

## مقایسه شاخصه های تصویر رمانتیسیم در شعر نیما و فروغ فرخزاد

### خداداد کریمی نسب

کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی، گروه ادبیات، دانشگاه آزاد واحد اردبیل، ایران.

---

#### چکیده

مسئله 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 ویژگی های خاص ایماژ رمانتیک را با بحث از چهار مشخصه: استحاله در طبیعت، سایه‌واری تصویر، پویایی، و فردیت در تصویر تبیین می‌کند. در ضمن در این پژوهش دو شاخه مجزا از رمانتیسیم ایرانی مشاهده می‌شود: شاخه رمانتیسیم انقلابی که نیما، طلایه دار آن است و رمانتیسیم عاشقانه و ایده‌آل‌گرا که مختص فروغ و هم‌فکران او است. مقاله بر اساس شیوه ی توصیفی- تحلیلی و بر مبنای روش کتابخانه ای انجام می‌گیرد.

**واژه‌های کلیدی:** رمانتیسیم، نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، بلاغت، تصویر، سبک استعاری

---

## بیان مسأله

تغزل از گونه‌های اشعار غنایی است که در آن شاعر به بیان احوالات و عواطف شخصی خود می‌پردازد. سر آغاز اشعار عاشقانه را «روابط مرد وزن در دوران مادر سالاری» دانسته‌اند: «برخی از منتقدان اصل اشعار عاشقانه را به روابط مرد وزن در دوران مادر سالاری - که جامعه تحت حکومت زن بود - مربوط کرده‌اند: و اشعار عاشقانه را همان ستایش‌ها و اوراد و اذکاری دانسته‌اند که مردان برای زن حاکم بر قبیله یا جامعه می‌سروده و می‌خوانده‌اند. بدین ترتیب در عصر الهگان و ارباب انواع مونث و در دوره‌ای که ریاست جوامع کشاورزی بر عهده زنان بوده 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 «من شخصی» شاعر، معشوق است. اگر بخواهیم شعر عاشقانه را در عبارتی موجزتر تعریف کنیم باید بگوییم که: شعر عاشقانه آن بیان هنری است که شاعر/عاشق به توصیف و ستایش معشوق خود مبادرت می‌ورزد. بدیهی است که این بیان هنری در صفحات رنگارنگ تاریخ و فرهنگ یک جغرافیا، رو ساخت و ژرف ساخت‌های گوناگونی را به خود می‌پذیرد. برای مثال شاعر قرن چهارم هجری تصویری را که از معشوق خود ارایه می‌دهد با تصویر معشوق پرداخته توسط شاعران قرن هفت و هشتم، هم از نظر شکل و هم از نظر محتوا با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند. دوران معاصر که آغاز آن را باید انقلاب مشروطه به حساب آوریم، طلیعه‌دار ظهور مفاهیم و مباحث تازه‌ای است که در تاریخ و فرهنگ این مرز و بوم بی‌سابقه می‌نمود. ما برای ترسیم «آن بیان هنری» در تغزلات دو شاعر نوپرداز (نیما، و فروغ)، از توصیف اجمالی غزل دوره مشروطه خود را ناگزیر می‌دیدیم. 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 و معانی تغزل در شعر گذشته ارائه دهیم. چنان که می‌دانیم نیما - پدر شعر نو فارسی - حضور قاطع خود را در تاریخ ادب معاصر با انتشار شعر عاشقانه «افسانه» به ثبت رسانید. شعر «افسانه» را می‌توان بامداد عاشقانه سرائی نوین در ادبیات معاصر به شمار آورد. به همین منظور است که در توصیف و تاثیر «افسانه» بر روند عاشقانه سرائی بعد از نیما پرداخته شده است.

## پیشینه پژوهش

خاکپور، محمد؛ اکرمی، میرجلیل (۱۳۸۹) رمانتیسیم و مضامین آن در شعر معاصر: این پژوهش به بررسی مضامین توجه داشته و تصویر را بررسی نکرده. شعر جدید فارسی از دوره مشروطیت به بعد در هر سه شاخه رمانتیسیم (یعنی متعادل و متعارف، اجتماعی و افراطی و احساسات‌گرا) برای خود نمایندگانی داشته است. در این مقاله سعی بر آن است که سیر رمانتیک در شعر جدید فارسی و پاره‌ای از مضامین رمانتیسیم احساسات‌گرا و سیاه مورد بررسی قرار گیرد.

صادقی، معصومه (۱۳۹۷) رمانتیسیم و بازتاب آن در شعر شاملو: این مقاله نیز به تصویر توجه نکرده. یافته‌های این جستار نشان می‌دهد، از پس خیال‌انگیزی شعر شاملو، مخاطب همراه با او از حالت شعوری به حالت شعری منتقل می‌شود و پژواک خیال را در سروده‌هایش می‌یابد. شعر شورانگیز شاملو، حاصل حضور هیجان و احساس رمانتیک‌گونه وی است؛ احساسی که شاعر هرچه را با آن تجربه می‌کند، در طلیعه شعر و ادب جای می‌دهد. بر اساس نگاه شاملو به عشق، کنش و واکنش مهر و محبت انسانی در قالب دو قلب، از ضروریات و ملزومات زندگی بشری برشمرده می‌شود. وی علاوه بر پرداختن به دغدغه‌های انسان امروزی، تمام تلاش خویش را به کار بسته است تا ساحت انسانیت را از مرزهای ادیان و ملل و نژادها گذر دهد و گستره دایره جهان شمول انسانیت را بیش از پیش بگستراند.

اویسی کهخا، عبدالعلی (۱۳۹۱) بررسی رمانتیسم و بازتاب آن در شعر حسن هنرمندی: این اثر نیز توجهی به تأثیر بر تصویر نداشته. در این مقاله برآنیم که ضمن بیان مضامین و مبانی اصول رمانتیسم، تاثیرگذاری این اصول را بر ذهن و زبان حسن هنرمندی با ذکر شواهد شعری از آثار او بیان کنیم و تاثیر گذاری فضای نوستالژی رمانتیسم را در شعر این شاعر نشان دهیم نجاریان، محمدرضا (۱۳۹۶) بررسی درونمایه های شعری در شعر احمد عزیزی: در این پژوهش نیز توجه و تأکید بر مضامین شعری است.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۴) تصویر رمانتیک مبانی نظری، ماهیت و کارکرد: این پژوهش که بخشی از کتاب بلاغت تصویر است، به بررسی شاخصه های تصویر رمانتیک پرداخته؛ اما در بررسی اشعار شاعران صرفاً به اثبات ادعا بسنده کرده و هدف بررسی بحثی بلاغی بوده و تأثیر این تصاویر و میزان کارکرد تصاویر بررسی نشده است. هدف مقاله آن است تا خواننده تفاوت روند آفرینش، ارزش زیبایی شناختی و خاستگاه معرفتی و منطق تصویرگری رمانتیک را با تصویرگری در سبک کلاسیک دریابد و بتواند شعر رمانتیک را از منظر ایماژ رمانتیک، نقد و ارزیابی کند.

### سئوال های پژوهش

آیا تصویر رمانتیسم در شعر نیما یوشیج و فروغ فرخزاد دارای شاخصه های مختص به خود است؟

میزان ارتباط شعر غنایی پارسی با شعر رمانتیک معاصر چقدر است؟

در میان شاعران گزینش شده، چه شباهت ها و تفاوت هایی ملاحظه می شود؟

### اهداف پژوهش

شناسایی چگونگی برخورد شعر پارسی با مکاتب ادبی و چگونگی تأثیرپذیری و نقش تصویر در این تحول و تکامل از مهم ترین اهداف پژوهش است که کمتر مورد توجه قرار گرفته است. مکاتب ادبی در هر دوره، توانسته اند مضامین و شیوه ی تصویرسازی منحصر بفردی را به زبان پارسی تحمیل کنند که در قالب تصویرگرایی مدرن قابل ردیابی است. از دیگر اهداف پژوهش، شناخت تأثیر متقابل محتوا و تصویر در قالب مکاتب ادبی و تصویرگرایی معاصر است؛ همچنین نقش خلاقیت و دیدگاه اجتماعی شاعر نیز بر فرآیند تصویرسازی بررسی می شود.

### 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 آستان 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 می کرد.

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، بی اعتنایی 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. (یا حقی، 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 می کند 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 گاتاها می دانند (یا حقی، 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 هستیم، در ادب معاصر نیز ویژگی های چشمگیری به چشم می خورد که نثر و شعر آن دوره را از آثار ادوار پیش متمایز می کند.

### ویژگی 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. فرمالیست ها 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 عدول از هنجار، نگرش نوینی را به ادبیات تزریق کرده و پایه گذار کشف نوآوری های منحصر بفرد ادیبان در زمینه ی هنجارگریزی شدند.

### عدول از هنجار

یکی از مباحث بسیار ارزشمند و در عین حال تأثیر گذار بر تاریخ ادبیات جهان، مبحث 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 نقد ادبی و روش بررسی متون ادبی را کاملاً متحول کرد؛ مثلاً به نظر آنان سبک عدول از هنجار است و این عدول قابل ارزیابی و تجزیه و تحلیل است. به طور کلی می توان گفت که تکیه 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 مؤثر در تغییر سبک ادبی رفتند که تاریخی طولانی داشت. این روش " غریب سازی " " making strange " نام داشت.

ویکتور شکلوفسکی در سال ۱۹۱۷ مقاله ی بسیار مهمی تحت عنوان هنر یعنی صفت Art as device منتشر کرد... شکلوفسکی [ در این مقاله ] می گوید هدف زبان ادبی این است 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 آشکار می کند. (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۸) در ادبیات شیوه های گوناگونی برای غریب سازی وجود دارد. برخی از این شیوه ها عبارتند از: « مجاز و استعاره و کنایه، استفاده از صناعات ادبی، تعریف دوباره، تصرف در محور همنشینی و استفاده متناوب از موسیقی و نهایتاً برجسته سازی که عملاً نتیجه عوامل قبل است. اصطلاح برجسته سازی یا فورگراندینگ foregrounding به معنی عدول های برجسته ی هنری از زبان عادی است (همان: ۱۶۲) لیچ، زبانشناس معروف، فورگراندینگ را « انحراف و عدول هنرمندانه، عدولی که انگیزه هنری داشته باشد» (همان: ۱۶۲) معرفی می کند. به نظر زبانشناسان فرمالیست، زبان، روان و به اصطلاح خودکار است و اساساً توجه را جلب نمی کند و لذا بر هیچ جزء آن درنگ نمی 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 منظور از آن هر گونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، زیرا گروهی از این انحرافات تنها به ساختی غیر دستوری منجر می شوند 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 امکان را در نظر 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، امکان این گونه از هنجارگریزی بسیار محتمل است؛ چرا که هرگونه از انحراف از زبان هنجار، قطعاً دارای مفهوم است. با این حال، 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 این رو است که 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 باشد؛ به عبارت دیگر جهت مند باشد. (همان: ۴۴)

شاید بتوان این گزینه را با فصاحت و بلاغتی که مد نظر ادبا در علم معانی است، تطبیق 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 که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی باشد، به عبارت دیگر غایتمند باشد. (همان: ۴۵)

در پی به کار گیری موارد مذکور، می توان شاهد گونه های متعدد هنجارگریزی در سطح اثر ادبی بود. نظیر هنجارگریزی واژگانی که در این گونه از هنجار شکنی، شاعر با ساخت ترکیبی جدید که مسبوق به سابقه نیست، در سطح واژگان به نوآوری روی می آورد: «این گونه 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 آنکه شب شهر را دیرگاهی است/ با ابرها و نفسدودهایش/ تاریک و سرد و مه آلود کرده است» (اخوان، ۱۳۸۵: ۱۲۳)

### 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 شیوه ی 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 حوزه ی شعر و ادب پارسی نفوذ می کند. پس از آن، بارقه هایی از تسلط گرایش سوررئالیسم مشاهده می شود 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، شعری 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.

## افسانه نیما

در میانه‌ی تلاش‌های گسترده برای ایجاد تحولات سیاسی - اجتماعی در پیکره‌ی نظام سیاسی ایران، تلاش‌هایی برای ایجاد تحول در نحوه‌ی زیستن و اندیشیدن به وجود آمد. این تحولات متأثر از روابط نامحدود سیاسی - فرهنگی با غرب بود. عمدتاً در سرزمین‌هایی که در شرق عالم قرار داشت، به واسطه‌ی برقراری ارتباط با غرب، این تغییرات را می‌توان مشاهده کرد. در پی این تحولات، ادبیات نیز از تغییر و تحول مصون نماند؛ به ویژه در سطح شعر، نگرش‌های نوینی جایگزین رویه‌های کهن شد. در شعر پارسی، تحولات عظیمی پیش از نیما یوشیج روی داده بود. قالب شعر که عمدتاً در آن روزگار، غزل بود، با قالب‌های جدید؛ مخصوصاً چهارپاره 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 جریان‌ت تغییر گرایانه کمتر مورد توجه جامعه‌ی ادبی قرار می‌گرفت و ارزش آن‌ها، صرفاً به انتقال پیام سیاسی محدود می‌شد، 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 گسترده‌ای را برای خود بیابد. نیمای پدر شعر نو فارسی را در ابتدا شاعر افسانه می‌خواندند. هرچند افسانه از نمونه‌های کامل و پخته شعر نوی او به حساب نمی‌آید؛ اما در ادامه سنت غزل سرایی فارسی قابل بررسی است. البته نباید از این حقیقت غافل بود که همان‌گونه که غزل، مسیری جداگانه را طی کرد و در نهایت، پذیرای محتوای اجتماعی و دغدغه‌های انقلابی گردید؛ تغزل پارسی نیز از پیکره‌ی غزل جدا گردید و پس از آزمون قالب‌های نوین به شعر معاصر رسید. اگر چه افسانه‌ی نیما، تجربه‌ای جدید در شیوه‌ی عاشقانه سرایی پارسی بود؛ با این حال، با توجه به پیشینه‌ی ادب پارسی که گونه‌های متفاوتی از تغزل را در شعر سبک‌های گوناگون؛ به ویژه عرفان تجربه کرده بود، چندان نا آشنا به نظر نمی‌رسید: «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 می‌تواند افسانه رابه نام یک اثر دلنشین بپذیرد» (آرین پور، ۱۳۷۵، ۴۷۲). البته همان‌گونه که پیش از این نیز متذکر شدیم، این به معنای همسانی شیوه‌ی سرایش شعر نیما با مشاهیر گذشته‌ی ادب پارسی نیست.

## رمانتیسم ادبی نیما

گرچه شعر نیما به واسطه‌ی به کارگیری تمام و کمال مشخصه‌های شعر اجتماعی که عموماً منشعب از گرایش رئالیستی؛ به ویژه رئالیسم سوسیالیستی است، قرابت چندان با اشعار رمانتیک ندارد؛ با این حال، بایستی به دلیل وجود پاره‌ای از مشخصه‌های رمانتیسم اروپائی در اشعار وی، بخش کمی از اشعارش را نماینده‌ی رسمی مکتب رمانتیسم به حساب آورد. این مشخصه‌ها، بیش از هر شعر دیگری از نیما، در افسانه قابل رؤیت است: «اکثر مشخصات عمده مکتب رمانتیسم فرانسوی در افسانه دیده می‌شود از قبیل بیان احساس و خیال و عواطف، شکوه و رنگ و منظره، یادکرد از زشتی‌ها در کنار زیبایی‌ها، گریز از قواعد و قانون، توجه به ضمیر ناهشیار و سرانجام مهمترین مشخصه مکتب رمانتیسم که تکیه بر جنبه‌های فردی است به طور که می‌گویند که این رمانتیک‌ها بودند که من را کشف کردند. در حالی که عاشق و معشوق در ادبیات کلاسیک صفات کلی دارند، اینجا با عاشق و معشوق خاصی مواجهیم و قهرمان شعر خود شاعر است و افسانه در مقام معشوق به هیچ کس دیگر جز خود 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 این‌ها با هم مخلوط شد. اما افسانه نیما موجود بخصوص منحصر به فردی است که بیشترین شبیه به آنیماست» (شمیسا، ۱۳۸۲، ۲۳۷-۲۳۶)

## رمانتیسیم

رمانتیسیم، 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 رمانتیسیم 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 رمانتیسیم هستیم. در برابر ایدالیسم 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 رمانتیسیم را در چند اصل کلی و مهم بدین شرح می توان باز نمود:

«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.

## اصول رمانتیسیم در اشعار نیما

همان گونه که یادآور شدیم، به وفور می توان در اشعار عاشقانه نیما شواهدی دال بر توجه ویژه نیما به مکتب رمانتیسیم ارائه نمود؛ البته این نکته دور از انتظاری نیست، چرا که نیما تعلیم یافته در مدرسه سن لویی است 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 ادبیات ایران نیز هستند (رک: تاریخ تحلیلی شعر نو)، همگی به واسطه مدرسان این مدرسه با مکاتب مخلف غربی آشنایی یافته اند. به طور کلی، در سه حوزه ی اصلی که در مبحث پیش به آن اشاره کردیم، آثار نیما را صرفاً جهت اثبات رمانتیک بودن اشعار غنایی نیما مورد بررسی قرار می دهیم.

## همدلی و یگانگی با طبیعت

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

ماخ اولاً، پیکره رود بلند

می رود نامعلوم

می خروشد هر دم

می جهانند تن، از سنگ به سنگ

چون فراری شده ای

که نمی جوید ره هموار

(نیما یوشیج، ۱۳۸۱: ۲۵۱)



«نیما طبیعت را چنان صادقانه وصف می‌کند و احساسش چنان در تصویرهای روستایی اش طبیعی نشسته که شعر از فرط تأثیر میان سادگی واقعگرایانه روستایی و نمادگرایی پیچیده و شناور است. در شعرهای ری را، شب، ماخ اولا، داروگ، برف و ... تشخیص مرز میان واقعیت و هنر دشوار است و صدق هنری یعنی همین. رمانتیسم نیما دردناک و عمیق است، با زبانی شخصی و تازه.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۲۰)

البته باید در نظر داشت که به واقع تشخیص تعلق تصاویر و مضامین مرتبط با طبیعت در اشعار نیما به رمانتیسم و سمبولیسم کمی دشوار است؛ چرا که از طرفی در اندک اشعار عاشقانه ی نیما، می‌توان شاهد طبیعت ستایی او بود که بارقه‌هایی از عناصر رمانتیسم را با خود به همراه دارد؛ اما در مابقی اشعار نیما که با صیغه ی رئالیسم انتقادی سروده شده است، استفاده از طبیعت صرفاً جهت هنری کردن کلام بوده و هر کدام از عناصر در حقیقت نماد است؛ به مانند آن چه در شعر ققنوس ملاحظه می‌شود:

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 می‌کند و این استنتاجی است که بر اساس دیگر اشعار سمبولیک نیما قابل اثبات است:

ناگاه، چون بجای پر و بال می‌زند

بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ،

که معنیش نداند هر مرغ رهگذر،

آنکه ز رنج‌های درونیش مست،

خود را به روی هیبت آتش می‌افکند.

باد شدید می‌دمد 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 می‌کند تا میان خود و طبیعت ارتباط مستقیم برقرار کند. از این طریق به استحاله دست می‌یابد. در این روش، فرآیندی مشابه استعاره روی می‌دهد. شاعر ادعای یکسانی با طبیعت می‌کند؛ برخلاف سمبولیسم که همواره ادعای همسانی و تشابه در میان است و شاعر در نهایت، تشابه میان برخی پدیده‌ها با مفاهیم و مصادیق مدنظر خود را گوشزد می‌کند.

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)

### بازگشت به آغاز

مسئله زمان در شعر و ادبیات رمانتیک، مسئله بسیار مهمی است؛ چرا که برخلاف ادب موسوم به کلاسیسیم، زمان مشخصی را نمی‌توان برای شعر در نظر گرفت. این خصیصه را تقریباً نمی‌توان در دیگر مکاتب ادبی ملاحظه کرد؛ حتی در شعر سوررئالیستی نیز می‌توان به زمان ازلی و یا زمان الهی اشاره کرد. زمانی که آغاز زمان‌ها است و یا زمانی که از قدرت تصرف انسان در تاریخ‌نگاری علمی خارج است. زمان مطرح در ادب رمانتیک، زمانی مجهول الهویه است. اصولاً شفاف نبودن، میزان رمانتیسم را در هر پدیده و مبحثی افزایش می‌دهد؛ از این رو است که نمی‌توان زمان را مشخص کرد. گویی شاعر در یک سیلان ویژه گرفتار است. عمده‌ترین مقطع زمانی – گفتیم مقطع زمانی؛ چرا که تعیین زمان دقیق دشوار است – که شاعر به آن پناه می‌برد، گذشته دور است. آن چه معمولاً دوران کودکی نامیده می‌شود؛ مانند بسیاری از اشعار فروغ که کودکی شاعر را ترسیم می‌کند.

در این شیوه، شاعر به توصیف زمان گذشته و هر آن چه در آن دوران موجود بوده است؛ به ویژه از منظر فضا می‌پردازد: «بازگشت به گذشته‌های دور، دوران گنگ کودکی همراه با وصف مکان‌های متروک و کهنه و فضاهای سوت و کور، فضای شعر رمانتیک را تار و شبیح گونه می‌سازد. «فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۲»؛ البته باید توجه داشت که رمانتیک‌های 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 شب‌های 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 می‌پاید

( همان: ۱۸۸ )

### فردیت

آن چه با عنوان فردیت در مکتب رمانتیسم اروپایی مطرح می‌شود، معادل است با بیان آزاد و بی‌قید و شرط احساسات. در این رویه، شاعر آن چه را شخصاً احساس می‌کند و می‌پندارد، به تصویر می‌کشد. اصولاً می‌توان مدعی شد که اصل سوم از اصول سه‌گانه نیما؛ یعنی جایگزینی عینیات به جای ذهنیات، معرف همین خصوصیت است.

در نهایت می‌توان بر اساس شواهدی که در آثار نیما موجود است و با توجه به اظهار نظرهای محققان ادبی که عاشقانه‌های نیما را متأثر از مکتب رمانتیسم می‌دانند 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 حیطة 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 باورهاش، 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، مباحثی 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 نمی باشیم.

### 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 می توان 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 ی رمانتیک و نوقدمائی و تحت تاثیر شعر فریدون توللی، فریدون مشیری و نادر نادرپور بود. او در نامه یی که پیش 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 و کلیشه 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 شخصی 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 عمده در کار دارد: «در» «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» فروغ فرخزاد عنصر وحشی وجود دارد؛ ولی این عنصر وحشی از یک رمانتیسیم 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 مایه 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 همه 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 عصر خاصه تغزل سرایان، آنرا تنها علاج دردهای پنهانی و خاموش خود می داند و آن سالها مضمونی رایج است.» (زرین کوب، ۱۳۵۸: ۱۹۸)

### تغزل در دوره ی دوم شاعری فروغ

دوره ی دوم شاعری فروغ، دغدغه های انسانی او را به عنوان یک شاعر / انسان در بر می گیرد. 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 نیست؛ 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 شهنشاهی مغرور از راه می رسد و او را بر می گزیند و همان گونه که شاعر می اندیشد، این گزینش مایه ی مباحثات 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 «تولد دیگر» است. اولین نکته ای که در این شعر جلب توجه می کند، سرخوردگی شاعر از جستجوی معشوق در هر ناکجا آبادی 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 می شود؛ به ویژه با توجه به عناصر و مشخصه هایی که پیش از این در شعر رمانتیک ملاحظه می شد: «آه، اکنون دیرست /که فرو ریخته در من، گوئی /تیره آواری از ابر گران /چو میآمیزم، با بوسه تو /روی لبهایم، میپندارم/می سپارد جان عطری گذران /آنچنان آلوده ست /عشق غمناکم بابیم زوال /که همه زندگی 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 /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: «توجه 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 امروزی با تفکرات انسان سنتی می داند. قطعاً این نظریه نمی تواند بیراه باشد؛ چرا که تغییر نگرش انسان به مسائل پیرامونش بود که در نهایت، به تغییر شیوه ی 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 زاینده شرایط محیط هستند. این مفاهیم عوض شده. من مثال ساده ای میزنم، راجع به عشق صحبت می کنیم، پرسناژ 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 که او عاشق نه، یک بیمار بوده، آدمی بوده که مرتب می خواسته خودش را آزار بدهد. این است که خب به کلی عوض می شود. شما فکرش را بکنید وقتی لیلی های دوره ما توی ماشین کورسی سوار می شوند و با سرعت ۱۲۰ کیلومتر می رانند و پلیس مرتباً جریمه شان میکند آن وقت یک چنین مجنون هایی به درد این لیلی ها نمی خوردند».(جلالی ۱۳۷۷، ۷۰-۱۶۹)، نمی توان این مسئله که تغییرات در شعر او، همسو با زمانه است را به شعرش تعمیم داد؛ بلکه باید این واقعیت را باید در نظر گرفت که فروغ ابتدا به سراغ گونه ای از این تغییرات رفت که شعر رمانتیک،

ماحصل آن به شمار می رفت و پس از مدتی، تغییر رویه داده و به سراغ شعر رئالیستی و البته تا حدودی ایده 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 خزان یا تصویری بر روی جریانهای مغشوش آب روان» توصیف شده است. این تزلزل را عمدتاً در شعر دوره ی اول شاعری فروغ نمی توان ملاحظه کرد. اصولاً تزلزل موجود در شعر فروغ حاصل «گسیختگی روشنفکر» با «ارزش های سنتی» آن دوره است، مسئله ای که در مورد دیگر شعرای گریزان از سنت ملاحظه می شود؛ با این توضیح افزوده که نمود این فرآیند در شعر فروغ پر تالوتر است: «در فروغ «تزلزلی» وجود دارد که نتیجه همان گسستن از علائق سنتی است. فروغ انسانی است که احساس سقوط می کند.

در شب کوچک من دلهره ویرانی است ...

این نمونه گسیختگی روشنفکر آن دوره است. آن سرخوردگی عاطفی دیگر نیست، بلکه 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، با همه نقاط مثبت و منفی. همه چیز در شعر فروغ لرزان است. این اضطراب را در «وصف» ها یا EPITHET های شعر او می توان احساس کرد که پیوسته از «رشته سست طناب رخت» و «حجم سفید لیز» و «سایه مغشوش» و «طرح سرگردان» و «پرواز کبوترها» و «بوته های سرگردان» و «دست ها مشوش، مضطرب، ترسان» و «کوچه گیج» و «عطر گذران» و «جریان های مغشوش آب روان» و «شادی های مهجور» و «در سایه بی اعتبار عشق» و «سایه فرار خوشبختی» سخن میگوید. تقریباً دیوان تولدی دیگر و دفتر بعدش ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، بیش و کم رسالت چنین پیامبر است». (شفیعی کدکنی ۱۳۸۳، ۷۰-۷۱)

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 جذب 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 شگفت را / انبوه سایه گستر مزگانش / چون ریشه های پرده ابریشم / جاری شدند ازین تاریکی / در امتداد آن کشاله طولانی طلب / او آن تشنج، آن تشنج مرگ آلود / تا انتهای گمشده 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 / اوریخت، ریخت، ریخت / در ماه، ماه به گودی نشست، 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 آیین 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 «سما» 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 توان اشارات تاریک و روشنی از لحظات عشقبازی و مغالزه را نادیده گرفت. این خود از پیامدهای زندگی و فرهنگ شاعر امروزی است که آنگاه که در تقابل با ارزشهای سنتی قرار می گیرد، صبغه ای پر رنگ تر به خود می گیرد. همین شواهد اندک، بهترین گواه است در تأیید این نظریه که «تولد دیگری» که دفتر چهارم شعر فروغ فرخزاد است، به حق تولدی است دیگر گونه در کار شعر و شاعری فروغ.

### نتیجه گیری

عاشقانه سرایی در ادب معاصر، اگرچه ریشه ی رمانتیستی دارد؛ اما در همه ی موارد مشابه نیست. بسته به این که شاعر یا ادیب مورد بحث، وابسته به کدام شاخه از رمانتیسم باشد، تفسیر و تأویل نمادها دستخوش تغییر می گردد. در شعر نیما یوشیج که صبغه ی اجتماعی دارد، نمادها به گونه ای متفاوت تأویل می گردند و در مجموع، نمادها نشان دهنده ی اجتماع شاعر است. دریا، همان جامعه ی نامطلوب است. ابر، 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 شگرف خود را نمایان سازد.

منابع

۱. آرین پور، یحیی، (۱۳۷۵) از صبا تا نیما، تاریخ ۱۵۰ سال ادب فارسی، جلد دوم، چاپ ششم، انتشارات زورا.
۲. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۲)، (م. امید) صدای حیرت بیدار (گفتگوها)، زیر نظر مرتضی کافی، چاپ دوم انتشارات مروارید و زمستان.
۳. ..... ۱۳۸۵، زمستان، چاپ بیست و سه، انتشارات زمستان.
۴. براهنی، رضا (۱۳۶۸)، قصه نویسی، چاپ چهارم، نشر البرز.
۵. ..... (۱۳۸۰)، طلا در مس، (در شعر و شاعری)، جلد اول، چاپ اول، انتشارات زریاب.
۶. زرین کوب، حمید (۱۳۷۸)، چشم انداز شعر نو فارسی، انتشارات توس.
۷. سپهری، سهراب (۱۳۸۵)، هشت کتاب، چاپ چهل و سوم، انتشارات طهوری.
۸. شفیع کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۲) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمه حجت الله اصیل، چاپ دوم.
۹. ..... (۱۳۸۳). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، چاپ دوم، انتشارات سخن.
۱۰. شمیسا، سیروس، (۱۳۷۶) انواع ادبی، چاپ پنجم، انتشارات فردوس.
۱۱. ..... (۱۳۷۰)، سیر غزل در شعر فارسی، چاپ سوم، انتشارات فردوس.
۱۲. ..... (۱۳۷۵)، کلیات سبک شناسی، چاپ چهارم، انتشارات فردوس.
۱۳. ..... (۱۳۷۴)، نگاهی به فروغ فرخزاد، چاپ دوم، انتشارات مروارید.
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، چاپ دوم، انتشارات نوید (آلمان).
۲۰. یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۰). *جویبار لحظه ها، تهران: جامی*.
۲۱. نیما یوشیج، (۱۳۷۶) *شراگیم (نسخه بردار)*، نامه های نیما، از مجموعه آثار نیما یوشیج، انتشارات نگاه.
۲۲. ..... (۱۳۸۰). *مجموعه کامل اشعار فارسی و طبری، سیروس طاهباز، چاپ پنجم، انتشارات نگاه*.
۲۳. مقالات
۲۴. خاکپور، محمد؛ اکرمی، میرجلیل (۱۳۸۹) *رمانتیسیم و مضامین آن در شعر معاصر، فصل نامه علمی پژوهشی کاوش نامه، سال یازدهم، شماره ۲۱۱، صص ۲۲۵-۲۴۵*.
۲۵. صادقی، معصومه (۱۳۹۷) *رمانتیسیم و بازتاب آن در شعر شاملو، دوفصلنامه شفای دل، دوره ۱، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۷، صفحه 105-122*.
۲۶. اویسی کهخا، عبدالعلی (۱۳۹۱) *بررسی رمانتیسیم و بازتاب آن در شعر حسن هنرمندی، پژوهشنامه ادب غنایی دوره دهم بهار و تابستان ۱۳۹۱ شماره ۱۸*.



۲۷. نجاریان، محمدرضا (۱۳۹۶) بررسی درونمایه های شعری در شعر احمد عزیزی، نشریه ادبیات پایداری، دوره ۹، شماره ۱۶، بهار و تابستان ۱۳۹۶، صفحه 339-364.
۲۸. فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۴) تصویر رمانتیک مبانی نظری، ماهیت و کارکرد، پژوهشهای ادبی: پاییز و زمستان ۱۳۸۴، دوره ۳، شماره ۳؛ 9-10 از صفحه 151 تا صفحه 180.

---

### Abstract

The main issue of this paper is the comparison of the image in the poems of Nima and Forough Farrokhzad from the perspective of the romantic image. The romantic image of the epistemological and aesthetic nature is fundamentally different from the classical, symbolic, and surrealist. The author has tried to explain the nature of the romantic image in three parts: in the first part, explains the special features of romantic imagery with the discussion of four characteristics: transformation in nature, shadow of the image, dynamics, and individuality in the image. In the second section, the relationship between the images and the position of the image in the context of the poem is examined by two characteristics of continuity and maturity. The paper is based on a descriptive-analytical method based on a library method.

**Keyword:** Romanticism, Nima Yoshij, Forough Farrokhzad, Rhetoric, Image, Metaphorical Style

---