نوع مقاله: پژوهشی
صفحات ۲۲۸- ۲۰۹

مقایسه شاخصه های تصویر رمانتیسم در شعر نیما و فروغ فرخزاد

منیژه همراه [۱]
بهروز رومیانی [۲]
مصطفی سالاری [۳]

چکیده

مسألهٔ اساسی این مقاله، *مقایسه تصویر در شعر نیما و فروغ فرخزاد* از منظر شاخصه های تصویر رمانتیک است. تصویر رمانتیک از نظر ماهیت معرفتی و زیبایی شناختی اساساً با تصویر کلاسیک، نمادگرا و سوررئالیستی متفاوت است. نویسنده در سه بخش کوشیده تا ماهیت تصویر رمانتیک را تبیین نماید: در بخش نخست ویژگی‌های خاص ایماژ رمانتیک را با بحث از چهار مشخصه: استحاله در طبیعت، سایه‌واری تصویر، پویایی، و فردیت در تصویر تبیین می کند. در ضمن در این پژوهش دو شاخه ی مجزا از رمانتیسم ایرانی مشاهده می شود: شاخه ی رمانتیسم انقلابی که نیما، طلایه دار آن است و رمانتیسم عاشقانه و ایده آل گرا که مختص فروغ و همفکران او است.

واژگان کلیدی

رمانتیسم، نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، بلاغت، تصویر، سبک استعاری.

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
Email: Mostafasalari702@gmail.com
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: bromiani@yahoo.com
۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
Email: M.salari11@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۱۵ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۶/۸

طرح مسأله

تغزل از گونه های اشعار غنایی است که درآن شاعر به بیان احـوالات و عواطـف شخصـی خود می پردازد. سر آغاز اشعار عاشقانه را «روابط مرد وزن در دوران مادر سالاری» دانسـته انـد: «برخی از منتقدان اصل اشعار عاشقانه را به روابط مرد وزن در دوران مادر سالاری – که جامعـه تحت حکومت زن بود – مربوط کرده اند: و اشعار عاشقانه را همان ستایش هـا و اوراد واذکـاری دانسته اند که مردان برای زن حاکم برقبیله یا جامعه می سروده و می خوانده اند. بدین ترتیب در عصر الهگان و ارباب انواع مونث و در دوره ای که ریاست جوامع کشاورزی بر عهده زنـان بـوده است، مدایح و اورادی درستایش ایشان رواج داشته است که بعدها به صورت سنن ادب غنایی در آمده است». (شمیسا، ۱۳۷۶، ۱۲۰)

تقریباً در اغلب اشعار عاشقانه، انگیزه بیان این عواطف برخاسته از «مـن شخصـیِ» شـاعر، معشوق می باشد. اگر بخواهیم شعر عاشقانه را در عبارتی موجزتر تعریف کنیم باید بگـوئیم کـه: شعر عاشقانه آن بیان هنری است که شاعر/ عاشق به توصیف و ستایش معشـوق خـود مبـادرت می ورزد. بدیهی است که این بیان هنری در صفحات رنگارنگ تاریخ و فرهنگ یک جغرافیـا، رو ساخت و ژرف ساخت های گوناگونی را به خود می پذیرد. برای مثال شاعر قرن چهـارم هجـری تصویری را که از معشوق خود ارایه می دهد با تصویر معشوق پرداخته توسط شاعران قرن هفـت وهشت، هم از نظر شکل و هم از نظرگاه محتوا با یکدیگر تفاوتهایی دارند. دوران معاصر که آغاز آن را باید انقلاب مشروطه به حساب آوریم، طلیعه دار ظهور مفاهیم ومباحث تازه ای است که در تاریخ وفرهنگ این مرز و بوم بی سابقه می نمود. ما برای ترسیم «آن بیان هنـری» در تغـزلات پنج شاعر نوپرداز)نیما، شاملو،اخوان،فروغ وسپهری)، از توصیف اجمالی غزل دوره مشـروطه خـود را ناگزیر می دیدیم. از آنجا که غزل مشروطه خود ادامه فرم غزل سرائی قدیم تاریخ ادب ماست، در ابتدا لازم دیدیم که شرحی هرچند کوتاه در باب مفهوم ومعـانی تغـزل در شـعر گذشـته ارائـه دهیم.

چنان که می دانیم نیما – پدر شعر نو فارسی – حضور قاطع خود را در تاریخ ادب معاصر با انتشار شعر عاشقانه «افسانه» به ثبوت رسانید.شعر«افسانه» را می تـوان بامـداد عاشـقان سـرائی نوین در ادبیات معاصر به شمار آورد. به همین منظور است که در توصـیف و تـاثیر«افسـانه» بـر روند عاشقانه سرائی بعد از نیما پرداخته شده است.

شعر معاصر

ادبیات معاصر ایران، گرچه به عقیده ی بسیاری، از انقلاب مشروطه و مبارزات اجتماعی – سیاسی مردم ایران برای برقرار قانون و آزادی آغاز شد؛ شکل نهایی خود را در شعر با" ققنوس" که به تعبیری الگوی صحیح شعر نو قلمداد می شد [رک: تاریخ تحلیلی شعر نو، شمس لنگرودی] و در نثر با داستان های کوتاه جمالزاده به نمایش گذاشت.

ادب معاصر با توجه به اینکه اولین سبک ادبی بود که با تحول چشمگیر در همه ی جوانب شعر و نثر قدم به عرصه ی ادبیات می نهاد، پیروان فراوان را به دنبال داشت که تکامل بخش و در عین حال راهگشای شیوه های جدید ادبی در ادب پارسی بود.

به طور کلی آن چه امروزه شعر معاصر نامیده می شود، گونه ای از شعر پارسی است که دارای مشخصه های ویژه ای از نظر صورت و محتوا است. عمده ترین مشخصه های شعر نو را نیما، پدر شعر نو، در سه اصل کلی بیان کرده است. به کار گیری این سه اصل اساسی، به خوبی شعر این عصر را از سایر گونه های ادبی متمایز کرده و خصوصیات سبکی خاصی را پی ریزی کرده است.

از نظر محتوا، نیما شعر را نوعی زیستن می دانست، از نظر او شاعر کسی است که چکیده ی زمان خود باشد و بتواند ارزش ها و ملاک های زمان را در شعر خود منعکس سازد و به اصطلاح "فرزند زمان خود" باشد بر این اساس است که نیما با توجه به شرایط سیاسی – اجتماعی ایران که آبستن انقلاب بود، شعر اجتماعی را پیشنهاد می دهد که از یک سو، بیانگر تحولات سیاسی و خفقان موجود در جامعه بود و از دیگر سو مطالبات سیاسی مردم را بیان می‌کرد.

از نظر شکل ذهنی، شاعر باید در مسیر جستجوی جلوه های عینی و مشهود به شکل ذهنی دست یابد. برای این کار لازم است که دیدن را جایگزین شنیدن کند. کار هنرمند عبارت است از نشان دادن تصویر انفرادی و عینی و نه تصویرهای ذهنی و قراردادی. به این ترتیب لازم است که با ورود تجربه به قلمرو شعر از صورت های قالبی و مفاهیم تکراری و قراردادی پرهیز شود.

گذشته از دگرگونی محتوا و بینش شاعرانه، در شکل و قالب کار نیز باید هماهنگ با مفهوم و ادراک ذهنی تحولی پدید آید. دگرگونی اوزان و روی گردانی از تساوی و یکنواختی پاره ها، بی‌اعتنایی به ضرورت قافیه در مقاطع مشخص، به گونه ای که وزن و قالب را به دنبال عواطف و هیجانات شعری بکشاند، لازمه ی چنین تحولی است.» (یاحقی، ۱۳۸۹: ۵۳)

این تحولات رفته رفته شعر را به مسیری کشاند که شباهت چندانی با ادبیات کلاسیک برای شعر و نثر باقی نگذاشت؛ گرچه نیما عقیده دارد که ققنوس، ناله های گمشده را ترکیب

می‌کند و عده ای بر این باورند که شعر سپید شاملو متأثر از نثر تاریخ بیهقی است(همان: ۱۰۶) و شعر هجایی دولت آبادی را متأثر از متون مذهبی ایران باستان دانسته و بر این باورند که سبک شعر نویسی در ایران باستان، به این طریق احیا گردیده(شمس لنگرودی، ۱۳۹۰: ۱۶۹) و همچنین شعر محمد مقدم را متأثر از ریخت و قالب نیایش های زرتشت در گاثاها می دانند (یاحقی، ۱۳۸۹: ۵۲)؛ با این حال باید به این حقیقت معترف بود که شعر و ادب معاصر؛ حتی اگر توانسته باشد با ادبیات کهن پارسی و یا ادب باستان ارتباط برقرار کند، مقوله ای نوین است که با تحولات ادبیات در جهان غرب و همچنین ظهور مکاتب ادبی بسیار در آن دیار در ارتباط است و این مسئله ای است که با توجه به شواهد موجود در ادب پارسی معاصر قابل اثبات است.

به واسطه ی تأثیر پذیری از مکاتب غربی است که رویکرد اجتماعی – انسانی به صورت خاص، برای نخستین بار وارد شعر پارسی می شود و به این وسیله، انسان را در برابر اجتماعی که در آن زندگی می کند، مسئول می داند. رویه ای که بازگو کننده ی تحولی بنیادی در عرصه ی شعر و البته نثر است.

همچنان که در هر دوره شاهد خصوصیات سبکی خاص آن دوره هستم، در ادب معاصر نیز ویژگی های چشمگیری به چشم می خورد که نثر و شعر آن دوره را از آثار ادوار پیش متمایز می‌کند.

۱. وِیژگی شعر معاصر

به کارگیری دستورالعمل نیما، قطعاً تحولاتی را در شعر به وجود می آورد که باعث رویه ای می شود که عمدتاً هنجارگریزی نامیده می شود.پیش از توجه به مبحث هنجارگریزی و گونه های متنوع آن در ادب معاصر، بایسته است تا مختصر توضیحی پیرامون فرمالیسم و تأثیر آن بر روند تغییرات ادبی ارائه دهیم.

فرمالیسم به عنوان مکتبی که طلایه دار آشنایی زدایی و غریب سازی نوین است؛ شعر و نثر نو ایران و به طور کلی جهان را به سمت تجربه ی فضایی بدیع رهبری کرده است. فرمالیست‌ها صاحب یکی از مکاتب نقد ادبی در حوزه ی بررسی ادبیات از دیدگاه زبانشناسی (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۴۷) هستند. این مکتب در خلال جنگ جهانی اول در روسیه به وجود آمد و در خلال سال های ۱۹۲۰ به شکوفایی رسید. البته باید به این نکته توجه داشت که فرمالیسم، نامی است که مخالفان جهت تحقیر بر این مکتب نهاده اند(همان: ۱۴۷)

تأثیر فرمالیسم بر صورت آثار ادبی غیر قابل انکار است. «به اعتقاد فرمالیست ها، ادبیات صرفاً یک مسئله ی زبانی است و لذا می توان گفت که زبان ادبی یکی از انواع زبان ها است و باید به آن از دید زبانشناسی نگریست . آنان اثر ادبی را شکل(فرم) محض می دانستند و معتقد

بودند که در بررسی اثر ادبی تکیه باید بر فرم باشد و نه محتوا»(همان: ۱۴۷)

علاوه بر این، فرمالیسم ها با طرح مبحث عـدول از هنجـار، نگـرش نـوینی را بـه ادبیـات تزریق کرده و پایه گذار کشف نوآوری ها ی منحصر بفرد ادیبان در زمینه ی هنجارگریزی شدند.

۲. عدول از هنجار

یکی از مباحث بسیار ارزشمند و در عین حال تأثیر گذار بـر تـاریخ ادبیـات جهـان، مبحـث هنجارگریزی و مشخص کردن محدوده ی زبانی آن است که توسط فرمالیست ها ارائه گردید.

در این تقسیم بندی، فرمالیست ها آراء بسیار کارآمد و قابل توجهی را مطرح کردند که نقـد ادبی و روش بررسی متون ادبی را کاملاً متحول کرد؛ مثلاً به نظر آنان سـبک عـدول از هنجـار است و این عدول قابل ارزیابی و تجزیه و تحلیل است. به طور کلی می توان گفت کـه تکیـه ی منتقدان فرمالیست بر دو اصل بود:

۱- تغییر شکل در زبان عادی (deformation)

۲- صناعات ادبی که باعث آشنایی زدایی می شوند.(شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۰)

در گام بعدی فرمالیست ها به سراغ روشی بدیع و مـؤثر در تغییـر سـبک ادبـی رفتنـد کـه تاریخی طولانی داشت. این روش " غریب سازی" "making strange " نام داشت.

ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ مقاله ی بسیار مهمی تحت عنوان هنـر یعنـی صـفت Art as device منتشر کرد... شکلوفسکی [در این مقاله] می گوید هدف زبان ادبی این اسـت که عادات ادراکی و احساسی ما را با استفاده از اشکال غریب و غیر عادی به هم می زند و از این رو form (شکل) را برجسته و آشـکار مـی کنـد.(شمیسـا، ۱۳۸۳: ۱۵۸)در ادبیـات شـیوه هـای گوناگونی برای غریب سازی وجود دارد . برخی از این شیوه ها عبارتنـد از: « مجـاز و اسـتعاره و کنایه، استفاده از صناعات ادبی، تعریف دوباره، تصرف در محور همنشـینی و اسـتفاده متنـاوب از موسیقی ونهایتاً برجسته سازی که عملاً نتیجه عوامل قبل اسـت. اصـطلاح برجسـته سـازی یـا فورگرانـدینگ foregrounding بـه معنـی عـدول هـای برجسـته ی هنـری از زبـان عـادی است(همان: ۱۶۲) لیچ، زبانشناس معروف، فورگراندینگ را « انحراف و عدول هنرمندانه، عـدولی که انگیزه هنری داشته باشد»(همان: ۱۶۲) معرفی می کند. به نظر زبانشناسان فرمالیست، زبـان، روان و به اصطلاح خودکار است واساساً توجه را جلب نمی کند و لذا بر هیچ جزء آن درنگ نمـی کنیم. فورگراندینگ باعث مکث در روانی de - automatization می شود.یعنی لغات و عبارات غیر منتظره و غریب و برجسته در خودکاری زبان وقفه ایجاد می کنند.(همان: ۱۶۲)هنجارگریزی در کل، انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است؛ هر چند منظـور از آن هـر گونـه انحـراف از قواعد زبان هنجار نیست، زیرا گروهی از ایـن انحرافـت تنهـا بـه سـاختی غیـر دسـتوری منجـر

می‌شوند و خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت. لیچ برای تمایز میان هرگونه انحراف نادرست از زبان و هنجارگریزی هایی که گونه ای از برجسته سازی به شمار می روند،سه امکـان را در نظـر می گیرد:

الف) برجسته سازی زمانی تحقق می یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به عبارت دیگر نقشمند باشد(صفوی، ۱۳۸۳: ۴۴)

به طور کلی، همان گونه که لیچ می اندیشد، امکـان ایـن گونـه از هنجـار گریـزی بسـیار محتمل است؛ چرا که هرگونه از انحراف از زبان هنجار، قطعاً دارای مفهوم اسـت. بـا ایـن حـال، انحراف های موجود در این بخش از هنجارگریزی، عمدتاً اشتباه در کاربرد زبان است و نه صرفاً آن گونه از هنجارگریزی که در نهایت به برجسته سازی منجر می شود. از ایـن رو اسـت کـه در این گونه از انحرافات، شاهد خلاقیت ادبی شگفت انگیز و یا کارآمدی نمی باشیم.

به عنوان مثال؛ این جمله را مورد تأمل قرار می دهیم: صدای چک چک بلبل را شنیدم.

در این مورد، اگر چه انحراف از قواعد هنجار زبان صورت پذیرفته و در نهایت، جمله دارای مفهوم است؛ اما در یک ارزیابی کلی می توان مدعی شد که خلاقیت چندانی ملاحظه نمی شود.

ب) برجسته سازی زمانی تحقق می یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور نویسنده باشـد؛ بـه عبارت دیگر جهتمند باشد.(همان: ۴۴)

شاید بتوان این گزینه را با فصاحت و بلاغتی که مد نظر ادبا در علم معانی اسـت، تطبیـق داد؛ چرا که در هر دو مورد، ارزش تحول ادبی به رساندن صحیح منظور نویسنده ختم می شود.

پ) برجسته سازی زمانی تحقق می یابد کـه هنجـارگریزی بـه قضـاوت مخاطـب بیـانگر مفهومی باشد، به عبارت دیگر غایتمند باشد.(همان:۴۵)

در پی به کار گیری موارد مذکور، می توان شاهد گونه های متعدد هنجارگریزی در سـطح اثر ادبی بود.

نظیر هنجارگریزی واژگانی که در این گونه از هنجار شکنی، شاعر با ساخت ترکیبی جدیـد کـه مسـبوق بـه سـابقه نیسـت، در سـطح واژگـان بـه نـوآوری روی مـی آورد:« ایـن گونـه از هنجارگریزی یکی از شیوه هایی است که شاعر از طریق آن زبان خود را برجسته می سازد؛ بدین ترتیب که بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه ی زبان هنجار، واژه ای جدید می آفریند و به کار می بندد»(همان: ۴۶)

نظیر به کار گرفتن واژه ی نفسدود در شعری از اخوان:« با آنکـه شـب شـهر را دیرگـاهی است/ با ابر ها و نفسدودهایش/ تاریک و سرد و مه آلود کرده است» (اخوان، ۱۳۸۵:۱۲۳)

۳. مکاتب ادبی و ادب معاصر

شعر معاصر، شعر دغدغه های فردی، اجتماعی، سیاسی و فلسفی است. شعر معاصر وابسته به مقطع و زمان نیست؛ حتی به شاعر خاصی نیز محدود نمی شود. هر کس، نغمه ی خویش را می نوازد. شعر معاصر، شعر تفاوت ها و تضادها است. شعر ی وابسته به اندیشه و احساس است و از هر شاعر و هر مکتب تا شاعر و مکتب دیگر، با تغییر و تحول روبرو است. از همین رو است که تعیین مشخصه های شعر نو؛ به ویژه در سطح جزئیات دشوار به نظر می رسد. این خصیصه زمانی نمود خود را به گستردگی نمایان می سازد که بخواهیم مبحثی چون تغزل و بررسی شیوه‌ی کاربرد آن را در دواوین و دفاتر شعری شعرای این دوره مورد تفحص قرار دهیم.

یکی از دشواری های این کاوش، قطعاً به گستردگی و ناهمسانی مکاتب و سبک های ادبی منوط است. توضیح اینکه؛ در حالی که در مقطعی از شعر معاصر، مکتب رمانتیسم به شکوفایی و استیلا دست می یابد، در دوره ای دیگر، رئالیسم جایی برای خود گشوده و به حوزه‌ی شعر و ادب پارسی نفوذ می کند. پس از آن، بارقه هایی از تسلط گرایش سوررئالیسم مشاهده می‌شود و بعد از آن، دیگر گرایش های ادبی جانشین می شوند.علاوه بر این، باید به این مسئله نیز توجه کرد که گاه در دوره ی استیلای مکتبی خاص، شعرایی بوده اند که از مکتب پیشین پیروی نموده و یا شاعری، ضمن پیروی از یک مکتب خاص، در طول شاعری خود، همزمان اشعار عاشقانه خود را با توجه به معیارهای مکتبی دیگر سروده است؛ نظیر نیما که خود، طلایه دار شعر اجتماعی است؛ اما اشعار غنایی خود را با معیارهای رمانتیسم سروده است.

لازم است که پیرامون یکی از ماندگارترین و در عین حال مؤثرترین اشعار غنایی معاصر توضیحاتی ارائه دهیم.البته لازم به ذکر است که ارائه ی این توضیحات در این فصل، صرفاً به دلیل اهمیت این شعر در روند شکل گیری تغزل معاصر است که از یک سو با هنجارگریزی در ارتباط است و از دیگر سو، متأثر از مکاتب غرب؛ به ویژه مکتب رمانتیسم می باشد.

٤. افسانه نیما

در میانه ی تلاش های گسترده برای ایجاد تحولات سیاسی – اجتماعی در پیکره ی نظام سیاسی ایران، تلاش هایی برای ایجاد تحول در نحوه ی زیستن و اندیشیدن به وجود آمد. این تحولات متأثر از روابط نامحدود سیاسی – فرهنگی با غرب بود. عمدتاً در سرزمین هایی که در شرق عالم قرار داشت، به واسطه ی برقراری ارتباط با غرب، این تغییرات را می توان مشاهده کرد. در پی این تحولات، ادبیات نیز از تغییر و تحول مصون نماند؛ به ویژه در سطح شعر، نگرش های نوینی جایگزین رویه های کهن شد. در شعر پارسی، تحولات عظیمی پیش از نیما یوشیج روی داده بود. قالب شعر که عمدتاً در آن روزگار، غزل بود، با قالب های جدید؛ مخصوصاً چهار

پاره تعویض گردید. نگرش غالب نیز تحت تأثیر مشروطه خواهی متحول گردیده بود، پیش از این، به این مسئله اشاره کرده ایم؛ اما باید در نظر داشت که تا پیش از نیما، این جریانات تغییر گرایانه کمتر مورد توجه جامعه ی ادبی قرار می گرفت وارزش آن ها، صرفاً به انتقال پیام سیاسی محدود می شد، در حالی که با ظهور نیما در تاریخ ادب پارسی، شعر نو به عنوان قالب و نگرشی نوین در برابر ادبیات کلاسیک قرار گرفت و به سرعت توانست پیروان گسترده ای را برای خود بیابد.

نیمای پدر شعر نو فارسی را در ابتدا شاعر افسانه می خواندند. هرچند افسانه از نمونه های کامل و پخته شعر نوی او به حساب نمی آید؛ اما در ادامه سنت غزل سرایی فارسی قابل بررسی است. البته نباید از این حقیقت غافل بود که همان گونه که غزل، مسیری جداگانه را طی کرد و در نهایت، پذیرای محتوای اجتماعی و دغدغه های انقلابی گردید؛ تغزل پارسی نیز از پیکره ی غزل جدا گردید و پس از آزمودن قالب های نوین به شعر معاصر رسید.

اگر چه افسانه ی نیما، تجربه ای جدید در شیوه ی عاشقانه سرایی پارسی بود؛ با این حال، با توجه به پیشینه ی ادب پارسی که گونه های متفاوتی از تغزل را در شعر سبک های گوناگون؛ به ویژه عرفان تجربه کرده بود، چندان نا آشنا به نظر نمی رسید:«طبع ایرانی از دریچه اشعار سخنوران غزل سرایی قدیم، به خصوص آنهایی که لحن پرشور عرفانی به کار برده اند، با این طرز سخن گفتن آشناست و به آسانی می تواند افسانه رابه نام یک اثر دلنشین بپذیرد».(آرین پور، ۱۳۷۵،۴۷۲) البته همان گونه که پیش از این نیز متذکر شدیم، این به معنای همسانی شیوه ی سرایش شعر نیما با مشاهیر گذشته ی ادب پارسی نیست.

رمانتیسم ادبی نیما

گرچه شعر نیما به واسطه ی به کارگیری تمام و کمال مشخصه های شعر اجتماعی که عموماً منشعب از گرایش رئالیستی؛ به ویژه رئالیسم سوسیالیستی است، قرابت چندانی با اشعار رمانتیک ندارد؛ با این حال، بایستی به دلیل وجود پاره ای از مشخصه های رمانتیسم اروپائی در اشعار وی، بخش کمی از اشعارش را نماینده ی رسمی مکتب رمانتیسم به حساب آورد. این مشخصه ها، بیش از هر شعر دیگری از نیما، در افسانه قابل رؤیت است: «اکثر مشخصات عمده مکتب رمانتیسم فرانسوی درافسانه دیده می شود از قبیل بیان احساس و خیال و عواطف، شکوه ورنگ ومنظره، یادکرد از زشتی ها در کنار زیبایی ها، گریز از قواعد و قانون، توجه به ضمیر ناهشیارو سرانجام مهمترین مشخصه مکتب رمانتیسم که تکیه بر جنبه های فردی است به طور که می گویند که این رمانتیک ها بودند که من را کشف کردند.در حالی که عاشق ومعشوق در ادبیات کلاسیک صفات کلی دارند، اینجا با عاشق ومعشوق خاصی مواجیهم و قهرمان شعر خود

شاعر است و افسانه در مقام معشوق به هیچ کس دیگر جزخود شبیه نیست. در شعر کهن فارسی سه تیپ معشوق مشخص از معبود و ممدوح و معشوق زمینی مطرح بود که بعدها در شعر حافظ همه این ها با هم مخلوط شد. اما افسانه نیما موجود بخصوص منحصربه فردی است که بیشترین شبیه به آنیماست».(شمیسا، ۱۳۸۲، ۲۳۷-۲۳۶)

۱. رمانتیسم

رمانتیسم، مکتبی ادبی است که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعابیر عاشقانه به کار رفته و عمدتاً منظور اشعار و آثار ادبی خاصی بوده است که در آن عصر، بی توجه به اصول کلاسیسیم به وجود می آمده است. در این دوره اشعار و آثاری تولید شده که دارای مشخصه های ویژه ای بوده که در نهایت توانسته است به آثار یک دوره ی خاص، هویت منحصر بفردی اعطاء کرده و از سایر گونه های ادبی متمایز کند.

به طور کلی می توان مکتب رمانتیسم را مکتبی دانست که اصولی مغایر با اصول مکتب کلاسیسیم دارد؛ به عنوان مثال در برابر عقل گرایی مفرط در کلاسیسیم، شاهد توجه ویژه به احساسات در مکتب رمانتیسم هستیم. در برابر ایدآلیسم توانمندی که در آثار کلاسیک مشاهده می شود که در پرتو آن، صرفاً به شرح نیکی و خوبی توجه می شود، می توان شاهد توجه به مسائل متفاوتی چون؛ شر و بدی در آثار رمانتیک بود.(سید حسینی، ۱۳۹۱: ۹-۱۷۸)

اصولاً مشخصه های برجسته و اساسی رمانیسم را در چند اصل کلی و مهم بدین شرح می‌توان بازنمود:

«-همدلی و یگانگی با طبیعت

-بازگشت به آغاز و دوران کودکی و طبیعت دست نخورده

- فردیت(بیان آزاد احساسات و هیجانا فردی)»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۱۷)

در آثار نیما یوشیج و بالتبع بسیاری از پیروان اشعار رمانیک وی می توان این مشخصه ها را ملاحظه نمود.

۲. اصول رمانتیسم در اشعار نیما

همان گونه که متذکر شدیم، به وفور می توان در اشعار عاشقانه نیما شواهدی دال بر توجه ویژه نیما به مکتب رمانتیسم ارائه نمود؛ البته این نکته دور از انتظاری نیست، چرا که نیما تعلیم یافته در مدرسه ی سن لویی استت که در آن روزگار، توسط مدرسین غربی و یا دانش آموختگان مدارس عالی غرب اداره می شده و دانش آموزان این دبیرستان معروف که اتفاقاً نام آوران عرصه ی ادبیات ایران نیز هستند(رک: تاریخ تحلیلی شعر نو)، همگی به واسطه ی مدرسان این مدرسه با مکاتب مخلف غربی آشنایی یافته اند.

به طور کلی، در سه حوزه ی اصلی که در مبحث پیش بـه آن اشـاره کـردیم، آثـار نیمـا را صرفاً جهت اثبات رمانتیک بودن اشعار غنایی نیما مورد بررسی قرار می دهیم.

۱-۲. همدلی و یگانگی با طبیعت

یکی از مضامین اصلی در اشعار نیما یوشیج، وصف طبیعت و توجه گسترده بـه مظـاهر آن می باشد. او همواره تلاش می کند تا ترسیم کننده ی جریان حرکت یک رودخانه یـا وزش یـک طوفان باشد. این مشخصه را در بسیاری از اشعار او می توان ملاحظه نمود. از آن میان می تـوان به شعر معروف « ماخ اولا » اشاره کرد:

ماخ اولا، پیکره ی رود بلند
می رود نامعلوم
می خروشد هر دم
می جهاند تن، از سنگ به سنگ
چون فراری شده ای
که نمی جوید ره هموار
(نیما یوشیج، ۱۳۸۱: ۲۵۱)

«نیما طبیعت را چنـان صـادقانه در وصـف مـی کشـد و احساسـش چنـان در تصـویرهای روستایی اش طبیعی نشسته کـه شـعر از فـرط تـأثیر میـان سـادگی واقعگرایانـه ی روسـتایی و نمادگرایی پیچیده و شناور است. در شعرهای ری را، شب، ماخ اولا، داروگ، بـرف و ...تشـخیص مرز میان واقعیت و هنر دشوار است و صدق هنری یعنی همین. رمانتیسم نیما دردنـاک و عمیـق است، با زبانی شخصی و تازه.»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۰)

البته باید در نظر داشت که به واقع تشخیص تعلق تصاویر و مضامین مرتبط با طبیعـت در اشعار نیما به رمانتیسم و سمبولیسم کمی دشوار است؛ چرا که از طرفی در اندک اشعار عاشقانه‌ی نیما، می توان شاهد طبیعت ستایی او بود که بارقه هایی از عناصر رمانتیسم را با خود بـه همـراه دارد؛ اما در مابقی اشعار نیما که با صبغه ی رئالیسم انتقادی سروده شده است، استفاده از طبیعـت صرفاً جهت هنری کردن کلام بوده و هر کدام از عناصر در حقیقت نماد است؛ به مانند آن چه در شعر ققنوس ملاحظه می شود:

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازه ی جهان
آواره مانده از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد

بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان
(همان: ۱۳۸)

در حقیقت، ققنوس در این شعر، نماد مبارزی است که جهت تداوم حیات دیگران خود را قربانی می کند و این استنتاجی است که بر اساس دیگر اشعار سمبولیک نیما قابل اثبات است:

ناگاه، چون بجای پر و بال می زند
بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ،
که معنیش نداند هر مرغ رهگذر،
آنگه ز رنج های درونیش مست،
خود را به روی هیبت آتش می افکند.
باد شدید می دمد و سوخته ست مرغ
خاکستر تنش را اندوخته ست مرغ
بس جوجه هاش از دل خاکسترش به در
(همان: ۱۴۰)

در شعر رمانتیسم، شاعر تلاش می کند تا میان خود و طبیعت ارتباط مستقیم برقرار کند . از این طریق به استحاله دست می یابد. در این روش، فرآیندی مشابه استعاره روی می دهد. شاعر ادعای یکسانی با طبیعت می کند؛ برخلاف سمبولیسم که همواره ادعای همسانی و تشابه در میان است و شاعر در نهایت، تشابه میان برخی پدیده ها با مفاهیم و مصادیق مدنظر خود را گوشزد می کند.

این گونه است که در نهایت، این شاعر است که به جای درخت، پوست بر تنش خشک می‌شود:

من به زیر این درخت خشک انجیر
که به شاخی عنکبوت منزوی را تار بسته
می نشینم آن قدر روزان شکسته
که بخشکد بر تن من پوست
(یوشیج، ۱۳۸۱: ۳۰۸)

۲-۲. بازگشت به آغاز

مسئله ی زمان در شعر و ادبیات رمانتیک، مسئله ی بسیار مهمی است؛ چرا که برخلاف ادب موسوم به کلاسیسیم، زمان مشخصی را نمی توان برای شعر در نظر گرفت. این خصیصه را تقریباً نمی توان در دیگر مکاتب ادبی ملاحظه کرد؛ حتی در شعر سوررئالیستی نیز می توان به

زمان ازلی و یا زمان الهی اشاره کرد. زمانی که آغاز زمان ها است و یا زمانی که از قدرت تصرف انسان در تاریخ نگاری علمی خارج است.

زمان مطرح در ادب رمانتیک، زمانی مجهول الهویه است. اصولاً شفاف نبودن، میزان رمانتیسم را در هر پدیده و مبحثی افزایش می دهد؛ از این رو است که نمی توان زمان را مشخص کرد. گویی شاعر در یک سیلان ویژه گرفتار است. عمده ترین مقطع زمانی – گفتیم مقطع زمانی؛ چرا که تعیین زمان دقیق دشوار است – که شاعر به آن پناه می برد، گذشته دور است. آن چه معمولاً دوران کودکی نامیده می شود؛ مانند بسیاری از اشعار فروغ که کودکی شاعر را ترسیم می کند.

در این شیوه، شاعر به توصیف زمان گذشته و هر آن چه در آن دوران موجود بوده است؛ به ویژه از منظر فضا می پردازد:« بازگشت به گذشه های دور، دوران گنگ کودکی همراه با وصف مکان های متروک و کهنه و فضاهای سوت و کور، فضای شعر رمانتیک را تار و شبح گونه می سازد. »(فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۲)؛ البته باید توجه داشت که رمانتیک های ایرانی، عمدتاً در تعیین مقطع زمانی به شب و خزان توجه دارند.(همان: ۱۳۳) این مسئله، در مورد نیما؛ به ویژه با توجه به زمان مطرح در اشعارش به خوبی قابل اثبات است:

مانده از شب های دورادور
بر مسیر خامش جنگل
سنگچینی از اجاقی خرد
اندرو خاکستر سردی(نیما یوشیج، ۱۳۸۱: ۲۵۱)
شب به تشویش در گشاده در او
ناروایی به راه می پاید
(همان: ۱۸۸)

۳-۲. فردیت

آن چه با عنوان فردیت در مکتب رمانتیسم اروپایی مطرح می شود، معادل است با بیان آزاد و بی قید و شرط احساسات. در این رویه، شاعر آن چه را شخصاً احساس می کند و می پندارد، به تصویر می کشد. اصولاً می توان مدعی شد که اصل سوم از اصول سه گانه ی نیما؛ یعنی جایگزینی عینیات به جای ذهنیات، معرف همین خصوصیت است.

در نهایت می توان بر اساس شواهدی که در آثار نیما موجود است و با توجه به اظهار نظرهای محققان ادبی که عاشقانه های نیما را متأثر از مکتب رمانتیسم می دانند و ما در بخش افسانه به آن اشاره کردیم، نیما را در تغزل، پیرو این مکتب دانست.

شایان ذکر است که برخی از محققین در صدد برآمده اند که تمام اشعار نیما را دارای مشخصه های رمانتیسم معرفی کرده و مخاطب را به این برداشت رهنمون کنند که نیما، اولین نماینده ی تمام عیار شعر رمانتیک در ادب پارسی است؛ این در حالی است که وجود پاره ای شواهد محکم و مستدل، نشان از آن دارد که در این دسته از اشعار، نمودهای اجتماعی با گرایش سمبولیسم مطرح گردیده و از حیطه ی طبیعت گرایی رمانتیسم خارج است.

فروغ فرخزاد

اصولاً وقتی می خواهیم درباره ی شاعر نامداری؛ مثل فروغ فرخزاد سخن بگوییم، باید این حقیقت اساسی را در نظر بگیریم که حیات شاعری او به دو بخش اصلی و در عین حال متفاوت تقسیم می شود؛ دوره ی اول که در بردارنده ی اشعار غنایی فروغ است و دوره ی دوم، که اشعار فلسفی – اجتماعی او را شامل می شود.

دو برهه ی شاعری فروغ فرخزاد، در تقابل با هم و مضامین به کار برده شده در اشعار این دو دوره، کاملاً در تضاد با هم می باشد.گویی در یک سو، شاعری را می بینیم که شعر، ابزاری است برای بیان دغدغه های کوچک و بی ارزشش و در دیگر سو، انسانی بزرگوار که درد ها و باورهایش، شعر را به چالش می کشد.

به طور کلی، می توان مدعی شد که عاشقانه سرایی هیچ گاه از اندیشه و شعر فروغ جدا نشد؛ اگر چه در دفاتر نخستین، عشق و بالتبع تغزل، موضوع اصلی اکثر اشعار است و در دفاتر پایانی، مبحثی مطرح شده در کنار سایر مباحث است.

از این رو است که در بررسی تغزل در اشعار فروغ، بی نیاز از بررسی تمام اشعار او نمی‌باشیم.

۱. تغزل در دوره ی اول شاعری فروغ

اگر چه بیشتر فروغ فرخزاد را شاعر تولدی دیگر می دانند؛ اما فروغ فرخزاد بیش از آن که شاعر تولدی دیگر باشد، شاعر دفترهایی چون «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» است. حتی می‌توان مدعی شد که فروغ، بیشترین شهرتش را مرهون دفاتر نخستین خود می باشد؛ چرا که بی باکی و صداقت بی نظیر او در توصیف عشق و بیان احوالات عاشقانه اش در این دفاتر است که او را به عنوان اولین زن شاعر که شعرش،نمود شخصیت زنانه اش بوده، معرفی کرده است. فروغ را می توان هنجارگریز ترین و نو آورترین شاعر معاصر زن نامید. به نوشته ی رضا براهنی « فروغ فرخزاد بدون شک بنیانگذار فرهنگ مونث شعر فارسی است. پیش از فروغ هیچ شاعره ای عاشقانه از مرد سخن نگفته است یعنی شعر فارسی به علت تاریخ مذکری که بر فرهنگ و اجتماع حاکم بود پیش از فرخ زاد شاعره ی عاشق به خود ندیده بود.».(حسین زاده

بولاقی،۱۳۸۷: ۱۱۹). مجموعه «اسیر» در تابستان سال ۱۳۳۴ انتشار یافت که حاوی چهارپاره هایی به سبک شاعران رمانتیک همان سالهاست. به گمان نگارنده جنبش رمانتیک دهه های بیست و سی بیشترین تاثیرش را در میان شاعران نوپرداز در این گفتار، بر فروغ فرخزاد گذاشت. فروغ،علاوه بر ذائقه تغزل سرایی؛ روحیه شاعرانه اش از شخصیت آنها نیز تاثیر پذیرفته است: «اسیر مجموعه ئی رمانتیک و نوقدمائی و تحت تاثیر شعر فریدون توللی، فریدون مشیری و نادر نادرپور بود. او در نامه ئی که بیش از انتشار کتابش در سال ۱۳۳۳ به محله امید ایران فرستاد نوشت:«در میان شعرای ایرانی معاصر فریدون توللی را استاد خودم می دانم و به اشعار نادر نادرپور و فریدون مشیری بی اندازه علاقه مندم و به آنها ایمان دارم».(شمس لنگرودی، ۱۳۷۰، ۱۷۴)

با این همه مجموعه «اسیر» پیش از آنکه جلوه گاه ظهور شاعره یی با تخیل و ذهنیتی متفاوت باشد، تکرار همان مضامین تند وکلیشه ای رمانتیک هاست. راز و نیازهای عاشقانه ای که بیشتر درخور دختری دبیرستانی است تا شاعره ای که بعدها خالق تولدی دیگر می گردد. تخیل این دفتر هرچند در بعضی شعرها به اوج می رسد؛ اما از آنجا که این اوجها حول محوری پوشالی و تکراری اند، جلوه ای ماندگار ندارند. اگر بخواهیم تشخصی برای این دفتر قائل شویم، همان توحشی است که فروغ در کمال بی پروایی آن را در میان مضامین عشق های زمینی بکار می گیرد. گویی در آشکار کردن این توحش عمدی در کار دارد:«در«اسیر» و «دیوار» و «عصیان» فروغ فرخزاد عنصر وحشی وجود دارد؛ ولی این عنصر وحشی از یک رمانتیسم بسیار رقیق در چار چوب خواهش های جنسی سرچشمه می گیرد و وحشی بودنش از اینجاست که قبل از فروغ در شعر ایران، هیچ زنی، همخوابگی مردی را به شعر یا شعرواره نیاورده بود». (براهنی،۱۳۸۰: ۱۱۴۳)

آنچه گفتنی است اینکه در این شعرهای عاشقانه «اسیر» و به طور کلی اغلب عاشقانه های فروغ ما با نوعی یأس و اندوه و دلزدگی مواجه می شویم. و عشق هیچ گاه رسول تحرک و افروختگی برای فروغ نمی باشد:«در ابتدا مایهٔ اصلی زندگی و شعر برای او عشق است. اما این عشق که تمام زندگی واقعی و هنری او را در خود گرفته است، برای او حاصلی به بار نمی آورد جز ناکامی و شکست! این داغ شکست همه جا بر پیشانی او نقش بسته است و او را به طغیان در برابر همه چیز می کشاند. شکست در عشق نومیدی، بی اعتمادی، ناباوری و بی اعتقادی نسبت به همه چیز را در او بوجود می آورد. او همهٔ ارزش های اخلاقی را زیر پا می نهد و آشکارا به اظهار میل به گناه می پردازد. میل به گناه مضمونی است که شاعران آن عصرخاصه تغزل سرایان، آنرا تنها علاج دردهای پنهانی و خاموش خود می داند و آن سالها مضمونی رایج است».(زرین کوب، ۱۳۵۸: ۱۹۸)

۲. تغزل در دوره‌ی دوم شاعری فروغ

دوره ی دوم شاعری فروغ، دغدغه های انسانی او را به عنوان یک شاعر / انسان در بر می‌گیرد. تحولی که دو دفتر پایانی شعر او تجربه می کند، آن چنان چشمگیر و گسترده است که همچنان موضوع بحث منتقدان و محققان ادب پارسی است. البته این مسئله ی دور از انتظاری نبوده است؛ چرا که تفاوت ها و در حقیقت تعالی شعر فروغ مسحور کننده است.

با این حال، عاشقانه سرایی هیچ گاه از شعر فروغ به طور کلی رخت بر نبست؛ بلکه همواره به عنوان یکی از مضامین اصلی شعر او مورد استفاده قرار گرفت.

البته باید یک نکته بسیار مهم و اساسی را در مورد شعر فروغ و نحوه ی تغزل در مجموعه اشعار وی در نظر گرفت که ما را در درک صحیح شیوه ی نگرش او به معشوق یاری می رساند. در طول شاعری نه چندان کوتاه مدت فروغ فرخزاد، عمدتاً به دو دوره ی متفاوت شاعری وی اشاره می شود که در این رساله نیز به این تقسیم بندی اشاره شده است. حقیقت این است که در پی ایجاد تحول اساسی در نحوه ی نگرش شاعر به شعر و هستی، نگرش او در باب معشوق نیز متحول گردید؛ به گونه ای که می توان با استناد به شعر های سروده شده در این دوره، این مسئله را اثبات کرد.

در دوره ی نخست شاعری فروغ، با معشوقی سطحی و عامیانه روبرو هستیم که روزی چون شهسواری مغرور از راه می رسد و او را بر می گزیند و همان گونه که شاعر می اندیشد، این گزینش مایه ی مباهات شاعر و اعجاب دیگر رقبا می شود.معشوق این شعر و دیگر اشعار سه دفتر نخست فروغ، به مانند سایر معشوق های شعر رمانتیک، صرفاً از جاذبه ی جنسی و جسمی برخوردار است؛ برخلاف معشوق شعر رئالیستی که عمدتاً از تعالی روح و اندیشه ی او سخن به میان می آید.

در دو دفتر نهایی فروغ، با معشوقی متعالی روبرو هستیم که به خاطر شخصیت و جاذبه ی فکری مطرح می شود و معمولاً کمیاب است. این در حالی است که معشوق شعر رمانتیک، گرچه در بادی امر دست نیافتنی و ایده آلیست به نظر می رسد؛ در حقیقت تصویری است که از روی یک الگوی ثابت که از فرط استفاده توسط رمانتیست ها به ابتذال گراییده، ترسیم شده است.

شعر «گذران» یکی از عاشقانه های مجموعه «تولدی دیگر» است. اولین نکته ای که در این شعر جلب توجه می کند، سرخوردگی شاعر از جستجوی معشوق در هر ناکجاآبادی است:

تا به کی باید رفت/ از دیاری به دیاری دیگر /نتوانم، نتوانم جُستن /هرزمان عشقی و یاری دیگر /کاش، ما آن دو پرستو بودیم /که همه عمر سفر می کردیم /از بهاری به بهاری دیگر (فرخزاد، ۱۳۷۱: ۸۲)

گرچه به نظر می رسد که همچنان شعری با گرایش رمانتیسم در آثار فروغ مشاهده

می‌شود؛ به ویژه با توجه به عناصر و مشخصه هایی که پیش از این در شعر رمانتیک ملاحظه می شد:«آه، اکنون دیریست /که فرو ریخته در من، گوئی /تیره آواری از ابر گران /چو میآمیزم، با بوسهٔ تو /روی لبهایم، میپندارم/می سپارد جان عطری گذران /آنچنان آلوده ست /عشق غمناکم بابیم زوال /که همه زندگیم می لرزد /چون ترا می نگرم /مثل این است که از پنجره ای/تک درختم را، سرشار از برگ /در تب زرد خزان می نگرم /مثل این است که تصویری را /روی جریان های مغشوش آب روان می نگرم /شب وروز /شب و روز /شب وروز /بگذار /که فراموش کنیم(همان: ۸۹)

اما این اولین بار است که معشوق، شاعر را به آگاهی می رساند؛ حتی اگر این آگاهی به برهوت تشبیه شده باشد.این نگرش، سرآغاز تعالی مشوق و تغییر سیمای عشق و معشوق در شعر فروغ است و این، همان مشخصه ای است که دو دفتر نهایی فروغ را از مجموعه های پیشین، از منظر تغزل متمایز می کند:«توچه هستی، جز یک لحظه، یک لحظه که چشمان/ مرا /می گشاید در /برهوت آگاهی؟/بگذار /که فراموش کنم.(فرخزاد،۳۸۲،۱۳۷۱)

در شعرهای گذشته فروغ فرخزاد پای بند به عشق؛ علی رغم بی مهری و بیوفایی معشوق از ارکان استوار مضامین عاشقانه است. حال آن که در شعر «گذران» با نگاهی لغزان و بی اعتبار به معشوق که در گذشته بی سابقه بوده است، مواجه می شویم. فروغ این نگاه خود را حاصل تفاوت دنیای ذهنی انسان امروزین با تفکرات انسان سنتی می داند. قطعاً این نظریه نمی‌تواند بیراه باشد؛ چرا که تغییر نگرش انسان به مسائل پیرامونش بود که در نهایت، به تغییر شیوه‌ی سرایش شعر در جهان منجر شد؛ اما در مورد فروغ و به ویژه در مورد اشعار متأخر او، نمی توان به این تغییرات استناد کرد، چراکه تغییرات مذکور پیش از سرایش دفاتر نخستین فروغ شکل گرفته بود و در حقیقت، این فروغ فرخزاد بود که اندکی با تأخیر، این تحولات را متوجه شده بود.

از این رو، وقتی فروغ از تغییرات در جهان امروز سخن می گوید:«امروز همه چیز عوض شده، دنیای ما هیچ ارتباطی به دنیای حافظ و سعدی ندارد؛ من فکر می کنم که حتی دنیای من هیچ ارتباطی با دنیای پدرم ندارد، فاصله ها مطرح هستند. فکر می کنم یک عوامل تازه ای وارد زندگی ما شده اند که محیط فکری و روحی این زندگی را می سازد. طرز تلقی یک آدم امروزی، من فکر می کنم، نسبت به آدمی که در بیست سال پیش زندگی می کرد، کاملاً عوض شده، آن تلقی که از مفاهیم مختلف دارد، مثلاً مذهب، اخلاق، عشق، شرافت، شجاعت و قهرمانی، واقعاً چون محیط زندگی ما عوض شده به نظر من تمام این مفاهیم زاییده شرایط محیط هستند. این مفاهیم عوض شده. من مثال ساده ای میزنم، راجع به عشق صحبت می کنیم، پرستاژ مجنون که خب همیشه سمبل پایداری، استقامت در عشق بوده از نظر من که آدمی هستم که

جور دیگری زندگی می کنم، پرسناژ او کاملاً برایم مسخره است، وقتی علم روانشناسی می آید و او را برای من خرد می کند. تجزیه و تحلیل می کند و به من نشان می دهد کـه او عاشـق نـه، یک بیمار بوده، آدمی بوده که مرتب می خواسته خودش را آزار بدهد. این است که خب به کلـی عوض می شود. شما فکرش را بکنید وقتی لیلی های دورهٔ ما توی ماشین کورسی سوار می‌شوند و با سرعت ۱۲۰ کیلومتر می رانند و پلیس مرتباً جریمه شان میکند آن وقت یک چنین مجنـون هایی به درد این لیلی ها نمی خورند».(جلالی ۱۳۷۷،۷۰–۱۶۹)، نمی توان این مسئله که تغییرات در شعر او، همسو با زمانه است را به شعرش تعمیم داد؛ بلکه بایـد ایـن واقعیـت را بایـد در نظـر گرفت که فروغ ابتدا به سراغ گونه ای از این تغییرات رفت کـه شـعر رمانتیـک، ماحصـل آن بـه شمار می رفت و پس از مدتی، تغییر رویه داده و به سراغ شعر رئالیستی و البته تـا حـدودی ایـده آلیستی رفت که بالتبع معشوق شعرش نیز دچار تحول گردید، آن گونه که خواهیم دید.

«عشق» در شعر «گذران» با صفاتی چون «بیم زوال»،«تک درختی در تب زرد خـزان یـا تصویری بر روی جریانهای مغشوش آب روان»توصیف شده اسـت.این تزلـزل را عمـدتاً در شـعر دوره ی اول شاعری فروغ نمی توان ملاحظه کرد. اصولاً تزلز ل موجـوددر شـعر فـروغ حاصـل «گسیختگی روشنفکر» با «ارزش های سـنتی» آن دوره اسـت، مسـئله ای کـه در مـورد دیگـر شعرای گریزان از سنت ملاحظه می شود؛ با این توضیح افزوده که نمود این فرآیند در شعر فروغ پر تلألوتر است:«در فروغ «تزلزلی» وجود دارد که نتیجه همان گسستن از علایق سـنتی اسـت. فروغ انسانی است که احساس سقوط می کند.

در شب کوچک من دلهره ویرانی است ...

این نمونه گسیختگی روشنفکرآن دوره است. آن سرخوردگی عاطفی دیگـر نیسـت، بلکـه سرخوردگی فلسفی انسانی است که از لحاظ تجربه حیاتی سرش به سنگ خورده است، به سنگ تجربه های عینی و ذهنی بیشتری . فروغ نمایشگری روشنفکر آوانگارد و پیشرو طراز اول ادبیات چهل – پنجاه سال اخیر ایران است، با همه خصلت هایی که یک روشنفکر دارد، بـا همـه نقـاط مثبت و منفـی. همـه چیـز در شـعر فـروغ لـرزان اسـت. ایـن اضـطراب را در «وصـف» هـا یـا EPITHET هـای شـعر او مـی تـوان احسـاس کـرد کـه پیوسـته از «رشـته سسـت طنـاب رخت»و«حجم سفید لیز» و « سایه مغشوش » و«طـرح سـرگردان»و «پروازکبوترهـا» و «بوتـه های سرگردان» و «دست ها مشوش، مضطرب، ترسان» و «کوچـه گـیج» و «عطـر گـذران» و «جریان های مغشوش آب روان» و «شادی هـای مهجـور» و «در سـایهٔ بـی اعتبـار عشـق» و «سایه فرار خوشبختی» سخن میگوید. تقریباً دیوان تولدی دیگر و دفتر بعدش ایمان بیاوریم بـه آغاز فصل سرد، بیش و کم رسالت چنین پیامبر است». (شفیعی کدکنی،۱۳۸۳، ۷۱–۷۰)

شعر «وصل» از مجموعه «تولدی دیگر» توصیف تازه ای است از وصال عاشق و معشوق.

«آن تیره مردمکها، آه /آن صوفیان ساده خلوت نشین من/در جذبه سماع دو چشمانش /از هوش رفته بودند»(فرخزاد، ۱۳۸۲: ۱۱۵)

معشوق شاعر، مانند خورشیدی بر وجود سالک می تابد و جنبه ی جسمانی اش را که در پیشینه ی فرهنگی ما، همان بعد ظلمانی است، از بین می برد. این معشوق، مانند خداوند بی نهایت است و قدرت تصرف در وجود عاشق را دارد. اگر برخی اشعار دین گریزانه ی شعرای معاصر نمی بود، این شواهد می توانست بهترین گواه برای تصدیق دین مداری آن ها باشد؛ اگر چه باید در نظر داشت که مسئله ی دیانت و تعلق خاطر به وجودی برتر در ماسوی، مقوله ای است که در هیچ شعر پارسی به طور کامل رد یا انکار نشده است:

دیدم که بر سراسر من موج می زند /چون هرم سرخگونه آتش/چون انعکاس آب/ چون ابری از تشنج بارانها /چون آسمانی از نفس فصلهای گرم /تا بی نهایت/ تا آنسوی حیات/گسترده بود او /دیدم که در وزیدن دستانش/جسمیت وجودم/ تحلیل می رود(همان: ۱۴۸)

همان گونه که در متون عرفانی، نهایتاً سالک و حق به وحدت وجود می رسند، در شعر فروغ نیز می توان فرازی از این وحدت را ملاحظه کرد:

دیدم که قلب او /با آن طنین سرگردان/پیچیده در تمامی قلب/ساعت پرید /پرده به همراه باد رفت /او را فشرده بودم/در هاله حریق/می خواستم بگویم/اما شگفت‌را /انبوه سایه گستر مژگانش /چون ریشه های پرده ابریشم/جاری شدند ازین تاریکی/در امتداد آن کشالهٔ طولانی طلب /و آن تشنج، آن تشنج مرگ آلود /تا انتهای گمشدهٔ من (همان: ۱۴۹)

شاعر/عاشق به یاری عشق است که پس از رسیدن به گمشده ی دیرینش که خودش بوده، رها می شود و این معشوق، همان معشوق متعالی است که شاعر مانند یک سالک، با او به کمال خود نائل می شود و از وجود مجازی خویش جدا می گردد:«دیدم که حجم آتشینم/آهسته آب شد /وریخت، ریخت، ریخت /در ماه، ماه به گودی نشسته، ماه منقلب تار /در یکدگر گریسته بودیم /در یکدگر تمام لحظه بی اعتبار وحدت را دیوانه وار زیسته بودیم.(فرخزاد،۱۳۷۱، ۳۰۸)

تقریباً در این شعر، باز با همان مضمون عطش تند و شوق پرشور عشق زمینی که در دفاتر پیشین فروغ وجود داشت، روبرو هستیم. آنچه هست، پرورش همان مضامین قدیمی در لایه های از تشبیهات و استعاراتی است که در یک آزادی بکر، از طریق عاطفه شخصی شاعر به هیاتی نو آیئن ظاهر می شود. تشبیه «مردمک چشم» به «صوفیان بی هوش» در لحظه هم آغوشی، نه تنها فردیت تخیل فروغ را رقم می زند؛ بلکه به دور از اشارتی به «سماع» اهل تصوف هم نیست. این گونه وسیع خیال پردازی در شعر«وصل» به ما میگوید که هرچند عشق مطرح شده عشق زمینی است؛ اما ماهیتی گسترده تا «آن سوی حیات» دارد. خلاقیت ناب فروغ و حتی شاملو در همین تجربه ها بکری است که در سطوح ذهنی خود با یک مساله واحد که

همان عشق است دارند.در عاشقانه های شعر نو فارسی نمی تـوان اشـارات تاریـک و روشـنی از لحظات عشقبازی و مغازله را نادیده گرفت. این خود از پیامدهای زندگی و فرهنگ شاعر امروزی است که آنگاه که در تقابل با ارزشهای سنتی قرار می گیـرد، صـبغه ای پـر رنـگ تـر بـه خـود می‌گیرد.

همین شواهد اندک،بهترین گواه است در تأیید این نظریه که «تولـدی دیگـر» کـه دفتـر چهارم شعر فروغ فرخزاد است، به حق تولدی است دیگر گونه در کار شعر و شاعری فروغ.

نتیجه گیری

عاشقانه‌سرایی در ادب معاصر، اگرچه ریشه‌ی رمانتیستی دارد؛ اما در همـه‌ی مـوارد مشـابه نیست. بسته به این‌که شاعر یا ادیب مورد بحث، وابسته به کدام شاخه از رمانتیسم باشد، تفسیر و تأویل نمادها دستخوش تغییر می‌گردد.

در شعر نیما یوشیج که صبغه‌ی اجتماعی دارد، نمادها به گونه‌ای متفاوت تأویل می گردنـد و در مجموع، نمادها نشان‌دهنده‌ی اجتماع شاعر است. دریا، همان جامعه‌ی نامطلوب اسـت. ابـر، نماد دشواری ها و خفقان است و...

این در حالی است که در شعر فروغ، نمادها تجلی گاه نیازهای عاطفی شاعر است و تصاویر ادبی بیانگر خواسته های عاطفی وی.

بدین ترتیب، در عهد معاصر،تصویر رمانتیستی توانسته است تأثیر شـگرف خـود را نمایـان سازد.

فهرست منابع

۱. آرین پور، یحیی، (۱۳۷۵) از صبا تا نیما، تاریخ ۱۵۰سال ادب فارسی، جلد دوم، انتشارات زورا، چاپ ششم .

۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۲)، (م . امید) صدای حیرت بیدار (گفتگو ها)، زیر نظر مرتضی کافی، انتشارات مروارید و زمستان، چاپ دوم

۳. ..... (۱۳۸۵)، زمستان، انتشارات زمستان، چاپ بیست وسه.

۴. براهنی، رضا(۱۳۶۸)، قصه نویسی، نشر البرز، چاپ چهارم .

۵. – ..... (۱۳۸۰)، طلا در مس ، (در شعر وشاعری)، جلد اول، انتشارات زریاب، چاپ اول

۶. زرین کوب، حمید (۱۳۷۸)، چشم انداز شعر نو فارسی، انتشارات توس.

۷. سپهری، سهراب (۱۳۸۵)، هشت کتاب، انتشارات طهوری، چاپ چهل وسوم .

۸. شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۲) ادبیات فارسی از عصر جامی تاروزگار ما، ترجمه حجت ا لله اصیل، چاپ دوم .

۹. .....(۱۳۸۳) . ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، انتشارات سخن،چاپ دوم .

۱۰. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶) انواع ادبی، انتشارات فردوسی، چاپ پنجم .

۱۱. .....(۱۳۷۰)، سیر غزل در شعر فارسی، انتشارات فردوس، چاپ سوم .

۱۲. .....(۱۳۷۵)، کلیات سبک شناسی، انتشارات فردوس، چاپ چهارم .

۱۳. .....(۱۳۷۴)، نگاهی به فروغ فرخزاد، انتشارات مروارید، چاپ دوم .

۱۴. ----------(۱۳۸۳) نقد ادبی، تهران: فردوس.

۱۵. صفوی، کورش(۱۳۹۰) از زبان شناسی به ادبیات، تهران: سوره مهر.

۱۶. فتوحی رودمعجنی، محمود(۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران: سخن.

۱۷. فرخزاد، پوران(۱۳۸۱). *زنان همیشه(گزیده اشعار کلاسیک، نیمایی و آزاد شاعران زن ایران)*. تهران: نگاه.

۱۸. فرخ زاد، پوران(۱۳۸۳). مسیح مادر، تهران: ایران جام.

۱۹. فرخزاد، فروغ، (۱۳۷۱) دیوان شعر، انتشارات نوید (آلمان)، چاپ دوم .

۲۰. یاحقی، محمد جعفر(۱۳۸۰). جویبار لحظه ها، تهران: جامی.

۲۱. یوشیج، نیما (۱۳۷۶) شراگیم (نسخه بردار)، نامه های نیما، از مجموعه آثار نیما یوشیج، انتشارات نگاه، چاپ اول .

۲۲. – .....(۱۳۸۰). مجموعه کامل اشعار فارسی و طبری، سیروس طاهباز، انتشارات نگاه، چاپ پنجم.