پروین، سیمین، فروغ

شروین وکیلی

داد سخن - ٤

پروین، سیمین، فروغ

(صدای زنانه در شعر معاصر پارسی)

شروین وکیلی

بهار هزار و سیصد و نود و پنج خورشیدی

پیشکش به مادرم؛ آذردخت

و به یاد پدرم؛ انوشیروان

پروین، سیمین، فروغ

(مجموعه‌ی داد سخن: جلد چهارم)

نویسنده: شروین وکیلی

نشر شورآفرین

www.soshians.ir

https://telegram.me/sherwin_vakili

شابک: ۱-۱۴-۸۸۲۲-۶۰۰-۹۷۸

شماره کتابشناسی ملی: ۴۸۲۲۵۵۰

شیوه‌نامه

کتابی که در دست دارید هدیه‌ایست از نویسنده به مخاطب. هدف غایی از نوشته شدن و انتشار این اثر آن است که محتوایش خوانده و اندیشیده شود. این نسخه هدیه‌ای رایگان است، بازپخش آن هیچ ایرادی ندارد و هرنوع استفاده‌ی غیرسودجویانه از محتوای آن با ارجاع به متن آزاد است. در صورتی که تمایل دارید از روند تولید و انتشار کتابهای این نویسنده پشتیبانی کنید، یا به انتشار کاغذی این کتاب و پخش غیرانتفاعی آن یاری رسانید، مبلغ مورد نظرتان را به حساب زیر واریز کنید و در پیامی تلگرامی (به نشانی @sherwin_vakili) اعلام نمایید که مایل هستید این سرمایه صرف انتشار (کاغذی یا الکترونیکی) چه کتاب یا چه رده‌ای از کتابها شود.

شماره کارت: ٦١٠٤ ٣٣٧٨ ٩٤٤٩ ٨٣٨٣

شماره حساب نزد بانک ملت شعبه دانشگاه تهران: ٤٠٢٧٤٦٠٣٤٩

شماره شبا: IR30 0120 0100 0000 4027 4603 49

به نام: شروین وکیلی

همچنین برای دریافت نوشتارهای دیگر این نویسنده و فایل صوتی و تصویری کلاسها و سخنرانی‌هایشان می‌توانید تارنمای شخصی یا کانال تلگرام‌شان را در این نشانی‌ها دنبال کنید:

www.soshians.ir

(https://telegram.me/sherwin_vakili)

فهرست	صفحه
دیباچه	٦
بخش نخست: پروین اعتصامی	١١
گفتار نخست: خاندان و زمینه‌ی اجتماعی	١١
گفتار دوم: زندگینامه‌ی پروین	١٩
گفتار سوم: شخصیت و خلق و خوی پروین	٢٧
گفتار چهارم: دستاورد ادبی پروین	٤٤
گفتار پنجم: سوگیری دینی و سیاسی پروین	٦١
گفتار ششم: نقدی بر انگاره‌ی پروین	٧٦
بخش دوم: سیمین بهبهانی	٨٤
گفتار نخست: خاندان سیمین	٨٤
گفتار دوم: زندگینامه‌ی سیمین	٨٧
گفتار سوم: دستاورد ادبی سیمین	٩١
گفتار چهارم: زیبایی‌شناسی اشعار سیمین	٩٢
گفتار پنجم: خودانگاره‌ی سیمین	٩٩
گفتار ششم: باورهای دینی سیمین	١٠٤
گفتار هفتم: سیمین و جنسیت زنانه	١١٢

فهرست	صفحه
گفتار هشتم: موضع سیاسی سیمین	١٢٦
گفتار نهم: سیمین و نقد اجتماعی	١٣٣
بخش سوم: فروغ فرخزاد	١٦٨
گفتار نخست: زندگینامه‌ی فروغ	١٦٨
گفتار دوم: آثار پراکنده‌ی فروغ	١٧٦
گفتار سوم: فروغ و سینما	١٧٩
گفتار چهارم: روابط فروغ با مردان	١٨٩
گفتار پنجم: فروغ و سیاست	٢١٧
گفتار ششم: ساخت روانی فروغ	٢٢٢
گفتار هفتم: اندوخته‌ی دانایی فروغ	٢٤٠
گفتار هشتم: تحول ریخت و قالب در شعر فروغ	٢٥٩
گفتار نهم: تحول وزن در شعر فروغ	٢٩٠
گفتار دهم: سیر تحول محتوای شعر فروغ	٣٠٥
گفتار یازدهم: فروغ در مقام یک کالای فرهنگی	٣٢٣
پیوست: نامه‌ی فروغ فرخزاد به ابراهیم گلستان	٣٥٨

دیباچه

ورود تجدد به ایران و دگردیسی شعر پارسی علاوه بر ظهور جبهه‌های سیاسی و گرایشهای عقیدتی گوناگون، به گروهها و دسته‌هایی از ادیبان و شاعران دامن زد که بر مبنای شکافهای اجتماعی یا فرهنگی متفاوتی از هم جدا می‌شدند. بخش عمده‌ی دوقطبی‌هایی که در قرن گذشته در ادبیات و به ویژه شعر پدید آمده، به شکافهایی اجتماعی مانند جناح سیاسی، طبقه‌ی اقتصادی، تعلق قومی، اقلیم و سرزمین زادگاه، و پیشه و ارتباط با نهادهای اجتماعی مربوط می‌شود. بعد از این دوقطبی‌ها، مهمترین‌ها به مرزبندی‌های فرهنگی مربوط می‌شوند و زبان و گویش، عقاید دینی، باورهای اجتماعی و درجه‌ی سواد را منعکس می‌کنند. در این میان یکی از گروه‌بندی‌های مهمی که به ندرت به شکلی مستقل مورد بحث و تحلیل قرار گرفته، جنسیت است که در کنار سن تنها شکاف مهمی است که در سطح زیست‌شناختی وجود دارد. یعنی گذشته از تمایزهایی که به طبقه‌ی اجتماعی، گرایش سیاسی، باورهای دینی، اندوخته‌ی دانایی، محل زندگی و پیشه شاعران مربوط می‌شود، یک تمایز جنسی مهم نیز داریم که به زن یا مرد بودن‌شان بر می‌گردد.

تمایز جنسی به شکلی عمیق در سطح زیستی ریشه دارد و در سطح روانشناختی و جامعه‌شناختی و تا حدودی فرهنگی نیز تداوم می‌یابد و بنابراین یکی از مهمترین متغیرهایی است که هنگام تحلیل گفتمان شخصیتهای تاریخی باید مورد توجه قرار گیرد. در بیشتر منابعی که درباره‌ی تمایز میان زنان و مردان شاعر نوشته شده، این متغیر به یک جنبه‌ی خاص از جنسیت (یعنی رابطه‌ی هم‌آغوشی) فرو کاسته شده و شاعران

زن نیز معمولا به نفع یک تن نادیده انگاشته شده‌اند. یعنی به نظرم در فهم شعر معاصر نوعی کوری جنسیتی درباره‌ی زنان شاعر وجود داشته است و شعر زنانه به درستی تحلیل نشده است. این کوری از سویی به خاطر توجه نکردن به سراسرِ گفتمانی که زنان تولید کرده‌اند پدید آمده، و از سوی دیگر به خاطر فرو کاستنِ گفتمانی برآمده از یک جنس، به شخصی خاص و یگانه.

هردوی این ایرادها از کلیشه‌هایی جنسیتی بر می‌خیزند که در ضمن با نوعی ضعف روش‌شناسانه و سردرگمی درباره‌ی دستگاه نظری درآمیخته است. از یک طرف بخش عمده‌ی آنچه که زنان گفته‌اند و سروده‌اند به بهانه‌ی این که سنتی یا کلاسیک یا «مردانه» است نادیده انگاشته شده و از سوی دیگر کل تاریخ معاصرِ زنان شاعر به زندگینامه یک شاعر فرو کاسته شده است. درباره‌ی آن بخشِ گلچین شده‌ای که نمادِ شعر زنانه پنداشته شده، مبنا و پیش‌داشتها معلوم نیست و مشخص نیست که بر مبنای چه شاخصهایی و در کدام دستگاه نظری این شعرهای خاص از آن شاعرِ خاص برگزیده و باقی نادیده انگاشته شده‌اند.

هدف از این نوشتار از سویی بازبینی و تحلیل صدای زنان در شعر معاصر است، و از سوی دیگر واسازی و واشکافی جریانی اجتماعی و گفتمانی سیاسی است که با مسخ و تسخیر این صدا، مشروعیتی سیاسی برای یک جبهه‌ی سیاسی خاص دست و پا کرده است. بنابراین بحث ما دو بخشِ تحلیلی-تفسیری و انتقادی-آسیب‌شناسانه دارد. سویه‌ی انتقادی این بحث در کنار بخش تحلیلی‌اش اهمیت و برجستگی دارد. چون جنسیت متغیری کلیدی و مهم است که نادیده انگاشتن یا کلیشه‌ای برخورد کردن با آن گمراه کننده است.

در شعر پارسی معاصر یک جریان چشمگیر و مهم وجود دارد که به زنان شاعر تعلق دارد و هم در سبک زندگی و هم در جریانهای اجتماعی و سیاسی ردپایی چشمگیر و ماندگار از خود به جا گذاشته است. برای فهم این متغیر باید به شکلی همه‌جانبه و ریزبینانه به هرآنچه که به شعر زنانه مربوط می‌شود نگریست

و از هیچ بخشی از آن چشم‌پوشی نکرد. پیش‌داشتها و کلیشه‌های مرسوم، چه خاستگاهی سنتی و دیرینه داشته باشند و چه مدرن و ایدئولوژیک، پاره‌هایی از این سیستم کلان را پنهان می‌کنند و به این شکل تصویری کج و کوژ و غیرواقعی از پدیدارِ پیشارویمان را باز می‌تابانند.

فهم شعر معاصر زنانه تنها در شرایطی ممکن می‌شود که در هر چهار سطح فراز به پرسشهای بنیادینی که در این زمینه وجود دارد بنگریم و پاسخها را به مستندترین و عینی‌ترین شکل بجوییم و از مداخله‌ی پیش‌داشتها و حدسها و سلیقه‌های شخصی در پیکربندی موضوع خودداری کنیم. به این نکته هم باید توجه داشت که شعرِ زنانه امری دوسویه و گفتگومدار است. یعنی گفتمانی نیست که در خلأ پدید آمده باشد. برعکس، جنسیت یکی از پویاترین و دوقطبی‌ترین پدیدارهاست و همواره در اندرکنش دو جبهه‌ی نرینه و مادینه شکل می‌گیرد و تکامل می‌یابد. از این رو اگر بخواهیم تصویری دقیق و روشن از تحول گفتمان شاعرانه‌ی زنانه در دوران معاصر به دست آوریم، باید موازی با شاعران زنان، شعرهایی که با محور زنان توسط مردان شاعر سروده شده را نیز در نظر داشته باشیم. اگر بخواهیم اندرکنش گفتمان زنان درباره‌ی مردان و مردان درباره‌ی زنان را همزمان با خودانگاره‌ی شاعرانه‌ی جنس درباره‌ی خودش تحلیل کنیم، کتابی حجیم و پربرگ از آب در می‌آید. از آنجا که بخشی از سخن در این زمینه را در نوشتارهای دیگر گنجانده‌ام، بخشی از گفتمان جنسی را که مردان شاعر تولید کرده‌اند به جلدهای دیگر این مجموعه واگذار می‌کنم و در این متن تنها بر زنان شاعر متمرکز می‌شوم. اما باز گوشزد می‌کنم که گفتمان این زنان و آن مردان تنها در کنار آنچه که معاصران ناهم‌جنس‌شان می‌گفته‌اند معنا دارد و در فضای میان این گفت و گوست که صدای زنانه و مردانه از بطن شعر پارسی امروزمان برخاسته است.

با این پیش درآمد، روشن است که برای تحلیل عمیق و ریزبینانه‌ی گفتمان زنان شاعر ناگزیریم به چند تن از مهمترینِ ایشان بسنده کنیم. در کل شمار زنان شاعر معاصر که در فاصله‌ی ۱۲۵۰ تا ۱۳۵۰ شعر

سروده‌اند، به حدود پنجاه تن بالغ می‌شود و اینها زنانی هستند که از بیشترشان تنها تک بیتی یا تک شعری در دست داریم. شمار زنانی که در این فاصله دفتر و دیوانی پرداخته‌اند و اشعارشان چاپ شده، حدود ده تن است. در میان این عده کسی مانند شاهزاده خانم اخترالسلطنه[1] یافت می‌شود که دفتر اشعارش تنها در حلقه‌ی ادبای قدیم شهرتی داشته و کسی مانند عالمتاج هم هست که به دست خود دیوان خویش را از بین برده و اگر همت و کوشش پسرش پژمان بختیاری نبود، همین اندک از اشعار باقی مانده‌اش را نیز نمی‌داشتیم. بنابراین اگر بخواهیم به مشهورترین زنان شاعری بسنده کنیم که خودشان دفتر و دیوان شعر خود را منتشر کردند، به سه نام می‌رسیم: پروین و سیمین و فروغ.

این سه تن شباهتها و تفاوتهایی با هم دارند و گفتمانهایی شاعرانه را پدید آوردند که به طور خاص از ۱۳۱۵ تا به امروز با قوت تمام تداوم داشته است. شمار اندک‌شان این بخت را فراهم می‌آورد که تحلیلی دقیق و ریزبینانه از زندگی و روابط اجتماعی و محتوای اشعارشان به دست دهیم. با این وجود باز باید تاکید کرد که این سه تن باید حتما در زمینه‌ی سایر زنان شاعر نگریسته شوند و خودِ این گروه نیز تنها در بافت بزرگترِ کل شاعران پارسی‌گوی معاصر جای می‌گیرند و معنا می‌یابند.

پرسشهای کلیدی‌ای که به نظرم درباره‌ی ماهیت شعر زنانه‌ی معاصر در زبان پارسی مطرح است را می‌توان به این شکل خلاصه کرد و آن را درباره‌ی این سه تن مطرح کرد:

نخست: سطح زیستی: بدن زنان چگونه در شعر بازنمایی شده است؟ رخدادهایی زیست‌شناسانه که زنانه یا عمومی هستند (مانند زایمان و پیری) در گفتمان شاعران زن چه انعکاسی یافته است؟ تمایز زنانگی

[1] شاید گوشزد کردنش لازم باشد که بانو اخترالسلطنه خاله‌ی پدرم بوده است.

و مردانگیِ زیستی و کالبدی چگونه در این اشعار رمزگذاری و فهم شده است؟ مفهوم زیبایی، آراستگی، و عناصر مربوط به جذابیت جنسی زنانه چگونه صورتبندی شده است؟ ساخت بدنی شاعران زن چگونه بوده و از نظر سلامت چه وضعیتی داشته‌اند؟

دوم: سطح روانی: تجربه‌ی زیسته‌ی ویژه‌ی زنانه چه انعکاسی در شعرها یافته است؟ تجربه‌های عاطفی و هیجانی خاص زنانه از جمله ارتباط با شوهر و فرزند چگونه بیان شده است؟ مفهوم مهر و عشق چگونه بیان شده؟ خودانگاره‌ی زنان شاعر چگونه بوده و به چه شکل ابراز شده است؟ ارتباط دو نفره‌ی زنان شاعر (با زنان و مردان) چگونه بوده است؟ خلق و خو و کردار و عادتها و سلوک‌شان چه شکلی داشته؟ آیا به مواد روانگردان اعتیاد داشته‌اند؟

سوم: سطح اجتماعی: موقعیت زنان شاعر از نظر خانواده، بافت خویشاوندی، محیط زندگی، و طبقه‌ی اقتصادی و فرهنگی چگونه بوده است؟ چه شغل و پیشه‌ای داشته‌اند و با کدام نهادهای اجتماعی ارتباط و پیوند برقرار می‌کرده‌اند؟ به کدام جناح سیاسی، گرایش دینی و جریان اجتماعی تعلق خاطر داشته‌اند؟ در این بافت در کدام سازمان عضویت داشته‌اند و چه نقشی ایفا کرده‌اند؟

چهارم: سطح فرهنگی: زنان شاعر چه زبانهایی را می‌دانسته‌اند؟ شعر چه کسانی را خوانده و زیر تاثیر کدام شاعران قرار داشته‌اند؟ سوادشان تا چه پایه بوده؟ چه کتابهایی را می‌خوانده‌اند و چه چیزهایی را می‌دانسته‌اند؟ به کدام نظام عقیدتی گرویده بوده‌اند و سوگیری‌های سیاسی و اجتماعی‌شان از کدام خوشه از منشها تغذیه می‌کرده است؟ ساختار زبان شعری‌شان چگونه بوده و از نظر ساختار و محتوا به کدام گرایشهای معاصر یا پیشین‌تر وابستگی داشته است؟

بخش نخست: پروین اعتصامی

گفتار نخست: خاندان و زمینه‌ی اجتماعی

برای شناخت پروین اعتصامی ضرورت دارد که خانواده‌اش را درست بشناسیم. خانواده‌ی پدری پروین از خاندانهای قدیمی و استخوان‌دار باسواد دوران قاجار بودند که نسل‌اندر نسل ملا بودند. بزرگترین جد نامدار این خانواده را که می‌شناسیم، ملا عبدالعظیم آشتیانی نام دارد. پسر او ملا محمدعلی و پسر او ملا عبدالله و پسر او ملا حسن نام داشته و او پدر میرزا ابراهیم خان مستوفی اعتصام‌الملک محسوب می‌شود. این پسر که زمانی اعتصام دفتر هم لقب داشته، در جوانی (در دهه‌ی ۱۲۶۰-ق) از آشتیان به آذربایجان رفت و به عنوان مستوفی در آنجا مشغول به کار شد و پیشرفت کرد تا به ریاست دستگاه مالی آذربایجان منصوب شد. او دو پسر داشت به نامهای ابوالحسن و یوسف.

ابوالحسن اعتصامی (۱۲۸۲-۱۳۵۷) در مدرسه‌ی اقدسیه و مدرسه‌ی آمریکایی و هنرستان کمال‌الملک درس خواند و دو سال در اصفهان کاشیکاری و معماری آموخت. او در سال ۱۳۳۱ در نمایشگاه بین‌المللی بروکسل در رشته‌ی معماری مدال طلا گرفت. مردی فرهیخته و خلاق بود و در نقاشی، داستان نویسی و

نمایشنامه‌نویسی دستی توانا داشت. دو تا از تابلوهای مشهورش «خرابه در دولت‌آباد» (۱۳۰۰) و «خانه‌ی روستایی در نیاوران» (۱۳۰۵) است که کپی‌هایش زیاد در گوشه و کنار دیده می‌شود. او دو داستان به نامهای «ناجنس محیل‌الدوله» و «مردی که تنها مانده بود» به چاپ رساند و مهمترین نمایشنامه‌هایش «حاجی صحاف باشی» و «آخرین شب دنیا» است.

میرزا یوسف خان اعتصام‌الملک آشتیانی (۱۲۵۳- یکشنبه ۱۳۱۶/۱۰/۱۲) در دوران پهلوی اسم خود را به یوسف اعتصامی کوتاه کرد و ما هم در اینجا با همین نام به او اشاره می‌کنیم. یوسف اعتصامی مردی بسیار فرهیخته و سیاستمداری مشروطه‌خواه بود که به زبانهای عربی، ترکی و فرانسوی تسلط کامل داشت. خط را بسیار خوش می‌نوشت و در ادبیات عرب مرتبه‌ی فضلش در ایران و عراق و مصر بی‌نظیر بود. مردی آرام و به نسبت گوشه‌گیر بود که در نویسندگی دستی توانا و در خطاطی هنری چشمگیر داشت. در اواخر سال ۱۲۷۰ نخستین چاپخانه‌ی حروفی را در تبریز تاسیس کرد و در آن کتابهای زیادی به چاپ رساند. در مجلس دوم (۱۳۲۷-۱۳۳۰ق) هم نماینده‌ی مردم تبریز بود و بین مردم این شهر محبوبیت فراوان داشت. او نخستین کسی بود که در ایران زبان اسپرانتو را معرفی کرد و جریانی برای آموزش آن به راه انداخت. همچنین از مبلغان سیستم آموزشی آلمانی بود و حجم چشمگیری مطلب در هواداری از تجدد نوشته و منتشر کرده است. بر خلاف مشروطه‌خواهان دیگر زیاد درباره‌ی تجدد شعار نمی‌داد و در مقابل به شکلی عملی آن را به دیگران نشان می‌داد. او نخستین شرح حال‌های مشهور از تولستوی، ولتر، سولون و ادیسون را به پارسی نوشته است. او همچنین نخستین داستانهای کوتاه و قطعه‌های ادبی مدرن را در زبان پارسی پدید آورده است.

یوسف اعتصامی با خانم اختر فتوحی ازدواج کرد که دختر میرزا عبدالحسین مقدم‌العداله بود. مقدم‌العدااله خود شاعری سنت‌گرا بود و «شوری» تخلص می‌کرد. از ازدواج این دو پنج پسر و یک دختر زاده شدند که این آخری همانا پروین اعتصامی باشد. برادران پروین عبارتند از ابراهیم (که در کودکی

درگذشت)، ابوالقاسم، ابوالفتح، نصرالله و سعید. ابوالقاسم اعتصامی (۱۲۷٦–مهر ۱۳۵۷) در مدرسه‌ی سیاسی درس خواند و به وزارت خارجه وارد شد. او در منطقه‌ی قفقاز و روسیه به عنوان کنسول خدمت کرد و در نهایت به دبیر اولی سفارت ایران در مسکو رسید. نصرالله اعتصامی مترجمی بود که از زبان فرانسوی متون را به پارسی بر می‌گرداند. او در تهران دارالترجمه‌ای باز کرد و در بهمن ماه ۱۳٦۷ درگذشت. سعید اعتصامی داروسازی خواند و دکترایش را در این رشته گرفت.[۲] ابوالفتح اعتصامی به تجارت روی آورد و با وجود این که نسبت به برادرانش تماس کمتری با فضای علمی و ادبی داشت، گردآوری و چاپ دیوان پروین را بر عهده گرفت و به خوبی به انجام رساند. ابوالفتح اعتصامی با وجود آن که مردی کتابخوان بود اما در جرگه‌ی فرهنگیان حضوری نداشت و در خیابان سپه فروشگاهی برای فروش قفل و لولا باز کرده بود. به هر روی باید از او به خاطر گردآوری و پافشاری در انتشار منظم کارهای پروین سپاسگزار بود، هرچند دست بردن در اشعار وی کار شایسته‌ای نبوده است. بین او و پروین دوستی و مهر عمیقی جاری بود[۳] و او کسی بود که بین سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۵ روی هم رفته هشتاد و چهار هزار نسخه از دیوان پروین را به چاپ رساند و توزیع کرد.[٤]

یوسف اعتصامی در شعر نوی پارسی ردپایی ماندگار از خود به جا گذاشت. او خود شاعر نبود، اما در میان شاعران به خاطر توانمندی ادبی چشمگیرش و زبان‌دانی‌اش اهمیت و اعتباری داشت و از همکاران اصلی ملک‌الشعرای بهار در تاسیس انجمن دانشکده بود. در واقع نخستین مجله‌ی شعر نوی ایران و اولین

---

[۲] درودیان، ۱۳۸۵–۱۳۸٦: ۹۲–۹۵.

[۳] محصص، ۱۳٤۹: ۷۵–۷۹.

[٤] حشمت مؤید، ۱۳٦٦.

رسانه‌ای که تجدد در ادبیات را ساماندهی و تبلیغ می‌کرد، مجله‌ی «بهار» است که یوسف اعتصامی منتشرش می‌کرد و اعضای انجمن دانشکده در آن مطلب می‌نوشتند. این مجله به قدری اهمیت داشت که وقتی پس از یک سال تعطیل شد، ملک‌الشعرای بهار مجله‌ی دانشکده را با همان سبک و سیاق راه انداخت و همه‌ی هیأت تحریریه‌ی بهار در آن به نوشتن پرداختند و وقتی پس از دوازده شماره عمر دانشکده نیز به پایان رسید، بهار در سرمقاله‌اش خود را وامدار یوسف اعتصامی و دانشکده را دنباله‌ی بهار دانست.[۵]

پس از آن که مجله‌ی دانشکده یک سال منتشر شد و تعطیل شد، او بود که با انتشار دور دوم مجله‌ی بهار دنباله‌ی این جریان را گرفت و نوگرایی میانه‌رو و خردمندانه در شعر پارسی را ترویج کرد. مجله‌ی بهار در دو نوبت چاپ شد. نوبت نخست در دوازده شماره در فاصله‌ی ۱۲۸۹/۲/۱ تا ۱۲۹۰/۸/۱ (۱۰ ربیع‌الثانی ۲۵–۱۳۲۸ ذیقعده ۱۳۲۹ق) منتشر شد. نوبت دوم آن پس از وقفه‌ای ده ساله در فاصله‌ی اردیبهشت ۱۳۰۰ تا اردیبهشت ۱۳۰۱ (شعبان ۱۳۳۹ تا جمادی‌الاول ۱۳٤۱ق) باز در دوازده شماره چاپ شد. جالب آن که مدیر این مجله برای مدتی مدیرالممالک و بعدتر عباس خلیلی بود و این دومی پدر سیمین بهبهانی است. یعنی پدر دو تن از سه شاعرِ مورد نظر ما روزنامه‌نگار و ادیبانی بوده‌اند که با هم دوستی و همکاری داشته‌اند. یوسف اعتصامی همچنین در انتشار مجله‌ی علمی و ادبی «گنجینه‌ی فنون» که سید حسن تقی‌زاده در (۱۳۲۰ق) در تبریز منتشرش می‌کرد نقش داشت و در این مورد همکار تقی‌زاده محسوب می‌شد.

یوسف اعتصامی در محفل ادیبان ایرانی ستاره‌ای درخشان و شخصیتی مرکزی بود. چنان که گذشته از این نقش نهادی‌اش در تاسیس نخستین انجمن و نشریه‌های شعر نو، با شاعران مهم دوران خویش

---

[۵] رعدی آذرخشی، ۱۳٤۸: ۱۳۸–۱۳۷.

دوستی‌های استوار و دیرپایی نیز داشته است. برگه‌ای در این مورد را می‌توان در عارف‌نامه‌ی ایرج میرزا دید. در این شعر بلند و زیبا در یک جا ایرج از عارف درباره‌ی دوستانش در تهران پرس و جو می‌کند و تنها از چهار تن نام می‌برد:

بیا عارف بگو زاحباب تهران — که می‌بینم همه شب خواب تهران

بگو آن کاظم بد آشتیانی — اواخر با تو الفت داشت یا نی

کمال‌السلطنه حالش چطور است — دخو با اعتصام اندر چه شور است؟

به عالم خوشدل از این چار یارم — فدای خاک پای هر چهارم

بنابراین وقتی ایرج میرزا می‌خواهد از چهار نفر از دوستان صمیمی‌اش در تهران یاد کند از میرزا کاظم آشتیانی، ابوالحسن صبا (کمال‌السلطنه)، دهخدا (دخو) و یوسف اعتصامی یاد می‌کند.[۶]

یوسف اعتصامی از این نظر در ادبیات معاصر پارسی اهمیت دارد که آشنایی‌اش با زبان و فرهنگ اروپایی او را به وامگیری یکسویه از این اقلیم وادار نساخته است. او هنگام نوشتن به پارسی به شکلی همگن و متقارن از ادبیات فرانسوی، عربی و ترکی داده‌هایی را به وام می‌گیرد و حتا گاه ادبیات مدرن عربی و ترکی در آثار او ردپایی نمایان‌تر از متون فرانسوی به جا می‌گذارند.[۷] از او بیش از چهل کتاب ترجمه شده باقی مانده که در میانشان می‌توان به «تیره‌بختان» (بینوایان) اثر هوگو و «سفینه غواصه» (بیست هزار فرسنگ زیر دریا) اثر ژول ورن (۱۳۲۰ق) اشاره کرد. «تیره‌بختان» با وجود آن که دیگر تجدید چاپ نشد به قدری شیوا و

---

[۶] ناگفته نماند که یک احتمال دیگر درباره‌ی هویت این فرد آن است که اعتصام‌الملک مازندرانی باشد که شخص دیگری است.

[۷] محسنی‌نیا و میرزایی، ۱۳۹۲: ۲۰۲–۲۰۳.

روان ترجمه شده بود که علامه دهخدا پس از تطبیق آن با متن اصلی فرانسوی نوشت که اگر خودِ ویکتور هوگو ایرانی بود و می‌خواست کتابش را به پارسی بنویسید نیز دقیقا همین کلمات و تعابیر را به کار می‌گرفت.

اعتصام‌الملک در ضمن نخستین مترجم ایرانی است که آثاری را از شاعران آلمانی به پارسی برگردانده است. او در ۱۲۸٦ (۱۳۲۵ق) نمایشنامه‌ی «خدعه‌ی عشق» اثر شیلر را از روی ترجمه‌ی فرانسوی‌اش به قلم الکساندر دوما ترجمه کرد و در مطبعه‌ی فاروس به چاپ رساند.[۸] این نمایشنامه نخستین اثر از شیلر و اولین نمایشنامه‌ی آلمانی بود که به پارسی ترجمه می‌شد و با وجود مضمون عاشقانه‌اش به خاطر نقد اجتماعی تند و تیزی که درباره‌ی اشراف داشت جزئی از ادبیات انقلابی اروپا محسوب می‌شد. ترجمه‌ی این اثر آشکارا بر زبان و ساختار ادبی بزرگ علوی و عبدالحسین میکده تاثیر داشته، و این دو کسانی بودند که به ترتیب در ۱۳۰۹ «دوشیزه اورلئان» و در ۱۳۱۱ «ماری استوارت» از شیلر را به پارسی برگرداندند.

یوسف اعتصامی علاوه بر چیرگی چشمگیرش بر زبان پارسی، در ادبیات عربی نیز دستی توانمند داشت. نخستین اثر او به عربی در زمانی که تنها هفده سال داشت (به سال ۱۳۱۱ق) در تبریز به چاپ رسید و شرح و مقدمه‌ای بود بر «مصیبت آل عبا» اثر میرزا علی ادیب خلوت. او همچنین تفسیری بر «اطواق الذهب» زمخشتری نوشته به نام «قلائد الادب فی شرح اطواق الذهب». این کتاب به زبان عربی پاکیزه و روان نوشته شده وشرح صد مقاله را درباره‌ی اخلاق و حکمت در خود دارد. او این کتاب را در بیست و پنج سالگی نوشته و در (۱۳۱۸ق) در مطبعه‌ی تمدن به چاپ رسانده است. «قلائد الادب» از نظر علمی و ادبی چندان در میان ادیبان عرب نامبردار شد که برای سالها در مصر کتاب درسی محسوب می‌شد. حاشیه‌ی او بر مقاله‌های

[۸] فیروزآبادی، ۱۳۸٤: ۲۸۷-۲۹۲.

زمخشتری گاه از دایره‌ی شرح خارج می‌شود و به تفسیر و نقد می‌کشد و شمار زیاد گواهانی که از آثار قدما و معاصران عرب و عثمانی آورده دایره‌ی دانایی شگفت‌انگیز او را در این سن نشان می‌دهد.[۹]

کتاب عربی دیگر او بر ضد استعمار انگلیس نوشته شده و «ثورة الهند» نام دارد. این کتاب در اصل اقتباسی از یک رمان تاریخی فرنگی به اسم «خانم انگلیسی» بود که گویا نخست به فرانسوی نوشته و بعد از آن زبان به انگلیسی ترجمه شده بود.[۱۰] پیشتر اعتمادالسلطنه آن را به پارسی برگردانده بود که مدتها بعد به سال ۱۳۰٤ در تهران به چاپ هم رسید. ملا روح‌الله بادکوبه‌ای آن را به ترکی برگرداند و در نهایت میرزا یوسف خان آن را به عربی ترجمه کرد و در ۱۲۷۹ در مصر به چاپ رساند. این کتاب مضونی ضداستعمار دارد و در زمانی منتشر شد که استعمار انگلستان به مصر دست‌اندازی کرده بود. یوسف اعتصامی در اواخر عمر رئیس کتابخانه‌ی مجلس بود و فهرست کتابهای این کتابخانه را او تهیه کرده که در سه جلد قطور تدوین شده است. جلد اول این کتاب پرزحمت در ۱۳۰۵، و جلد دوم و سوم به ترتیب در ۱۳۱۱ و ۱۳۱٦ به چاپ رسیدند.

اما در میان آثار او آنچه که باید در پیوند با ظهور پروین مورد توجه قرار گیرد، «تربیت نسوان» است که به سال (ربیع‌الثانی ۱۳۱۸ ق) در مطبعه‌ی معارف تبریز به چاپ رسید. این کتاب ترجمه‌ای از کتاب مهم «تحریر المرأه» به قلم قاسم امین مصری است که در همان حدود کتابی تاثیرگذار در تبلیغ حقوق زنان نوشت و در قاهره به چاپ رساند. او در این کتاب در بافتی کاملا دینی با بهره‌گیری از آیات و احادیث زنان را دارای آزادیهای اجتماعی دانسته بود و به تلویح ایشان را هم‌پایه‌ی مردان قلمداد کرده بود. اما انتشار این کتاب به

---

[۹] محسنی‌نیا و میرزایی، ۱۳۹۲: ۲۰۵–۲۰۷.

[۱۰] محسنی‌نیا و میرزایی، ۱۳۹۲: ۲۰٦–۲۰۷.

واکنش سخت و تند رهبران دینی سنت‌گرا منتهی شد و در نتیجه قاسم امین ناگزیر شد عقب‌نشینی کند و بخشی از سخنان خود را انکار نماید. با این وجود کتاب او نخستین متن مدرن در جهان اسلام است که از آزادی حقوقی زنان دفاع می‌کند.

یوسف اعتصامی کل این کتاب را به پارسی برنگردانده، بلکه بخشهایی از آن را برگزیده و نقل کرده و بخشهایی دیگر را از خود بدان افزوده است. کتاب اعتصام‌الملک بر خلاف نسخه‌ی عربی آرای اندیشمندان اروپایی در این زمینه را نیز نقل کرده و معلوم است که منابع دینی سنتی و داده‌های مدرن فرنگی را هم‌وزن می‌انگاشته، هرچند به پیروی از کتاب قاسم امین بخش عمده‌ی بحث را بر محور مستندات شرعی استوار کرده است. کتاب «تربیت نسوان» نخستین رساله‌ی مدرن در دفاع از حقوق زنان به زبان پارسی است و از این نظر بسیار اهمیت دارد. تاثیر این کتاب به قدری بود که کمی بعد کتابی در مخالفت با آن منتشر شد به نام «تأدیب نسوان» که از منظری شرعی و عرفی با برابری حقوق زن و مرد مخالفت شده و نقصها و پستی‌هایی که به زنان منسوب بود یکایک برشمرده شده بود. مدت کوتاهی پس از آن بی‌بی خانم استرآبادی کتاب «معایب الرجال» را در پاسخ به کتاب اخیر نوشت که با همان سبک و شیوه نقصها و رذالتهای مردانه را شرح می‌داد. کتاب اخیر شهرت فراوان به دست آورد و می‌توان با اطمینان گفت که گفتمان هوادار حقوق زنان در این دوران کاملا مسلط و چیره بود. نشانه‌اش هم این که «تأدیب نسوان» بدون اسم نویسنده منتشر شده بود، اما اعتصامی و استرآبادی کتاب خود را با اسم خویش منتشر کرده بودند.

گفتار دوم: زندگینامه‌ی پروین

پروین اعتصامی در ۱۲۸۵/۱۲/۲۵ در تبریز زاده شد. در ۱۲۹۱ به همراه خانواده‌اش به تهران کوچ کرد و در خانه از پدرش و معلمان خانگی زبانهای عربی، ترکی و فرانسوی را به خوبی آموخت. بعد به مدرسه‌ی دخترانه‌ی آمریکاییان (اناثیه: Iran Bethel) رفت و در ۱۳۰۳ در مقام شاگردی ممتاز از آنجا فارغ‌التحصیل شد و چندگاهی هم در همان جا تدریس کرد.

در ۱۳۱۳/٤/۱۹ با پسرعموی پدرش که مردی ارتشی به نام فضل‌الله همایون فال بود، عقد ازدواج بست و چهار ماه بعد از آن به خانه‌ی شوهر رفت. همایون فال مردی فرهیخته و شاعر بود که با تخلص آرتا شعر می‌سرود. او در نهایت به رتبه‌ی سرهنگی رسید و به ریاست شهربانی کرمانشاه منصوب شد. با این وجود مردی تریاکی و میگسار بود و از نظر اخلاقی با پروین سازگاری نداشت. از نامه‌های پروین به دوست نزدیکش مهکامه محصص بر می‌آید که نه او و نه پدرش همایون‌فال را در حوالی زمان ازدواج ندیده بوده‌اند و خاطره‌ای که از او در ذهن داشته‌اند به دوران کودکی و نوجوانی‌اش مربوط می‌شده است. چون پروین به محض دیدن او دریافت که به تریاک معتاد است و از این رو از او طلاق گرفت.

پروین در نامه‌ای به مهکامه محصص می‌نویسد که تازه از «افیونی» بودن شوهرش خبردار شده و به این خاطر عزم خود را جزم کرده که از او طلاق بگیرد.[۱۱] جالب آن که در همین نامه می‌خوانیم که انتخاب

[۱۱] متینی، ۱۳۸۰: ٤۱.

شوهرش بر این مبنا انجام شده که «از طفولیت در اطراف بوده است»! یعنی پدر و مادرش بر مبنای روابط خویشاوندی و دیدن او در کودکی وی را پسندیده‌اند و نه آنها و نه پروین تا پیش از ازدواج وی را ندیده بوده‌اند، وگرنه افیونی بودن‌اش پیش از ازدواج روشن می‌شد و کار به اینجاها نمی‌کشید.

ابوالفتح اعتصامی برادر پروین نوشته که خواهرش دو ماه و نیم پس از رفتن به خانه‌ی شوهر او را ترک گفت و همه‌ی منابع از جمله دهخدا در لغتنامه‌اش همین عدد را برای درازای زندگی مشترک او آورده‌اند. اما پروین در این نامه می‌نویسد که پس از یک ماه خانه‌ی شوهرش را ترک کرد. پس گویا دو و نیم ماه به فاصله‌ی میان جاری شدن صیغه‌ی عقد و صیغه‌ی طلاق میان این دو مربوط باشد، هرچند باز می‌بینیم که دهخدا این فاصله را نُه ماه دانسته است. از نامه‌های پروین بر می‌آید که او بلافاصله بعد از فهمیدن این که شوهرش تریاکی است از او جدا شده و به تهران بازگشته است و به این ترتیب زمانی که با هم زیسته‌اند همان حدود یک ماه بوده است.

پروین پس از جدایی از شوهرش به خانه‌ی پدر بازگشت و در ۱۳۱٤/٤/۱۱ با گذشتن از مهریه‌اش از او طلاق گرفت. این جدایی به ظاهر هیچ تاثیری در روحیه‌ی او نداشت، چون از این رخداد شکایتی نداشت و نشانی از تلخکامی بابت این جدایی در او دیده نمی‌شد. ناگفته نماند که این رفتار، یعنی طلاق گرفتنِ ناگهانی و بی‌درنگ از شوهری که در کنار تریاکی بودن فرهیخته و مهربان و خوش‌رفتار هم بوده، در آن دوران به هیچ عنوان کاری مرسوم قلمداد نمی‌شده است و از استقلال رای چشمگیر پروین و حمایت تمام و کمال خانواده‌اش از او حکایت دارد. وگرنه در آن دوران که زن و مردِ شهری پیش از ازدواج یکدیگر را نمی‌دیدند، این که زنی با این سرعت به خاطر اعتیاد از شوهرش جدا شود امری استثنایی است که جز این نمونه‌ای برایش نمی‌شناسیم. ناگفته نماند که تقریبا در همین زمان عالیه جهانگیری همسر نیما یوشیج هم با نیما ازدواج کرد و درست به همین خاطر کوشید تا از او جدا شود. نیما علاوه بر اعتیاد به تریاک بدخلق و

خشن هم بود و بر خلاف همایون‌فال که به هر صورت شغلی آبرومند داشت و در آن پیشرفت هم می‌کرد، شغل و درآمدی هم نداشت و سربار زنش بود. با این وجود عالیه نتوانست از نیما جدا شود و بعد از کشمکشهایی که در کتابی دیگر شرحش داده‌ام، به زیستن با او تن در داد. آن هم در شرایطی که خودِ عالیه مانند پروین زنی تحصیل کرده و شاغل و مستقل بود و خانواده‌اش (خاندان صوراسرافیل) هم متجدد و نوگرا بودند.

با این زمینه، چنین می‌نماید که خودِ همایون فال هم مردی ملایم و نرمخو بوده و به اصرار نوعروس‌اش برای جدایی تن در داده باشد. این را هم می‌دانیم که پروین و برادرانش هرگز از این مرد بدگویی نمی‌کردند و همواره به اخلاق خوب و علاقه‌اش به فرهنگ تاکید داشته‌اند و بعدتر هم به خاطر این جدایی نشانی از تلخکامی در پروین دیده نمی‌شد. در ضمن این را هم باید در نظر داشت که طی این جریان یوسف اعتصامی از دخترش با تمام وجود پشتیبانی کرد و او را در انتخاب مسیر زندگی‌اش آزاد گذاشت. چرا که در بافت فرهنگی آن دوران نه تنها جدایی از شوهر بی رضایتش دشوار بود، که برای عروس و خانواده‌اش هم نوعی سرشکستگی به حساب می‌آمد.

پروین پس از طلاق نخستین کاری که کرد انتشار دفتر اشعارش بود. او از هفت هشت سالگی به شیرینی و قدرت تمام شعر می‌گفت و چون در آن دوران انتشار دفتر شعر زنان جوان مرسوم نبود، پدرش به او اندرز داده بود که از چاپ آن چشم‌پوشی کند تا مردم فکر نکنند برای تبلیغ خویش و یافتن شوهر شعر می‌گوید. با این وجود نباید یوسف اعتصامی را مانعی در راه حرفه‌ی شاعری پروین در نظر گرفت. در واقع اگر پشتیبانی و تلاشهای پدرش نبود، به احتمال زیاد پروین در دوران کوتاه زندگی‌اش به آن پایه از ارج و مقبولیتی که در ادبیات رسید، دست نمی‌یافت.

یوسف اعتصامی پیشتر از این حرفها در (۱۳۲۸ق) برای اولین بار اشعار پروین را در روزنامه‌ی بهار به چاپ رسانده بود و مایه‌ی شگفتی و اعجاب ادیبان شده بود. چرا که پروین در آن هنگام دختر نوجوانی بیش نبود و مضمونهای ژرف و چیرگی‌اش بر اوزان شعر پارسی با سن و سالش هیچ تناسبی نداشت. بعد از این که ازدواج نخست او به شکست منتهی شد، ملاحظه‌ی انگِ شوهرجویی هم از بین رفت. از این رو پدرش مقدمه‌ی چاپ دیوان او را فراهم آورد و چند ماه پس از جدایی در همان سال ۱۳۱٤ دیوان پروین منتشر شد. میرزا یوسف خان نسخه‌ای از این کتاب را برای دوستان ادیبش فرستاد و نظرشان را جویا شد. در این مورد به قدری جدی برخورد کرد که نسخه‌ای از دیوان دخترش را به پاریس هم فرستاد تا علامه قزوینی در آنجا بخواندش و درباره‌اش نظر بدهد. به این ترتیب از سویی پروین را به شاعران و ادیبان بزرگان روزگار شناساند و از سوی دیگر این شایعه که شعرها به خودِ پروین تعلق ندارد را از میان برد.

این دیوان اولیه ۲۳۸ قطعه شعر را در خود می‌گنجاند که ٦٥ تا از آنها به شکل گفتگو و مناظره نوشته شده بود. ملک‌الشعرای بهار بر این دفتر شعر مقدمه نوشت و پروین را سخت ستود و او را از نظر قدرت ادبی ترکیبی از ناصر خسرو و سعدی دانست و گفت که شعرهای اندرزی‌اش خراسانی و داستانهایش عراقی است. قدرت و عمق معنایی شعرهای پروین چندان بود که بسیاری از ادیبان در ابتدای کار باور نمی‌کردند این شعرها را دختری جوان سروده باشد. چندان که سید ضیاء طباطبایی در انجمن کشاورزان او را به سرقت ادبی متهم کرد و گفت که این شعرها را در دیوانی از شاعران قدیم یافته و به اسم خود منتشر می‌کند. اما به تدریج شعرهای تازه‌ی پروین درباره‌ی مسائل روز منتشر شد و این شبهه از میان رفت.

پروین کمتر از یک سال پس از طلاق گرفتن از شوهرش شغلی یافت و با وجود پیوندهای نزدیکی که با خانواده‌اش داشت، زندگی مستقلی را آغاز کرد. او در ۱۳۱٥/۳/۲ به عنوان کتابدار در دانشسرای حقوق

با حقوق پنجاه تومان در ماه استخدام شد و از اولین زنان ایرانی بود که در فضایی دانشگاهی کاری رسمی به دست می‌آورد. رئیس مستقیم او در این مقام دکتر عیسی صدیق بود.

انتشار دیوان پروین سر و صدای فراوانی در فضای علمی و ادبی ایران کرد و پروین را که پیشتر هم نزد استادان و ادیبان طراز اول شهرتی داشت، ناگهان به چهره‌ای عمومی و مشهور بدل ساخت. تمام شاعران هم‌نسل او یا جوانتر از او به نقش و تاثیر او تاکید کرده‌اند، از سیمین بهبهانی گرفته که تشویق پروین را در دوران کودکی‌اش تعیین کننده می‌دانست، تا شهریار که در قصیده‌ای پروین را به عنوان ستاره‌ی آسمان ادب ستوده است. این در حالی است که خودِ پروین زنی کناره‌گیر بود و در محفلهای عمومی شرکت نمی‌کرد و خلوت را بر جلوت ترجیح می‌داد. پروین در واقع نخستین زن شاعر ایرانی است که با رسانه‌هایی مدرن مانند روزنامه و مجله و کتابِ چاپ شده به شهرت رسید.

در فاصله‌ی پنج ساله‌ای که میان انتشار دیوان پروین و مرگ او سپری شد، شهرت و اعتبار ادبی او روز به روز افزایش یافت. چند روز پس از استخدام در دانشسرای حقوق وزارت فرهنگ نشان درجه سه‌ی علمی را به او اهدا کرد. اشعارش در مهمترین نشریه‌های ادبی و روزنامه‌ها منتشر می‌شد و به طور وسیع مورد بحث و ارجاع قرار می‌گرفت. در این میان چنین می‌نماید که سلامت او از همین هنگام دستخوش تلاطم بوده باشد. چون اسناد دانشسرای عالی نشان می‌دهد که از ابتدای ۱۳۱۶ به خاطر بیماری در محل کار خود حاضر نشده است.[۱۲]

[۱۲] درودیان، ۱۳۸۵-۱۳۸۶: ۹۵.

پروین در نوروز سال ۱۳۲۰ ناگهان بیمار شد و پس از دو هفته کشمکش با مرگ، شب شنبه ۱۳۲۰/۱/۱۵ در تهران درگذشت. مرگ این شاعر جوان و محبوب شوک شدیدی برای دوستدارانش محسوب می‌شد و تقریبا همه‌ی شاعران و ادیبان آن دوران شعرهایی در سوگ او سرودند و موج اشاره‌ی پردریغ به مرگ او تا چهار پنج سال بعد همچنان باقی بود. در همین میانه شایعه‌هایی هم درباره‌ی مرگ ناگهانی‌اش بر سر زبانها بود که بسیاری را می‌توان ساختگی و بی‌پایه دانست. اما برخی را باید دقیقتر وارسی کرد، چرا که گویا پیرامون مرگ پروین حرف و حدیث‌هایی جدی نیز وجود داشته است.

پزشک معالجی که در روزهای آخر پروین را مداوا می‌کرد، علی معین‌الحکماء نام داشت و از دوستان قدیمی یوسف اعتصامی بود. او بیماری پروین را حصبه تشخیص داده بود و برادرش ابوالفتح هم در زندگینامه‌ی او همین را نوشته است. چنین می‌نماید که او بیماری پروین را نادرست تشخیص داده باشد. چون بیماری را زودگذر می‌دانست و خانواده‌اش را دلخوش کرده بود که پروین به زودی از بستر بر خواهد خاست. احتمالا به خاطر مداوای خطاکارانه‌ی او بوده که پروین درست درمان نشده و از میان رفته است.

اما نکته‌ی پرسش‌برانگیز در اینجاست که در شب فوت پروین، این پزشک از حضور بر بالین او خودداری کرد و حاضر نشد به وظیفه‌ی خود عمل کند. در حالی که در فاصله‌ی سوم تا پانزدهم فروردین که مرگ پروین در آن رخ نمود، مرتب به دیدار وی می‌رفت. پس از خودداری وی از آمدن، خانواده‌ی درمانده‌ی پروین به دنبال دکتر عبدالله احمدیه فرستادند که او نیز دوستی خانوادگی با ایشان داشت. اما او نیز حاضر نشد بر بالین بیمار حاضر شود و حتا در را بر روی فرستاده‌ی وی بست. تا این که دکتر ارسطو علاج که آشنایی چندانی هم با این خانواده نداشت برای کمک به او شتافت، اما دیگر دیر شده بود و پروین همان شب درگذشت.

پس از درگذشت پروین این سخن شنیده می‌شد که علت مرگ او خودکشی بوده است. کسانی که این شایعه را تایید کرده‌اند عبارتند از انوشیروان صدیقی (پسر دکتر صدیق رئیس دانشسرای عالی و رئیس پروین) و صدرالدین الهی. در زمان فوت پروین صدرالدین الهی در خانه‌ی پدری‌اش می‌زیست که دو در داشت. یکی به کوچه‌ی کیا (که منزل دکتر صادق کیا هم در آن قرار داشت) باز می‌شد و دیگری به کوچه‌ی مؤید احمدی کرمانی که سید ارسطو خان علاج هم در آن خانه داشت و گاه کوچه را با اسم او می‌نامیدند. خانه‌ی پروین اعتصامی هم در همین کوچه قرار داشت و بنا به رسم همسایگی با پدر و مادر صدرالدین الهی خوش و بش و مراوده‌ای داشته است. او هم نقل می‌کند که پس از مرگ فروغ پدر و مادرش از خودکشی او سخن به میان می‌آوردند. اما محکمترین شاهد در این زمینه شعری که پروین برای مزار خود سروده و امروز نیز سنگ گورش را آراسته است، و کمی غریب می‌نماید که زنی در سی سالگی بدون پیشینه‌ی بیماری سخت برای گور خود شعر بسراید.

بر اساس این شواهد، شایعه‌های رنگارنگی درباره‌ی علت خودکشی پروین بر سر زبانها افتاد. از همه قصه‌گونه‌تر، این بود که پروین عاشق کسی بوده و به این خاطر خودکشی کرده است. این داستان را پرویز نقیبی دامن می‌زد. اما ابوالفتح اعتصامی در مصاحبه‌اش با نقیبی این حرفها را بی‌ربط و نادرست خوانده و با قاطعیت و صراحت گفته که پروین در زندگی هرگز عاشق هیچ مردی نبوده است. مهکامه محصص هم این سخن را تایید کرده است و از مرور نامه‌ها و اشعار پروین نیز همین گزاره راست می‌نماید.

با این همه از جمع بستن تمام این شواهد چنین می‌نماید که مرگ پروین غیرطبیعی بوده و تنها به پیامدهای بیماری مربوط نباشد. این شایعه که او دلباخته‌ی مردی بوده و به خاطر وی خودکشی کرده با توجه به خلق و خو و شخصیتی که از او می‌شناسیم دور از ذهن و بعید است و بی‌پایه می‌نماید. همچنین این که در زندگی شخصی‌اش مشکلی داشته و یا از زیستن ناامید و آزرده بوده نیز نادرست است. تنها داده‌ای که در

این میان در دست داریم اشاره‌ی دوستش مهکامه محصص (مادر اردشیر محصص) است که می‌گوید او پس از بیماری سختی که پس از مرگ پدرش در بهار ۱۳۱۷ بدان دچار شد، دیگر سلامت خود را به طور کامل بازنیافت و حالتی افسرده پیدا کرد.[۱۳]

نتیجه آن که چنین می‌نماید دلیل اصلی مرگ پروین ابتلا به حصبه و درمان نادرست و پرخطای معین‌الحکماء بوده باشد. با این وجود گویا رنج بیماری و دوام یافتن‌اش باعث شده پروین قرار از کف بدهد و در پایان کار به شکلی بیماری را تشدید کرده و خودکشی کرده باشد. احتمالا دلیل این که معین‌الحکماء و احمدیه با وجود نزدیکی به خانواده‌ی اعتصامی حاضر نشدند در آخرین لحظات به یاری‌اش بشتابند، این بوده که این جریان خبر داشته‌اند و نمی‌خواسته‌اند تقصیر مرگ این شاعر نامدار به دوش‌شان بیفتد. خلاصه آن که گویا مرگ پروین هم، اگر به راستی از جنس خودکشی بوده باشد، مانند شعرهایش تصمیمی عقلانی و متین بوده باشد که به دنبال رنجوری و آزردگیِ ناشی از بیماری گرفته شده و به همان ترتیب قاطعانه و در عین حال آرام و بی‌سر و صدا اجرا شده باشد.

[۱۳] مصاحبه با مهکامه محصص، کیهان، ۱۳۵۰/٤/۷.

گفتار سوم: شخصیت و خلق و خوی پروین

تقریبا همه‌ی منابع دست اول درباره‌ی شخصیت و ساخت روانی پروین تصویری همسان و یکدست ارائه می‌کنند. این تصویر با گذر زمان تا حدودی مخدوش شده و دستخوش تحریف گشته است. اما با بازگشت به اسنادی که به زمان زندگی پروین مربوط می‌شود و به اطرافیان نزدیکش مربوط می‌شود، می‌توان سیمای این نخستین زن شاعر مدرن ایرانی را بازسازی کرد. بر مبنای این داده‌ها روشن می‌شود که پروین به خاطر دارا بودنِ سه ویژگی در میان اطرافیانش نامبردار بوده است. نخست دانش و هوش و استعداد شگفت‌انگیز و نبوغ فراوانش در سرودن شعر، که در ضمن با دانش و فضل فراوان و سواد روزآمد و مدرنی هم ترکیب شده بود. دوم متانت و سادگی و آرامش و ادبی که همه بدان اشاره کرده‌اند و او را به صورت زنی دلپذیر و خوش اخلاق و کمابیش مقدس در می‌آورد.[۱۴] سوم کمرویی و گوشه‌گیری و پرهیزِ او از ورود به جریانهای اجتماعی و فضای پرهیاهوی سیاسی یا فرهنگیِ زمانه‌اش.

درباره‌ی سواد ادبی و استعداد شاعری چشمگیر او همه‌ی داده‌ها توافق کامل دارند. همه در این مورد همداستان‌اند که پروین از خردسالی تسلط چشمگیری بر زبان و ادب نشان می‌داد و به خوبی شعر می‌سرود، به شکلی که در محفل دوستان پدرش مایه‌ی شگفتی و اعجاب همگان محسوب می‌شد. باید توجه داشت که این محفل دوستانه از بزرگترین و دانشمندترین ادیبان ایرانیِ معاصر تشکیل می‌شد که شاعران بزرگی مانند

---

[۱۴] دانشور، ۱۳۷٤: ۷۹-۸۲.

ملک‌الشعرای بهار، دهخدا، ایرج میرزا و ادیبانی طراز اول مانند وحید دستگردی و علامه قزوینی اعضای آن به شمار می‌آمدند. یعنی پروین در زمینه‌ای و در جمعی شگفتی‌آفرین بوده که دریافت تشویق و خلق اعجاب دشوارترین کار محسوب می‌شده است.

در روایتهای افراد آمده که پروین نخستین شعرش را در هفت یا هشت سالگی سرود و این موقعی بود که یوسف اعتصامی شعری فرانسوی را به پارسی برگردانده بود و پروین آن را به شعر برگرداند.[۱۵] با توجه به شعرهایی که پروین طی چند سال بعد سروده این زمان را می‌توان برای شگفتگی هنر شاعری او پذیرفت. چرا که در سالهای نوجوانی هم از نظر زبان و لحن و وزن و زیبایی قالب شعرهایش استادانه است و هم محتوا و معناهایی را در آن می‌گنجاند که تقلید شدنی نیست و ابراز شدن‌اش از سوی دختری نوباوه بسیار نامنتظره می‌نماید. مثلا قطعه‌ی «ذره» که در (۱۳۳۹ق) و حدود چهارده سالگی‌اش سروده شده، هم از نظر استواری چشمگیر است و هم از نظر محتوا و اندرزهایش با بهترین اشعار استادان کهن برابری می‌کند:

اگر به عقل و هنر همسر فلاطونی وگر به دانش و فضل اوستاد لقمانی
به آسمان حقیقت به هیچ پر نپری به خلوت احدیت رسید نتوانی
در آن زمان که رسی عاقبت به حد کمال چو نیک در نگری در کمال نقصانی...

این اشعار در همان هنگام در روزنامه‌هایی مانند بهار و دانشکده منتشر می‌شدند و بنابراین در محفل ادیبان طراز اول همه می‌دانسته‌اند که دختر یوسف اعتصامی با چنین استادی‌ای شعر می‌سراید. تردیدی نیست که خودِ یوسف اعتصامی در این زمینه استاد دخترش بوده و او را راهنمایی می‌کرده است. اما نقش او به

[۱۵] تقوی، ۱۳٦٦: ۱۲٤.

آموزش و انتقال دانش و خرد به فرزندش محدود می‌شده است و شعرها را باید محصول ذهن خودِ پروین دانست. چرا که یوسف اعتصامی با وجود چیره‌دستی خیره کننده‌اش در ادبیات منثور خود شاعر نبود و هیچ شعری نگفته که بتواند از نظر استحکام یا محتوا با آثار پروین برابری کند.

داده‌ی مستند دیگری که می‌تواند استعداد ادبی پروین و روحیه و طرز فکر و آرا و اندیشه‌هایش را در سنین نوجوانی نشان دهد، به تاریخ ۱۳۰۳/۳/۳ مربوط می‌شود. او در این روز در جشن فراغت از تحصیل در حالی که هجده سال بیشتر نداشت خطابه‌ای خواند به نام «زن و تاریخ» که در آن به اهمیت زنان در سازندگی کشور و در اهمیت تعلیم و تربیت در بیدارسازی زنان تاکید شده بود.[۱۶] جسورانه بودن این خطابه و ارائه‌ی تماشایی‌ای که پروین از آن به دست داد نشان می‌دهد که شایعه‌ی مرسوم که او را زنی کمرو و خجالتی توصیف می‌کند چندان درست نیست و دست کم در عرصه‌هایی که نیاز به قدرت بیان و حضور در عرصه‌ی عمومی وجود داشته پروین ازدوران نوجوانی هم جسارت و هم توانایی این حضور را داشته است، هرچند گویا بعدها از نمایش این توانایی گریزان بوده است. خواندن بخشی از این خطابه از این نظر ارزشمند است که سبک بیان و درجه‌ی تسلط او بر زبان پارسی را در این سن و سال نشان می‌دهد:

«زن پس از قرنها درماندگی، حق فکری و ادبی خود را به دست آورد و به مرکز حقیقی خود نزدیک شد... در این عصر مفهوم عالی زن و مادر معلوم شد و معنی روح‌بخش این دو کلمه که موسس بقا و ارتقای انسان است پدیدار گشت. این که بیان کردیم راجع به اروپا بود. آنجا که مدنیت و صنعت رایت فیروزی افراشته و اصلاح حقیقی بر اساس فهم و ادراک تکیه کرده... آنجا که دختران و پسران بی تفاوت جنسیت از

[۱۶] مجدالدین، ۱۳۸۷: ۳٦٦-۳٦۷.

تربیتهای بدنی و عقلی و ادبی بهره‌مند می‌شوند... آری آنچه که گفتیم در این مملکتهای خوشبخت وقوع یافت. عالم نسوان نیز در اثر همت و اقدام به مدارج ترقی صعود نمود. اما در مشرق که مطلع شرایع و مصدر مدنیت عالم بود... کار بر این نهج نمی‌گذتش. اخیرا کاروان نیکبختی از این منزل کوچ کرد و معمار تمدن از همارت این مرز و بوم روی بتافت... در طی این ایام، روزگار زنان مشرق زمین همه جا تاریک و اندوه‌خیز، همه جا آکنده به رنج و مشقت، همه جا پر از اسارت و مذلت بود... مدتهاست که آسیایی از خواب گران یأس و حرمان برخاسته می‌خواهد آب رفته را به جوی باز آرد. اگرچه برای معالجه‌ی این مرض اجتماعی بسیار سخنها گفته و کتابها نوشته‌اند. اما داروی بیماری مزمن شرق منحصر به تربیت و تعلیم است. تربیت و تعلیم حقیقی که شامل زن و مرد باشد و تمام طبقات را از خوان گسترده‌ی معرفت مستفید نماید. ایران وطن عزیز ما که مفاخر و مآخر عظیمه‌ی آن زینت‌افزای تاریخ جهان است، ایران که تمدن قدیمش اروپای امروز را رهین منت و مدیون نعمت خویش دارد، ایران با عظمت و قوتی که قرنها بر اقطار و ابحار عالم حکمروا بود، از مصائب و شداید شرق سهم وافر برده، اکنون دنبال گم‌گشته‌ی خود می‌دد و به دیدار شاهد نیکبختی می‌شتاید... امیدواریم به همت دانشمندان و متفکرین روح فضیلت در ملت ایجاد شود و با تربیت نسوان اصلاحات مهمه‌ی اجتماعی در ایران فراهم گردد. در این صورت بنای تربیت حقیقی استوار خواهد شد و فرشته‌ی اقبال در فضای مملکت سیروس و داریوش بال‌گشایی خواهد کرد.[۱۷]»

این متن از نظر محتوا با آنچه که یوسف اعتصامی در «تربیت نسوان» آورده برابر است و گویی پدر است که از زبان دختر به سخن آمده است. این احتمال هست و نیرومند هم هست که پدر در زمان نوشتن و

[۱۷] متینی، ۱۳۸۰: ٤-۳.

آماده کردن این خطابه به دخترش یاری رسانده باشد. اما با مقایسه‌ی این متن با شعرهای قبلی و بعدی پروین می‌توان پذیرفت که خودش هم دشواری چندانی در نوشتن متن سنگین و عالمانه‌ی این سخنرانی نداشته است. صرفِ ارائه کردن چنین خطابه‌ای در مراسمی عمومی در آن دوران نشانگر آن است که از همان نوجوانی زنی زبان‌آور و تاثیرگذار بوده است. در همین جشن، پروین شعر «نهال آرزو» را از سروده‌های خودش خواند که باز هم به بیانیه‌ای درباره‌ی احقاق حقوق زنان می‌ماند و استواری اش با توجه به این که دختری هجده ساله آن را سروده است چشمگیر می‌نماید:

ای نهال آرزو، خوش زی که بار آورده‌ای　　غنچه بی باد صبا، گل بی بهار آورده‌ای

...

غنچه‌ای زین شاخه ما را زیب دست و دامن است　　همتی ای خواهران تا فرصت کوشیدن است

پستی نسوان ایران جمله از بی‌دانشی است　　مرد یا زن برتری و رتبت از دانستن است

زین چراغ معرفت کامروز اندر دست ماست　　شاهراه سعی و اقلیم سعادت روشن است

به که هر دختر بداند قدر علم آموختن　　تا نگوید کس پسر هشیار و دختر کودن است

زن ز تحصیل هنر شد شهره در هر کشوری　　بر نکرد از ما کسی زین خواب بیدردی سری

از چه نسوان از حقوق خویشتن بی‌بهره‌اند　　نام این قوم از چه دور افتاده از هر دفتری

دامن مادر نخست آموزگار کودک است　　طفل دانشور کجا پرورده نادان مادری؟

با چنین درماندگی از ماه و پروین بگذریم　　گر که ما را باشد از فضل و ادب بال و پری

گوشزد کردن این نکته هم جای دارد که این شعر سه بندِ چهار بیتی دارد که در هر بندش مصراع اول و دوم و چهارم و ششم و هشتم هم‌قافیه است و از این رو باید آن را نوعی شعر نو دانست، از آن جنسی

که در آن تاریخ تازه توسط نوگرایانی مثل بهار و دهخدا مرسوم شده بود. شعرِ یاد شده نخستین شعر نویی است که برای تبلیغ حقوق زنان سروده شده و در ضمن نخستین شعر نوی سروده شده توسط زنی ایرانی هم هست.

زبان پیراسته و ادیبانه‌ی پروین در نوشتارهای دیگرش و حتا در نامه‌هایی که به دوستانش می‌نوشته به همین شکل جلوه می‌کند و بنابراین تردیدی نیست که پروین دختری نابغه و زودرس بوده و در دوران کوتاه عمر خود یکی از باسوادترین و دانشمندترین زنان ایرانی محسوب می‌شده است. برخی از اشعارش اندرزنامه‌هایی است که گذشته از عمق محتوا و ژرف بودن پندها از نظر استواری کلام و خزانه‌ی واژگان با بهترین نمونه‌های این رده از شعر استادان کهن برابری می‌کند:

در خانه شحنه خفته و دزدان بکوی و بام — ره دیو لاخ و قافله بی مقصد و مرام

گر عاقلی، چرا بردت توسن هوی — ور مردمی، چگونه شدستی به دیو رام

کس را نماند از تک این خنگ بادپای — پا در رکاب و سر به تن و دست در لگام

در خانه گر که هیچ نداری شگفت نیست — کالات میبرند و تو خوابیده‌ای مدام

دزد آنچه برده باز نیاورده هیچگاه — هرگز به اهرمن مده ایمان خویش وام

میکاهدت سپهر، چنین بی خبر مخسب — میسوزدت زمانه، بدینسان مباش خام

از کار جان چرا زنی ای تیره روز تن — در راه نان چرا نهی ای بی تمیز نام

از بهر صید خاطر ناآزمودگان — صیاد روزگار بهر سو نهاده دام

بس سقف شد خراب و نگشت آسمان خراب — بس عمر شد تمام و نشد روز و شب تمام

منشین گرسنه کاین هوس خام پختن است — جوشیده سالها و نپختست این طعام

بگشای گر که زنده‌دلی وقت پویه چشم — بردار گر که کارگری بهر کار گام

در تیرگی چو شب پره تا چند میپری　　بشناس فرق روشنی ای دوست از ظلام

ای زورمند، روز ضعیفان سیه مکن　　خونابه میچکد همی از دست انتقام

فتوی دهی بغصب حق پیرزن ولیک　　بی روزه هیچ روز نباشی مه صیام

وقت سخن مترس و بگو آنچه گفتنی است　　شمشیر روز معرکه زشت است در نیام

درد از طبیب خویش نهفتی، از آن سبب　　این زخم کهنه دیر پذیرفت التیام

از بهر حفظ گله، شبان چون بخواب رفت　　سگ باید ای فقیه، نه آهوی خوشخرام

چاهت چراست جای، گرت میل برتریست　　حرصت چراست خواجه، اگر نیستی غلام

چندی ز بار گاه سلیمان برون مرو　　تا دیو هیچگه نفرستد تو را پیام

عمریست رهنوردی و چون کودکان هنوز　　آگه نه‌ای که چاه کدام است و ره کدام

پروین، شراب معرفت از جام علم نوش　　ترسم که دیر گردد و خالی کنند جام

اما دومین ویژگی چشمگیری که همه درباره‌ی پروین بدان اشاره کرده‌اند، کمرویی و گوشه‌گیری اوست. این صفت را معمولا همچون نوعی نقص و ناتوانی درباره‌اش ابراز کرده‌اند و با شواهدی که دیدیم، چنین می‌نماید که این تفسیر نادرست باشد. باز همه به این موضوع اشاره کرده‌اند که پروین به معاشرت با جماعتهای بزرگ گرایشی نداشته، ارتباطهای خود را به شمار اندکی از دوستان نزدیک و صمیمی محدود می‌ساخته، و هنگام گفتگو با دیگران کمرو و خجالتی و کم‌حرف می‌نموده است. این ویژگی‌های او اما انگار از گرایشی روانشناختی و انتخابی شخصی برخاسته باشد و عارضه‌ای ناشی از ناتوانی نبوده باشد. یعنی از دختری که در هفت هشت سالگی شعر می‌سروده و در ده دوازده سالگی در محفل ادیبان بزرگ شعرهایش خوانده می‌شده و خودش در هجده سالگی چنین خطابه و شعری را در مراسمی عمومی خوانده و بعد با این قاطعیت از شوهرش جدا شده، بر نمی‌آید که در ابراز وجود و تصمیم‌گیری‌های اجتماعی با اختلال یا کاستی‌ای

دست به گریبان بوده باشد. رفتارهای پروین چه در زندگی شخصی‌اش (مانند طلاق گرفتن از شوهر) و چه در فضای عمومی (مثل سخنرانی در هواداری از حقوق زنان) نشان می‌دهد که توانایی‌اش در ابراز وجود و انجام آنچه که می‌خواسته چشمگیر و استثنایی بوده است. در میان زنان معاصر او و پیش از او کسی را نمی‌شناسیم که در سن و سال او انتخابهایی چنین دشوار را با این قاطعیت انجام داده باشند یا نقشهایی چنین عمومی و نمایشی را با این موفقیت برآورده کرده باشند.

از این رو سکوت و انزوا و گوشه‌گیری‌ای که بارها به پروین منسوب شده، از انتخاب شخصی و چه بسا خردمندانه‌ی او برای درگیر نشدن در مسائل حاشیه‌ای و جریانهای پر سر و صدای اجتماعی ناشی می‌شده است. مثلا بر اساس شعرها و متون بازمانده از پروین این را می‌دانیم که او هوادار سرسخت آزادی زنان و پشتیبان پرشور کشف حجاب بوده است و شعرهایی هم در این زمینه دارد. اما دوست نزدیکش مهکامه محصص به این نکته‌ی مهم اشاره کرده که پروین با وجود این گرایش نمایان، در این راه مبارزه‌ای نمی‌کرد و به محفلها و انجمنهای بانوان که هوادار این جریان بودند نپیوست.

ناگفته نماند که بخشی از آنچه که به کمرویی و خجالتی بودن حمل شده، در خطای دید و تفسیرهای نادرست ریشه داشته است. این نکته بسیار جای تعجب دارد که کمابیش همه‌ی معاصران دست به قلمِ پروین درباره‌ی او چیزهایی نوشته‌اند، و با این وجود پرارجاع‌ترین توصیف از او به نویسنده‌ای آمریکایی مربوط می‌شود که تنها یک بار او را دیده و برداشتهای خود را نیز به شدت با خطاها و سوگیری‌های شخصی درآمیخته است. یعنی بخش مهمی از آنچه درباره‌ی او در نوشتارها مدام تکرار می‌شود، نقل قول از پدر و برادرش و دوستانش نیست، و به همین ترتیب به اظهار نظرهای عالمانه و دقیقِ دانشورانی مانند بهار و قزوینی

و دهخدا و نفیسی مربوط نمی‌شود، بلکه از کتاب «پارس نو» (The New Persia) به قلم وینسنت شیَن[۱۸] وامگیری شده است.

جالب آن که وینسنت شین نه ادیب است و نه مورخ و نه حتا شرق‌شناس و ایران‌پژوه. او به سادگی مسافری آمریکایی بوده که در زمان تاجگذاری رضا شاه دو ماه را در ایران گذرانده و سفرنامه‌ای به این نام را از خود به جا گذاشته است. وینسنت شین در آمریکا هم شهرتی ندارد و آثارش به چند داستان و چند سفرنامه محدود می‌شود. در این کتاب می‌خوانیم که شین در اردیبهشت ۱۳۰۵ در تهران با پروین دیداری داشته با او گفتگو کرده است. تقریبا هر آنچه درباره‌ی گرایشهای سیاسی پروین بر سر زبانهاست از چند جمله‌ی محدود این کتاب نقل شده است. یعنی در مقابل دهها صفحه‌ی معتبر و سنجیده‌ای که دانشوران و ادیبان ایرانی و خویشاوندان ایرانی درباره‌ی پروین نوشته‌اند، یکی دو صفحه‌ی این نویسنده‌ی آمریکایی دهها بار بیشتر مورد ارجاع قرار گرفته و مبنا و اساس فرض شده است.

با خواندن کتاب «پارس نو» کاملا نمایان است که وینسنت شین مشاهده‌گری بی‌طرف، زیرک یا امانتدار نبوده است. نوشتار او به شدت با کلیشه‌های غرب‌مدارانه و «شرق‌شناسانه» درآمیخته و بخش مهمی آنچه را که مشاهده کرده به خاطر نادانی درباره‌ی تاریخ و فرهنگ ایران به نادرست تفسیر کرده است. این مطلب برای من معمایی شگفت است که چطور اثر گمنام یک نویسنده‌ی آمریکایی که اصولا درباره‌ی پروین هم نیست و تنها چند سطری درباره‌اش دارد، تا این پایه مبنا و اساس تصویر ذهنی امروزین ما درباره‌ی وی قرار گرفته است.

---

[۱۸] Vincent Sheean (1899-1969)

یکی از بندهای این کتاب که بارها و بارها نقل شده، به همان دیدار یگانه‌ی او و پروین باز می‌گردد و همین ماجرای کمرویی و خجالتی بودنِ او را مورد تاکید قرار می‌دهد. اما در شرح این ماجرا نشانه‌هایی از ناآشنایی با آداب و سنن ایرانی به چشم می‌خورد. دلایل شین برای کمرو و خجالتی پنداشتن پروین آن است که گفته این زن هنگام گفتگو با او حجاب داشته، در گوشه‌ای به نسبت تاریک از اتاق می‌نشسته و وقتی مرد آمریکایی خواسته هنگام خداحافظی با او دست بدهد، دیده که «از وحشت نزدیک بود هلاک شود»![19]

روشن است که شین شرایط زنان ایران را درک نمی‌کرده و متوجه نبوده که اصولا گفتگوی پروین با یک مسافر مرد آمریکایی در خانه‌اش در سال ۱۳۰۵ به کلی امری خلاف عرف و هنجار زنان ایرانی محسوب می‌شده است. طبیعی بوده که در این شرایط پروین حجاب داشته باشد یا از دست دادن به او پرهیز کند. تصویرِ پروینِ گوشه‌گیرِ خجالتی تا حدودی توسط همین نویسنده و با چنین شواهدی پرداخته شده است.

آنچه که به کمرویی و گوشه‌گیری حمل شده، احتمالا متانت و خویشتنداری پروین بوده است. همه‌ی کسانی که به او نزدیک بوده و وصفی از او به دست داده‌اند به این نکته اشاره کرده‌اند که به ندرت می‌خندیده، متین و ملایم سخن می‌گفته، و آرامش وجه بارز رفتارش بوده است. با این وجود از همان دوران کودکی در مهمانی‌های ادیبان در خانه‌ی پدرش ایشان را با نمایش «قریحه‌ی سرشار و استعداد خارق‌العاده‌ی خویش دچار حیرت می‌ساخت»۳۱ و «اگرچه خیلی به ندرت می‌خندید، ولی هیچگاه محنت‌زده نبود و درمانده نیز نمی‌نمود. تنها سانحه‌ی تلخ ازدواج و طلاق، آن هم برای مدتی بسیار کوتاه سیمای متین و موقر و محکم پروین را با غباری از گرفتگی پوشاند. این تغییر حال را هم فقط ما اطرافیان پروین که همواره با او بودیم و

[19] متینی، ۱۳۸۰: ۲۱.

لذا بر جمیع وجناتش آشنایی داشتیم می‌توانستیم درک کنیم و دریابیم. والا پروین از شکست در ازدواج ضعف و فتوری به خود راه نداد و باز به همان حال کم‌حرفی و آرامش و وقار ذاتی خویش بازگشت. نه از کم و کیف ایام ازدواج با کسی حرفی زد و نه از آن باب ابراز تاسف کرد.»۳۲

متانت پروین تا حدودی دنباله‌ی تربیت خانوادگی او بوده و رسمی رایج بوده که زنان و مردان طبقه‌ی بالای دوران قاجار و ابتدای عصر پهلوی طبق آن هنجارها با دوستان و نزدیکانشان اندرکنش می‌کرده‌اند. لحن رسمی و فاصله‌گذاری چشمگیری که در زبان صمیمانه‌ی آن دوران رواج داشته امروز برای گوشهای ما طنینی غیرعادی و مصنوعی دارد. اما باید توجه داشت که در فاصله‌ی عصر ناصری تا پایان سلطنت رضا شاه، یعنی دوران پنجاه ساله‌ی گذار فرهنگی در ایران در میان اعضای طبقات بالای اجتماعی و فرهنگی همچنان زبانی ادیبانه، رسمی، و بسیار مؤدبانه برای ارتباط با هم مورد استفاده قرار می‌گرفته است. از نامه‌های بازمانده از شخصیتهای مهم این دوران به هم می‌توان دریافت که پروین به سادگی هنجارهای عادیِ زمانه‌ی تاریخی خویش و زمینه‌ی اجتماعی و طبقاتی خود را رعایت می‌کرده است و این چیزی بوده که از چشم مردانی که شوخی و شنگی بیشتری در روابطشان داشته‌اند، و به خصوص از نظر نسلهای بعدی که به کلی با این زبان و لحن بیگانه شدند، غریب و ناهنجار می‌نماید.

دست بر قضا با مرور داده‌های جسته و گریخته‌ای که از پروین به جا مانده معلوم می‌شود که او زنی گوشه‌گیر به معنای دقیق کلمه نبوده و دوستی‌های محکم و استوار با دیگران داشته و در ارتباط با آنها نیز گشاده دست و پرکار بوده است. اما این ارتباط در همان قالب رسمی و هنجارهای کلاسیک اواخر عصر قاجار نمود می‌یافته است. نمونه‌اش این که پروین دستی گشوده در نامه‌نویسی داشته است و تنها طی سالهای ۱۳۰۷

تا ۱۳۱۵ به دوستش مهکامه محصص نامه‌هایی نوشته که ٤١ نمونه‌اش امروز در دست است.[۲۰] مهکامه محصص زنی ادیب و شاعر بود و در نخستین کنگره‌ی نویسندگان به همراه ملک‌الشعرای بهار از اعضای هیأت رئیسه‌ی کانون نویسندگان محسوب می‌شد.

با مرور محتوای این نامه‌ها می‌توان دریافت آنچه که نزد آشنایان ایرانی‌اش متانت و آرامش و ادب تفسیر می‌شده و نزد مهمان آمریکایی‌اش گوشه‌گیری و انزوا فهم شده، در اصل رعایت هنجاری گفتمانی بوده است. نثر او در این نامه‌ها پاکیزه و روان و ادیبانه است و با وجود آن که صمیمت زیادی میان او و مهکامه برقرار بوده، با لحنی رسمی و به صورت «شما» او را خطاب می‌کند و بافت زبانِ نامه‌هایش به متون نثر کلاسیک قرون گذشته شباهت دارد. ترکیبهای عربی زیاد در بافت متن دیده می‌شود و اعضای خانواده‌ی خود را با القابی بسیار رسمی مورد اشاره قرار داده است، مثلا درباره‌ی پدر و مادرش می‌گوید: «حضرت خداوندگاری آقا دام اقباله به سرکار علیه ثنا و سلام می‌رسانند و سرکار علیه خانم نیز به سلام مخصوص مصدعند»! یا «حضرت علیه خانم دامت شوکتها از صحت وجود مبارک استعلام می‌نمایند.»[۲۱]

این نامه‌ها با وجود لحنِ درباری و بسیار رسمی‌شان به هیچ عنوان از سر وظیفه نوشته نشده‌اند. اگر لحن ادیبانه و رسمی‌شان نادیده انگاشته شود و تنها محتوا را بنگریم، به سادگی دو دوست را می‌بینیم که به درد دل با هم مشغول‌اند و درباره‌ی امور روزمره‌ی زیست‌جهان زنانه‌شان با هم گپ و گفت دارند. در یکی از این نامه‌ها که در شهریور ۱۳۱۲ نوشته شده، راهنمایی‌هایی درباره‌ی دوختن جلوی چادر کرده و در کل چند بار از خرید چادر و «مد روز» بودن‌اش سخن به میان آمده است. در نامه‌ی مورخ ۱۳۱۲/۵/۲۱ هم معلوم

---

[۲۰] متینی، ۱۳۸۰: ٣٤-٣٥.

[۲۱] متینی، ۱۳۸۰: ۳۷.

می‌شود که شش ذرع و یک چارک چادر از جنس کربدوشین چهل تومان قیمت داشته است.[۲۲] این نکته هم جالب است که پروین در این نامه‌ها از کشف حجاب با عبارت «نهضت بانوان» یاد کرده است.[۲۳]

بد نیست برای این که بافت این زبان روشن‌تر فهم شود، یکی از این نامه‌ها را عینا نقل کنیم که بنا به تصادف در سالروز تولد من هم نوشته شده است، البته چهل و چهار سال زودتر از موعد! پروین روز ۱۳۰۹/٦/۸ برای دعوت دوستش مهکامه محصص به خانه‌اش چنین نامه‌ای به او نوشته است:

خانم محترم عزیزم قربانت می‌روم

از اینکه با احترام سرکار خانم معزز تفقد [کذا] حالم بر الطاف و مراحم خویش افزوده‌اید بی‌نهایت متشکرم خیلی متاسفم که در منزل نبودم که ایشان را زیارت کنم. به هر حال مقصودم از عرض این عریضه و تصدیع خاطر عزیزت اینست که از سرکار علیه تمنا و تقاضا کنم که برای صبح روز سه شنبه یازدهم شهریور به منزل ما تشریف آورده و اجازه فرمایید که روزی را در محبت آن دوست بی‌همتای بی‌نظیر به سر برم و از فیض وجود گرانبهایت مستفیض گردم. کاملا مطمئنم که با نظر توجهی که همیشه نسبت به بنده داشته و دارید تقاضای بنده را رد نخواهیم فرمود و مرا بیش از پیش رهین مرحمتها و دلنوازیهای خود خواهید کرد.

عزیزم اگر چنانچه در روز مزبور مانعی دارید که نمی‌توانید تشریف بیاورید البته اجازه می‌فرمایید که صبح پنجشنبه ۱۳ شهریور را پیشنهاد نهایم.

منتظر جوابم

---

[۲۲] متینی، ۱۳۸۰: ۳۹.

[۲۳] متینی، ۱۳۸۰: ٤۰.

امیدوارم که مسئول و آرزویم را اجابت فرمایید

قربان و تصدقت

پروین[۲۴]

محتوای نامه به سادگی دعوتی صمیمانه است از دوستی تا در خانه‌ی نویسنده دیداری با هم داشته باشند. اما لحن به قدری ادیبانه و پرتکلف و ساختار جملات به قدری فاصله‌گذارنده و رسمی است که به سادگی می‌توان آن را با متنی دیوانی و نامه‌ای اداری اشتباه گرفت، و بقیه‌ی نامه‌ها هم همگی چنین بافت و چارچوبی دارند.[۲۵] اما اینها به خلق و خوی شخصیِ پروین ارتباطی پیدا نمی‌کند. چون بافت سخن مشابهی را در نامه‌های بقیه‌ی شخصیتهای نامدار این دوران هم می‌بینیم، و غریب نمودن‌اش به سادگی بدان خاطر است که امروز ما از این هنجار ادبی و زبانی فاصله گرفته‌ایم. با توجه به متنهایی از این دست می‌توان تا حدودی دریافت که چرا زنی که در طلاق گرفتن از شوهرش چنان قاطع عمل می‌کرد و در هجده سالگی در هواداری از آزادی زنان شعرهایش را در جمع می‌خواند، کمرو و خجالتی و گوشه‌گیر پنداشته شده است.

اما گذشته از این دو ویژگی، تصویری از اخلاق و ظاهر پروین نیز در دست داریم که آن نیز با این متانت و خویشتنداری و ادب سازگاری دارد. در نوشتارهای گوناگونی که بیشتر با هدفِ نامعتبر شمردنِ پروین تولید شده، به نازیبایی پروین و چپ بودن چشم او بسیار تاکید کرده‌اند. این تعبیر به قدری تکرار شده که تصویر ذهنی بیشتر مردم از او زنی زشت و نادلچسب است. اما خوشبختانه زندگی او و بقیه‌ی شاعران زن مهم معاصر با ورود فن‌آوری عکاسی به ایران همزمان بوده و بنابراین تصویرهایی از ایشان در دست داریم.

---

[۲۴] اعتصامی، ۱۳۸۰: ۱۹۶.

[۲۵] اعتصامی، ۱۳۸۰: ۱۹٤–۲۱۷.

بر مبنای این تصویرها می‌توان چهره و اندام پروین و سیمین و فروغ را با هم مقایسه کرد و حقانیت داوری‌هایی که در این زمینه وجود دارد را به نقد کشید.

حقیقت آن است که هیچ یک از این سه زن چهره و اندام زیبا و جذابی نداشته‌اند. اما در میانشان باز به نظر می‌رسد پروین (گذشته از نقص چشمش که انگار چندان چشمگیر و نمایان نبوده) خوشایندترین چهره و آراسته‌ترین ظاهر را داشته باشد. فروغ که درباره‌ی زیبایی‌اش بسیار تبلیغ شده و معدودی از عکسهای دستکاری شده‌اش بیش از همه در گوشه و کنار چاپ شده، انگار که نازیباترین چهره و اندام و ناخوشایندترین طرز رفتار و سلوک را داشته باشد. یعنی گذشته از شکل و شمایل، جذابیت رفتار و کردار و مهربانی پروین انگار از همه بیشتر بوده، که تا حدودی به جوانی‌اش و جوانمرگ شدن‌اش هم مربوط است. پس از او از اخلاق نیکو و خوشایندیِ محضر سیمین بسیار تعریف کرده‌اند و درباره‌ی فروغ همه توافق دارند که رفتاری تلخ و ناخوشایند و توهین‌آمیز در جمع داشته است. به این ترتیب تفسیرهایی که عنصری ادبی یا مضمونی در شعر پروین را به شکل و شمایل با جذابیت اندک‌اش ربط می‌دهند، اعتباری ندارند مگر آن که همچون شاخصی عام و عینی و رسیدگی‌پذیر درباره‌ی سیمین و فروغ و دیگران نیز بتواند مورد ارزیابی قرار گیرد.

در میان وصفهایی که از او در دست داریم، گزارش دوست نزدیکش مهکامه محصص مهمتر از باقی است، چون همنشینی بیشتری با او داشته است. محصص او را به صورت زنی وصف کرده که راستگویی و صداقتش چشمگیر بود، در پوشش‌اش متانت و زیبایی را به حد اعتدال رعایت می‌کرد، اما از استعمال زینت‌آلات و آرایش ظاهری خودداری می‌کرد. سعید نفیسی بر این نکته تاکید کرده که او از شنیدن تعریف و تمجید از شعرهایش شادمان و شکفته نمی‌شد و با متانت و ادب آرای دیگران را درباره‌ی هنر خویش می‌شنید. هم او گفته که پروین به ندرت می‌خندید و همواره با صدایی آرام و متین سخن می‌گفت. هم او و هم دیگران در این مورد همداستان هستند که پروین کم و پرمغز حرف می‌زد و از پرگویی پرهیز می‌کرد.

خلق و خوی پروین را تا حدودی می‌توان با مراجعه به اشعارش بهتر تحلیل کرد. در میان شاعران معاصر که داده‌هایی درباره‌ی شخصیت‌شان در دست داریم، پروین یکی از شخصیتهای استثنایی و غریبی است که خودش و اشعارش کاملا با هم تطابق دارند. این غرابت و استثنا از آن روست که اشعار پروین بر خلاف اشعار شهریار یا فریدون توللی شرح نفس و ابراز هیجانهای شخصی نیست، بلکه پند و اندرز و خرد است و سازگاری شخصیت شاعر با چنین محتوایی بسیار دشوار و دیریاب است. در حدی که می‌گویند حافظِ رند و شوخ در پیرانه‌سر زبانی تلخ و رفتاری تند داشته و بیدل دهلوی خردمند و فیلسوف با آن شعرهای نغز و پرمغز هم در زندگینامه‌ی خودنوشت‌اش نشان می‌دهد که به خرافه‌هایی عجیب و غریب باور داشته است. با این پیشینه، این که زنی جوان شعرهایی تا این حد عقل‌مدارانه و سنجیده و خردمندانه بگوید غریب است و از آن غریبتر است که شخصیت خودش کاملا با آن تطبیق داشته باشد.

پروین در اشعارش بسیار به سخت‌کوشی، پرکاری، متانت و پرهیز از شکوه و شکایت، و قبول سرنوشت در عینِ کوشش برای دگرگون ساختنِ آن تاکید کرده است و همه جا بی‌آزاری و نیکوکاری و مهر و ادب را آموزانده است. چنین می‌نماید که خودش هم کاملا در همین قالب رفتار می‌کرده و گفتارش با کردارش همسان بوده باشد. یکی از مضمونهای تکرار شونده در شعر او، دست کشیدن از حرص و آز و زیاده‌خواهی است و رها کردنِ جاه‌طلبی و زیاده‌خواهی، و ستایش فروتنی و نادیده انگاشتن خویشتن. چنین می‌نماید که پروین این را هم در شخصیت‌اش به کمال داشته باشد، چرا که هیچ جا نمی‌بینیم برای شهرت و محبوبیت خویش کوششی کرده باشد و در مقابل انگار مهربانی و عطوفت‌اش با نوعی انکار نفس و فروتنی ذاتی درآمیخته باشد.

نکته‌ی جالب آن که پروین بسیار به ندرت به تخلص خویش در شعرهایش اشاره می‌کند. مهدی اخوان ثالث به همین خاطر وی را ستوده و گفته که در سراسر دیوانش زیاد از خود سخن نگفته و در مقابل

به مفهوم کلی انسانیت بیشتر پرداخته است.[۲۶] پروین در سراسر پنج هزار و ششصد بیت شعری که سروده تنها پنجاه و پنج بار نام خویش را آورده و تقریبا همه‌ی این موارد هم به زمانی مربوط می‌شود که پند و اندرزی را خطاب به خویش بازگو می‌کرده و در واقع نام خویش را دستمایه‌ی صنعتی ادبی قرار داده تا پند و اندرزی که قصد بیانش را داشته، در قالبی فروتنانه و مؤدبانه خطاب به خودش ابراز گردد. گهگاه همین اشاره‌ها به خویشتن با سرزنش خود همراه می‌شود، هرچند چنین نمونه‌هایی بسیار نادرند:

در تو پروین نیست فکر و عقل و هوش ورنه رنگ حق نمی‌افتد ز جوش

نتیجه آن که فروتنی و پرهیز از خودنمایی که در زندگی روزانه به او نسبت داده‌اند، در شعرش هم نمودی نمایان دارد. خودِ این نکته که او با تخلص سنتی «پروین» شهرتی چنین فراگیر داشته و در اشعارش تنها به ازای هر صد بیت یک بار این اسم را به کار گرفته، نشانه‌ی روشنی است که از خودبینی و خودنمایی پرهیز می‌کرده است. عجیب این که فروغ فرخزاد هم که از نظر خلق و خو نقطه‌ی مقابل پروین بوده و با فروتنی و متانت پروین بیگانه بوده نیز بسیار به ندرت به نام خود در شعرها اشاره می‌کند و در واقع تخلصی ندارد و نامش در شعرهایش نیامده است.

[۲۶] اخوان ثالث، ۱۳۶۰: ۱۱۳-۱۱٤.

گفتار چهارم: دستاورد ادبی پروین

شمار قصیده‌ها، غزلها و قطعه‌های پروین روی هم رفته به ۲۰۹ تا می‌رسد که با پنج قطعه‌ی کوتاه و ۱۱ تک بیت روی هم رفته رقم ٥٦٠٦ بیت را شامل می‌شود. یعنی حجمی که کمابیش با دیوان حافظ برابر است. بیشتر اشعار پروین بر خلاف شعر معاصرانش مانند نیما و بهار فاقد تاریخ است. اما به طور کلی می‌توان آثار بازمانده از او را به سه دوره تقسیم کرد. نخست، یازده قطعه که طی هفت تا پانزده سالگی‌اش در فاصله‌ی ۱۲۹۹ تا ۱۳۰۱ (شعبان ۱۳۳۹ تا جمادی‌الاول ١٣٤١ق) سروده است. اگر این یازده قطعه را از چاپ نخست دیوان پروین بیرون بیاوریم، آنچه که باقی می‌ماند دوره‌ی دوم شاعری او را تشکیل می‌دهد که از دوران نوجوانی تا پختگی ادبی‌اش را شامل می‌شود و بین سالهای ۱۳۰۱ تا ١٣١٤ سروده شده‌اند. در چاپ دوم دیوان او که پس از مرگش در ۱۳۲۰ منتشر شده، علاوه بر دو رده‌ی پیشین حدود پنجاه قطعه و قصیده می‌بینیم که اینها به سومین دوره‌ی کاری او تعلق دارند و در فاصله‌ی ۱۳۱۵ تا ۱۳۲۰ سروده شده‌اند. البته در این میان استثناهایی هم هست. چنان که شعر «نهال آرزو» که تندروانه در هواداری از آزادی زنان در هجده سالگی پروین سروده شده، در چاپ اول دیوانش وجود ندارد اما در چاپ دوم با تاریخ «جوزای ۱۳۰۳» یافت می‌شود.

گذشته از «نهال آرزو» برخی از اشعار دیگر او نیز تاریخ مشخص دارند که عبارتند از:[۲۷] نامه‌ی پیشکش و سپاس چاپ اول دیوانش خطاب به پدرش (تیر ١٣١٤)، گنج عفت به مناسبت اعلام قانون کشف

[۲۷] ج. م، ١٣٦٨: ۲۰۷.

حجاب (اسفند ۱۳۱٤)، مرثیه‌ی پدرش (دی ۱۳۱٦). همچنین تندترین شعر سیاسی او «صاعقه‌ی ما ستم اغنیاست» را در (محرم ۱۳٤۰ق) سروده و این در گرماگرم مبارزه‌ی رضا خان برای برپایی جمهوری و مقاومت وفاداران به سلطنت قاجاری است و در آن آشکارا از گروه نخست هواداری شده است.

در دیوان پروین دو قالب اصلی عبارتند از قصیده و قطعه. شمار قصیده‌ها به چهل و دو می‌رسد و چنان که بهار به درستی گوشزد کرده به سبک فاخر خراسانی سروده شده‌اند و بیشتر اندرزهای اخلاقی هستند. قطعه‌ها اما معمولا قالب گفتگو و مناظره را دارند و در آنها نقد اجتماعی بر اندرز می‌چربد. هرچند در هر رده مضمونهای طبقه‌ی دیگر هم فراوان یافت می‌شود. پروین در غزل چندان طبع‌آزمایی نکرده و غزلهایش در واقع قصیده‌هایی هستند با شمار ابیات کمتر.

سعید نفیسی به درستی گفته که تناسب وزن و انتخاب درست قافیه در اشعار پروین در ردیف بهترین‌های زبان پارسی است. از سویی به تعبیر نفیسی قالب شعری هیچ محدودیتی برای روانی طبع او تولید نکرده و هرچه را که می‌خواهد بدون مانع و گره می‌گوید، و از سوی دیگر وزن و قافیه‌اش به قدری خوب با مضمون و حال و هوای شعر چفت و بست شده که روی هم رفته یک کلِ کامل و منسجم را پیش چشم مخاطب پدیدار می‌سازد.

شعر پروین نمونه‌ی بارز شعر تعلیمی است، که انتقال دانشی و اشاره به خردی و دعوت به اخلاق شالوده‌اش را می‌سازد. در مقابل او شعر فروغ را باید نمونه‌ی خالص شعر خودبیانگری رمانتیک دانست که هدفش نمایش عواطف و هیجانها و احساسات شخصی است. در دیوان پروین تنها شعری که در آن از عاطفه و هیجان شخصی وی نشانی هست و نسبت به شخص خاصی ابراز احساسات کرده، سوگنامه‌ایست که برای پدرش سروده است.

برخی از قصاید پروین به خاطر پیروی از هنجار قدما شمار بیتهایی بیش از حد حوصله‌ی انسان مدرن امروزین دارد و خواندن‌اش گاه خسته کننده می‌شود. به خصوص در آنجا که مضمونی و پندی را بار دیگر به شکلی دیگر تکرار می‌کند و این نوعی حشو محسوب می‌شود. این نقص به خصوص در قصیده‌های پروین بیشتر دیده می‌شود و گاه چنین می‌نماید که دلش نیامده از کلمه‌ای هم‌قافیه صرف نظر کند و بیتی را برای گنجاندن آن در شعرش سروده که به تنهایی استوار و محکم و به تنهایی زیبا و معنادار است، اما وقتی در ادامه‌ی شمار زیادی بیت مشابه قرار گیرد دیگر جلوه‌اش را از دست می‌دهد و ملال‌آور می‌شود.

این شکل از حشو و درازگویی در قطعه‌های فروغ به ندرت دیده می‌شود. قطعه‌ها به خصوص به خاطر مضمون اخلاقی و قالب گفتگومدارشان خواندنی و جذاب هستند. مناظره در ادب پارسی رواج کامل داشته و چیزی نیست که توسط پروین اختراع شده یا از مجرای فابل‌های جانوری اروپایی وامگیری شده باشد. با این وجود توجه و علاقه به گفتگوهایی از این دست در عصر مشروطه از سویی زیر تاثیر فضای سیاسی و ظهور رسانه‌ی نوینی مانند روزنامه قرار داشت و از سوی دیگر تا حدودی از ترجمه‌ی اشعار فرنگی تاثیر پذیرفته بود. با این وجود سنت شعرِ نثر در قالب مناظره در ایران درختی تنومند است که تاثیر اروپاییان جوانه‌ای کوچک بر آن است و حال و هوای دوران مشروطه فصلی مساعد برای رویش و شاخ و برگ دادن‌اش محسوب می‌شود. پروین اگر بزرگترین شاعر مناظره‌گوی پارسی نباشد (که به نظرم هست)، بی‌شک یکی از بزرگترین‌هاست. پیش از او اسدی توسی و انوری بیشترین قطعه‌های مناظره را سروده‌اند که در میان این دو اسدی پرکارتر بوده و شمار مناظره‌هایش از پنج‌تا فراتر نمی‌رود. شمار شصت و پنج قطعه‌ی مناظره که پروین سروده به تنهایی از کل خزانه‌ی قطعه‌های مشابه در تاریخ پیش از خودش غنی‌تر است. در بسیاری از این گفتگوها عناصر و تصویرهایی به کار گرفته شده که یکسره زنانه است و محتوای زیست‌جهانی زنانه را باز می‌تاباند.

مرغی نهاد روی بباغی ز خرمنی ناگاه دید دانه‌ی لعلی به روزنی

پنداشت چینه‌ایست، بچالاکیش ربود آری، نداشت جز هوس چینه چیدنی

چون دید هیچ نیست فکندش بخاک و رفت زینسانش آزمود! چه نیک آزمودنی

خواندش گهر به پیش که من لعل روشنم روزی باین شکاف فتادم ز گردنی...

... پروین، چگونه جامه تواند برید و دوخت آنکس که نخ نکرده بیک عمر سوزنی

این شعر نمونه‌ای از کارکرد نمادها و نشانه‌ها در زیست‌جهانی زنانه را به دست می‌دهد. لعل و گوهر که در شعر پارسی بیشمار بار در مقام نماد به کار گرفته شده، در اینجا در بافتی متفاوت ظاهر گشته و گذشته از تشخص چشمگیری که یافته، در وصفی کمیاب (بخشی از گردنبندی گسسته که گوشه‌ای افتاده و گم شده) ظاهر می‌شود که بیشتر با جهان تجربی زنانه پیوند دارد. بیت آخر این مناظره هم باز تصویر آشنا و پر تکرار مربوط به خیاطی را به دست می‌دهد، اما باز از منظری عملیاتی و «خانگی» بدان می‌نگرد که با یکسره با تصویرهای منسوب به خلعت و جامه و خرقه و پوشاک در شعر کلاسیک تفاوت دارد. شبیه به این کارکرد را به خصوص در مناظره‌هایی می‌بینیم که در آن اشیای درون آشپزخانه با هم به گفتگو می‌نشینند:

عدسی وقت پختن، از ماشی روی پیچید و گفت این چه کسی است

ماش خندید و گفت غره مشو زانکه چون من فزون و چون تو بسی است

هر چه را میپزند، خواهد پخت چه تفاوت که ماش یا عدسی است

جز تو در دیگ، هر چه ریخته‌اند تو گمان میکنی که خار و خسی است

زحمت من برای مقصودی است جست و خیز تو بهر ملتمسی است

کارگر هر که هست محترمست هر کسی در دیار خویش کسی است...

تصویرهای «آشپزخانه‌ای» از این دست در اشعار پروین فراوان است، و در اشاره‌های کناری و گذریِ قصیده‌های فراوانی دیده می‌شود:

منشین گرسنه کاین هوس خام پختن است　　جوشیده سالها و نپختست این طعام

معلوم نیست چرا این بخشِ خانه‌دارانه از زیست جهان زنانه شرم‌آور یا خوار و خفیف شمرده شده و در ترسیم جغرافیای شعر زنانه از قلم افتاده و تبدیل ساختن‌اش به امری زیبایی‌شناختی از ارتقای عناصری مانند خودآرایی و همبستری نامهم‌تر و پست‌تر قلمداد شده است. در حالی که هم اشاره بدان نوآورانه‌تر و نادرتر است و هم دگردیسی‌اش به امری معنادار و زیبا دشوارتر و بعیدتر می‌نماید.

با دوک خویشن، پیرزنی گفت وقت کار　　کآوخ! ز پنبه ریشتنم موی شد سفید

گذشته از عناصری که به پخت و پز و خیاطی مربوط می‌شوند، اشاره‌ها به اشیای زنانه مانند آینه و شانه نیز در شعر پروین فراوان هستند و همواره هم با همان عمق و سنگینی برای بیان امری عقلانی و دستیابی به اندرزی جدی مورد استفاده قرار گرفته‌اند:

وقت سحر، به آینه‌ای گفت شانه‌ای　　کاوخ! فلک چه کجرو و گیتی چه تند خوست
ما را زمانه رنجکش و تیره روز کرد　　خرم کسیکه همچو تواش طالعی نکوست
هرگز تو بار زحمت مردم نمیکشی　　ما شانه می‌کشیم بهر جا که تار موست
از تیرگی و پیچ و خم راههای ما　　در تاب و حلقه و سر هر زلف گفتگوست
با آنکه ما جفای بتان بیشتر بریم　　مشتاق روی تست هر آنکسی که خوبروست...

در واقع تقریبا همه‌ی مناظره‌های پروین که بین چیزهایی غیرانسانی جاری‌ست، به همین زیست‌جهان زنانه مربوط می‌شود و به موجودات و جاندارانی ارتباط می‌یابد که در زندگی روزمره‌ی زنان بسیار دیده شده و تنها در آن بافت آشنا می‌نمایند. از آنجا که پروین بدنه‌ی شعرهای مناظره‌ای موفق را در شعر پارسی سروده

و در سراسر تاریخ هزار ساله‌ی این ادب در این زمینه اثرگذارترین چهره محسوب می‌شود، یک تنه مناظره را از فضایی مردانه خارج کرده و آن را به زیست‌جهانی زنانه پیوند زده است. کاری که به خاطر فرو کاسته شدنِ فمنیستیِ زیست‌جهان زنانه به عشق رمانتیک و آمیزش جنسی، نادیده انگاشته شده و به این ترتیب دستاوردی به این اهمیت مورد غفلت واقع شده است.

برخی از مناظره‌های پروین به گفتگوی انسانها با هم اختصاص یافته و اینها درخشان‌ترین شعرهای او هستند. «اشک یتیم» و «مست و محتسب» نمونه‌هایی از آن به شمار می‌آیند. این مناظره‌ها معمولا در بافتی اجتماعی و بیرون از خانه جریان می‌یابند و سمت و سویی اجتماعی دارند و آن حال و هوای زنانه درشان غایب است. جالب آن که بیشتر این مناظره‌ها در تاریخ ادب پارسی نمونه‌های موفق و مشهوری داشته‌اند و پروین به استقبال اشعار قدما رفته و در هماوردی با ایشان از عهده برآمده است. برای این که نمونه‌ای از کار او به دست آید، خوب است «اشک یتیم» را در کنار سرمشق کهنی که پروین برای خود پیش چشم داشته بخوانیم. پروین این شعر را با الهام از شعر زیبای انوری ابیوردی سروده است:

آن شنیدستی که روزی زیرکی با ابلهی — گفت این والی شهر ما گدایی بی حیاست؟
گفت چون باشد گدا کآن کز کلاهش تکمه‌ای — همچو ما را روزها بل سالها برگ و نواست
گفت ای مسکین غلط اینک از اینجا کرده‌ای — آن همه برگ و نوا دانی که آنجا از کجاست؟
دُر و مروارید طوقش اشک اطفال من است — لعل و یاقوت ستامش خون ایتام شماست
او که تا آب سبو پیوسته از ما خواسته است — گر بکاوی تا به مغز استخوانش زآن ماست
خواستن کدیه است خواهی عشر خوان خواهی خراج — زآنکه گر ده نام باشد یک حقیقت را رواست
چون گدایی چیز دیگر نیست جز خواهندگی — هر که خواهد گر سلیمان است اگر قارون گداست

و شعر پروین در همین مضمون چنین است:

روزی گذر کرد پادشهی از گذرگهی　　فریاد شوق ز سر هر کوی و بام خاست

پرسید زآن میانه یکی کودک یتیم　　کاین تابناک چیست که بر تاج پادشاست

آن یک جواب داد چه دانیم ما که چیست　　آن قدر دانیم که متاعی گرانبهاست

نزدیک رفت پیرزنی گوژپشت و گفت　　این اشک دیده‌ی من و خون دل شماست

ما را به رخت و چوب شبانی فریفته است　　این گرگ سالهاست که با گله آشناست

آن پارسا که ده خرد و ملک رهزن است　　آن پادشا که مال رعیت خورد گداست

بر قطره‌ی سرشک یتیمان نظاره کن　　تا بنگری که روشنی گوهر از کجاست

پروین به کجروان سخن از راستی چه سود　　کو آن چنان کس که نرنجد ز حرف راست

این شعر را پروین در زمانی سروده که بحث جمهوری‌خواهی در گرفته بود و از انقراض دودمان قاجار سخنها در میان بود. پروین در این هنگام نوجوانی پانزده شانزده ساله بود و این که در سازگاری با حال و هوای اجتماعی در چنین سنی شعری چنین استوار گفته خیره کننده است. شعر او گذشته از پیوندی که با رخدادهای زمانه‌اش برقرار می‌کند و به وجود یک موضع سیاسی روشن و صریح در دختری نوجوان دلالت می‌کند، از نظر ادبی و صنایع شعری نیز برجسته و چشمگیر است و به خوبی با شعر انوری که استاد قطعه‌سرایان پارسی‌گوست، برابری می‌کند. شعر دیگر او نیز که شهرتی فراوان دارد، استقبالی است از داستان «محتسب و مست» مولانا:

محتسب در نیم شب جایی رسید　　در بن دیوار مردی خفته دید

گفت: هی مستی چه خوردستی؟ بگو　　گفت: ازین خوردم که هست اندر سبو

گفت: آخر در سبو وا گو که چیست؟　　گفت: از آنکه خورده‌ام گفت: این خفیست

گفت: آنچه خورده‌ای آن چیست آن؟　　گفت: آنکه در سبو مخفی است آن

دور می شد این سوال این جواب ماند چون خر محتسب اندر خلاب

گفت او را محتسب : هین آه کن مست هو هو کرد هنگام سخن

گفت:گفتم آه کن هو می کنی گفت: من شاد تو از غم منحنی

آه از درد وغم و بی دادی است هو هوی میخوارگان از شادی است

محتسب گفت: این ندانم خیز خیز معرفت متراش و بگذار این ستیز

گفت: رو تو از کجا من از کجا؟ گفت: مستی خیز تا زندان بیا

گفت مست: ای محتسب بگذار و رو از برهنه کی توان بردن گرو؟

گر مرا خود قوت رفتن بدی خانه‌ی خود رفتمی وین کی شدی؟

من اگر با عقل و با امکانمی همچو شیخان بر سر دکانمی

پروین همین مضمون را در شعری به نام «مست و هشیار» آورده و بی اغراق باید گفت که در زیبایی و استواری بر شعر مولانای بزرگ پیشی گرته است:

محتسب مستی به ره دید و گریبانش گرفت گفت ای دوست این پیراهن است افسار نیست

گفت مستی زآن سبب افتان و خیزان می‌روی گفت جرم راه رفتن نیست ره هموار نیست

گفت می‌باید تو را تا خانه‌ی قاضی برم گفت رو صبح آی قاضی نیم شب بیدار نیست

گفت تا داروغه را کوبیم در مسجد به خواب گفت مسجد جایگاه مردم بدکار نیست

گفت دیناری بده پنهان و خود را وارهان گفت کار شرع کار درهم و دینار نیست

گفت از بهر غرامت جامه‌ات بیرون کنم گفت پوسیده است و جز نقشی ز پود و تار نیست

گفت آگه نیستی کز سر بیفتادت کلاه گفت در سر عقل باید بی کلاهی عار نیست

گفت باید حد زند هشیار مرد مست را گفت هشیاری بیار اینجا کسی هشیار نیست

هرچند پروین بسیار خوب و نیرومند از عهده‌ی مناظره‌های انسانی بر می‌آید، اما بیشتر گفتگوهایش را در فضایی غیرانسانی ترتیب داده و موجوداتی دور از ذهن مانند مار و مور یا اشک و خون یا نخود و عدس را به گفتگو با هم وا داشته است. این شکل از مناظره‌نویسی در سنت ادبی پارسی پیشینه‌ای دراز و غنی دارد. اما تا حدودی چنین می‌نماید که رواج و محبوب شدن‌اش در دوران زندگی پروین تا حدودی به ترجمه‌ی فابل‌های اروپایی مربوط باشد. یکی از کسانی که این فابل‌ها را به ایرانیان شناسند خودِ یوسف اعتصامی بود و نشریه‌ها و مجله‌های پیشتاز در این زمینه هم توسط او و یارانش منتشر می‌شدند. بنابراین پروین از دوران کودکی در معرض فرآورده‌های ادبی‌ای قرار داشته که با تجدد و فرنگ مربوط بوده‌اند و حکایتهایی پندآمیز را از زبان جانوران بازگو می‌کرده‌اند. پروین خود به زبان فرانسوی و انگلیسی تسلط داشته و چه بسا الگوی اصلی برخی از این مناظره‌ها را خود در منابع اصلی اروپایی خوانده باشد.

اگر به زمینه‌ی فرهنگی و زمانه‌ی تاریخی زندگی پروین بنگریم برخی از رگه‌های این تاثیرپذیری را می‌توانیم تشخیص دهیم. مثلا در سال ۱۳۰۸ قمری (۱۸۹۰ میلادی) کتاب حکایات دلپسند به قلم مولوی محمد مهدی واصف در هند به چاپ رسید. این متن ۲۳٤ داستان کوتاه را در بر می‌گیرد که بخش عمده‌ی آن از فابل‌های ازوپ گرفته شده است.[۲۸] این نوع داستان‌پردازی که جنبه‌ی تعلیمی داشت و از قصه‌های عامیانه درباره‌ی جانوران الهام می‌گرفت، بر زبان پارسی تاثیر زیادی گذاشت و موجی از اشعار پندآموز را پدید آورد که در قالب گفتگوهای میان جانوران تنظیم شده بود. پروین اعتصامی مهمترین و موفق‌ترین شاعر

[۲۸] شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۵۱-۲۵۲.

در این زمینه است. هرچند شمار زیادی از اشعار نسل اول شاعران عصر رضاشاهی را می‌توان به این قالب مربوط دانست.

با این همه در مناظره‌های پروین دو ویژگی مهم وجود دارد که آنها را از تهمت تاثیرپذیری مستقیم یا وامگیری ساده‌ی منشهای اروپایی بری می‌سازد. نخست آن که پندها و اندرزها و نکته‌های اخلاقی‌ای که پروین در ضمن مناظره‌هایش بازگو می‌کند، در ادامه‌ی مستقیم خرد ایرانی قرار دارند و تداوم سرراستِ اندرزنامه‌ها و پندنامک‌هایی محسوب می‌شوند که در ایران زمین از هزاره‌ی سوم پیش از میلاد تا به امروز وجود داشته و تاثیرگذار بوده‌اند. دیگر آن که در مناظره‌های او تصویرهای آشنا و مرسومِ فابل‌های اروپایی به ندرت دیده می‌شود. مناظره‌های جانوری تنها بخشی از قطعه‌های او را تشکیل می‌دهند و این جانوران و بقیه‌ی موجوداتی که به گفتگو با هم وادار شده‌اند، معمولا با آنچه در ادب اروپایی (و حتا سنت ادبی ایرانی) می‌بینیم به کلی متفاوت است. یعنی پروین به ظاهر زیر تاثیر قالب عمومی فابل‌ها به سروده مناظره روی آورده، اما محتوا را با بهره‌گیری از سنت ادب پارسی و با تکیه بر فرهنگ بومی خویش پدید آورده است. مثالی که این ویژگی شعر پروین را نشان می‌دهد، گفتگوی تبر و سپیدار است:

آن نشنیدید که در باغ یکی روز از جور تبر زار بنالید سپیدار
کز من نه دگر بیخ و بنی ماند و نه شاخی از تیشه‌ی هزم‌شکن و اره‌ی نجار
این با که توان گفت که در عین بلندی دست قدرم کرد به ناگاه نگونسار
گفتش تبر آهسته که جرم تو همین بس کاین موسم حاصل بود و نیست تو را بار

عنصر چشمگیری که در مناظره‌ها به طور عام دیده می‌شود، تشخیص است. شخصیت‌بخشی به عناصر گوناگون در اشعار پروین حالتی افراطی به خود می‌گیرد و گذشته از جانوران به اشیایی پیش پا افتاده مانند بنشن و لوازم خانگی هم تعمیم می‌یابد و حتا به اموری انتزاعی مثل امید و ناامیدی و دیدن و ندیدن

هم می‌رسد. بنابراین یکی از شاخصهایی که مناظره‌های پروین را ویژه می‌سازد بهره گرفتن از چیزهایی ساده و پیش پا افتاده مانند خوراکی‌ها و اشیای آشپزخانه و مفاهیمی انتزاعی است که به این شکل با این تنوع در مناظره‌های پیشین سابقه نداشته‌اند.

تصویرپردازی پروین با وجود وفاداری‌اش به قالبها و نمادهای ادبیات کلاسیک به کلی نو است و هم مضمون و هم شکلِ پروراندن مضمون نزد او با آثار شاعران کلاسیک تفاوت دارد. این که کسی با استادی تمام در قالب دشوار و زمینِ پرقله‌ی شعر کلاسیک پارسی اثری بسراید و بعد در آن مضمون و مفهومی نو و تازه را بپروراند و ارائه کند، کاری بسیار دشوار است که پروین به خوبی از عهده‌اش بر آمده است. یعنی مضمونهایی نو را به شکلی بیان کرده که از نظر ریخت و بافت به شاهکارهای ادب کهن می‌ماند، بی آن که محتوای نوی آن مخدوش شده باشد. منتقدان و نویسندگان برخی از این نوآوری‌ها را با تیزبینی مورد اشاره قرار داده‌اند. مثلا در شعر «جولای خدا» پروین عنکبوتی را تصویر کرده که مورد خرده‌گیری کاهلی قرار می‌گیرد. آنچه کاهل به او نسبت می‌دهد و بابت آن سرزنش‌اش می‌کند، دقیقا عناصری را شامل می‌شود که تصویر سنتی و منفیِ عنکبوت در ادب و فرهنگ ایرانی را بر می‌سازد.

در متونی بسیار متنوع، از قرآن گرفته تا کتاب الحیوان جاحظ عنکبوت را جانوری پلید، مکار و دسیسه‌چی دانسته‌اند که بیهوده خانه‌ای سست و بی‌بنیاد بر پا می‌کند. کاهلِ شعر پروین هم عنکبوت را دقیقا به خاطر همین سستی خانه‌اش و ناپایداری دستاوردش در برابر تندباد حوادث سرزنش می‌کند. اما پروین در اینجا گویا با خودِ عنکبوت همذات‌پنداری می‌کند و در بافتی به کلی متفاوت با آنچه در سنت ادبی‌مان سراغ داریم، از زبان او کار و کوشش را می‌ستاید و دست بر قضا از ریزه‌کاری‌های زندگی عنکبوت هم دفاع می‌کند. دکتر کریمی حکاک به درستی در تحلیل خویش از این شعر نشان داده که با سخنی متفاوت و گاه متضاد با

بافت معنایی سنتی روبرو هستیم و بنابراین معنای نهفته در شعر را نو و متاثر از تجدد دانسته است.[۲۹] این نکته با گوشزد کردن این نکته تایید می‌شود که یوسف اعتصامی مقاله‌ای درباره‌ی «عزم و نشاط عنکبوت» را از زبان فرانسوی به پارسی برگردانده و در بهار منتشر کرده بود و ابوالفتح اعتصامی در دیوان پروین هنگام اشاره به این شعر می‌گوید که خواهرش از آن تاثیر پذیرفته بود.

شعر پروین از نظر مضمون هم همین ویژگی شگفتِ درهم تنیدگی با سنت ادبی پارسی و در ضمن فاصله‌گیری و نوآوری در آن را نشان می‌دهد. تقریبا همه‌ی شعرهای پروین با قصدِ آموزش اخلاق یا گوشزد کردنِ نکته‌ای حکیمانه سروده شده‌اند. تراکم معناهای فلسفی و اخلاقی در اشعار او به قدری زیاد است که به سادگی می‌توان او را مانند فردوسی و سنایی و ناصرخسرو به لقب حکیم ملقب ساخت. مضمونی که در جریان این آموزش منتقل می‌شود از نظر بافت عمومی دقیقا همان است که در ادب کلاسیک پارسی می‌بینیم و از این نظر پروین دستگاه نظری تازه یا اندرزهای اخلاقی نوینی برای مخاطبانش ابداع نکرده است. اما همان سخنان پیشین را با قالب و بافتی نو عرضه کرده است، بی آن که بند ناف خود را با میراث عظیم پشت سر خود قطع کند.

یکی از مضمونهای بسیار تکرار شونده در شعر پروین ناپایداری و گذرا بودن زندگی و بی‌وفایی دنیاست و معمولا این نکته را با اندرز به شکیبایی و خوار شمردن دشواری‌ها همراه می‌کند. مضمون دوم همدلی و همدردی با محرومان و تهیدستان است. سومین مضمون مهم اشعار او ابراز مهر به انسانیت به طور کلی است و معمولا آماج این مهر در بافتی رمانتیک موجوداتی شکننده و آسیب‌پذیر مانند پرندگان و کودکان

---

[۲۹] کریمی حکاک، ۱۳٦۸: ۲٦٤-۲۸٤.

در نظر گرفته می‌شوند. مضمون دیگری که بسیار تکرار می‌شود، تاکید بر بی‌آزاری و مهربانی و خوشخویی است و اینها عناصری هستند که در سیمای شخصیتی خودِ پروین نیز به روشنی نمایان هستند. در اشعار پروین از سویی اشاره به میل جنسی و عشق کالبدی به کلی غایب است و از سوی دیگر مهر مادرانه‌ی شدید و نمایانی با محوریتِ اشاره به کودکان در آن نمایان است، که اولی با توجه به پرهیزگاری جنسی او و دومی با توجه به بی‌فرزند بودن‌اش باید فهم شوند.

تفسیر خاص مهر نزد پروین بسیار جالب توجه است. چون با وجود آن که مهر در مرکز گفتمان او قرار دارد، از سویی آن را جنسیت‌زدایی کرده و از سوی دیگر آن را به کلی مستقل از سرمشق عرفانیِ رایج در ادبیات پارسی صورتبندی کرده است. از این رو تفسیر او از مهر و عشق به آنچه که در رودکی و ناصرخسرو و شاعران پیشتازِ قرن سوم و چهارم می‌بینیم شباهت پیدا کرده است. با این تفاوت که آنها پیش از پیدایش و تکامل عشق صوفیانه‌ی قرون میانه شعر می‌گفتند و پروین که در انتهای این سنت قرار داشته، آگاهانه آن را نادیده گرفته و از بهره جستن از تصویرها و استعاره‌هایش خودداری کرده است.

پروین در اشعارش بیش از بیست و پنج بار کلمه‌ی مهر و ده بار مهربانی را در معنای دقیقِ باستانی‌اش مترادف با محبت و پیوند دوستانه به کار گرفته است و این جدای از اشاره‌های فراوانی است که به مهر در معنای خورشید و آفتاب دارد و آن را نیز اغلب همچون استعاره‌ای از معنای نخست به کار می‌گیرد. در برخی جاها چنین می‌نماید که پروین از آرای ایران‌شناسان و اندیشمندانی نظر دارد که تازه در آن هنگام در آیین باستانی مهر ایرانی کنکاش می‌کردند و آثارشان تازه در ایران بازتاب می‌یافت. چنان که در شعرهایی به ترازوی مهر (چو افتادی اندر ترازوی مهر) و اسب مهر (شاید که سمند مهر راندی) اشاره کرده که به احتمال زیاد به بازخوانی کیش مهر باستانی در حلقه‌ی ادیبان هم‌مسلک ملک‌الشعرای بهار مربوط می‌شود. چون در میان این

شاعران اشاره‌های مشابهی را می‌بینیم و مهمترین کتاب متقدم پارسی درباره‌ی اسطوره‌شناسی مهر رومی را هم بعدتر مهرداد بهار درنوشت.

جالب آن است که پروین همواره مهر را در معنایی کلان و انسانی به کار می‌گیرد و انگار دلالتی جنسی را از آن برداشت نمی‌کند. مهر همواره به کسانی مانند مادر یا دوست منسوب می‌شود. پروین کلمه‌ی عشق را هفده بار در اشعارش آورده و آن را نیز درست به همین ترتیب در معنایی غیرجنسی به کار گرفته است. اما جالب است که صور خیال مرتبط با آن سنتی‌تر است و به تصویر عشق نزد عارفان و ادیبان کلاسیک پارسی نزدیکتر است. چندان که عشق را به دریا تشبیه می‌کند و چند بار از کوی عشق و راه عشق سخن می‌گوید.

یکی از تعبیرهایی که مدام درباره‌ی پروین تکرار می‌شود و نادانی گوینده را درباره‌ی دیوان وی اثبات می‌کند، بحثِ تقدیرگرایی و جبرگرایی پروین است. این جمله مدام در نوشتارهای گوناگون تکرار می‌شود که پروین زنی بوده با نگاهی بدبینانه نسبت به هستی، و به همین خاطر به تقدیر تن در داده و جبرگرایانه از کوشش و تلاش برای دگرگون ساختن جهانِ پیرامون خویش دست شسته است. واقعیت آن است که این مضمون به دیوان پروین هیچ چسبندگی ندارد و برساخته‌ایست که نزد منتقدانی خلق شده که همگی دوستدار شاعران رقیب پروین بوده‌اند.

پروین تنها پانزده بار در اشعارش کلمه‌ی «تقدیر» را به کار گرفته که تازه در آن میان هم یک سومش در نقد و نفی سیطره‌ی تقدیر است: «دیوانگی است، قصه‌ی تقدیر و بخت نیست/ از بام سرنگون شدن و گفتن که این قضاست» و «ما نمی‌ترسیم از تقدیر و بخت/ آگهیم از عمق این گرداب سخت». این مضمون مدام در اشعار پروین تکرار می‌شود که «گر گرانباریم، جرم چرخ چیست/ بار کردار بد خود میبریم». یعنی سرنوشت و جبر روزگار اغلب در اشعار پروین نادیده انگاشته شده و حتا به شکلی صریح مورد حمله قرار

گرفته است (دیده ببندی و درافتی به چاه/ این گنه تست، نه حکم قضاست). در سراسر دیوان پروین تا جایی که من به یاد دارم حتا یک قصیده یا داستان نمی‌توان یافت که تسلیم و تن در دادن به تقدیری ناخوشایند را تبلیغ کند و از این نظر بی‌شک ارجاعهایش بسیار بسیار کمتر از مولانا و حافظ است، که آنها هم هیچ یک شاعری تقدیرگرا و جبری شمرده نمی‌شوند.

احتمالا آنچه که به جبرگرایی حمل شده، خوانش ناقص و آغشته به تحریفِ این سخن پروین است که مردمان باید به قدر توانایی خویش بکوشند و در بهروزی و آبادان ساختن دنیای خویش همت به خرج دهند و در نهایت به هرآنچه از آن حاصل می‌آید خوشنود باشند و آزمندانه و زیاده‌خواهانه به دستاوردهای خویش ننگرند. بدیهی است که این امر یعنی آیین خوشباشی و پرهیز از آز که قاعده‌ای اخلاقی است، ربطی به جبرگرایی و رضایت از تقدیر ندارد، که دیدگاهی فلسفی است. اولی در بسیاری از اشعار پروین تکرار می‌شود و دومی یکسره نایاب است.

آنچه که در دیوان پروین با بسامدی بسیار دیده می‌شود، دقیقا نقطه‌ی مقابل این تلقی است. یعنی او بارها و بارها به ارزش کار کردن اشاره می‌کند و کوشش و تلاش و همت برای تغییر خویشتن و جهان را مدام در سراسر اشعارش می‌ستاید. در حدی که چنین تاکیدی بر همت و کار و کوشش را در دیوان شاعران بزرگ دیگر نمی‌توان یافت. برخی از اشعارش در این مورد به قدری روان و تراش خورده است که به آثار کلاسیک قرون گذشته مانند است:

برزگری پند به فرزند داد　　کای پسر این پیشه پس از من تو راست

دولت نوروز نپاید بسی　　حمله و تاراج خزان در قفاست

هرچه کنی کشت همان بدروی　　کار بد و نیک چو کوه و صداست

راستی آموز بسی جوفروش　　هست در این کوی که گندم‌نماست

با این وصف این که چرا چنین صفتی به پروین منسوب شده جای پرسش دارد. او در حدی به کار و کوشش ارج می‌نهاده که در شعر «جولای خدا» حتا عنکبوت را که در اساطیر و آیه‌ی قرآن و ادب پارسی تصویری منفی و تیره است، به خاطر پشتکار و کوشش‌اش به رمزی مثبت و سرمشقی اخلاقی بدل می‌سازد. پروین بدنه‌ی دستگاه اخلاقی خویش را بر ستایش کار و کوشش و خوار شمردن دستاورد استوار کرده است. یعنی سخنش آن است که باید اراده و همت داشت و کار و کوشش کرد و پس از آن از کم و بیشیِ دستاورد و بهره نرنجید و شادمان نشد. یعنی که خودِ کار و کوشش را هدف می‌داند و افراط و تفریط در سودجویی از کار را در قالب کاهلی و آز سرزنش می‌کند:

کاهلیت خسته و رنجور کرد — درد تو دردیست که کارش دواست

چاره کن آزردگی آز را — تا که بدکان عمل مومیاست

روی و ریا را مکن آئین خویش — هرچه فساد است ز روی و ریاست

شوخ‌تن و جامه چه شوئی همی — این دل آلوده به کارت گواست

پای تو همواره براه کج است — دست تو هر شام و سحر بر دعاست

چشم تو بر دفتر تحقیق، لیک — گوش تو بر بیهده و ناسزاست

بار خود از دوش برافکنده‌ای — پشت تو از پشته‌ی شیطان دوتاست

نان تو گه سنگ بود گاه خاک — تا به تنور تو هوی نانواست

این که پروین کاهلی را با دست به دعا برداشتن یکی گرفته و آز را با آزردی و هوای نفس مترادف دانسته و هردو را با بی‌بهرگی از زندگی پیوند زده، معنادار است و درست نقطه‌ی مقابل این باورِ نادرست و مرسوم است که او شاعری بخت‌باور و تقدیرگرا بوده است. این نکته البته به جای خود باقی است که گویا مفهوم ثروت و برخوداری نزد او امری چالش‌برانگیز و مسئله‌زا بوده است. به شکلی که دوقطبیِ توانگر/ تنگدست

در اشعارش مدام تکرار می‌شود و آشکار است که تناسب میان کار و کوشش با دستاورد و خوشنودیِ درونی ناشی از بهره‌مندی در کانون توجهش قرار داشته است. یکی از شعرهایی که در آن به این مضمون پرداخته، منظومه‌ی روان و شیوای «گنج درویش» است که مثنوی‌ایست در ۷۹ بیت و چنین آغاز می‌شود:

دزد عیاری، بفکر دستبرد　　گاه ره میزد، گهی ره می‌سپرد

در کمین رهنوردان می‌نشست　　هم کله می‌برد و هم سر می‌شکست

روز می‌گردید از کوئی بکوی　　شب، بسوی خانه‌ها میکرد روی

از طمع بودش بدست اندر، کمند　　بر همه دیوار و بامش می‌فکند

قفل از صندوق آهن میگشود　　خفته را پیراهن از تن می‌ربود

یک شبی آن سفله‌ی بی ننگ و نام　　جست ناگاه از یکی کوتاه بام

باز در آن راه کج بنهاد پای　　رفت با اهریمن ناخوب رای...

این متن با الهام از زبان بوستان سعدی سروده شده، از نظر استحکام و روانی با اشعار وی کوس برابری می‌زند و اگر کسی سراینده‌اش را نشناسد به سادگی باور تواند کرد که بر زبان استادان قرن هفتم و هشتم شیرازی سروده شده است.

گفتار پنجم: سوگیری دینی و سیاسی پروین

پروین با وجود زبان رسا و روان و صریحی که دارد، یکی از تحریف شده‌ترین شاعران معاصر است. او را از سویی فمینیست و سوسیالیست و هوادار انقلاب بلشویکی پنداشته‌اند و از سوی دیگر او را زنی مؤمن و مسلمان دانسته‌اند که اندرزها و آرای اخلاقی‌اش از سرچشمه‌ای شیعی سیراب شده و در دین‌مداری و شریعت‌خواهی‌اش بحثی نیست،[۳۰] یا اگر هم هست، به هر صورت متجدد و فمنیست نبوده![۳۱] در زندگینامه‌ی او نیز چیزهایی به تکرار در گوشه و کنار می‌خوانیم که سند و مرجع‌شان درست معلوم نیست و اگر در پی جستجوی منبع‌شان بر آییم ساختگی بودن و تحریف شدگی‌شان نمایان می‌شود. قضیه‌ی تصاحب و تسخیر پروین به قدری بیخ پیدا کرده که حتا تصویرهای او نیز دو شاخه‌ی ناسازگار دارد. برخی تنها تصویر با حجاب او را با روسری منتشر می‌کنند و برخی دیگر به عکسِ بی‌حجاب او در حضور شاه پهلوی تاکید دارند. این همه بدان دلیل است که پروین شاعری بسیار محترم و معتبر بوده و آنچه که گفته چندان پذیرفتنی و اخلاقی و سازگار با عقل سلیم است که همه‌ی جبهه‌ها و مسلک‌ها سرِ تصاحب و تسخیر آن را دارند.

برای ارزیابی سوگیری‌های سیاسی و مذهبی پروین، چند لایه از اسناد و شواهد را در اختیار داریم. یکی داده‌های زندگینامه‌ای و آنچه که اطرافیانش درباره‌اش گفته‌اند، که معمولا جسته و گریخته و اندک است. دیگری اشعارش که بیانگرترین و غنی‌ترین بایگانی را درباره‌ی افکار و موضع‌گیری‌هایش نشان می‌دهد. در

---

[۳۰] احمدی، بذرافکن و روحانی، ۱۳۸۸: ۹۵–۱۱۸.

[۳۱] احمدی، بذرافکن و روحانی، ۱۳۸۸: ۹۵–۱۱۸.

این اشعار شبکه‌ای از ارزشها و ویژگیها مدام ستوده شده است و با نگریستن به آنها می‌توان دریافت که پروین درباره‌ی خویش و جامعه‌اش و انسان چه می‌اندیشیده است.

چنان که گفتیم، اشعار پروین به شدت سوگیری اخلاقی دارد و از چیزهایی زنهار می‌دهد و به چیزهایی دیگر سفارش می‌کند. بسیاری از این شعرها بیت‌هایی درخشان دارند که اخلاق ایرانی را در ساده‌ترین و شیواترین شکل صورتبندی و بیان می‌کنند و برخی‌شان همچون زبانزدی در حافظه‌ی جمعی ایرانیان ثبت شده‌اند، بی آن که نام پروین در مقام سراینده‌شان برجستگی‌ای یافته باشد. چند نمونه از آن چنین است:

پند نیکان را نمیداریم گوش　　اندرین فکرت کاز ایشان بهتریم

پهلوان اما بکنج خانه‌ایم　　آتش اما در دل خاکستریم

و

وقت سخن مترس و بگو آنچه گفتنی است　　شمشیر روز معرکه زشت است در نیام

و

زاغ سپهر، گوهر پاک بسی وجود　　بنهفت زیر خاک و ندانست گوهر است

و

زان راه باز گرد که از رهروان تهی است　　زان آدمی بترس که با دیو آشناست

سالک نخواسته است ز گمگشته رهبری　　عاقل نکرده است ز دیوانه بازخواست

چون معدنست علم و در آن روح کارگر　　پیوند علم و جان سخن کاه و کهرباست

و

بیگانه دزد را بکمین میتوان گرفت　　نتوان رهید ز آفت دزدی که آشناست

بشناس فرق دوست ز دشمن بچشم عقل　　مفتون مشو که در پس هر چهره چهره‌هاست

جمشید ساخت جام جهان‌بین از آن سبب　　کآگه نبود ازین که جهان جام خودنماست

و

نوگلی پژمرده از گلبن بخاک افتاد و گفت　　خوار شد چون من هر آنکو همنشینش بود خار

کار هستی گاه بردن شد زمانی باختن　　گه بپیچانند گوشت، گه دهندت گوشوار

پس تردیدی نیست که پروین به اخلاقی روشن و شفاف قایل بوده و آن را با انسجام و پیوستگی چشمگیر در اشعار گوناگون‌اش تکرار کرده و این همان اخلاق دیرینه و تراشیده‌ایست که در شعر شاعران پارسی‌گوی دیگر نیز یافت می‌شود و پیکره‌ی هویت اخلاقی منِ ایرانی را بر می‌سازد و پارسایی را رمزگذاری می‌کند.

اما این اندرزهای اخلاقی به قدری عمومی و جهانشمول هستند که جایگیری دقیق او را در جامعه نشان نمی‌دهد. چون به شکلی عمومی انسان را مخاطب قرار می‌دهند و ارزشهایی را بر می‌شمارند که همه‌ی جبهه‌های سیاسی و عقیدتی حتا در صورت پایبند نبودن بدان، شعارِ پایبندی را سر می‌دهند. پنج قطعه از اشعار پروین که با «ای خوشا» شروع می‌شوند، عنوان همسانِ «آرزوها» را بر پیشانی دارند و به عنوان سنجه‌ای برای ارزیابی جهان آرمانی او مورد استفاده قرار گرفته‌اند.[۳۲] بر مبنای این قطعه‌ها آنچه که برای پروین آرمانی است از چنین عناصری تشکیل یافته است: طلب علم، ایثارگری در راه عشق (غیرجنسی)، همت، قناعت، و جاودانگی (به ویژه از راه نام نیک) و گوشه‌گیری و کناره‌گزینی.

[۳۲] قانون‌پرور، ۱۳٦۸: ۳۱۰–۳۲۰.

اگر جفت‌های متضاد معنایی اصلی را در شعر پروین تحلیل کنیم به روشنی به سوگیری‌ها و تعلق خاطر او به جبهه‌های فکری و سیاسیِ فعال در زمانه‌اش پی می‌بریم. مهمترین این جفتهای متضاد معنایی که از محل مناقشه بر سر جایگاه وی روییده‌اند را می‌توان در سه رده‌ی سیاسی، اجتماعی و دینی تقسیم‌بندی کرد.

جفتهای متضادِ سیاسی‌ای که موضع پروین را نسبت به دولتهای مستقر در دورانش مشخص می‌سازد. پروین در دوران احمدشاه و رضا شاه زیسته و در دوران او دوقطبی سیاسی اصلی ابتدا جمهوری‌خواهان (دموکرات‌های هواداران تجدد) در برابر سلطنت‌طلبان (محافظه‌کاران هوادار قاجارها) بوده که ادامه‌ی اعتدالیون در برابر انقلابیون محسوب می‌شود و خود به دوقطبیِ ناسیونالیستِ هوادار پهلوی در برابر سوسیالیستِ هوادار شوروی دگردیسی می‌یابد. جفتهای متضاد معنایی مهمی که در اشعار شاعران سیاسی این دوران از جمله بهار و عارف و فرخی و نیما و لاهوتی می‌خوانیم عبارتند از فقیر/ غنی، توانا/ ناتوان، کهن/ نو، رنجبر/ مالک، وطن/ جهان، و کلیدواژه‌هایی خاص مانند بلشویک، لنین، استالین یا در مقابلش داریوش، کوروش، نادرشاه که سوگیری کلی شاعر را مشخص می‌سازد.

پروین در اشعارش به کلیدواژه‌های محبوبِ محافظه‌کاران سنت‌گرا و سوسیالیست‌های هوادار بلشویک‌ها هیچ اشاره‌ای ندارد. یعنی نه اشاره‌ای و تاکیدی به آیات و احادیث و کلیدواژه‌های فقهی و قرآنی در اشعارش یافت می‌شود و نه به نام رهبران بلشویک و کلیدواژه‌های مورد توجه ایشان ارجاعی می‌دهد. در مقابل بافت کلامش تقریبا همان است که در ملی‌گرایانِ مشروطه‌خواهِ نسل پدرش می‌بینیم. یعنی مانند ایشان زبانی متمایل به سره‌گویی دارد و در حد امکان از برابرنهادِ پارسیِ کلمات ترکی یا عربی استفاده می‌کند و با دست و دل باز به شخصیتهای ملی باستانی و دوره‌های تاریخی گذشته اشاره می‌کند.

در اشعار پروین چند جفت متضاد مهمی وجود دارد که معمولا بدفهمی‌هایی ایجاد کرده است. یکی از آنها غنی در برابر فقیر است. جالب آن که پروین معمولا با غنی سخن می‌گوید و گویی خوب می‌داند که مخاطب اشعارش در درجه‌ی اول طبقه‌ی بالای جامعه هستند، با این وجود در همه جا از فقیر دفاع می‌کند و اغنیا را به دفاع و دهش و پشتیبانی از فقیران فرا می‌خواند. پروین دارندگان را با رمزگانی مانند غنی، شاه، توانگر مشخص می‌کند و در مقابل طیف وسیعتری از واژگان را برای اشاره به تنگدستان به کار می‌گیرد: فقیر، مسکین، رعیت، گدا، و گاه کارگر و رنجبر و دهقان که این سه تای اخیر بخشی از گفتمان دموکرات‌های دوران مشروطه بودند و چند سالی پس از مرگ پروین در ادبیات حزب توده جذب شدند.

باید توجه داشت که بر خلاف تصور مرسوم کاربرد این کلمات در شعر او نشانه‌ی تعلق خاطرش به جریان سیاسی چپ نیست. چرا که گفتمانِ چپ‌گرایانه‌ای که با کمونیسم و شوروی پیوند داشت در دوران زندگی پروین به شکلی خالص در اشعار ابوالقاسم لاهوتی، صدرالدین عینی و نیما یوشیج تبلور یافته است و بافت سخن ایشان و کلیدواژه‌هایشان به کلی با اشعار پروین تفاوت دارد و وامگیری مستقیم و زمختی از کلمات روسی و تعبیرهای بلشویکی همزمان‌شان محسوب می‌شده است. به خاطر همین سیاست‌زدگی و نازیبایی زبانی که می‌کوشیدند نوگرا باشد، از میان هم‌نسلان پروین در اردوی بلشویک‌ها شاعری معتبر و ماندگار پرورده نشد که شعرهایش هنوز خواننده داشته باشد.

کلیدواژه‌هایی مانند رنجبر، کارگر، و تقابل‌هایی مانند غنی/ فقیر و شاه/ گدا طی دهه‌ی ۱۳۲۰ در گفتمان چپ‌ها جذب شد و این به زمانی مربوط می‌شد که رضا شاه فرو افتاد و حزب توده سازماندهی روشنفکران و جذب ادیبان به اردوی خویش را آغاز کرد. بنابراین معنای جفتهای متضاد یاد شده در شعر پروین دقیقا همان است که در اشعار معاصرانش و پیشینیانش می‌بینیم. در دوران پروین این زبان را هواداران جبهه‌ی دموکرات که بهار سردسته‌ی ادبی‌شان بود به کار می‌گرفتند و اینها ادامه‌ی مستقیم انقلابیون عصر

مشروطه بودند و بدنه‌ی اصلی‌شان در حدود سال ۱۳۰۰ به سوی رضا خان چرخش کردند و گفتمان ناسیونالیستی مدرنی را پدید آوردند که در دوران رضا شاهی همچون چارچوبی رسمی چیره بود و خود ادامه‌ی مستقیم همان جریان انقلابیون–دموکرات‌ها محسوب می‌شود.

پس خطاست اگر تحول زبان طی چهار پنج سال بعد از مرگ پروین را به دوران نوجوانی و جوانی وی باز بتابانیم. کاربرد این کلمات در شعر پروین دقیقا همان است که نزد شاعران و ادیبان دوران مشروطه می‌بینیم. یعنی در اشعار بهار و ادیب‌الممالک فراهانی هم این کلیدواژه‌ها را می‌بینیم و اینها سیاستمداران دموکراتی بودند که خودِ رضا شاه هم با وجود اختلافهای شخصی‌اش با برخی از ایشان بدان تعلق داشت. در واقع آنچه که پروین در اشعارش زیر عنوان تقابل تنگدست و توانگر می‌آورد بر نابرابری و ستم و ضرورت دهش و دستگیری تاکید دارد و این همان گفتمان دادگری است که از دیرباز در ایران زمین وجود داشته و در آثار دموکراتها هم در قالبی مدرن احیا شده و در عصر رضا شاهی تا حدودی محور سیاست قرار گرفت. در مقابل در اشاره‌های پروین به اغنیا و فقرا از نبرد طبقاتی، شورش رنجبران، قیام جمعی برای از بین بردن ستم و جبر تاریخی حاکم بر دیالکتیک اجتماعی هیچ نشانی دیده نمی‌شود و اینها شاخصهایی است که گفتمان چپ‌گرای مارکسیستی را از بقیه متمایز می‌سازد.

این نکته هم ناگفته نماند که پروین در کل به طیف وسیعی از شغلها و صنفها در اشعارش اشاره کرده و شاید دیوانش از این نظر در میان شاعران معاصر بی‌مانند باشد. در دیوان او به باغبان، دبیر، درزی، آهنگر، دهقان، چوپان، زارع، زرگر، داروگر، حاجب، دربان، محتسب، داروغه، خارکن، جو فروش، بزاز، برزگر، پادشاه، والی، گوهرفروش، خیاط، دزد، پاسبان، قاضی، شحنه، اشاره شده است و تقریبا همه‌ی مشاغلِ رایج در دوران خود را با کلمه‌ای که در ادبیات کهن رواج بیشتری داشته مورد اشاره قرار داده است.

دومین شاخصی که می‌تواند برای تعیین جایگاه پروین به کار گرفته شود، به کلیدواژه‌ها و مفاهیمی دینی و اعتقادی باز می‌گردد. بیشتر منابع امروزین پروین را شاعری سنت‌گرا به شمار آورده‌اند و به خصوص ذهنیت او را با زنان سنتی قدیم همسان پنداشته‌اند. چنان که دیدیم این برداشت هم از زاویه‌ی ادبی و هم از نظر سبک زندگی و شخصیت پروین نادرست است. اما شاخصی که بهتر از بقیه خطا بودن این برداشت را نشان می‌دهد، به باورهای دینی او مربوط می‌شود. نشانه‌ی بارز گسست پروین از ذهنیت سنتی را در ارتباطش با دین می‌توان بازجست. پروین با وجود آن که از نظر زمانی یک نسل پیشتر از فروغ و سیمین زاده شده و خانواده‌اش هم پیوندی عمیقتر و استوارتر با سنتهای دینی ایرانی داشته‌اند، به خاطر غیابِ کاملِ ارجاعهای دینی در دیوانش ویژه است. او بر خلاف شاعران مردِ معاصرش هیچ شعری در مدح یا رثای شخصیتهای دینی ندارد و این در حالی است که ملک‌الشعرای بهار که از رهبران حزب دموکرات و از نظر دینی لاادری بود قصیده‌های فراوان درباره‌ی امام رضا دارد و شهریار که به نسل بعد از پروین تعلق دارد درباره‌ی حضرت علی و پیامبر شعر سروده و نیما یوشیج که پیوندی روشن با مرام بلشویکی داشته در اواخر عمر شعری را در مدح امامان به نام خود منتشر می‌کند، هرچند به نظرم خودش آن را نسروده است.

پروین گذشته از این که برای شخصیتهای دینی شعری نگفته و اشاره‌های تکریم‌آمیز درباره‌شان ندارد، به کلیدواژه‌های اسلامی نیز اشاره نمی‌کند. در سراسر قصاید او تنها یک بار کلمه‌ی قرآن به کار گرفته شده (زو چه داری طمع معرفت قرآن/ آنکه نشناخته از هم الف و با را) و آن هم به عنوان نمادی برای معرفت است و اشاره به ریشه‌ی قرآن در معنی قرائت شدنی/ خواندنی دارد و آن را با بی‌سوادی مقابل نهاده است. در قصاید پروین نامهای پیامبران و امامان غایب هستند و کلمه‌ی اسلام و محمد و الله (جز یک بار، آن هم در ترکیب خلیل‌الله) را به کار نبرده است. خداوند معمولا به صورت نوعی نظم طبیعی مورد اشاره واقع شده است، و نه موجودی تشخص یافته که دغدغه‌ی پاداش یا بادافره‌ی بندگانش را داشته باشد.

پروین به همین ترتیب به مفهوم شیطان هم قایل نیست. یعنی نه خداوند همچون نیرویی تعیین کننده و تصمیم‌گیرنده در آثارش حضور دارد، و نه از سیمای سنتی شیطان در اشعارش نشانی می‌توان یافت. او کلمه‌ی شیطان را تنها دوازده بار بار به کار گرفته که تنها در یک مورد از آن این کلمه معنایی فاعلی دارد (فرشته بین که بر او طعنه می‌زند شیطان) که تازه این یک مورد هم دلالت دینی ندارد. پروین برای نشان دادن شرّ اخلاقی بیشتر از کلمه‌ی دیو استفاده کرده و ۵۷ بار این کلمه را به کار گرفته است. باز در اینجا می‌بینیم که دیو اغلب همچون یکی از نیروهای نفسانی و نیرویی درونی انگاشته شده و نه موجودی خبیث و بیرونی که به وسوسه کردن یا فریفتن مردمان مشغول باشد. فریبِ دیو یا وسوسه‌ی دیو نزد پروین کمابیش با آزمندی و حرص و کین و خشم و نیروهای روانی منفی مترادف است و در این بافت گویی معنای بسیار باستانی دیو در متون اوستایی را در نظر داشته است.

با این شرح، پروین نیک و بد را اموری درونی و برخاسته از «من» قلمداد کرده و به همان ترتیبی که اندرزهای اخلاقی‌اش را در خطاب به «من»ها بیان می‌کند، خیر و شر را نیز در اندرون این حریم تعریف می‌کند و برایشان تجسد بیرونی و فاعلیت مستقل از «من» قایل نیست. اشاره‌های پروین به مفاهیمی مانند بهشت و دوزخ و قیامت و رستاخیز و روح و روان هم بسیار اندک است و هم به شدت ماهیتی گیتیانه دارد. در گفتگوها و مناظره‌اش هیچ جا نمی‌بینیم کسی با خدا سخن بگوید، و این در حالی است که اشعار فروغ فرخزاد که همواره از او مدرن‌تر پنداشته می‌شود، از اشاره به گناه و بخشش الاهی و گفتگو با خداوندی که آشکارا جلوه‌ای سنتی و مستبد دارد، اشباع شده است.

سومین محورِ ارزیابی جایگاه پروین در زمینه و زمانه‌اش، به مسائل اجتماعی مربوط می‌شود. در اینجا زن بودن پروین و پیوندش با جنبش آزادی زنان اهمیت پیدا می‌کند و مهمترین جفت متضاد معنایی‌ای که باید مورد توجه قرار گیرد، آن چیزهایی است که به تمایز زن/ مرد مربوط می‌شود. پروین در این زمینه

صراحت کامل دارد و هم هوادار جنبش آزادی زنان است و هم رخدادهای سیاسی‌ای مانند کشف حجاب را می‌پسندد و در پشتیبانی از آن شعر می‌سراید. چنین می‌نماید که پروین درباره‌ی نقش و حقوق زنان دنباله‌روی وفادار و راست‌کیشِ پدرش محسوب شود. دو تا از شعرهای محکم و مشهور او یکسره نقد فرودستی اجتماعی زنان و ستایش جایگاه اصلی و درست ایشان است. مطلع این شعرها چنین است:

در آن سرای که زن نیست، انس و شفقت نیست در آن وجود که دل مرد، مرده است روان

و

زن در ایران پیش از این گویی که ایرانی نبود پیشه‌اش جز تیره‌روزی و پریشانی نبود

در میان اشعاری که پروین در ارتباط با زنان سروده، یکی جای بحث بیشتری دارد چون با صراحت سوگیری‌هایش را نشان می‌دهد. این شعر قصیده‌ی «گنج عفت» است که بلافاصله پس از کشف حجاب رضا شاه و در حمایت از این کار سروده است. بیتهای پایانیِ این قصیده چنین است:

...پا به راه راست باید داشت کاندر راه کج توشه‌ای و رهنوردی جز پشیمانی نبود

چشم و دل را پرده می‌بایست اما از عفاف چادر پوسیده بنیاد مسلمانی نبود

خسروا دست توانای تو آسان کرد کار ورنه در این کار سخت امید آسانی نبود

شه نمی‌شد گر در این گمگشته کشتی ناخدای ساحلی پیدا از این دریای توفانی نبود

باید این انوار را پروین به چشم عقل دید مهر رخشان را نشاید گفت نورانی نبود

این ابیات بخش پایانی شعرِ «گنج عفاف» در چاپ دوم‌اش هستند که در مهر ماه ۱۳۲۰، یعنی چند ماه پیش از حمله‌ی متفقین به ایران و پنج ماه پس از درگذشت پروین چاپ شده است. کاملا از این شعر بر می‌آید که پروین با حجاب اسلامی مخالف بوده، عفت و پاکدامنی را از مناسک و تظاهرهای شرعی مستقل می‌دانسته، و هوادار کشف حجاب رضاشاهی بوده است. از این چهار بیت بر می‌آید که اصولا این شعر در

هواداری و تبلیغ کشف حجاب سروده شده است. پروین این شعر را پس از سی سالگی و در سن پختگی سروده و مدت کمی پس از آن درگذشته است. بنابراین موضع‌گیری‌اش در اینجا را می‌توان مهم و معتبر قلمداد کرد. از اینجا بر می‌آید که او به روشنی به جناح مذهبی‌ها تعلق خاطر نداشته، و با ستایشی که از رضا شاه کرده معلوم است دوستدار بلشویک‌ها هم نبوده است.

اما اگر بیتهایی چنین صریح و روشن درباره‌ی رخدادی مهم وجود دارد، چرا هنوز درباره‌ی سوگیری پروین و سیاستهای زمانه‌اش تردید و بحث وجود دارد؟ یکی از دلایل تحریف آثار پروین است و نمونه‌اش را در همین قصیده به خوبی می‌توان دید. در چاپ سوم این دیوان که در تیرماه ۱۳۲۳ با سرپرستی برادرش ابوالفتح اعتصامی منتشر شده، سه بیت آخر این شعر حذف شده است. این به دورانی باز می‌گردد که نیروهای چپ‌گرا به تدریج بر روزنامه‌ها و مطبوعات چیره می‌شدند و نکوهش رضا شاه و دیکتاتوری او در این رسانه‌ها باب روز بود. ناگفته نماند که چاپ دوم دیوان پروین هم چنان که در مقدمه ذکر شده، زیر نظر ابوالفتح اعتصامی انجام پذیرفته است. چنین می‌نماید که در این میان چاپ دوم اصیل‌ترین نسخه باشد، چون بدنه‌اش در زمان حیات پروین، و چنان که از مقدمه‌ی چاپ دوم بر می‌آید، با حضور و تایید او گردآوری شده و چند ماه پیش از چاپ آن پروین فوت می‌کند.

ابوالفتح اعتصامی به این ترتیب در دیوان خواهرش دست برده و در چاپ سوم نه تنها این سه بیت را حذف کرده، که نام آن را هم از «گنج عفت» به «زن در ایران تغییر» داده که باز پیوند آن را با ماجرای کشف حجاب و بحث عفاف در آن روزگار از بین می‌برد. ناگفته نماند که بیت « چشم و دل را پرده می‌بایست اما از عفاف/ چادر پوسیده بنیاد مسلمانی نبود» هم پس از انقلاب اسلامی در بیشتر چاپهای دیوان پروین حذف شده است. به همین ترتیب عنوان شعر زیبای «روزی گذشت پادشهی از گذرگهی» که در دوران حیات پروین با نام «کجروان» چاپ می‌شده، در دستکاری ابوالفتح اعتصامی به «اشک یتیم» برگردانده شده و این عنوان به

زمانی مربوط می‌شود که برای نخستین بار در (صفر ۱۳٤۰ق) در مجله‌ی بهار چاپ شد. این برادر در موارد دیگری هم در دیوان خواهر خود دست برده که جلال متینی با دقت نظر شایان تحسینی آنها را استخراج کرده و افشا ساخته است.[۳۳]

اگر به تصویر مرسوم و هنجارینی که از پروین در متون و منابع ترسیم شده نگاهی بیندازیم، می‌بینیم که همین حذف و اضافه‌ها در همه جا تکرار شده است. پروین تقریبا کل دوران پختگی و فعالیت ادبی خویش را در دوران بیست سالگی زمامداری رضا شاه سپری کرد، و بنابراین اهمیت فراوان دارد که موضع او را درباره‌ی دولت پهلوی و سیاستهای رضا شاهی بدانیم. در دوران رضا شاه دو جریانِ مذهبی و بلشویک مهمترین جبهه‌های مقاومت در برابر اصلاحات رضا شاهی بودند. چنان که گفتیم، در گفتمان او عناصری که به این دو جبهه نزدیکی داشته باشد یافت نمی‌شود. با این همه گزارشهایی در تمام زندگینامه‌هایش می‌خوانیم که بر مبنای آن معلوم می‌شود از دولت پهلوی دل خوشی نداشته است. این گزارشها دو مورد اصلی را در بر می‌گیرند. یکی این که پروین پس از فارغ شدن از مدرسه‌ی آمریکایی‌ها دعوت شد تا به دربار برود و معلم ملکه‌ی ایران شود، اما این دعوت را رد کرد و عطای دربار را به لقایش بخشید. دوم آن که وقتی نشان درجه‌ی سوم علمی را به او اهدا کردند، نشان را قبول نکرد و پس فرستاد و گفت که «شایسته‌تر از من بسیارند.»

این دو گزارش به قدری در تمام زندگینامه‌ها و مقاله‌های مربوط به پروین تکرار شده که به صورت نوعی اصل موضوعه درآمده است. اگر این دو گزاره راست باشند، معلوم می‌شود که پروین با دولت پهلوی

---

[۳۳] متینی، ۱۳۸۰: ۵–۱۰.

و چه بسا با سیاستهای نوسازی شتابزده‌ی رضا شاه مخالفتی داشته است، هرچند در اشعارش با دو جریان مذهبی و چپ که در همین زمینه نقد داشته‌اند، همبستگی‌ای نشان نمی‌دهد.

اما پیش از پذیرفتن این دو گزارش نخست باید خاستگاه و منبع آن را نگریست و اعتبار آن را ارزیابی کرد. با ردیابی این دو گزارش معلوم می‌شود که هردوی این گزاره‌ها از گفتاری برآمده که ابوالفتح اعتصامی پس از مرگ خواهرش درباره‌ی او گفته است. یعنی همان برادری که بخشی از اشعار پروین را برای لاپوشانی هواداری او از رضا شاه سانسور کرده، هردوی این گزارشها را هم به دست داده است. این نکته البته نباید از نظر دور بماند که ابوالفتح اعتصامی به خاطر پشتکار و کوششی که برای گردآوری و چاپ آثار پروین نشان داد به گردن همه‌ی دوستداران ادب پارسی حق دارد. با این همه این حق به او اجازه‌ی تحریف تاریخ یا دستکاری متون ادبی را نمی‌دهد. جلال متینی به درستی حدس زده که ابوالفتح اعتصامی یا خود به جریان چپ‌گرایان تعلق خاطری داشته و یا از آنها بیمی در دل داشته است. چرا که به هر صورت در زمان فعالیت او برای انتشار اشعار پروین، زمام مطبوعات را ایشان در دست داشته‌اند. از این رو گویا برای همنوایی با ایشان از سر هم کردنِ روایتهایی درباره‌ی زندگی خواهرش یا حذف برخی از بیتهای او نیز ابایی نداشته است.

اگر به دو گزارشِ یاد شده با نگاهی انتقادی بنگریم، پذیرفتن‌شان را دشوار خواهیم یافت. درباره‌ی ادعای اول، باید گفت که بعید به نظر می‌رسد دختری که تازه دبیرستانش را تمام کرده در سال ۱۳۰۳ که هنوز رضا شاه به طور کامل شاه نشده و اصولا درباری به آن معنا وجود ندارد، در مقام معلم ملکه به درباری دعوت شده و بعد هم آن را همچون پیشنهادی عادی رد کرده باشد. پروین اعتصامی در خرداد ۱۳۰۳ از مدرسه‌ی آمریکایی فارغ‌التحصیل شد و برادرش می‌گوید در این هنگام برای تدریس به دربار دعوت شده بود. در این هنگام پروین دختری هجده ساله بود و با وجود فضل و دانش عمیقی که داشت، بعید می‌نماید او را به عنوان معلم به دربار دعوت کرده باشند. گذشته از این اصولا در این هنگام درباری وجود نداشت که بخواهند او را

بدان دعوت کنند. رضا شاه تازه در ۱۳۰٤ نهادِ دربار پهلوی را تاسیس کرد و این نهاد هم تا پنج شش سال بعد سازمانی بسیار کوچک و ساده بود که به هیچ عنوان با دربارهای پرتجمل قاجاری شباهتی نداشت. در این اوضاع که سلسله‌ای منقرض شده و سلسله‌ای تازه به قدرت رسیده و درباری از میان رفته و درباری نو هنوز شکل نگرفته، بعید است از دختری هجده ساله برای تدریس به ملکه دعوت کنند و او هم این دعوت را رد نماید.

حشمت مؤید خاستگاه این روایت را سفرنامه‌ای می‌داند که یک داستان‌نویس و سفرنامه‌نویس آمریکایی به نام وینسنت شیَن پس از سفرش به ایران در زمان تاجگذاری رضا شاه نوشته است. پیشتر گفتیم که او دو ماه در ایران اقامت داشت و شرح سفرش را در کتابی به نام «پارس نو» نوشته است. در این کتاب می‌خوانیم که رضا شاه به پروین شغلِ تدریس ادبیات به ملکه را پیشنهاد کرده بود، اما پروین که حمایت خانواده‌اش را هم داشت، این پیشنهاد را رد کرد. ناگفته نماند که در این گزارش شین (و همچنین در کل سفرنامه‌اش) اغراقهای فراوانی دیده می‌شود و در این مورد هم نوشته که شاه سه بار با اصرار از پروین خواسته بود به ملکه ادبیات درس بدهد و او هر سه بار رد کرده بود.[۳٤] ابوالفتح اعتصامی انگار خاستگاه این نقل قول بوده یا آن را در شکلی دیگر بازگو کرده است. خلاصه آن که کل این داستان ساختگی به نظر می‌رسد.

در مورد گزارش دوم و ماجرای پس دادن مدال هم به سادگی باید گفت که باز تحریفی در سخن ابوالفتح اعتصامی راه یافته و خاستگاه این تحریف نیز خودش بوده است. پروین بی‌تردید در سال ۱۳۱۵ مدال را دریافت کرده و آن را پس نداده است. در گزارشهای نزدیک به دوران حیات او و همچنین اسناد وزارت

[۳٤] متینی، ۱۳۸۰: ۱۹-۲۱.

معارف هیچ سندی بر خلاف این وجود ندارد. حتا خود ابوالفتح اعتصامی هم در ابتدای کار دریافت مدال را تایید کرده و نوشته که «پروین هرگز آن نشان را استعمال نکرد». این عبارت که «پروین با این پیام که شایسته‌تر از من بسیارند، نشان را پس فرستاد» به نوشته‌ای در سی سال بعد مربوط می‌شود. پیوند خوردن این دو جمله و جذب و تکثیر شدن‌اش در گفتمان ضد پهلوی‌ها هم به تلاشهای چپ‌گرایان دهه‌ی ۱۳۵۰ باز می‌گردد و بعد از انقلاب اسلامی به بخشی از روایت هنجارین و رسمی درباره‌ی پروین بدل می‌شود که باز جلال متینی اسناد منظمی را در رد قطعی آنها منتشر کرده است.[۳۵]

پس تا اینجای کار روشن می‌شود که تصویر عمومی‌ای که از پروینِ ضددربارِ ستیهنده در دست داریم ساختگی و جعلی است. نکته‌ی دیگری که آن هم مدام برای پهلوی‌ستیزی وی مورد ارجاع قرار می‌گیرد، محتوای شعر اشک یتیم است که آشکارا به هواداری از طبقات فرودست و مخالفت با شاهِ مستقر می‌پردازد. اما هنگام فهم این شهر باید به این نکته توجه کرد که پروین «اشک یتیم» را در بهار ۱۳۰۰ سروده و این چند ماه پس از کودتای اسفند ۱۲۹۹ است. یعنی آن شاه مستقر بر اورنگ ایران احمد شاه است. این شعر دقیقا در زمانی سروده شده که دموکراتها که با پیوستن رضا خان به جرگه‌شان جانی گرفته بودند، زمزمه‌ی جمهوری‌خواهی ساز کرده بودند. پس این شعر را هم اگر بخواهیم رده‌بندی کنیم، باید در طبقه‌ی هواداری از رضا خان (که هنوز سردار سپه بود، نه شاه) بگنجانیمش.

از این حرفها چنین بر می‌آید که پروین اعتصامی با اصلاحات و نوسازی دوران رضا شاه همدل و همراه بوده و به خصوص با جنبش زنان احساس یگانگی می‌کرده است و بافت سیاسی آن را هم قبول داشته

---

[۳۵] متینی، ۱۳۸۰: ۱۳-۱٤.

است. اینها البته بدان معنا نیست که پروین فعالیتی به نفع دولت رضا شاهی انجام می‌داده یا برای وی تبلیغی می‌کرده است. در دیوان او شمار اشعار سیاسی بسیار اندک است و تنها مواردی که سوگیری سیاسی روشنی در آن یافت می‌شود، همین سه چهار مورد است که همه‌شان هم با جریان اصلاحات رضاشاهی هم‌راستاست. چنان که پیشتر گفتیم، خودِ پروین زنی متین و آرام بوده که در جریانهای اجتماعی و سیاسی مداخله‌ای نمی‌کرده و از دور ناظر اوضاع بوده است. این را هم باید در نظر داشت که خانواده‌ی او به خاطر پیوندهای نزدیکشان با دسته‌ی ملک‌الشعرای بهار در دوران مشروطه از مخالفان به قدرت رسیدن رضا شاه محسوب می‌شدند. یعنی هیچ بعید نیست که یوسف اعتصامی و پسرانش (از جمله ابوالفتح اعتصامی) در دل از دولت پهلوی ناراضی بوده باشند. با این وجود آنان نیز مانند بهار به آشتی و سازشی با دولت حاکم دست یافته بودند و هم یوسف اعتصامی و هم پسرانش بخشی از کارگزاران تجدد در دوران پهلوی محسوب می‌شوند. خودِ یوسف اعتصامی هم در دوران رضا شاه به ریاست کتابخانه‌ی مجلس رسید و کتابهایی را هم در این دوران به چاپ رساند و بنابراین موضع و موقعیتش تنشی را با نظم سیاسی حاکم نشان نمی‌دهد. پروین هم گویا چنین وضعیتی داشته باشد، با این تفاوت که انگار به خاطر سیاست رضا شاه درباره‌ی زنان از او خوشدل‌تر بوده و هوادارانه‌تر از برادر و احتمالا پدرش درباره‌ی نظم سیاسی حاکم سخن می‌گفته است.

گفتار ششم: نقدی بر انگاره‌ی پروین

انتشار دیوان پروین در سال ۱۳۱۵ رخدادی مهم در تاریخ ادب معاصر بود. پروین نخستین زنی بود که دیوان خویش را آن هم در سن و سالی اندک به صورت کتاب چاپ می‌کرد و شعرش چندان پخته و محکم و استوار بود که ادیبان و استادان سخن یک‌صدا به ستایش وی روی آوردند. پروین تنها چند سال پس از انتشار این کتاب زیست و پس از مرگش برادرش ابوالفتح اعتصامی کمر همت بست و گردآوری و چاپ اشعار وی را بر عهده گرفت. با سرپرستی او در فاصله‌ی سالهای ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۵ هشتاد و چهار هزار نسخه از دیوان پروین به چاپ رسید. دیوان پروین در این سالها یکی از پرفروش‌ترین و موفق‌ترین دیوان‌های شعر در بازار کتاب ایران بود و چنان که سعید نفیسی در مقدمه‌ی چاپ سوم نوشته، با دیوان حافظ و آثار سعدی رقابت می‌کرد.

پروین در واقع نخستین زن شاعر مدرن ایرانی بود که به خاطر شعرهایش مشهور می‌شد. از آن هنگام تا به امروز یعنی نزدیک به قرن بعد، اقبال و توجه به اشعار پروین همچنان تداوم یافته است. طبق آماری که خانم روح‌انگیز کراچی به دست داده، تا فاصله‌ی سال ۱۳۱٤ خورشیدی که نخستین شعر پروین منتشر شد، تا سال ۱۳۸۳ که این آمار تهیه شده، ۲۳۳ مقاله، ۲۱ کتاب و ۱۳ پایان نامه در مورد پروین اعتصامی نوشته شده بود. در کتابنامه‌ای که درباره‌ی پروین منتشر شده می‌خوانیم که تا پایان سال ۱۳۸۵ دیوان اشعار او چهل و یک بار به صورتهای متفاوت و در قالب گزیده‌های گوناگون یا به شکل کامل چاپ شده که سی و سه موردِ آن به ده سال آخر (۱۳۷۵-۱۳۸۵) مربوط می‌شود. بنابراین این تصورِ بسیار تکرار شده که اشعار پروین در دوران جدید مخاطب ندارد به کلی نادرست است. پس از انقلاب اسلامی به خاطر حذف اشعار او از

کتابهای درسی تا مدتی افولی در توجه به او دیده می‌شد که پس از جنگ و ترمیم شد. گذشته از این، سی و دو کتاب هم تا همین سال درباره‌ی پروین و شرح آثارش و زندگینامه‌اش منتشر شده بود.[۳۶]

جریان خواندن و الهام گرفتن از اشعار پروین تا روزگار ما با شدتی چشمگیر دوام یافته است. مؤید حشمت که دلباخته‌ی اشعار پروین است و در تبلیغ آثارش تلاش به سزایی داشته، در مقاله‌ای استوار دلایل خویش را یکایک با دلیل و سند آورده و بر مبنای آن پروین را یکی از شاعران بزرگ پارسی‌گو، در ردیف سعدی و حافظ و جامی و انوری و عنصری و فردوسی دانسته است.[۳۷] او آثار پروین را با بقیه‌ی شاعران بزرگ پارسی‌گو مقایسه کرده و در نهایت به این نتیجه رسیده که در میان شاعران زن ایرانی پروین به طور مطلق مرتبه‌ی فرازین و طراز نخست را به خود اختصاص می‌دهد، و در میان مجموعه‌ی شاعران زن و مرد نیز در جرگه‌ی «بزرگترین‌ها» راه دارد.[۳۸]

حشمت مؤید و محمد توکلی و حمید دباشی در آغاز بهار ۱۳٦۸ همایشی علمی را درباره‌ی پروین در دانشگاه شیکاگو برگزار کردند که نخستین گردهمایی علمی از این دست در خارج از ایران بود. در این نشست هفت تن از استادان درباره‌ی پروین سخنرانی کردند و نتیجه‌اش در قالب کتاب «شبنمی روزی» (Once a Dewdrop) منتشر شد. دکتر مؤید و مارگارت مادلونگ مترجمان اشعار پروین به زبان انگلیسی هستند که برگردان برگزیده‌ای از دیوان او را در ۱۹۸۵ در ایالات متحده به چاپ رساندند.

---

[۳٦] علیمحمدی، ۱۳۸٦: ۱۰٤-۱۲٤.

[۳۷] مؤید، ۱۳٦۸: ۲۱۲-۲۳۹.

[۳۸] مؤید، ۱۳٦۸: ۲۳۳.

با وجود این استقبالِ نمایان از اشعار پروین، سیمای این شاعر به روشنی و خوبی روند هنجارین شدن تصویر عمومیِ یک شاعر و مسخ شدن‌اش زیر تاثیر کلیشه‌های ایدئولوژیک را نشان می‌دهد. در آن ابتدای کار که اشعار پروین منتشر شد و خودش زنده بود و ادیبان و استادان سخنور با پدرش دوستی داشتند و خودش را دیده بودند، تصویری از او وجود داشت و هرچه پیشتر می‌آییم این تصویر بیشتر و بیشتر دگرگون می‌شود و در نهایت به چیزی یکسره متفاوت و گاه واژگونه بدل می‌شود. خوب است برای این که شدت این مسخ شدگی را دریابیم، به دو انگاره در ابتدا و انتهای این دوره بنگریم. در زمانی که نخستین بار شعر پروین در مجله‌ی بهار منتشر شد، علامه دهخدا در همان مجله درباره‌ی او چنین نوشت: «پروین اعتصامی در سلاست و متانت شعر هم‌رتبه‌ی استادان قدیم نظم و در میان زنان ایران به شهادت تاریخ یگانه و فرید و گوهر رخشنده‌ی اکلیل مفاخر عصر حاضر است.»[۳۹]

با این وجود از همان ابتدای کار مخالفتهایی با پروین وجود داشت و کسانی در تخریب چهره‌ی او می‌کوشیدند. برخی از ایشان کسانی مانند سید ضیاء طباطبایی بودند که به خاطر دشمنی با جبهه‌ی سیاسی اعتصام‌الملک و ملک‌الشعرای بهار با این سیمای درخشانِ اعتباربخش مخالفت می‌ورزیدند. برخی دیگر مانند فضل‌الله گرکانی تا سالها بعد همچنان سروده شدن اشعاری با این صلابت و عمق را از دختری با این جوانی بعید و ناممکن می‌شمردند. گرکانی در سالی که لغتنامه دهخدا به محل موقوفات دکتر افشار منتقل شد کتابی در رد شاعری پروین نوشت به اسم «...تهمت شاعری بر ما مپسند» که البته بعدتر چون بر نادرستی دعوی خویش آگاه شد از نوشتن و پخش آن ابراز پشیمانی کرد.[۴۰]

---

[۳۹] اعتصامی، ۱۳۲۳، ج.۱: ٤٦.

[۴۰] دبیرسیاقی، ۱۳۷٦: ۱۸٦–۱۸۹.

اما جدای از این مخالفتها که موضعی بود از خطاها یا منافع شخصی زودگذر بر می‌خاست، یک جریان دیرپا و سرسخت‌تر را هم داریم که در فرو کوفتن شهرت پروین و باز داشتن مخاطبان از ارتباط با وی سخت کوشیده است. این جریان به نمایندگان شعر نویی مربوط می‌شود که در واقع ادبیات حزبیِ چپ را تولید و تکثیر می‌کرده‌اند. این جریان در ابتدای کار با کسانی مانند نیمایوشیج و ابوالقاسم لاهوتی و شمس کسمائی و تقی رفعت آغاز شد که در کنار مرام اشتراکی، سرسپردگی به بلشویک‌ها و ذوب شدگی در سیاست همسایه‌ی شمالی یک وجه اشتراک‌شان بود و کم بودن استعداد یا تسلط‌شان بر ادبیات کهن و بی‌توجهی‌شان به هویت ملی وجه اشتراک دیگرشان. نسل دومِ این شاعرانِ چپ‌گرای روس‌گرا همان‌هایی بودند که جریان ادبی وابسته به حزب توده را پدید آوردند و شاخه‌هایی از این جریان به تدریج از انضباط حزبی هم دلزده شدند و به محفلهایی دگردیسی یافتند که در شعارهای چپ‌گرایانه و تظاهر به تجدد و اصرار در شالوده‌شکنیِ ادبیات کلاسیک دنباله‌روی حزب توده بودند، بی آن که در سطح سازمانی بدان وفادار باقی بمانند.

نقل قول از دو تن از سخنگویان معاصر این جریان و مقایسه‌اش با آنچه که معاصران پروین می‌گفتند، به قدر کافی بیانگر است. یدالله رویایی در گفتگو با مسعود بهنود می‌گوید: «...ولی در مورد پروین من معتقدم بر خلاف آنچه شما گفتید چیزی که اصلا در او وجود ندارد رقت زنانه است. او اصلا در شعرهایش زن نیست. آنطور که فروغ بود. وقتی درباره‌ی رقت زنانه در شعر صحبت می‌شود آدم بی‌اختیار یاد فروغ می‌افتد. خب این اصلا در پروین نبود و بلکه آنچه در او بارز است ایماژسازی است که در این زمینه تبحری خاص دارد... »[41]

[41] رویایی، ۱۳۹۱: ۱۱۳-۱۱٤.

و رضا براهنی در «طلا در مس» درباره‌ی پروین چنین می‌گوید: «پروین ناظم فابل‌های منظوم است. یک لافونتن مؤنث دیر کرده، یک ناصرخسروی مؤنث بدون آن دینامیسم خرد برتر ناصرخسرو، دنبال عدالتی است در داخل سیستمی که تیشه بر ریشه‌ی عدالت می‌زند. زنی مطیع و فرمابردار و عفیف و پاک و صمیمی است، ولی در عین حال سخت دربند دوگانگی خیر و شر، قوی و ضعیف، غنی و فقیر، و پادشاه و گدا است. انقلابی نیست، غریزی هرگز نمی‌تواند باشد. عشق دنیای روشن و صاف و پاک عاشقان برای او مفهومی ندارد. جهانش حتا در تیرگی هم از دینامیسم برخوردار نیست. گفت و گو تدبیر اساسی اوست. تمثیل اساس کار او ولی هدف مضمون پندآمیز دست و پایش را سخت بسته است. از اشراق عارفانه، شاعرانه و عاشقانه خبری نیست... شعرش هیجان‌انگیز، پر شور و حال، اعجاب‌انگیز و تکان دهنده نیست.»[۴۲]

یکی از دلایل دشمنی نمایان اعضای این جبهه‌ی ایدئولوژیک با پروین آن است که از بد حادثه فروغ فرخزاد در پایان عمر به جرگه‌ی ایشان پیوست و او شاعرترین کسی بود که در این حلقه باقی ماند، چرا که چند سال بعد درگذشت. در نتیجه تنها راه برای اعتبارجویی اعضای این شاخه آن بود که فروغ را به خاطر زنانگی و اشاره‌های عریان جنسی‌اش بستایند و مدرن بشمارند و بکوشند تا از زیر سایه‌ی سنگین غولی مانند پروین خارج شود. این کار تنها با ابداع کلیشه‌های جنسی ممکن بود، تا شعر فروغ زنانه و شعر پروین مردانه قلمداد شود.

این کلیشه‌های جنسیتی باعث شده تا نویسندگان و منتقدان بکوشند تا به هر ضرب و زوری هست شعر فاخر و ماندگار پروین را از سویی مردانه و مطیع نظام مردسالارانه بدانند، و از سوی دیگر تاثیر مخوف

---

[۴۲] براهنی، ۱۳۴۷، ج.۱: ۲۵۲-۲۵۳.

پدری مستبد و خودکامه در آن تشخیص دهند. این دو پیش‌داشت فمینیستی بدون توجه به داده‌های زندگینامه‌ایِ شاعران زن و در غفلت از محتوای روشنِ آثار و نوشته‌های بازمانده از ایشان بدون تمیز به همه‌ی زنان منسوب شده است. گویی تعلق به جنسیت زنانه لزوما به محرومیت کامل از سخنوری کلاسیک، خردگرایی، و بهره‌مندی از فرهنگ سنتی می‌انجامد و بنابراین اگر زنی نشانه‌هایی از توانمندی زبان ناصرخسرو و فردوسی را در خود بروز داد یا به سبک فیلسوفان و دانشمندان (که بیشترشان مرد بوده‌اند) خرد و عقلانیت را ستود، پس لابد اشکالی در جنسیت‌اش رخنه کرده و چیزی غیرزنانه و مردسالارانه بر او مستولی شده است.

به همین ترتیب کلیشه‌ی دیگری داریم که زنان شاعر را همواره به صورت دخترانی ستمدیده و هراسان و زخم خورده در خانواده‌ای مردسالار و مستبد تصویر می‌کنند که در فشار و تنگنای محدودیتهای تحمیل شده از سوی پدرِ خانواده استعدادشان سرکوب شده و مجال رشد نیافته است. این شکل از فهمِ مخدوش و ایدئولوژیک از هویت شاعران و ماهیت شعرشان را در آثار بیشتر کسانی که درباره‌ی این سه زن شاعر قلم زده‌اند می‌توان بازجست.[۴۳] تقریبا تمام خطاهای روش‌شناسانه‌ی قابل‌تصور در این جور نگاه به شعر زنانه نمایان است. مثلا خانم فرزانه میلانی با کنار هم نهادن نگارگری‌های ایرانی قرون میانه و آثار نقاشان مدرن اروپایی غیاب زنان نویسنده و قلم به دست در اولی و حضور آن در دومی را در کنار گلچینی از اشعار زن‌ستیزانه‌ی برخی از شاعران نشانه‌ی سرکوب نویسندگی و خلاقیت ادبی زنان در ایران به شمار آورده است.[۴۴]

---

[۴۳] به عنوان نمونه: داوران، ۱۳٦۸: ۲۸۵–۳۰۹؛

[۴۴] میلانی، ۱۳۷۲: ۵۱–۸۰.

در حالی که از سویی نقش زنِ قلم و نامه به دست در نگارگری ایرانی به هیچ عنوان غایب نیست، دوم آن که باید آن را با آثار اروپایی همزمان‌اش مقایسه کرد و نه گلچینی از آثار مربوط به قرنها بعد، و سوم آن که باید به شواهد بیرونی دیگر مانند تاریخها و روایتها و آثار بازمانده از زنان نیز در کنار این ماجرا نگریست. اگر چنین شود اصولا واژگونه‌ی سخن ایشان راست از آب در می‌آید. یعنی اصولا حضور زن و زنانگی در نگارگری ایرانی بسیار بسیار از آثار اروپایی قرون میانه برجسته‌تر و نمایان‌تر است و بر خلاف هنر دینی اروپا زن در ایران به یک تصویر یگانه‌ی دینی و غیرزمینی (مریم مقدس و الیصابات) فرو کاسته نشده است. به همین ترتیب شواهد تاریخی نشان می‌دهند که در ایران زمین همواره زنان طبقه‌ی بالا باسواد بوده‌اند و این درباره‌ی زنان طبقه‌ی بالای اروپای همزمان‌شان نادرست است و تنها طی دو قرن اخیر است که رشد در نویسایی زنان اروپایی مشاهده می‌شود. باز به همین ترتیب اشعار زن‌ستیزانه‌ی شاعران ایرانی را باید در کنار غزلها و آثار ستایشگر زنان دید و اگر اینها را باز با متون همزمان اروپایی‌شان مقایسه کنیم می‌بینیم که ارج و جایگاه زنان در ایران در کل تاریخ به هیچ عنوان قابل مقایسه با اروپا نیست. چرا که جایگاه حقوقی زنان و تصویر دینی از زنان تا همین یکی دو قرن پیش در اروپا وضعیتی به راستی اسفناک داشته است.

نمونه‌ی این طرز فکر را در مقاله‌ی لئونارد عالیشان می‌توان بازجست. او در کتاب «روزی شبنمی» مفهومی به نام «مردسالاری دینی» را با این ارکان تعریف کرده است: نخست باور به مادینه بودنِ کالبد مادی و زنانه بودن بدن و پیوندش با خاک، دوم نرینه پنداشتن روح و فرضِ مینویی و غیرمادی و غیرزمینی بودن‌اش، و سوم این باور که روح در تن اسیر شده و باید زمانی رها شود. از دید عالیشان این باور شالوده‌ی تمام ادیان ایرانی را بر می‌سازد و از آنجا سمت و سوی ادیان سامی را نیز تعیین می‌کند و با شدتی بیشتر در این ادیان جلوه می‌نماید. عالیشان پروین را نمونه‌ی تسلیم و پیروی زنان شاعر از این سرمشق فرهنگی می‌داند و او را زنی می‌بیند که یکسره از سویه‌ی زنانه و زمینی و کالبدی خویش چشم‌پوشی کرده و تنها به سویه‌ی مینویی

و عقلانی و مردانه تمرکز کرده است. در همین کتاب مقاله‌ی فرشته داوران هم از زاویه‌ای دیگر همین بحث را پیش می‌کشد و پروین را به خاطر غیاب اشعار شخصی در دیوانش و این که درباره‌ی مسائل اجتماعی و زندگی روزمره‌ی خودش و به خصوص عواطف و هیجاناتش نسبت به مردان شعری نسروده، زنی هویت‌زدوده و مسخ شده می‌داند و او را در مقام اسیری که میله‌های قفس خویش را می‌ستاید، نکوهش می‌کند.

بخش دوم: سیمین بهبهانی

گفتار نخست: خاندان سیمین

سیمین بهبهانی در ۱۳۰٦ خورشیدی زاده شد و نام اصلی‌اش سیمین خلیلی بود. پدرش عباس خلیلی (۱۳۵۰-۱۲۷۱)، از ملی‌گرایان قدیمی ایرانی‌ای بود که در میانرودان فعال بود و پیش از تشکیل دولت عراق به دست انگلستان، در این قلمرو با نفوذ استعمار مبارزه می‌کرد. عباس خلیلی در خانواده‌ای فرهیخته در نجف زاده شد، و زمانی که جوانی بیش نبود، سازمانی پیکارجو را در عراق تشکیل داد که نهضت اسلام نامیده می‌شد و با سیطره‌ی انگلیسی‌ها در این قلمرو مبارزه می‌کرد. اعضای این سازمان در سال ۱۲۹۷ خورشیدی فرمانده‌ی ارتش انگلیس در عراق را ترور کرده و کشتند. بعد از آن اعضای این گروه دستگیر و اعدام شدند و تنها عباس خلیلی و یکی دو تن از همرزمانش توانستند بگریزند و به تهران پناه ببرند.

عباس خلیلی در آذرماه ۱۳۰۰ به تهران رسید و روزنامه‌ای به نام اقدام را تاسیس کرد. او در این هنگام از روزنامه‌نگاران نزدیک به سید ضیاء طباطبایی بود و در روزنامه‌ی رعد که به هواداران او تعلق داشت، مطلب می‌نوشت. روزنامه‌ی اقدام بیش از یک سال منتشر شد، تا این که در بهمن‌ماه ۱۳۰۱ به خاطر مقاله‌های

تند و تیزش توقیف شد و خودِ خلیلی را هم به خاطر آن دستگیر کردند. چنان که از موضع‌گیری‌های سیاسی خلیلی نمایان است، چنین می‌نماید که جبهه‌گیری پایدار و استواری نداشته و در دایره‌ای به نسبت وسیع نوسان می‌کرده است. به شکلی که در نجف به خاطر مبارزه با استعمار بریتانیا و ترور یک انگلیسی فراری می‌شود و در ایران با سید ضیاء که پیوندهایش با انگلستان روشن است همکاری پیدا می‌کند.

با این همه چنین می‌نماید که غیرت ملی و شور ناسیونالیستی رانه‌ی اصلیِ او در جهت‌گیری‌های سیاسی‌اش بوده باشد. خلیلی حدود ۱۱۰۰ بیت از شاهنامه را به عربی ترجمه کرد و همچنین به شیوه‌ی محمد حجازی و سعید نفیسی رمان‌های عامه‌پسند و تاریخی هم می‌نوشت و در زمان خودش شهرتی داشت. داستانهایش عبارتند از روزگار سیاه (۱۳۰۳)، انسان، انتقام (۱۳۰٤)، اسرار شب (۱۳۰۵)، پیرچاک هندی (۱۳۰٦)، زندانیان (۱۳۰۹)، خیالات (۱۳۰۹)، شارلوت (۱۳۱۰) و غرائب عالم (۱۳۱۰).

عباس خلیلی با دستگاه سیاسی پهلوی مسئله داشت و در زمان ایشان هفده بار به زندان و تبعید محکوم شد. او ابتدا با سید ضیاء نزدیک بود. اما بعدتر با دکتر مصدق متحد شد و در جریان تحصن مردم در کاخ مرمر و اعتراض به تقلب در انتخابات دور شانزدهم مجلس، یکی از نوزده نماینده‌ی مردم بود که به همراه دکتر مصدق انتخاب شد و به عنوان هیأت مذاکره کننده با شاه دیدار کرد.

عباس خلیلی در آن یک سالی که روزنامه‌ی اقدام را منتشر می‌کرد، با بانویی شاعر آشنا شد و به سرعت با او ازدواج کرد. این بانو فخر عظمی ارغون (۱۲۷۷–۱۳٤۵) نام داشت و از یکی از خانواده‌های قدیمی و اشرافی قدیمی برخاسته بود. پدرش مرتضی قلی خان ارغون و مادرش قمر خانم عظمت‌السلطنه بود و از کودکی زبان عربی و فقه و قرآن را به شیوه‌ی سنتی و زبان فرانسه را زیر نظر معلمی سوئیسی آموخته بود و از زمان جوانی عضو کانون بانوان ایران بود. او شعری با این مطلع را برای روزنامه‌ی اقدام فرستاد:

«ملک را از خون خائن لاله‌گون باید نمود/ جاری از هر سوی کشور جوی خون باید نمود.»

ارسال این شعر به آشنایی و دوستی و ازدواج شتابزده‌ی عباس خلیلی و او در سال ۱۳۰۳ منجر شد. اما این وصلت دوامی نداشت. چند ماه بعد، عباس خلیلی تبعید شد و روزنامه‌اش توقیف شد و فخرعظمی که قصد نداشت همراه شوهرش به تبعیدگاه برود، پس از مدتی کشاکش در ۱۳۰۹ از او طلاق گرفت، در حالی که دختری از پیوندشان زاده شده بود. این دختر سیمین بهبهانی بود. کمی بعد فخرعظمی با مرد فرهیخته‌ی دیگری به نام عادل خلعتبری (۱۲۸۳–۱۳۵۶) ازدواج کرد که روزنامه‌های «آینده‌ی میهن»، «آینده‌ی ایران»، «آزادی خلق» و «فریاد دانش‌آموزان» را منتشر می‌کرد. خودِ فخرعظمی هم به تدریس در مدرسه‌های ناموس و دارالمعلمات اشتغال داشت و بنابراین از زنان کوشنده در نهضت بیداری بانوان ایران بود که در جریان مشروطه دامن گسترده بود.

گفتار دوم: زندگینامه‌ی سیمین

سیمین با سرپرستی مشترک خلعتبری و پدرش پرورده شد. هم پدر و هم مادرش از هواداران و یاران جریان سیاسی و ادبی‌ای بودند که ملک‌الشعرای بهار رهبری‌اش را بر عهده داشت. مادرش که با پروین اعتصامی دوستی داشت و خود نیز شعر می‌سرود، او را برای خواندن و سرودن شعر آموزش می‌داد و پدرش که محفلی ادبی داشت و ملک‌الشعرای بهار و سعید نفیسی و رشید یاسمی در آن آمد و شد داشتند، وی را به جرگه‌ی شاعران و ادیبان بزرگ آن روزگار معرفی کرد. سیمین در سیزده سالگی نخستین شعر خود را سرود و مورد تشویق پروین اعتصامی قرار گرفت. در چهارده سالگی نخستین شعرش و کمی بعدتر دو داستانش را در مجله‌ی نوبهار چاپ کرد و این رسانه‌ی اصلی اعضای گروه ادبی ملک‌الشعرا و یوسف اعتصامی بود. کمی بعد پروین درگذشت، اما تاثیر تشویقش بر این دختر نوجوان پایدار بود. در ۱۳۲۰، همزمان با چیرگی متفقین بر کشور، با پشتیبانی بهار شعری از سیمین در مجله‌ی نوبهار چاپ شد که مطلعش چنین بود: «ای توده‌ی گرسنه و نالان چه می‌کنی؟/ ای ملت فقیر و پریشان چه می‌کنی؟» این شعر استوار که شاعرش چهارده سال بیشتر نداشت، مایه‌ی شگفتی و ستایش ادیبان شد و او را جانشینی شایسته برای پروین دانستند، که به تازگی بر اثر بیماری حصبه فوت کرده بود.

سیمین در جنب و جوشِ فضای روشنفکری ایران بعد از برکناری رضا شاه، مانند بیشتر جوانانِ هم سن و سالش جذب حزب توده شد. در ۱۳۲٤ او به سازمان جوانان حزب توده پیوست و کمی بعد در دانشکده‌ی مامائی مشغول به تحصیل شد. اما به علتی با رئیس دانشگاه —دکتر جهانشاه صالح– درگیر مشاجره شد و چون به صورت او سیلی‌ای نواخته بود، از دانشگاه اخراجش کردند. حزب توده که با جهانشاه صالح

دشمنی داشت، این رخداد را به عنوان حربه‌ای بر ضد او به کار گرفت و تظاهرات و میتینگ‌های فراوانی را به حمایت از او تشکیل داد، اما بعد با مصالحه‌ای سیاسی ناگهان از او رو برتافت و این حرکتها را متوقف ساخت. سیمین که از این جریان سرخورده شده بود، دو ماه بعد از ترک تحصیل در همان سال ۱۳۲۵ با حسن بهبهانی ازدواج کرد و نام خانوادگی وی را بر خود پذیرفت. شوهرش یک دبیر زبان انگلیسی بود و انجمنی ادبی به نام «ادبیات ایران نوین» را اداره می‌کرد. میان این دو تفاهمی بود و عشقی نبود. سیمین تا پایان عمر وی با او زیست و از او صاحب سه فرزند شد به نامهای علی (۱۳۲٦)، حسین (۱۳۲۸) و امید (۱۳۳۳) که به ترتیب مترجم، حسابدار و استاد زبانهای باستانی از آب در آمدند. سیمین در ۱۳٤۹ از شوهرش جدا شد و این مرد در اوایل دهه‌ی ۱۳٦۰ درگذشت. سیمین پس از جدایی از بهبهانی با منوچهر کوشیار (۱۳۱۷–۱۳٦۳) که آشنایی با او به دوران دانشجویی‌اش باز می‌گشت، ازدواج کرد. ازدواج دوم او با عشق و شادکامی بسیار همراه بود، اما با مرگ زودهنگام کوشیار خاتمه یافت.

سیمین بهبهانی بعد از ازدواج با بهبهانی بیش از پیش به جریان ملی‌گرایی ایرانی گرایش یافت و این مضمون را در تمام آثارش حفظ کرد. او سفرهای بسیاری در ایران کرد و از سال ۱۳۳۰ به تدریس شیمی، زیست‌شناسی و ادبیات در دبیرستان‌ها پرداخت. معلمی محبوب بود و تاثیرش بر شاگردانش به خصوص در حوزه‌ی ادبیات دیرپا بود. بعد از کودتای مرداد ۱۳۳۲ از سیاست سرخورده شد و از جریانهای سیاسی کناره‌گیری کرد. در ۱۳۳۷ به دانشگاه رفت و حقوق خواند. بعدتر در ۱۳٤۸ به شورای موسیقی رادیو پیوست و تصنیف‌هایی برای این رسانه سرود. اعضای این شورا در آن هنگام هوشنگ ابتهاج، نادر نادرپور، فریدون مشیری و یدالله رویایی و بیژن جلالی بودند که بیشترشان از توده‌ای‌های قدیمی و فعالان سیاسی چپ به شمار می‌آمدند.

سیمین بهبهانی در دهه‌ی ۱۳۳۰ شهرتی فراوان داشت و رقیب کهن‌گرای فروغ فرخزاد محسوب می‌شد. فروغ بارها در مصاحبه‌ها و نوشته‌هایش به او پرخاش کرده بود و کشمکش این دو برای مدتی نقل محافل ادیبانه در تهران بود. او دوستی نزدیکی با مهدی اخوان ثالث داشت، و در دهه‌ی ۱۳٤۰، بعد از آن که دکتر زرین‌کوب اشعار وی را در کنار بیدل دهلوی در مواد درسی رشته‌ی ادبیات گنجاند، به یکی از کلاسیک‌های نامدار و جا افتاده‌ی ادب پارسی تبدیل شد. سیمین بهبهانی در ۱۳۵۷ به کانون نویسندگان پیوست.

سیمین بهبهانی در دهه‌ی ۱۳٦۰ شهرتی فراگیر پیدا کرد و در ۱۳۷۸ دو جایزه‌ی نامدار اوسیتسکی و داشیل هامت را ربود و حتا زمزمه‌ی این که نامزد دریافت نوبل ادبیات شود هم به گوش می‌رسید. در فاصله‌ی سالهای ۱۳۸٦ تا ۱۳۹۲ او هشت جایزه‌ی مهم بین‌المللی را دریافت کرد و به این ترتیب شهرتی جهانگیر یافت. از اواخر دهه‌ی ۱۳۸۰ شمار زیادی از آثارش در قالب کتابهایی به زبان انگلیسی ترجمه شد و تا حدودی در صحنه‌ی جهانی او را نماینده‌ی شعر و ادب معاصر ایران می‌شناختند. چندان که باراک اوباما در پیام نوروزی‌اش در آغاز سال ۱۳۹۰ از وی نام برد و سخنش را با نقل دو بیت از «دوباره می‌سازمت وطن» به پایان برد:

اگر چه پیرم ولی هنوز، مجال تعلیم اگر بُوَد، جوانی آغاز می کنم، کنار نوباوگان خویش

حدیث حب الوطن ز شوق، بدان روش ساز می‌کنم که جان شود هر کلام دل، چو برگشایم دهان خویش

این غزل را سیمین در سال ۱۳۵۹ و پس از چیرگی نظام سیاسی انقلابی بر ایران سروده بود و داریوش اقبالی در همان هنگام آن را خواند که مایه‌ی شهرت چشمگیر این شعر شد.

این شهرت جهانی برای سیمین دردسرساز هم شد. به شکلی که روز دوشنبه ۱۳۸۸/۱۲/۱۷ وقتی قرار بود برای سخنرانی در کنگره‌ای به پاریس برود، گذرنامه‌اش را توقیف کردند و به این ترتیب ممنوع‌الخروج

شد. سیمین پس از آن بارها در محفلهای ادبی پایتخت حضور یافت و با احترام و ستایشی گسترده که از دل مردم و ادیبان طراز اول بر می‌خاست، عمری را به نیکنامی و آرامش سپری کرد. او زنی جسور و مبارز بود و گهگاه با انتشار بیانیه‌ها یا سرودن شعرهایی سیاسی در نقد گفتار سیاست‌بازانِ روز سر و صدایی می‌کرد.

سیمین که به بیماری تنفسی سختی دچار آمده بود، روز سه شنبه ۲۸ امرداد ۱۳۹۳ در هشتاد و هفت سالگی درگذشت. مرگ او و مراسم تدفین‌اش هم مانند زندگی‌اش پر سر و صدا بود و با مسائل سیاسی درآمیخته شد. سیمین در وصیتنامه‌اش خواسته بود تا کنار گور شوهر و نوه‌اش در امامزاده طاهر یا در همسایگی پدرش در بهشت زهرا به خاک سپرده شود. گزینه‌ی نخست با کارشکنی ماموران دولتی و شهرداری کرج روبرو شد و این امر باعث شد مراسم خاکسپاری سیمین با سه روز تاخیر انجام پذیرد. در این مراسم هم باز کشمکشی وجود داشت، از سویی جناحی از روشنفکران چپ‌گرا که در قالب کانون نویسندگان فعالیت می‌کردند و سخنگویشان دکتر فریبرز رئیس دانا بود، مدعی مدیریت این مراسم بودند و چون از این موقعیت محروم شدند اعلام کردند که مراسم خاکسپاری را تحریم می‌کنند. در نتیجه وی و سید علی صالحی و محمدعلی سپانلو در این مراسم شرکت نکردند. از سوی دیگر تلاشهایی از سوی نیروهای وفادار به ایدئولوژی حکومتی انجام گرفت تا مراسم با قالبی دینی انجام پذیرد و به نمایش محبوبیت شاعری ستیزنده و سرکش تبدیل نشود. اما در نهایت هردوی این جریانها از مداخله‌ی جدی در مراسم خاکسپاری بازماندند و خانواده‌ی او به حق مدیریت مراسم را بر عهده گرفتند. در این مراسم محمدرضا شجریان و پسرش همایون، شهرام ناظری، محمود دولت‌آبادی، جواد مجابی و اعضای خانواده‌اش سخنرانی کردند و شعر و آواز خواندند و جمعیتی بسیار بزرگ ایشان را همراهی کردند.

گفتار سوم: دستاورد ادبی سیمین

سیمین بهبهانی بیش از ششصد غزل سرود که بسیاری از آنها شهرت و محبوبیتی بسیار زیاد به دست آورد. او استاد بی‌بدیل وزن شعر پارسی بود و در غزلهایش بیش از چهل وزنِ نو و بی‌پیشینه را به کار گرفته که بسیاری از آنها دلنشین و برخی‌شان دشواریاب و ناروان است. نخستین مجموعه‌ی اشعارش «سه تار شکسته» و واپسین دفترش «مجموعه اشعار سیمین بهبهانی» بود که به سال ۱۳۹۱ چاپ شد. شمار کل کتابهای شعری که از او چاپ شده به بیست عنوان بالغ می‌شود. حجم کلی غزلهای او نزدیک به شش هزار بیت است و کل سروده‌هایش از ده هزار بیت گذر می‌کند. از این روی می‌توان کارنامه‌ی ادبی او را از نظر حجم حدود دو برابر آثار پروین دانست. البته باید در این میان سرعت و چیره‌دستی شگفت‌انگیز پروین را در نظر داشت، چون پروین اشعارش را طی پانزده سال سروده و سیمین آثارش را طی هفتاد سال پدید آورده است.

«سه تار شکسته» که نخستین کتاب سیمین بود و در اسفندماه ۱۳۲۹ منتشر شد. محمد حجازی و عباس فروتن بر این کتاب مقدمه نوشته‌اند. محتوایش شعرهایی است کمابیش هنجارین که به پیروی از بهار و پروین سروده شده است. سیمین در ۱۳۳۵ مجموعه‌ای از چهارپاره‌ها به نام «جای پا» را منتشر کرد و سال بعد از آن «چلچراغ» و «مرمر»را چاپ کرد. بعد از آن دیرزمانی خاموش بود تا آن که در ۱۳۵۲ «رستاخیز» و در ۱۳٦۰ «خطی ز سرعت و از آتش» را چاپ کرد. در ۱۳٦۱ «دشت ارژن» را منتشر کرد و ارژن نام نوه‌اش بود که در همین حدود در هشت سالگی فوت کرد. آخرین کتاب او «یک دریچه آزادی» بود که در ۱۳۷٤ منتشر شد. سیمین تا پایان عمر طولانی‌اش فعال بود و برخی از تند و تیزترین شعرهای سیاسی‌اش که پاسخ به دولتمردان وقت بود را طی دو سه سال پایانی عمرش سرود و منتشر کرد. اشعارش بر نسل جوان شاعران تاثیری چشمگیر بر جای نهاد و یکی از سرمشقهایی بود که ظهور غزل نو را رقم زد.

گفتار چهارم: زیبایی‌شناسی اشعار سیمین

نخستین ویژگی، وزن است. سیمین شعر را در وزنی نو و بی‌پیشینه سروده است. این چیره‌دستی در به کار گرفتن وزنهای متنوع و بی‌پروایی در آفریدن وزنهای نو در کل یکی از مهمترین ویژگیهای شعر سیمین است. مسعود فرزاد وقتی به پژوهش درباره‌ی وزن شعر پارسی مشغول بود، مولانای بلخی را به خاطر تنوع چشمگیر اوزان در غزلیاتش ستود و ٤١ وزن متفاوت را در اشعارش تشخیص داد. ستایش او درباره‌ی مولانا تا حدودی درست می‌نماید. چون مثلا خواجوی کرمانی که هم عصر با حافظ بوده و با او داد و ستد شعری هم داشته و حجم اشعارش هم همپای حافظ است، تنها از ١٧ وزن رایج و دو وزن نادر بهره جسته است و مولانا در قیاس با او به راستی خزانه‌دار تنوع وزن می‌نماید. اما کافی است این عددها را با تنوع وزن در اشعار سیمین مقایسه کنیم تا به جایگاه او در ادب پارسی پی ببریم. سیمین در اشعارش از ٢٥ وزن کمیاب و نادر بهره جسته و گذشته از آن ٦٣ وزن تازه و بی‌پیشینه را نیز به خزانه‌ی اوزان شعر پارسی افزوده است.[٤٥] این توجه به نوآوری در وزن به طور خاص به سه دهه‌ی میانی فعالیت ادبی سیمین مربوط می‌شود. سیمین تا سال ١٣٥٢، یعنی طی بیست و هفت سالِ آغازین شاعرپیشگی‌اش کمابیش در درون دایره‌ی اوزان مرسوم حرکت می‌کرد و تا این تاریخ فقط از وزنهای مرسوم و تنها سه چهار وزن نادر را به کار گرفته بود. از این سال تا ١٣٨١ که «یک دریچه آزادی» منتشر شد، ٩٠٪ اشعار سیمین در وزنهای تازه و نوپدید سروده شده[٤٦] و این به معنای جهشی ناگهانی در تنوع وزنی شعرهایش بود.

---

[٤٥] محمدی، ١٣٩٠: ١١٢.

[٤٦] محمدی، ١٣٩٠: ١١٣.

برخی از وزنها نامأنوس و دیریاب است، اما بسیاری‌شان دلنشین و خوشاهنگ هستند و در سپهر ادب پارسی به کرسی نشسته‌اند. محمد فشارکی در پژوهشی فنی نشان داده که این وزنهای نو مشتقهایی از کدام وزنهای کهن هستند و به این ترتیب بند ناف میان این وزنهای نوپا و سنت وزنی شعر پارسی را به اثبات رسانده است. نمونه‌هایی از این وزنها را نیز داود محمدی در مقاله‌اش[۴۷] تحلیل کرده است. بسیاری از این وزنها دلنشین و دریافتنی هستند و شعرهایی موفق را نتیجه داده‌اند:

یک متر و هفتاد صدم افراشت قامت سخنم/ یک متر و هفتاد صدم از شعر این خانه منم (مستفعلن مفتعلن مستفعلن مفتعلن)

حالی است حالم نگفتنی امروز سیمین دیگرم/ گویی که خورشید پیش از این هرگز نتابیده بر سرم (مستفعلاتن مفاعلن مستفعلاتن مفاعلن)

دوباره می‌سازمت وطن اگرچه با خشت جان خویش/ ستون به سقف تو می‌زنم اگرچه با استخوان خویش (مفاعلاتن مفاعلن مفاعلاتن مفاعلن)

چراغ را خاموش کردم کتاب را ناخوانده بستم/ پتو چه سنگین و زبر است چقدر امشب خسته هستم (مفاعلن مستفعلاتن مفاعلن مستفعلاتن)

در خانه نشستین با روی پریوار/ همسایه‌ی ابلیس دیوار به دیوار (مفعول فعولن مفعول فعولن)

باز بهار آمد شیفته‌ام مستم/ آه که می‌لرزد باز دلم دستم (مفتعلن فع لن مفتعلن فع لن)

---

[۴۷] محمدی، ۱۳۹۰: ۱۱۱-۱۳۶..

ای کوه ای بند ضحاک آیا به یادت هست؟/ زآن چیره‌دستان چالاک چرمین علم در دست (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فع لن)

آه چگونه بگویم آه چگونه بگویم/ با تو که باده‌ی من شو من که شکسته سبویم (مفتعلن فعلاتن مفتعلن فعلاتن)

این شاخه‌های خشک زمستانی این دستهای سرد/ ای دوست جز تجسم عریانی سویت چه هدیه کرد؟ (مفعول فاعلات مفاعیلن مفعول فاعلن)

با این همه برخی دیگر چندان خوش‌آهنگ نیستند و وزنشان آسان به گوش نمی‌نشیند:

پای بر چشمه بر تخته سنگی خسته واری/ خلوتی بی تو دارد پر از تو بی تو آری (فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن)

باید چیزی نوشت باید اما کجا/ لوحی یا دفتری دیگر با ما کجا (مفعلولن فاعلن مفعولن فاعلن)

پروین در مصاحبه‌اش با صدرالدین الهی[٤٨] گفته که هنگام سرودن شعر به وزن عروضی توجهی ندارد و آنچه به طور طبیعی بر زبانش جاری می‌شود را مبنا می‌گیرد و بر مبنای آن تقارنی را در بندهای بعدی پدید می‌آورد. این شیوه‌ی طبیعی و سرشتیِ زایش نظم در کلام است و به همین خاطر است که خشتهای پایه‌ای که در وزنهای نوساز سیمین می‌بینیم به گوش آشنا می‌رسد. یعنی سیمین نخست با ترکیبهایی زبانی مثل «دوباره می‌سازمت وطن»، یا «این صدای چه مرغی بود؟» یا «شلوار تا خورده دارد» ارتباطی زیبایی‌شناختی برقرار می‌کند و بعد همان را به عنوان واحدی برای تکثیر ارکان وزنی شعر قرار می‌دهد.

[٤٨] بهبهانی، ١٣٧٦: ١٢٣-١٣٤.

دومین ویژگی ساختاری شعر سیمین آن است که در آن بافت مفاهیم و تجربه‌ها را یکسره از زندگی روزانه‌اش و آنچه که پیش چشم داشته برگرفته است. بر خلاف پروین که مفاهیم پیچیده‌ی فلسفی و به ویژه معانی انتزاعی اخلاقی را مدام در آثارش به کار می‌گیرد، شعر سیمین بسیار گیتیانه و عینی و وابسته به زندگی روزمره است. این امر از سویی باعث شده تا شعر او زودیاب و آشنا به نظر برسد و از سوی دیگر به کار گیری کلیدواژه‌هایی مدرن (مثل متر) یا عامیانه (مثل شلوار) برایش آسان شود. با این همه سیمین از کلمات سنتی و کلاسیک نیز فراوان استفاده می‌کند. به شکلی که پول را به جای تومان و ریال اغلب با سیم و زر می‌شمارد و صفتهایی مانند «طُرفه»، «شوخ» و شبیه اینها را برای توصیف افراد بسیار به کار می‌گیرد. با این همه بافت سخنش طوری است که این تداخل بافت واژگانی قدیم و جدید چندان در چشم نمی‌زند. هرچند به تعادل و کمالی که در شعر بهار و ایرج می‌بینیم دست نمی‌یابد و گاه از این زاویه ناسازگاری‌هایی و شکافهایی در بافت سخنش بروز می‌کند. چنان که این تصویر چندان دلچسب نیست:

عروسی فیگارو کجاست تا بروم نشانی‌ام بدهید از کجا بروم

که نام اپرای موتزارت یعنی عروسی فیگارو را همچون نام مجلسی به کار گرفته است، اما به خاطر ناچسبندگی اسم خاص فیگارو با بافت بلاغت پارسی نتیجه خوب در نیامده است.

این را هم بگویم که در اشعار سیمین گاه اشاره‌هایی به رخدادهایی مدرن در تاریخ فرنگ دیده می‌شود. مثلا سر آغاز این شعر با وزن نامتعارفش انگار به ماجرای ونسان ون‌گوگ و جنون‌اش و بریده شدن گوش‌اش اشاره داشته باشد:

افسوس، آن قدرها هم دیوانه نیستم، باری،
تا برکَنم دو گوشم را بخشَم به نازنین یاری
با این دو هر چه سنجیدم جز یاوه هیچ نشنیدم

در این صدف چه درُ دیدم تا روکنم به بازاری؟

سومین ویژگی زیبایی‌شناسانه‌ی شعر سیمین آن است که مضمونها و قالبها را بر اساس عاطفه و هیجانی که با آن درگیر است انتخاب می‌کند. بر خلاف پروین که همواره متین و آرام و شفاف به همه چیز می‌نگرد، سیمین از جوش و خروشی هیجانی خوراک می‌گیرد و با رانه‌ای عاطفی و احساساتی حرکت می‌کند. حتا در شعرهای آرام و اندرزگونه‌اش هم این نکته که برخورد با چیزی یا رویارویی با تجربه‌ای او را به هیجان آورده به خوبی نمایان است. سیمین در بازتولید این تجربه و تثبیت آن هیجان در قالب ساختهای زبانی چیره‌دستی چشمگیری دارد و از این رو شعرهایش بیش از آن که مانند سروده‌های فاخر پروین تأمل‌انگیز و اندیشه‌زا باشند، آشنا و صمیمی می‌نمایند و پاره‌ای از تجربه‌ی زیسته‌ی او را به مخاطب منتقل می‌کنند. ناگفته نماند که پروین هم این الهام‌گیری از تجربه‌ی زیسته و رخدادهای جزئی و چیزهای کوچک را به کمال دارد، اما هنگام بیان آن را در جامه‌ای آهنین از خرد و اندیشه جای می‌دهد و این با دیبای نازک و فریبنده‌ی بافت سیمین تفاوت دارد.

به نظرم بهترین نمونه از شعرهای سیمین که همه‌ی این جلوه‌های زیبایی‌شناسانه را نمایش می‌دهد، شعر «شتر» است که در اردیبهشت سال ۱۳٦٤ سروده شده است:

و نگاه کن به شتر ، آری ، که چگونه ساخته شد، باری

نه ز آب و گل، که سرشتندش ز سراب و حوصله پنداری

و سراب را همه می‌دانی که چگونه دیده‌فریب آمد

و سراب هیچ نمی‌داند که چگونه حوصله می‌آری

و چگونه حوصله می‌آری به عطش، به شن، به نمک‌زاران

و حضورِ گستره را دیدن به نگاهی از سرِ بی‌زاری

و نگاه کن که نگاه این‌جا ز شیارِ شوره نشان دارد

چو خطوط خشک پس از اشکی که به گونه‌هات شود جاری

و به اشک بین که تهی کردت ز هرآن‌چه مایه‌ی آگاهی

و تو این تهی‌شده را باید ز کدام هیچ بینباری؟

و در این تهی‌شده می‌بینی هَیَمانِ اُشترِ عطشان را

که جنون برآمده با صبرش، نرود سبک به گران‌باری

و جنون دو نیشه‌ی رخشان شد به صفِ خشونتِ دندان‌ها

که ز صبر کینه به بار آید، که ز کینه زخم شود کاری

و نگاه کن که به کین‌توزی رگ ساربان زده با دندان

ز سراب حوصله تنگ آمد، و نگاه کن به شتر، آری...

شعر آشکارا پاسخی است به آیات قرآنی سوره‌ی غاشیه (انظر الی الابل کیف خلقت...) که مخاطب را به نگریستن به شتر و شگفتی‌های وی فرا می‌خواند. سیمین گویا در پاسخ به تحدی پیامبر اسلام است که

این ابیات را سروده و به راستی نیک از عهده بر آمده است. این شعر که به نظرم یکی از بهترین سروده‌های (و احتمالا بهترین سروده‌ی!) کل شاعران در دهه‌ی شصت خورشیدی است، چند ویژگی دارد که عناصر زیبایی‌شناسانه‌ی شعر سیمین را به کمال در خود نمایش می‌دهد. عناصری که بیشترشان در بیشتر سروده‌های سیمین ردپایی ماندگار به جا گذاشته‌اند، و در شعر «شتر» با کمال و هماهنگی کنار هم گرد آمده‌اند.

شعر در وزن غیرعادی و بی‌سابقه‌ی «متفاعلن فعلیّاتن متفاعلن فعلیّاتن» سروده شده که حرکت آونگ‌وار تنه‌ی شتر در بادیه را خوب نمایش می‌دهد. سیمین بر خلاف تصویر مرسوم و آشنایی که بر خونسردی و بردباری و رام بودنِ شتر تاکید می‌کند، به نقطه‌ی پایانیِ این شکیبایی و لحظه‌ای اشاره کرده که شتر صبر از کف می‌دهد و خشمگین می‌شود و ساربان خویش را زیر پیکر زورمند خویش نابود می‌کند. حدس من آن است که سیمین در کنار چشم داشتن به قرآن و پاسخ دادن به سوره‌ی غاشیه، در ضمن به استعاره‌ای هم نظر داشته که همان روزها در میان روشنفکران ایرانی باب بود و تمدن ایرانی را به شتری بردبار و نیرومند تشبیه می‌کردند که ناسازگاری‌های زمانه را همیشه از سر می‌گذراند و استوار به جای خود باقی می‌ماند. در واقع در همان روزها که این شعر سروده شد، محمدعلی اسلامی ندوشن هم در حال نوشتن کتاب «ایران لوک پیر» بود که به سال ۱۳۷۰ چاپ شد و از عنوانش پیداست که ایران را شتری (لوک) پیر دانسته است.

سویه‌ی دیگر شعر شتر، واج‌آرایی خوب و بیانگر آن است. ترکیب واج «ش» و «ر» و تکرار مداوم آن برای نمایش خشونت و خشکی بیابان و استفاده از واج‌آرایی «ه» برای نمایش برهوت و تهیا و در نهایت واج آرایی «ش» و «ن» برای نمایش خشونت و خشم شتر که در ضمن شباهتی هم با نعره‌ی شتر خشمگین برقرار می‌کند، همگی ساخت آوایی شعر را به موسیقی‌ای دلنواز و بیانگر تبدیل ساخته است.

گفتار پنجم: خودانگاره‌ی سیمین

سیمین در اشعارش با همین نام کوچکش (سیمین) تخلص می‌کند و خودانگاره‌ای به نسبت دقیق و روشن از خویش به دست می‌دهد. بر خلاف پروین که از حضور فضای درونی و حریم شخصی‌اش در شعرهایش نشانی نمی‌بینیم، و واژگونه‌ی فروغ که اشعارش اغلب از حس و حالی یکسان و تکرار شونده مانند خشم و گناه بر می‌خیزد، اشعار سیمین بیشترین دامنه از هیجانها و عواطف درونی‌اش را تصویر می‌کند و چنین می‌نماید که شاعر هم بر دامنه‌ای بزرگ از حس و حالهای درونی خویش آگاه بوده و تجزیه و تحلیل‌شان می‌کرده و هم به شکلی موفق و برازنده آن را بروز داده و بازگو کرده است.

اگر ارجاعهای سیمین به خویشتن در اشعارش را تحلیل کنیم، به سیمایی از خودانگاره‌اش دست می‌یابیم. سیمایی که فراز و نشیب و ناسازگاری درونی ندارد و تصویری منسجم و یکپارچه است. به شکلی که روشن است این زن تصویری روشن و هشیارانه از خویشتن داشته و خویشتن را با همه‌ی زوایایی که داشته به رسمیت می‌شمرده و هویتی مستقل و خودبنیاد در میانه‌ی رخدادها و میل‌ها برای خویش قایل بوده است. سیمین در بسیاری از اشعارش از درد و رنج و غم خویش سخن می‌گوید و خود را ستمدیده و آشفته و آزرده وامی‌نمایاند.

شکوه کم کن ای سیمین زانکه همچو اشک من　　آفریده‌ی رنجی، پروریده‌ی دردی

اما گمان من آن است که این بیتها بیشتر از سرِ همراهی با سرمشقی رمانتیک سروده شده باشند که نابغه‌ی شاعر را همواره موجودی حساس و شکننده و بنابراین رنج دیده و غمزده تصویر می‌کرده‌اند. گذشته از این

کلیشه‌ها و در کنارشان، سیمین با بسامدی بیشتر خود را زنی شادخوار و عاشق‌پیشه تصویر کرده که مدام با شکستهای عشقی و بی‌وفایی‌های معشوق روبرو می‌شده، اما چنان می‌نماید که آسیب مهلکی از این ماجرا نمی‌دیده و آن را به عنوان بخشی محتوم از بازی عشق پذیرفته بوده است.

سیمین با دست و دلی گشوده زندگی شخصی‌اش را در شعرش بیان کرده و از این نظر ادامه‌ی مستقیم بهار و حمیدی شیرازی محسوب می‌شود و با پروین که به خاطر غیاب زندگی شخصی‌اش در شعرهایش گویی ماهیتی اثیری و مینویی دارد، متفاوت است. با مرور شعرهایش می‌توان دریافت که در جوانی عاشق‌پیشه، در میانسالی کامران و در پیرانه‌سر همچنان از شور و شوقی جوانانه برخوردار بوده است. همچنین نقش او به عنوان مادر و معلم و نوع ارتباطی که با جامعه‌ی اطرافش برقرار می‌کرده و موضع‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی‌اش را نیز به خوبی می‌توان دید.

سیمین در ضمن به می‌گساری‌هایش نیز اشاره‌های فراوان دارد. این را می‌دانیم که پروین به هیچ ماده‌ی مخدر و محرکی اعتیاد نداشته و چندان از این روانگردان‌ها بیزار بوده که از شوهرش به خاطر می‌خوارگی و تریاکی بودن جدا شده است. درباره‌ی فروغ هم خبر داریم که قطب مقابل او بوده و به همه‌ی این مواد اعتیاد داشته است. درباره‌ی سیمین انگار این کامجویی از موادی که لذت دروغین پدید می‌آورند تنها به می‌گساری محدود بوده باشد، هرچند گویا در این زمینه افراطی داشته و تندرستی‌اش را به خطر می‌افکنده است:

پزشک داند و من نیز دانم این مستی　　ز بیخ می کند آخر نهال هستی را،

پزشک داند و من هم، ولی چه سود؟ چه سود؟　　که من ز کف ندهم نقد می پرستی را

یکی از ویژگی‌های جالب توجه شعر سیمین که خودآگاهی و هشیاری‌اش نسبت به خویشتن و جسارت‌اش در بیان خویش را نشان می‌دهد، آن است که در شعرهای او گذر عمر نمایان است و می‌توان در

شعرهایش دید که چطور شاعر پیر می‌شود. گذشته از اشاره‌هایی که سیمین به پیر شدن پیکرش دارد، مضمون و مایه‌ی شاعری هم به تدریج با افزون شدن بر سن تغییر می‌کند و از عشق و عاشقی و شرح میل به معشوق به سوی آرمانهای انسان‌دوستانه و موضع‌گیری‌های اجتماعی دگردیسی می‌یابد. در این میان خودانگاره‌ی سیمین هم دگرگون می‌شود، چنان که در این شعر با مضمون سیاسی صریحش می‌توان دید:

تا زنده هستم زنده هستم تا زنده بر انصار بیداد
با اسبی از توفان و تندر با نیزه یی از شعر و فریاد

هر چند در میدان نبودم با دیو و دد جنگ آزمودم
بس قصه کز میدان سرودم زانجا که باروت است و پولاد

پیرم ولی از دل جوانم خوش می رود با کودکانم
من مامک پر مهرشانم گیرم که دیگر مامشان زاد

ای عمر احمدزاده پربار ای بخت روشن با جهاندار
وان خیل دلبندان هشیار پیروزمندی یارشان باد

جمعی که این سان مهربان بود یک روزه ما را میزبان بود

فصل نشاط اصفهان بود در اعتدال ماه خرداد

رفتیم و مأمن بی امان شد پر شور و شر نیم جهان شد

از فتنه ی انصار بیداد ای اصفهان ، ای اصفهان ، داد

در گیر و دار ترکتازی آموخت ما را سرفرازی

سروی که در آشوب توفان سر خم نکرد از پا نیفتاد

من کاج پیر استوارم از روزگاران یادگارم

حیران نظر دارد به کارم بیدی که می لرزد ز هر بار

بنیان کن اکوان دیوم در شعر می توفد غریوم

از هفتخوان خواهم گذشتن با کوله‌ی هفتاد و هشتاد

شعر زیبای دیگری که در آن خودانگاره‌ی سیمین را می‌توان دید، غزلی است که با اشاره به بلندای قدِ شاعر آغاز می‌شود:

یک متر و هفتاد صدم افراشت قامتْ سخنم
یک متر و هفتاد صدم از شعرِ این خانه منم

یک متر و هفتاد صدم پاکیزگی ساده دلی
جان دل‌آرای غزل جسم شکیبای زنم

زشت است اگر سیرت من خود را در او می‌نگری
هی هات که سنگم نزنی آیینه‌ام می‌شکنم

از جای برخیزم اگر پرسایه‌ام بیدبن‌ام
بر خاک بنشینم اگر فرش ظریفم چمنم

یک مغز و صد بیم عسس فکر است در چارقدم
یک قلب و صد شور هوس شعر است در پیرهنم

بر ریشه‌ام تیشه مزن حیف است افتادن من
در خشکساران شما سبزم بلوطم کهنم

ای جملگی دشمن من جز حق چه گفتم به سخن
پاداش دشنام شما آهی به نفرین نزنم

انگار من زادم‌تان کژتاب و بدخوی و رمان
دست از شما گر بکشم مهر از شما برنکنم

انگار من زادم‌تان ماری که نیشم بزند
من جز مدارا چه کنم؟ با پاره‌ی جان و تنم؟

هفتاد سال این گُله جا ماندم که از کف نرود
یک متر و هفتاد صدم گورم به خاک وطنم

گفتار ششم: باورهای دینی سیمین

سیمین در خانواده‌ای مدرن و انقلابی زاده و پرورده شد و به طبقه‌ی متجدد ایرانی تعلق داشت. او در نوجوانی به حزب توده پیوست و از این رو چنین می‌نماید که از همان ابتدای زندگی اجتماعی پایبندی به دین و مذهب را وا نهاده باشد. در شعرهایش هم نشانی از اعتقاد دینی نمی‌توان یافت و در مقابل اشاره‌هایی هست که گویا با مذهب مرسوم و نهادمند سر سازگاری نداشته است. در زندگی شخصی‌اش هم قواعد شرعی را رعایت نمی‌کرده و بر خلاف فروغ از این کار احساس گناهی هم نمی‌کرده است. یعنی با مرور اشعار و زندگینامه‌اش چنین می‌نماید که زنی بوده با هویت منسجم که موضعی روشن و استوار در نفی دین و نادیده انگاشتن شرع داشته و در این زمینه به قطعیتی رسیده بوده است. با این همه باز بر خلاف فروغ و بسیار شبیه به پروین زبان به بدگویی از دین نمی‌گشاید و گهگاه از نمادهای دینی برای بیان مقصود خود سود می‌جوید. اما روشن است که بهره‌جویی‌اش از این خزانه‌ی مفاهیم موردی و عملیاتی است و از دلبستگی و پایبندی عقیدتی بر نیامده است.

روشن‌ترین جایی که سوگیری مخالفت‌آمیز سیمین نسبت به قواعد شرعی را می‌بینیم، آنجاست که به میل جنسی زنانه مربوط می‌شود. سیمین این میل را به رسمیت می‌شناسد و هیچ قید و بندی بر عشق را بر نمی‌تابد. در عین حال به تهدیدهای برخاسته از آن و سرکوب اجتماعی میل نیز آگاه است و در این بستر آن را در بیانهای گوناگون صورتبندی می‌کند. یکی از شعرهایش که به خوبی ارتباط او با مفهوم جنسیت و جرم و گناه را نشان می‌دهد، چهارپاره‌ایست که به داستانی شباهت دارد و شرم و گناهِ ناشی از زایش کودکی

حرامزاده را از چشم مادرش شرح می‌دهد. این شعر که «فوق‌العاده» نام دارد، به فریاد روزنامه‌فروشی اشاره می‌کند که خبرِ کلیدی داستان را در روزنامه‌ای جار می‌زند.

نیمی از شب می گذشت و خواب را ره نمی افتاد در چشم ترم

جانم از دردی شررزا می گداخت خار و سوزن بود گفتی بسترم

بر سرشکم درد و غم می بست راه می شکست اندر گلو فریاد من

بی خبر از رنج مادر ، خفته بود در کنارم کودک نوزاد من

خیره گشتم لحظه یی بر چهره‌اش بر لب و بر گونه و سیمای او

نقش یاران را کشیدم در خیال تا مگر یابم یکی مانای او

شرمگین با خویش گفتم زیر لب با چه کس گویم که این فرزند توست ؟

وز چه کس نالم که عمری رنج او یادگار لحظه‌یی پیوند توست ؟

گر به دامان محبت گیرمش　　همچو خود آلوده دامانش کنم

ننگ او هستم من و او ننگ من　　ننگ را بهتر که پنهانش کنم

با چنین اندیشه‌ها برخاستم　　جامه و قنداق نو پوشاندمش

بوسه‌یی بر چهر بی‌رنگش زدم　　زان سپس با نام مینا خواندمش

ساعتی بگذشت و خود را یافتم　　در گذرگاهش و در پشت دری

شسته روی چون گل فرزند را　　با سرشک گرم چشمان تری

از صدای پای سنگینی فتاد　　لرزه بر اندام من، سیماب وار

طفل را افکندم و بگریختم　　دل پر از غم، شانه ها خالی ز بار

روز دیگر کودکی بازش خبر　　می‌کشید از عمق جان فریاد را

داد می‌زد: ای ! فوق‌العاده‌ای　　خوردن سگ، کودک نوزاد را

اهمیت این شعر که تاثیرگذاری و فشردگی‌اش چشمگیر است، در آن است که حس و حال آن تا حدودی با آنچه در برخی از شعرهای فروغ می‌خوانیم شباهت دارد. فروغ شعری دارد به نام «گناه» که عنوانش هم معنادار است و به شرح هم‌آغوشی‌اش با معشوق می‌پردازد:

گنه کردم گناهی پر ز لذت کنار پیکری لرزان و مدهوش

خداوندا چه می دانم چه کردم در آن خلوتگه تاریک و خاموش

در آن خلوتگه تاریک و خاموش نگه کردم بچشم پر ز رازش

دلم در سینه بی تابانه لرزید ز خواهش های چشم پر نیازش

در آن خلوتگه تاریک و خاموش پریشان در کنار او نشستم

لبش بر روی لبهایم هوس ریخت ز اندوه دل دیوانه رستم

فرو خواندم بگوشش قصه عشق: تو را می‌خواهم ای جانانه من

تورا می‌خواهم ای آغوش جانبخش تو را ای عاشق دیوانه من

هوس در دیدگانش شعله افروخت　　شراب سرخ در پیمانه رقصید

تن من در میان بستر نرم　　بروی سینه‌اش مستانه لرزید

گنه کردم گناهی پر ز لذت　　در آغوشی که گرم و آتشین بود

گنه کردم میان بازوانی　　که داغ و کینه جوی و آهنین بود

می‌بینیم که شعر فروغ سویه‌ی داستانی «فوق‌العاده» را ندارد و حدث نفسی است که شاعر به راستی تجربه‌اش کرده و ردپای کودک حرامزاده نیز در آن نیست. با این همه می‌توان با مقایسه‌ی این دو دریافت که سیمین و فروغ چگونه شرم و گناه را لمس می‌کرده‌اند. سیمین حتا در آنجا که از شرم و ننگ زاده شدن فرزندی حرامزاده و مرگِ دلخراش او سخن می‌گوید، لحنی متین و کمابیش سرد و سنجیده دارد و روشن است که در دل زاده شدن کودکی خارج از عقد شرعی را چندان ناپسند نمی‌دانسته است و هیچ اشاره‌ای هم به گناه ندارد و تنها از ننگ و بدنامی است که سخن می‌گوید. در مقابل در شعر «گناه» تنها داستان بر سر همبستری با مردی در خارج از چارچوب شرعی است و می‌بینیم که موجی نمایان و صادقانه از احساس گناه و شرم در محضر خداوند در آن جاری است.

به خاطر همین استقلالی که سیمین از دین و مذهب داشته و موضع برون‌دینی محکمی که اختیار کرده، هم بیداد و ستم اجتماعی و هم میل انسانی و کامجویی شخصی را به کلی از دایره‌ی دین بیرون می‌بیند و مستقل از گفتمان مذهبی با این مضمونها درگیر می‌شود. او آشکارا در قالبی غیردینی به لذت جنسی می‌نگرد و نه تنها قید و بندهای مذهبی بر میل را بر نمی‌تابد، که مجازاتهای شرعی زناکاران را نیز با زبانی آمیخته به

طنز اما برنده سرزنش می‌کند. شعر سنگسار او یادآور «کاروانسرا»ی ایرج میرزاست و حدس می‌زنم به پیروی از آن سروده شده باشد:

نوبت اقرار زن تا چار شد　　حکم دین از رجم او ناچار شد

این گره را دست حاکم بازکرد　　راز پنهان فاش در بازار شد

مؤمنان را شرع انور زد صلا　　سینه‌هاشان مشرق‌الانوار شد

این یکی بر بام شد آن بر درخت　　سنگ و نیرو محض دین ایثار شد

کم کمک در دست‌ها نیرو نماند　　شوق اندک خستگی بسیار شد

زن هنوزش نیمه جانی مانده بود　　خواستارش هفت جان شد هار شد

تخته سیمانی فراز آورد و سخت　　برسرش کوبید و ختم کار شد

گفتم از امداد غیبی دان که دین　　با زمان همرنگ و هم رفتار شد

عصر سیمان است و عصر سنگ نیست　　سنگسار البته سیمان سار شد

با این همه سیمین درست مانند پروین بی‌دین هست اما دین‌ستیز نیست. یعنی هردوی ایشان بر خلاف فروغ به پرخاش نسبت به خداوند و کشمکش با او گرایشی ندارند، شاید بدان خاطر که اصولا وجودش را در مقام موجودی تشخص یافته منکر هستند. به همین دلیل هم دین را به صورت یک بدنه‌ی یکپارچه و شخصیت یافته‌ی انسان‌وار نمی‌بینند. سیمین به طور خاص در گلچین کردن عناصری نمادین از

دایره‌ی دین و برگرفتن و بهره‌جویی از آن دستی گشاده دارد و این با فروغ که با این نمادها گلاویز می‌شود و پروین که به کل نادیده‌شان می‌گیرد، تفاوت دارد. از این روست که گاه به نظر می‌رسد سیمین در برخی از شعرهایش پایبندی‌ای به نمادهای دینی نشان می‌دهد، اما این پایبندی بیشتر از جنس ستودن نمادی بومی و همدلی با سنتی ایرانی است، تا آن که به اعتقادهای جزمی مذهبی آمیخته باشد. نمونه‌ی خوبی از این رویکرد دینی در شعر «اذان» نمایان است که یکی از معدود شعرهای سیمین با مضمونی دینی است:

در پس آن قله های نیلفام　　شد نهان خورشید با آن دلکشی

شام بهت آلود می اید فرود　　همره حزن و سکوت و خامشی

راست گویی در افق گسترده‌اند　　مخمل بیدار و خواب آتشی

نقشهای مبهمی آمد پدید　　روز و شب در یکدگر آمیختند

آتش‌انگیزان مرموز سپهر　　هر کناری آتشی انگیختند

ابرها چون شعله‌ها و دودها　　سر به هم بردند و در هم ریختند

می‌رباید آسمان لاله رنگ　　بوسه‌ها از قله‌ی نیلوفری

زهره همچون دختران عشوه‌کار　　می‌فروشد نازها بر مشتری

بی خبر از ماجرای آسمان می‌کند با دلبری خنیاگری

سروها و کاج‌های سبزگون ایستاده در شعاع سرخ رنگ

سبز پوشان کرده بر سر، گوییا پرنیانی چادر سرخ قشنگ

سوده‌ی شنگرف می‌پاشد سپهر بر سر کوه و درخت و خاک و سنگ

مسجد و آن گنبد مینایی‌ش چون عروسی با حیا سرد و خموش

در کنارش نیلگون گلدسته‌ها همچو زیبا دختران ساقدوش

در سکوت احترام‌انگیز شام بانگ جان بخش اذان آید به گوش

این صدا پیغام مهر و دوستی است قاصد آرامش و صلح و صفاست

گوید: ای مردم! به جز او کیست؟ کیست؟ آن که می‌جویید و پنهان در شماست؟

هرچه خوبی، هر چه پاکی، هرچه نور اوست، آری اوست، آری او ... خداست

گفتار هفتم: سیمین و جنسیت زنانه

بر خلاف پروین که زنانگی را یکسره در بافتی مادرانه می‌جوید و می‌یابد، و بر خلاف فروغ که همین مضمون را تنها در کامجویی جنسی جستجو می‌کند، سیمین به تعادلی میان این دو قطب گرایش دارد. با این همه بیشتر به سوی کامجویی متمایل است و جنسیت زنانه را اغلب با میل و ارتباط جنسی زنان همتا می‌گیرد. میل جنسی زنانه در آثار سیمین گاه با صراحت و روشنی کامل ابراز شده است. اغلب این میل به شکل اول شخص و از سوی خود شاعر بیان شده، اما در آنجا که روایتی سوم شخص را داریم هم شاعر با چیره‌دستی از عهده‌ی تصویر کردن میل تنانه برآمده است. چنان که در آغازگاه شعر «تسکین» می‌بینیم، شعری که شخصی و خوب شروع شده اما از نیمه به بعد در شعارهایی سیاسی در غلتیده و در عمل به بیانیه‌ای نازیبا دگردیسی یافته است. بیتهای آغازین این شعر چنین است:

نیمه شب در بستر خاموش سرد ناله کرد از رنج بی همبستری

سر، میان هر دو دست خود فشرد از غم تنهایی و بی همسری

رغبتی شیرین و طاقت سوز و تند در دل آشفته اش بیدار شد

گرمی خون، گونه‌اش را رنگ زد روشنی‌ها پیش چشمش تار شد

آرزویی، همچو نقشی نیمه رنگ　　سر کشید و جان گرفت و زنده شد

شد زنی زیبا و شوخ و ناشناس　　چهره‌اش در تیرگی تابنده شد

پیوند میان زنانگی و میل جنسی را بهتر از هر جا در اشعار عاشقانه‌ی سیمین می‌توان بازیافت. بیشتر این سروده‌ها غزل و برخی‌شان چهارپاره است. مضمون و محتوای همه‌ی این اشعار کمابیش یکی است و همان بافت معنایی تغزل را در سویه‌ای زنانه بازتولید می‌کند. نمونه‌اش «سنگ گور» است:

ای رفته ز دل، رفته ز بر، رفته ز خاطر　　بر من منگر تاب نگاه تو ندارم

بر من منگر زانکه به جز تلخی اندوه　　در خاطر از آن چشم سیاه تو ندارم

ای رفته ز دل، راست بگو! بهر چه امشب　　با خاطره‌ها آمده‌ای باز به سویم؟

گر آمده‌ای از پی آن دلبر دلخواه　　من او نی‌ام او مرده و من سایه‌ی اویم

من او نی‌ام آخر دل من سرد و سیاه است　　او در دل سودازده از عشق شرر داشت

او در همه جا با همه کس در همه احوال　　سودای تو را ای بت بی مهر ! به سر داشت

...

من گور وی‌ام، گور وی‌ام، بر تن گرمش افسردگی و سردی کافور نهادم

او مرده و در سینه‌ی من، این دل بی مهر سنگی‌ست که من بر سر آن گور نهادم

برخی از این شعرها ساده و روان سروده شده و هیجان و عاطفه‌ی شعر را به خوبی منتقل می‌کند. مثلا «غرور» چنین آغاز می‌شود:

سال ها پیش از این به من گفتی که «مرا هیچ دوست می داری؟»

گونه‌ام گرم شد ز سرخیِ شرم شاد و سرمست گفتمت «آری»

باز دیروز جهد می‌کردی که ز عهد قدیم یاد آرم•

سرد و بی اعتنا تو را گفتم که «دگر دوستت نمی دارم»

ذره های تنم فغان کردند که، خدا را! دروغ می گوید

جز تو نامی ز کس نمی‌آرد جز تو کامی ز کس نمی‌جوید

چهارپاره‌های عاشقانه‌ی سیمین که نمونه‌هایی از آن را دیدیم، بیشتر به دوران جوانی او مربوط می‌شوند و او در نیمه‌ی دوم دوران شاعری‌اش بیشتر این حس و حال را در غزلهایی سنجیده و زیبا گنجانده است. نمونه‌اش «در تاریکی شب» است که چنین آغاز می‌شود:

من به رغم دل بی مهر تو دلدار گرفتم　　گشتم و گشتم و بهتر ز تو را یار گرفتم

خنده‌ای کردم و دل بُردم و با لطفِ نگاهی　　تا بمیری ز حسد وعده‌ی دیدار گرفتم!

دامن از دست من، ای یار! کشیدی، چه توانم؟　　گله‌ای نیست اگر دامن اغیار گرفتم

مضمون مشابهی را در غزل زیبا و مشهور «تمنا می‌کنم» می‌خوانیم:

گفتی که می‌بوسم تو را گفتم تمنا می‌کنم　　گفتی اگر بیند کسی گفتم که حاشا می‌کنم

گفتی ز بخت بد اگر ناگه رقیب آید ز در　　گفتم که با افسونگری او را ز سر وا می‌کنم

گفتی چه می‌بینی بگو در چشم چون آیینه‌ام　　گفتم که من خود را در آن عریان تماشا می‌کنم

گفتی که از بی‌طاقتی دل قصد یغما می‌کند　　گفتم که با یغماگران قدری مدارا می‌کنم

گفتی اگر روزی تو را گویم ز کوی من برو　　گفتم که صد سال دگر امروز و فردا می‌کنم

گفتی اگر از پای خود زنجیر عشق وا کنم　　گفتم ز تو دیوانه‌تر دانی که پیدا می‌کنم

یا نمونه‌ی مشهور دیگر، «گر بوسه می‌خواهی بیا» است که به استقبال از اشعار مولانا، اما با بافت معنایی زنانه و تنانه‌ای سروده شده است:

گر بوسه می‌خواهی بیا، یک نه دو صد بستان برو — این جا تن بی‌جان بیا، زین جا سراپا جان برو

صد بوسه‌ی تر بَخْشَمَت، از بوسه بهتر بَخْشَمَت — اما ز چشم دشمنان، پنهان بیا، پنهان برو

هرگز مپرس از راز من، زین ره مشو دمساز من — گر مهربان خواهی مرا، حیران بیا حیران برو

در پای عشقم جان بده، جان چیست، بیش از آن بده — گر بنده ی فرمانبری، از جان پی فرمان برو

امشب چو شمع روشنم، سر می کشد جان از تنم — جانِ برون از تن منم، خامُش بیا سوزان برو

امشب سراپا مستیم، جام شراب هستیم — سرکش مرا وَزْکوی من افتان برو؟ خیزان برو

بنگر که نور حق شدم، زیبایی ی مطلق شدم — در چهره‌ی سیمین نگر، با جلوه‌ی جانان برو

نمونه‌ی دیگری از غزل‌های خوب سیمین «شراب نور» است:

ستاره دیده فروبست و آرمید بیا — شراب نور به رگ های شب دوید بیا

ز بس به دامن شب اشک انتظارم ریخت — گل سپیده شکفت و سحر دمید بیا

شهابِ یاد تو در آسمان خاطر من — پیاپی از همه سو خطّ زر کشید بیا

ز بس نشستم و با شب حدیث غم گفتم — ز غصّه زنگ من و رنگ شب پرید بیا

به وقت مرگم اگر تازه می کنی دیدار — به هوش باش که هنگام آن رسید بیا

به گام های کسان می برم گمان که تویی — دلم ز سینه برون شد ز بس تپید بیا

نیامدی که فلک خوشه خوشه پروین داشت — کنون که دست سحر دانه دانه چید بیا

امیدِ خاطرِ سیمینِ دل شکسته تویی مرا مخواه از این بیش ناامید بیا

سیمین غزلی هم در پاسخ به غزل زیبای سایه (امشب به قصّه ی دل من گوش می کنی/ فرا مرا چو قصّه فراموش می کنی) سروده که زمانی به مسابقه گذاشته شده بود، و سیمین و فروغ و شهریار در استقبال از آن غزلهایی سرودند و در نهایت شهریار جایزه را از آن خود کرد، اما بیشتر به نظرم از آن رو که دوستی صمیمانه‌ای با سایه داشت، و نه به خاطر قوت غزلش. در واقع در این مسابقه به نظرم بهترین غزل را فروغ گفت و این شعر را که یکی از بهترین سروده‌هایش هم هست در بخش مربوط به او خواهم آورد. اما غزلی که سیمین در این بستر سروده بود، «شب» نام داشت:

شب چون هوای بوسه و آغوش می‌کنی دزدانه جام یاد مرا نوش می‌کنی

عریان ز راه می‌رسم و پیکر مرا پنهان به بوسه‌های گنه جوش می‌کنی

شرمنده پیش سایه‌ی پروانه می‌شوم زان شمع شب فروز که خاموش می‌کنی

ای مست بوسه‌ی دو لبم، در کنار من بهتر ز بوسه هست و فراموش می‌کنی

مشکن مرا چو جام که بی من شب فراق چون کوزه دست خویش در آغوش می‌کنی

سیمین! تو ساقی سخنی وز شراب شعر یک جرعه در پیاله‌ی هر گوش می‌کنی

در میان اشعار عاشقانه‌ی سیمین، یکی به ویژه سر و صدای فراوان به پا کرد، «دیوانگی» نام داشت و در کتاب «مرمر» منتشر شد. دلیل شهرتش هم از آن رو بود که نخستین و مهمترین بیان سادیسم جنسی زنانه

در شعر معاصر پارسی محسوب می‌شود. این شعر را چندین و چند شاعر دیگر پاسخ گفتند که خواندن‌اش خالی از لطف نیست و زمینه و زمانه‌ی سرایش این شعر را نشان می‌دهد. غزل اصلی‌ای که سیمین سروده بود چنین است:

یارب مرا یاری بده، تا خوب آزارش کنم　　هجرش دهم زجرش دهم، خوارش کنم زارش کنم

از بوسه های آتشین، وز خنده های دلنشین　　صد شعله در جانش زنم، صد فتنه در کارش کنم

در پیش چشمش ساغری، گیرم ز دست دلبری　　از رشک، آزارش دهم، وزغصه بیمارش کنم

بندی بپایش افکنم، گویم خداوندش منم　　چون بنده در سودای زر، کالای بازارش کنم

گوید مَیفزا قهر خود، گویم بکاهم مهر خود　　گوید که کمتر کن جفا، گویم که بسیارش کنم

هر شامگه در خانه‌ای، چابکتر از پروانه‌ای　　رقصم برِ بیگانه‌ای، وز خویش بیزارش کنم

چون بینم آن شیدای من، فارغ شد از سودای من　　منزل کنم در کوی او، باشد که دیدارش کنم

گیسوی خود افشان کنم، جادوی خود گریان کنم　　با گونه‌گون سوگندها، بار دگر یارش کنم

چون یار شد بار دگر، کوشم به آزار دگر　　تا این دل دیوانه را، راضی ز آزارش کنم

این شایعه هست که سیمین این شعر را برای ابراهیم صهبا سروده است. اگر هم این شایعه راست نباشد، به هر روی این را می‌دانیم که صهبا به سیمین در غزلی پاسخ داده است:

یارت شوم، یارت شوم، هر چند آزارم کنی　　نازت کشم نازت کشم، گر در جهان خوارم کنی

بر من پسندی گر منم، دل را نسازم غرق غم　　باشد شفا بخش دلم، کز عشق بیمارم کنی

گر رانیم از کوی خود، ور باز خوانی سوی خود　　با قهر و مهرت خوشدلم، کز عشق بیمارم کنی

گر رانیم از کوی خود، ور بازخوانی سوی خود　　با قهر و مهرت خوشدلم، هر عشوه در کارم کنی

من طایر پر بسته‌ام، در کنج غم بنشسته ام　　من گر قفس بشکسته‌ام، تا خود گرفتارم کنی

من عاشق دلداده‌ام، بهر بلا آماده‌ام　　یار من دلداده شو، تا با بلا یارم کنی

ما را چو کردی امتحان، ناچار گردی مهربان　　رحم آخر ای آرام جان، بر این دل زارم کنی

گر حال دشنامم دهی، روز دگر جانم دهی　　کامم دهی کامم دهی، الطاف بسیارم کنی

و سیمین هم باز در غزلی دیگر به او جواب داده که:

گفتی شفا بخشم ترا، وز عشق بیمارت کنم　　یعنی به خود دشمن شوم، با خویشتن یارت کنم ؟

گفتی که دلدارت شوم ، شمع شب تارت شوم　　خوابی مبارک دیده‌ای، ترسم که بیدارت کنم

ابراهیم صهبا گویا از این پاسخ درشت سیمین خوشش نیامد که بعد از آن چنین جواب داد:

دیگر اگر عریان شوی، چون شاخه‌ای لرزان شوی　　در اشکها غلطان شوی، دیگر نمی‌خواهم ترا

گر باز هم یارمشوی ، شمع شب تارم شوی　　شادان ز دیدارم شوی، دیگر نمی‌خواهم ترا

گر محرم رازم شوی، بشکسته چون سازم شوی تنها گل نازم شوی، دیگر نمی‌خواهم ترا

گر بازگردی از خطا، دنبالم آیی هر کجا ای سنگدل، ای بیوفا، دیگر نمی‌خواهم ترا

پاسخ صهبا سرزنش شاعر دیگری به نام کیا را به دنبال داشت که خطاب به او سرود:

یارب به دل یاری بده تا درد خود درمان کند این ننگ صهبا را به جان از دوستان پنهان کند

گفتی که تو دلداده‌ای؟ بَهر بلا آماده ای؟ وآنگه که رو تابانده‌ای، این کار، سست پیمان کند

مردی که با مویی جفا، رویش بتابد از وفا ننگت به دامانش خدا، نامرد بُوَد که آن کند...

در میانه‌ی این دعوا شاعری دیگر به نام رند تبریزی هم وارد میدان شد و چنین سرود:

صهبای من زیبای من، سیمین تو را دلدار نیست وز شعر او غمگین مشو، کو در جهان بیدار نیست

گر عاشق و دلداده‌ای، فارغ شو از عشقی چنین کان یار شهر آشوب تو، در عالم هشیار نیست

صهبای من غمگین مشو، عشق از سر خود وارهان کاندر سرای بی کسان، سیمین تو را غمخوار نیست

سیمین تو را گویم سخن، کآتش به دلها می‌زنی دل را شکستن راحت و زیبنده‌ی اشعار نیست

با عشوه گردانی سخن، هم فتنه در عالم کنی بی‌پرده می‌گویم تو را، این خود مگر آزار نیست؟

دشمن به جان خود شدی، کز عشق او لرزان شدی زیرا که عشقی اینچنین، سودای هر بازار نیست

صهبا بیا میخانه‌ام، گر راند از کوی وصال چون رند تبریزی دلش، بیگانه ی خمار نیست

کمی بعدتر خانم مریم اکبری پاسخی به سیمین داد و نسخه‌ای واژگونه‌ی شعر او را بازسرود:

یارب مرا یاری بده تا یکدل و یارش شوم　　هجر و فراق او را بده تا من وفادارش شوم

گر جمله‌ی این مردمان او را برانند از جهان　　خروارها نازش بده تا من خریدارش شوم

گر که رخ خود را زمن پوشاند آن دلدار من　　او را جمال گل بده باشد که من خارش شوم

(از خنده های دلنشین وز بوسه های اتشین)　　بی تاب ومحرومم بساز تا من گرفتارش شوم

هر چه بگوید آن کنم هر چه بخواهد آن شوم　　ور خود نبازد دل به من عاشق زارش شوم...

این نکته اغلب مورد توجه قرار نگرفته که سیمین با وجود بیان جسورانه و روشن میل جنسی خویش، و چیره‌دستی‌اش در ابراز عشق و مهر به مردان، در اشعارش بسیار به ندرت به زنان ابراز محبت می‌کند. هر جا که ابراز محبتی به زنان در شعر سیمین می‌بینیم، موقعیتی نابرابر وجود دارد و زنی که آماج مهر قرار گرفته موجودی ستمدیده و فرودست است که سیمین برایش دل می‌سوزاند و گاه از او همچون دستمایه‌ای برای ابراز نظری اجتماعی بهره می‌جوید. یعنی به تعبیری می‌توان گفت ردی از مهر و محبت به زنان در اشعار سیمین دیده نمی‌شود و هر آنچه هست دلسوزی و ترحم است که نثار زنان واژگون‌بخت و تیره‌روز و معمولا فقیر و مطرود می‌شود. سیمین البته چند شعر در ستایش زن دارد، اما در آن جنس زن را همچون امری عام و مفهومی کلی می‌ستاید و محبت و مهری را نثار زن خاصی نمی‌کند. نمونه‌اش قصیده‌ی سی و یک بیتی «ای زن» است که در ستایش زنان سروده شده و گویی دنباله‌ی شعر پروین در همین مضمون است. جالب آن است که نام «نوبهار» را هم که یادآور رسانه‌ی یوسف اعتصامی و پروین است در شعر خود می‌آورد:

ای زن ، چه دلفریب و چه زیبایی　　گویی گل شکفته ی دنیایی

گل گفتمت، ز گفته خجل ماندم　　گل را کجاست چون تو دلارایی ؟

گل چون تو کی به لطف سخن گوید؟　　تنها تویی که نوگل گویایی

گر نوبهار، غنچه و گل زاید　　ای زن، تو نوبهار همی زایی

...تا جان کودکان تو آساید　　خود لحظه‌ای ز رنج نیاسایی

... چون چنگ نغمه ساز ، فرو خواندی　　در گوش مرد ، نغمه ی همتایی

گفتی که: جفت و یار توام، اما　　نی بهر عاشقی و نه شیدایی

ما هر دوایم رهرو یک مقصد　　بگذر ز خود پرستی و خودرایی

مهر و عشق و محبت در شعر سیمین تنها به مردان اختصاص دارد و زنان به کل از آن محروم هستند. در واقع چنان می‌نماید که ردپایی از حسادت زنانه در این میان وجود داشته باشد. چنان که سیمین در هیچ یک از شعرهایش زیبایی زنی دیگر را نستوده است، مگر آن که آن زن دختری فقیر، کولی‌ای مطرود، روسپی‌ای بدنام یا رقاصه‌ای تیره‌بخت باشد. در شعر «هوو» اوجِ این ارتباط زنان با زنان را در شعر سیمین می‌بینیم. شعری که کوشیده در فرجام آن از شرح حسد زنانه درسی اخلاقی استخراج کند، اما نمایان است که نیمه‌ی نخست آن که شرحِ خودِ حسد است، شیواتر و خودانگیخته‌تر سروده شده است:

شب نخفت و تا سحر بیدار ماند　　نفرتی ذرّات جانش را جوید.

کینه یی چون سیلی از سُرب مذاب　　در عروق دردمند او دوید:

همچو ماری چابک و پیچان و نرم نیمه شب بیرون خزید از بسترش

سوی بالین زنی آمد که بود خفته در آغوش گرم همسرش.

زیر لب با خویش گفت: آن روزها همسر من همدم این زن نبود—

این سلیمانی نگین تابناک این چنین در دست اهریمن نبود

آه! این مردی که این سان خفته گرم در کنار این زن آشوبگر

جای می داد اندر آغوشش مرا روزگاری گرم تر پرشورتر

زیر سقف کلبه یی تاریک و تنگ زیستن نزدیک دشمن مشکل است.

من سیه بخت و غمین و تنگدل او دلش از عشق روشن مشکل است

آن چه کردم از دعا و از طلسم رو سیاهی بهر او حاصل نشد

آن چه جادو کرد او از بهر من با دعای هیچ کس باطل نشد

طفل من بیمار بود اما پدر نقل و شیرینی پی این زن خرید

من به سختی ساختم تا بهر او دستبند و جامه و دامن خرید

وه چه شب ها این دو تن سر مست و شاد بر سرشک حسرتم خندیده اند

پیش چشمم همچو پیچک های باغ نرم در آغوش هم پیچیده اند

لحظه یی در چهر آن زن خیره ماند... دیده اش از کینه آتشبار بود

در سیاهی چهر خشم آلوده اش چون مسِ پوشیده از زنگار بود!

دست لرزانش به سوی آب رفت؛ گَردِ بی رنگی میان جام ریخت.

قطعه های گرم و شفاف عرق از رخ آن دیو خون آشام ریخت؛

باید امشب بی تزلزل بی دریغ کار یک تن زین دو تن یکسر شود

یا مرا همسر بماند بی رقیب یا رقیب سفله بی همسر شود

پس به آرامی به بستر بازگشت سر نهان در زیر بالاپوش کرد:

دیده را بر هم فشرد اما به جان هر صدایی را که آمد گوش کرد...

ساعتی بگذشت و کس پنداشتی جام را بگرفت و بر لب ها نهاد...

جان میان بستر از جسمش گریخت لرزه بر آن قلب بی پروا فتاد.

دیده را بگشود تا بیند کدام جامه ی مرگ و فنا پوشیده بود:

همسرش را با رقیبش خفته دید! لیک طفلش... جام را نوشیده بود...!

چون سپند از جای و جست و بی درنگ مانده های جام را خود سرکشید

طفل را بر دوش افکند و دوید نعره ها از پرده ی دل بر کشید:

وای!... مَردم! مادری فرزند کشت! رحم بر چشمان گریانش کنید!

طفل من نوشیده زهری هولناک- همتی! شاید که درمانش کنید...

گفتار هشتم: موضع سیاسی سیمین

رویکرد سیاسی سیمین تا حدودی دوپهلوست و به همین خاطر اغلب مورد حمله‌ی همه‌ی جناح‌های سیاسی بوده و در ضمن از سوی همه تحمل شده و همگان مدعی تصاحب میراث ادبی‌اش بوده‌اند. دلیل این نکته آن است که موضع سیاسی سیمین را به بهترین شکل می‌توان با تعبیر میانه‌روی وصف کرد. سیمین که در جوانی با حزب توده پیوند داشت و در محفل دموکرات‌های قدیمیِ همراه با ملک‌الشعرای بهار پرورده شده بود، آشکارا با حاکمیت پهلوی‌ها سر ناسازگاری داشت و به همین خاطر یکی از شاعرانی بود که در آغاز به انقلاب اسلامی ایران روی خوش نشان داد. موضع او را درباره‌ی انقلاب، که در ضمن هشدار دهنده هم هست، می‌توان در شعر «فرشته‌ی آزادی» دید:

سالها پیش از این، فرشته‌ی من بند بر دست و مهر بر لب داشت
در نگاه غمین دردآمیز گله‌ها از سیاهی شب داشت

سالها پیش از این، فرشته‌ی من بود نالان میان پنجه‌ی دیو
پیکرش نیلگون ز داغ و درفش چهره‌اش خسته از شکنجه‌ی دیو

دیو، بیرحم و خشمگین، او را نیزه در سینه و گلو کرده
مشتی از خون او به لب برده پوزه‌ی خود در آن فرو کرده

...

اینک اینجا فتاده لاشه‌ی دیو ناله از فرط ضعف بر نکشد

لیک زنهار ! ای جوانمردان که دگر دیو تازه سر نکشد

سیمین با وجود همدلی اولیه‌اش با انقلابیون خیلی زود به منتقد رک‌گوی این نظام سیاسی تبدیل شد. با این همه از مهاجرت و موضع‌گیری دشمنانه و همچنین عضویت در احزاب و دسته‌های سیاسی خودداری کرد. او از سویی به ستودن رزمندگان ایرانی که به جنگ می‌رفتند پرداخت و برخی از زیباترین و انسانی‌ترین شعرهای ادبیات دوران جنگ را پدید آورد، و هم از سوی دیگر خشونت و ویرانی برخاسته از جنگ را نکوهش کرد و آن را نمایان ساخت.

شعرهای سیاسی سیمین از سویی هول و وحشت سالهای انقلاب و جنگ را منعکس می‌کند و از سوی دیگر به خاطر آن که بند ناف خود را با فضای زنانه حفظ کرده یگانه است و از پنجره‌ای ناگشوده و نو به منظره‌ی اجتماع آن سالها می‌نگرد. یکی از شعرهای موفق سیمین که نمونه‌ی این دعوی است، «یکی مثلا این که» نام دارد:

همیشه همین طور است کمی به سحر مانده که دلهره می ریزد در این دل وامانده

چگونه؟ چه می دانم یکی مثلاً اینکه از آنچه باید کرد هزار دگر مانده

یکی مثلاً اینکه چگونه نگه دارم! امانت یاران را به چنگ خطر مانده

یکی مثلاً اینکه به خاک فرو خفتند و خون قلم هاشان به کوی و گذر مانده

چه سرخ و چه عطرآگین! شکفته ولی خونین گلی که جدا از بن کنار تبر مانده

خشونت این آزار اگر کم اگر بسیار چو خنجر و چون سوزن میان جگر مانده

بود که بر آرد سر قیامت از این مجمر که در دل خاکستر هنوز شرر مانده

دریچه که روشن شد امید کرم دارم ز کتری جوشانی که زمزمه‌گر مانده

ز چای که می‌ریزم نصیب نمی یابم خیال پریشانم به جای دگر مانده

پر از شکرش کردم حواس کجا دارم! دقایق معدودی به وقت خبر مانده

خبر همه وحشت بود سیاهی مواجش فشرده چو کاووسی به پیش نظر ماند

هجوم خبر در سر هراس خطر در دل چنان که به فنجانم رسوب شکر مانده

نقطه‌ی عطفی که چرخش نظری سیمین در سیاست را نشان می‌دهد، به سال ۱۳۵۹ و شعرِ «دوباره می‌سازمت وطن» مربوط می‌شود. از این لحظه به بعد سیمین که تا پیش از آن موضع سیاسی پخته و پیگیری نداشت و تا حدودی در تلاطم جریانهای حزبی و دسته‌بندی‌های چپ و راست سوگیری‌هایش را تعیین می‌کرد. اما پس از آن گویی در آشوب انقلاب به دیدگاهی منسجم دست یافت و بخش عمده‌ی شاهکارهایش را بعد از این تاریخ سرود. دیدگاه او در این مقطع بارور که سی و چهار سال آخر از عمر طولانی اش را در بر می‌گرفت، می‌تواند در دو عنوانِ ملی‌گرایی و انسان‌دوستی گنجانده شود. سیمین در این دوران از سویی بر هویت ایرانی و میراث فرهنگی و تمدن کشورش پافشاری داشت و از این رو نسبت به شعارهای جهان‌وطنی

سخنگویان چپ‌گرا زاویه پیدا کرد، و از سوی دیگر با نوعی نگاه مادرانه همه‌ی مردم کشورش را مستقل از ایدئولوژی و مذهب و جناح سیاسی با نگاهی پرمهر نگریست و پذیرفت و به این ترتیب به شکلی از ستایش انسان و مهر به همه‌ی جلوه‌های آن دست یافت. معناهای بازگو شده در این دوران به همین خاطر ژرف‌تر و دلنشین‌تر است و شاهکارهای اصلی ادبی‌اش نیز اغلب به همین دوران تعلق دارند. شعر تعیین کننده در این میان بی‌شک «دوباره می‌سازمت وطن» است که این چرخش نظری را نشان می‌دهد و متن‌اش کمابیش به نوعی شعار جمعی ایرانیان ملی‌گرا تبدیل شده است.

دوباره می‌سازمت وطن، اگر چه با خشت جان خویش

ستون به سقف تو می‌زنم، اگرچه با استخوان خویش

دوباره می‌بویم از تو گل، به میل نسل جوان تو

دوباره می‌شویم از تو خون، به سیل اشک روان خویش

دوباره یک روز روشنا، سیاهی از خانه می‌رود

به شعر خود رنگ می‌زنم، ز آبی آسمان خویش

کسی که عظم رمیم را، دوباره انشا کند به لطف

چو کوه می‌بخشدم شکوه، به عرصهٔ امتحان خویش

اگرچه پیرم ولی هنوز، مجال تعلیم اگر بود

جوانی آغاز می‌کنم، کنار نوباوگان خویش

حدیث حب الوطن ز شوق، بدان روش ساز می‌کنم

که جان شود هر کلام دل، چو بر گشایم دهان خویش

هنوز در سینه آتشی، به جاست کز تاب شعله‌اش

گمان ندارم به کاهشی، ز گرمی دودمان خویش

دوباره می‌بخشیم توان، اگرچه شعرم به خون نشست

دوباره می‌سازمت وطن، اگرچه بیش از توان خویش

سیمین در جریان جنگ شعرهایی در وصف حال و هوای ایرانِ جنگ‌زده و انسانهای آزرده از زخم جنگ سرود که شاید بتوان آنها را مهمترین دستاورد ادبی تولید شده در جریان جنگ ایران و عراق دانست. برخی از این شعرها طنینی حماسی دارند و رزمندگانی که از کشورشان دفاع می‌کردند را می‌ستایند، بی آن که بر ویرانی‌های جنگ چشم بربندند. نمونه‌ای از این شعرها که در وزنی مرسوم و باسابقه سروده شده، «به نسیم کوی شهیدان» است:

چه سکوت سرد سیاهی، چه سکوت سرد سیاهی! نه فراغ ریزش اشکی، نه فروغ شعلهٔ آهی

نه به چهرهٔ تو خراشی، ز درون خسته نشانی نه به سینهٔ تو خروشی، ز دل شکسته گواهی

چه به جز دمیدن سرخی، که شکفته از گل زخمی ؟ چه به جز دمیدن سربی، که نهفته در خم راهی؟

به نسیم کوی شهیدان، نفرستی از چه درودی؟ که غمین گذشته ز دشتی، نه گلی در او، نه گیاهی

همه دیده بسته ز وحشت، همه لب گزیده ز حسرت نه بشارتی به کلامی، نه اشارتی به نگاهی

چو فروغ نیزه ببینی، ز گلوله بر حذرم کن! که به شام گزمه جز این‌ها، نه ستاره هست و نه ماهی

به حریم تربت مردان، ز حریر پرده نظر کن که به باد رفته چه سرها، به لزوم پاس کلاهی

من و بانگ نفرت و نفرین، که نمانده چاره به جز این تو و همنوایی آمین، چو فغان کنم که : الهی...

نمونه‌ی دیگری که در وزنی نامرسوم سروده شده و به همین ترتیب تصویرهایی بی‌سابقه‌تر را هم در خود گنجانده، «بنویس! بنویس! بنویس!» است:

بنویس! بنویس! بنویس! اسطوره پایداری تاریخ ای فصل روشن، زین روزگاران تاری

بنویس ایثار جان بود، غوغای پیر و جوان بود فرزند و زن خانمان بود، از بیش و کم هر چه داری

بنویس پرتاب سنگی، حتی ز طفلی به بازی بنویس زخم کلنگی، حتی ز پیری به یاری

بنویس قنداق نوزاد، بر ریسمان تاب می‌خورد با روز با هفته با ماه، بر بام بی انتظاری

بنویس کز تن جدا بود، آن ترد آن شاخهٔ عاج با دستبندش طلایی، با ناخنانش نگاری

بنویس کانجا عروسک، چون صاحبش غرق خون بود این چشم‌هایش پر از خاک، آن شیشه‌هایش غباری

بنویس کآنجا کبوتر، پرواز را خوش نمی‌داشت از بس که در اوج می‌تاخت، رویینه‌باز شکاری

بنویس کآن گربه در چشم، اندوه و وحشت به هم داشت بیزار از جفت‌جویی، بی‌بهره از پخته‌خواری

نستوه نستوه مردا، این شیر دل این تکاور بشکوه بشکوه مرگا، این از وطن پاسداری...

بنویس از آنان که گفتند: یا مرگ یا سرفرازی مردانه تا مرگ رفتند، بنویس بنویس! آری...

گفتار نهم: سیمین و نقد اجتماعی

سیمین در دوران جوانی به جریانی اجتماعی تعلق خاطر داشت که نقد اجتماعیِ نابرابری محور شعارهایش بود. دوقطبی توانگر در برابر تنگدست که از دوران مشروطه به بعد محور جریانهای سیاسی ایرانی بود و به زودی به ستون فقرات گفتمان چپ‌گرایان ایرانی تبدیل شد، در شعر سیمین نیز حضوری نمایان دارد. بر خلاف پروین که این مضمون را از پدران بنیانگذار گفتمان مشروطه وام گرفته و پیش از آلوده شدنِ آن به گفتمان بلشویکی و مسخ شدن‌اش از آن بهره می‌جست، سیمین در زمانه‌ای زندگی می‌کرد که این دوقطبی دلالت سیاسی نمایان چپ‌گرایانه‌ای داشت و بنابراین کارکرد آن را باید به گرایش او به سوی سیاست چپ و شعارهای عدالت‌خواهانه‌اش قلمداد کرد. او نیز درست مثل نیما و شاعران «متعهد» به حزب و انشعابهایش، گاه داستانهایی زیبا و اشاره‌هایی انسان‌مدارانه را بی‌دلیل با این شعارهای سیاسی درآغشته و از ارزش هنری و ادبی‌شان کاسته است. نمونه‌اش را در شعر «خونبها» می‌بینیم:

مرکبی از توانگری مغرور آفتی شد به جان طفلی خرد

طفل در زیر چرخ سنگینش جان به جان آفرین خویش سپرد

پدر و مادر فقیرش را خلق از این ماجرا خبر دادند

آن دو بدبخت روزگار سیاه شیون و آهو ناله سر دادند

مادر از جانگدازی آن داغ　　بر سر نعش طفل رفت از هوش

خشک شد اشک دیدگان پدر　　خیره در طفل ماند ، لال و خموش

وان توانگر پیام داد چنین　　که: به در شما دوا بخشم

غرق خون شد اگر چه طفل شما　　غم چه دارید ؟ خون بها بخشم

وای از این سفلگان که اندیشند　　زر به هر درد بی دواست، دوا

زر به همراه داغ می بخشند　　داغ را زر ، دوا کجاست، کجا ؟

بار اول، جواب آن پیغام　　بود پیدا که غیر عصیان نیست

لیک معلوم شد ضعیفان را　　پنجه با زورمند، آسان نیست

عاقبت خون بها قبول افتاد　　زانکه جز آن چه رفت، چاره نبود

که به رد عطیه و انعام　　طفل را هستی دوباره نبود

روزی آن داغدیده مادر را　　دوستی بی خبر ز یار و دیار

فارغ از ماجرای محنت دوست　　آمد از بهر پرسش و دیدار

نگهی خیره، هر طرف، افکند　　خانه را با گذشته کرد قیاس

با گلیمی اتاق زینت داشت　　روی در بود پرده یی کرباس

در زوایای فقر، این ثروت　　سخت در چشم زن بعید آمد

نگهش زیرکانه می پرسید　　کاین تجمل چسان پدید آمد؟

مادر داغدیده گفتی خواند　　که چه پرسش به دیدگان زن است

کرد دیوانه‌وار ناله و گفت　　وای! این خون بهای طفل من است

چنان که می‌بینیم اصل داستان که پیوند میان خونبهای کودک و خاطره‌ی مرگ اوست، زیبا و تاثیرگذار و رقت‌انگیز است. اما این هسته‌ی مرکزی با حشو و زوائدی از جنس شعارهای سیاسی شبه‌بلشویکی تزیین شده و آن را تا حدودی کژ و مژ کرده است. یعنی درست معلوم نیست توانگر بودن صاحب اسبی که کودک را کشته چه ربطی به ماجرا دارد، یا چرا مردی که با رضایت والدین کودک به ایشان خونبهایش را پرداخته، فقط به خاطر پولدار بودن به لحاظ اخلاقی سرزنش می‌شود.

تاکید مشابهی بر فقر که با عاطفه و ترحم انسانی چشمگیرتری در آمیخته در شعر «معلم و شاگرد» دیده می‌شود، انگار به واقع رخ داده و در تجربه‌ی معلمی سیمین ریشه داشته باشد و مضمون آن فقر یکی از شاگردانش است. مضمونی که صادقانه‌تر بیان شده است. سیمین شعرهای زیادی هم برای دختران کولی سروده و کمابیش در برخی با ایشان همذات‌پنداری کرده است:

فرجام تو شد ز گریه کوری، کولی　　ترکید دلت ز تاب دوری، کولی

دیدیش همیشه رام و یک بار ببین　　بد مستی اشتر صبوری، کولی

سیمین اصولا توجهی چشمگیر به مطرودان و حاشیه‌نشینان و طبقات آسیب‌پذیر داشته و شاید در میان شاعران معاصر به خاطر پرداختنِ واقع‌گرایانه و صادقانه به این گروه‌ها یگانه باشد. البته شعار دادن به اسم فقیران و مستضعفان و رنجبران از ابتدای دوران مشروطه تا به امروز گفتمان غالب جریانهای سیاسی‌ای بوده است که به بسیج نیروهای پرشمار مردمی با شعارهای عوامانه تمایل داشته‌اند. اما شعرهای سیمین به خصوص پس از دوران انقلاب به تدریج از شعار و فریب خالی می‌شود و به همدلی و دلسوزی‌ای مادرانه و موثر تبدیل می‌شود که طیفی وسیع از لایه‌های آسیب‌دیده‌ی اجتماعی را در دایره‌ی توجه خود قرار می‌دهد. جالب آن است که بیشتر این افراد زن هستند و سنخ‌های اجتماعیِ زنانه‌ی ستمدیدگی را نمایش می‌دهند. در میان این شعرها دیگر از تقابل توانگر/ تنگدست که با شماتت سیاسی ثروتمندان همراه بود اثری دیده نمی‌شود. چنان که در شعر «زن در قفس طلا» فرد ستمدیده زنی ثروتمند و اشرافی است که با همان تنگناهای اجتماعی زنان فرودست خویش دست به گریبان است. با این همه بیشتر این شخصیتها به نقشهای اجتماعی زنانه‌ی بدنام تعلق دارند. نمونه‌اش «رقاصه» است که توصیفی جاندار از این نقش به دست می‌دهد:

در دل میخانه سخت ولوله افتاد دختر رقاص تا به رقص در آمد

گیسوی زرین فشاند و دامن پر چین از دل مستان ز شوق ، نعره برآمد

نغمه‌ی موسیقی و به هم زدن جام قهقهه و نعره در فضا به هم آمیخت

پیچ وخم آن تن لطیف پر از موج آتش شوقی در آن گروه برانگیخت

لرزه‌ی شادی فکند بر تن مستان　　جلوه‌ی آن سینه‌ی برهنه‌ی چون عاج

پولک زر بر پرند جامه‌ی او بود　　پرتو خورشید صبح و برکه‌ی مواج

آن کمر همچو مار گرسنه پیچان　　صافی و لغزنده همچو لجه‌ی سیماب

ران فریبا ز چاک دامن شبرنگ　　چون ز گریبان شب، سپیدی ی مهتاب

اما بعد از آن که توصیفی از رنج دختر رقاص به دست می‌دهد، به جای بسط دادن همان که تاثیرگذار هم هست. ناگهان میخانه را به دادگاهی برای محاکمه‌ی میخواران و دختر رقاص را به سخنگوی جنبش عدالت اجتماعی و زن‌گرایی رادیکال تبدیل می‌کند و به این ترتیب نیمه‌ی دوم شعر را به بیانیه‌ای سیاست‌زده و نادلچسب تبدیل می‌کند. مشابه همین داستان را در شعر «سرود نان» و «نغمه‌ی روسپی» می‌بینیم که اولی مطربی دوره‌گرد و دومی زنی تن‌فروش را تصویر می‌کنند. این دو شعر از ایراد مهلک شعرهایی مانند «رقاصه» کم و بیش رها هستند و با توصیف آنچه که هست و پرهیز از شعار دادن بیهوده ارزش هنری شعر را حفظ کرده‌اند.

ایرادی که همه‌ی شعرهای این سبک دارند خطایی منطقی و لغزشی فلسفی است که بارها و بارها تکرار می‌شود. به این شکل که نقدِ الگویی جامعه‌شناختی و نظمی نهادین که چه بسا ستمگرانه و نادرست هم باشد را به نکوهش از افراد و «من»ها در سطح روانشناختی فرو می‌کاهد. یعنی مثلا گناه ناشادمانی دختر

رقاص را بر دوش میخواران بار می‌کند یا رنج تهیدستان و بینوایان را مقدمه‌ای می‌داند برای جهیدن به این نتیجه که اشراف و ثروتمندان موجوداتی بی‌اخلاق و پلید هستند.

این الگوی وصله و پینه کردن الگوهای اجتماعی یا شماتت اخلاقی در واقع تدبیری بوده که حزب بلشویک روس در ابتدای قرن بیستم برای از میان بردن طبقات نیرومند و مقاوم جامعه و چاپیدن اموالشان ابداع کرد و با تکیه بر آن ستمی هولناک و بی‌سابقه را بر قلمروی بسیار گسترده و مردمی بسیار پرشمار تحمیل کرد. این نکته غم‌انگیز است که همین شعارها در همان زمانی که جنایتها و ظلمهای بی‌سابقه‌ای را در سرزمینهای ایرانیِ تسخیر شده به دست بلشویک‌ها رقم می‌زدند، در ایران لقلقه‌ی زبان شاعران و سخنگویانی بوده که مانند نیما یا سیمین گاه بی‌استعداد و خودفروخته و گاه ادیب و هوشمند و خودبنیاد بوده‌اند و با این همه خواه ناخواه در گناه این فاجعه به شکلی سهیم می‌شده‌اند.

سیمین تا میانسالی با این عارضه‌ی شایع میان روشنفکران و ادیبان چپ‌گرا دست به گریبان بود و تنها پس از انقلاب بود که از آن رست. بخش بزرگی از سروده‌های سیمین که بعد از انقلاب خلق شده، به نقدی اجتماعی می‌پردازند. نوعی همدلی و دلسوزی نسبت به مردمان و به ویژه کسانی که از جنگ و آشوب آسیب دیده‌اند در شعرهای این دوران موج می‌زند و جایگزین نقد اجتماعی شعارگونه‌ی دوران جوانی‌اش می‌شود. بسیاری از شعرهای این دوران به وصف جنگ و ویرانی‌های آن اختصاص یافته‌اند.

شلوار تا خورده دارد مردی که یک پا ندارد خشم است و آتش نگاهش یعنی: تماشا ندارد

رخساره می‌تابم از او اما به چشمم نشسته بس نوجوان است و شاید از بیست بالا ندارد

بادا که چون من مبادا چل سال رنجش پس از این خود گرچه رنج است بودن (بادا مبادا) ندارد

تق تق کنان چوب دستش روی زمین می‌نهد مهر با آنکه ثبت حضورش حاجت به امضا ندارد

بر چهره سخت و خشکش پیدا خطوط ملال است یعنی با کاهش تن جانی شکیبا ندارد

گویم که با مهربانی خواهم شکیبایی از او پندش دهم مادرانه گیرم که پروا ندارد

رو می‌کنم سوی او باز تا گفت وگویی کنم ساز رفته است و خالی جایش مردی که یک پا ندارد

سیمین برخی از چشم‌اندازها و رخدادها را با تاکید بر نقشی اجتماعی و مردی یا زنی که پیشه‌ای مشخص یا برچسبی هویت‌بخش دارد توصیف کرده است. آنجا که پای توصیف مردان در میان است، اغلب لحن حماسی است و در بسیاری از جاها رزمنده‌ها و جنگاوران مورد نظر هستند. اما حتا آنجا که چنین نیست هم لحن حماسی طنینی نمایان دارد. نمونه‌اش را در شعر «مرگ ناخدا» می‌بینیم:

شنیدم که کشتی به دریای ژرف چو آزرده از خشم توفان شود

چو بر چهر دریای نیلوفری شکن‌ها و چین‌ها نمایان شود،

برآید ز هر سوی موجی چو کوه که شاید به کشتی شکست آورد،

گشاید ز هر گوشه گرداب کام که شاید شکاری به دست آورد.

بپیچد چو زرینه مار آذرخش دمی روشنایی زند آب را.

خروشنده تندر بدزدد ز بیم ز دل ها توان و ز تن تاب را

ز دل برکشد هر کسی ناله‌ای، برآید ز هر گوشه فریادها،

بیامیزد اندر دل تیره شب به فریادها ناله‌ی بادها...

پس آنگاه کوشش کند ناخدای که بر خستگان ناخدایی کند:

به دریا نهد زورق و ساز و برگ کسان را بدان رهنمایی کند...

چو آسوده شد زآنچه بایست کرد، به بالای کشتی رَوَد مردْوار-

بر آن سینه‌ی قهرمان دلیر نشانهای مردانگی، استوار

فروغی در آن دیده‌ی دلپذیر، سرودی به لبهای پر شور او...

دمی این چنین چون بر او بگذرد، دل ژرف دریا شود گور او!

چو فردا به بام سپهر بلند شود مهر، چون گوی زر، تابناک،

نویسد به پهنای دریا به زر که: "دریا دلان را ز مردن چه باک؟"...

چنین است ایین مردانگی که تا بود، این بود و جز این نبود

ز من برچنان قهرمانان سپاس! ز من بر چنان ناخدایان درود!

نمونه‌ی دیگری از این شعرها که سیمین در آن با اشاره به کسی یا چیزی نتیجه‌ای اجتماعی را آماج کرده، شعر زیبا و شگفت‌انگیزی است با وزن غیرعادی اما خوشنواز که در آن نخست با دلتنگی از خری که در کودکی دیده بود یاد می‌کند و بعد از آن نتایجی اجتماعی می‌گیرد.

قطعا الاغ کودکی من مرده‌ست و نیز نسل و تبارش

وان آزمند لئیمی کان گونه می‌کشید به کارش

کو آن دو چشم سرمه کشیده یال و دم به قاعده چیده

پالان سرخ اطلس و مخمل منگوله بند و حاشیه دارش

پیشانیش بلند و خضابی آراسته به مهره‌ی آبی

اسباب فخر بود و تجمل گاهی که می‌شدیم سوارش

اینک الاغ کودکی من روحش حلول کرده درین تن

زین پس نه تیزپوی و توسن در من شکسته پای فرارش

با چشم‌های سرمه کشیده با شرم در نگاه رمیده

من آن ستور رام خموشم با ذهن کند ساده نگارش

گرنیست مهره طوق که دارم پالان بدیل جامه شمارم

اسباب فخر هست و تجمل با این ستور و کارگزارش

بیگار گیر شوخ زمان دارد به سروریم بهانه

این پی گشاده جان و تنم را در راه پر ز خاره و خارش

اینک مرا نه من من او را این برده بار قهر عدو را

دیده‌ست عالمی که به خواری خم گشته پشت خسته ز بارش

آه این ستور کودکی من خو کرده با شقاوت دشمن

زنده‌ست در ضمیر نهانم؛ گیرم که مرده نسل و تبارش

اکنون بگو که آن دم فرخ در من دمد ز نو به تناسخ

آزاده‌وار جان شریفی آزادگی مدام شعارش

این شکل از نقد اجتماعی و این شیوه از نگریستن به پدیدارها و رخدادها به کلی با آنچه که در جناح حزبی عدالت‌خواهان می‌بینیم متفاوت است. چپ‌گرایانی که با دستاویز عدالت و نقد نابرابری و فقر در پی بسط دایره‌ی نفوذ قدرت همسایه‌ی شمالی به جنوب بودند، چهره‌ای مهم و تاثیرگذار به نام نیما یوشیج داشتند که نامش همچون نمادی در چرخه‌های تولید انبوهِ فرهنگ جایگیر شد و از این رو شاعران بعدی همگی ناگزیر شدند خویشتن را در تناسب و معمولا در پیوند با او تعریف کنند. نمونه‌اش سیمین بود که در میزگردی نیما را ستود و در موقعیتهای دیگری در برابر این دعوی که دنباله‌رو و شاگرد نیما بوده دم فرو بست و مخالفتی ابراز نکرد.[۴۹] شاید بدان خاطر که رسانه‌ها و مطبوعات در آن دوران نیز مانند امروز در دست نیروهای چپ‌گرا بود که تقدسی برای نیما قایل بودند و هر نوع خدشه‌ای بر سیمای برساخته شده‌اش را بر نمی‌تابیدند و حتا در آنجا که محفلی بی‌موضع مثل مجله‌ی حافظ هم میزگردی برگزار می‌کرد، می‌بایست پروای رسانه‌های دیگر را داشت و لا به لای حرفها حتما گریزی زد و نیما را ستود.

از آنجا که نیما هم شعرهایی با مضمون نقد اجتماعی را به شعارگونه‌ترین شکل تولید می‌کرد، این محور میدانی است که امکان مقایسه‌ی میان هنر سیمین و معاصرانش را برایمان فراهم می‌آورد، و این مجال را می‌دهد تا هنر نیما و سیمین را با هم مقایسه کنیم و باور عمومیِ تاثیر پذیرفتن این از آن را به محک نقد

[۴۹] بهبهانی، ۱۳۸۷: ۲۹-۳٤.

آشنا سازیم. این را می‌دانیم که شعرهای اجتماعی و متعهدانه‌ی دوران جوانی سیمین در حال و هوایی رمانتیک سروده می‌شد و از همان جنسی بود که شاعران و نویسندگان چیره دست اروپایی در اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم آثاری فراوان در نظم و نثر درباره‌اش پدید آوردند. آثاری که شاید نامدارترین‌اش «بینوایانِ» ویکتور هوگو یا «فرانکشتینِ» ماری شلی باشد. در این سبک، همدلی و همدردی با مطرودانی که دزد، راهزن یا دیوانه هستند مضمون غالب است و معمولا دلایلی در توجیه جرم و گناهِ ایشان و تاکیدی بر سویه‌های انسانی و نیکِ بازمانده در ایشان دیده می‌شود. این امر حتا درباره‌ی شخصیتهایی تخیلی و هیولاوار مانند گوژپشت نتردام و فرانکشتین هم نمود دارد.

در ایران پروین و سیمین و نیما شعرهایی در این مضمون پدید آورده‌اند که می‌توان با مقایسه‌شان به نکاتی درباره‌شان پی برد. نخست شعر پروین را بخوانیم که از نظر زمانی بر بقیه تقدم دارد و در قالب کهن و آشنای ستودنِ عقلای مجانین سروده شده است:

گفت با زنجیر در زندان شبی دیوانه‌ای — عاقلان پیداست کز دیوانگان ترسیده‌اند
من بدین زنجیر ارزیدم که بستندم به پای — کاش می‌پرسید کس ایشان به چه ارزیده‌اند
عاقلان با این کیاست عقل دوراندیش را — در ترازوی چو من دیوانه‌ای سنجیده‌اند
از برای دیدن من بارها گشتند جمع — عاقلند آری چو من دیوانه کمتر دیده‌اند
جمله را دیوانه نامیدم چو بگشودند در — گر بد است ایشان بدان نامم چرا نامیده‌اند؟
کرده‌اند از بیهُشی بر خواندن من خنده‌ها — خویش در هر مکان و هر قدم رقصیده‌اند
من یکی آیینه‌ام کاندر من این دیوانگان — خویشتن را دیده و بر خویشتن خندیده‌اند
آب صاف از جوی نوشیدم مرا خواندند پست — گرچه خود خون یتیم و پیرزن نوشیده‌اند

خالی از عقلند سرهایی که سنگ ما شکست　　این گناه از سنگ بود از من چرا رنجیده‌اند؟

به که از من باز بستانند و زحمت کم کنند　　غیراین زنجیر چیزی گر به من بخشیده‌اند

ما نمی‌پوشیم عیب خویش اما دیگران　　عیبها دارند و جمله را پوشیده‌اند

ننگها دیدیم اندر دفتر و طومارشان　　دفتر و طومار ما را زآن سبب پیچیده‌اند

ما سبکباریم از لغزیدن ما چاره نیست　　عاقلان با این گران سنگی چرا لغزیده‌اند؟

پروین در این شعر چهره‌ی مظلوم مورد نظرش را دیوانه‌ای زنجیری انتخاب کرده، و از زبان او نقدهایی اجتماعی را بیان کرده است. از نظر زمانی پس از او شعری از نیما قرار می‌گیرد که نیما در پای آن تاریخ «حمل ۱۳۰۳» را نهاده و «محبس» نام دارد. این شعر البته بیست سال دیرتر انتشار یافت و بعید نیست که در این تاریخ بازنوشته (یا حتا نوشته!) شده باشد. این شعر ٦٩ بند سه مصراعی دارد. نیما زیر عوان شعر نوشته «به یادگار فقرای محبوس»، و متن آن چنین است:

در ته تنگ دخمه‌ای چون قفس　　پنج کرّت چو کوفتند جرس

ناگهان شد گشاده در ظلمات　　درِ تاریکِ کهنه‌ی محبس

در بر روشنایی شمعی　　سر نهاده به زانوان جمعی

موی ژولیده، جامه‌ها پاره　　همه بیچارگان بیکاره

بی خبراین یک از زن و فرزند　　وآن دگر از ولایت آواره

این یکی را گنه که کم جنگید　　وآن دگر را گنه که بد خندید

گنهِ این زِ بیمِ رفتنِ جان در تکاپو فتادن از پی نان

گنه آن قدم نهادنِ کج گنه این گشادگی دهان

این چنین‌شان عدالت فایق کرده محکوم و مرگ را لایق

چار سرباز درچو بگشادند غضب آلوده بردراِستادند

چشم‌هاشان به جستجو افتاد تا که را حکم تازه‌ای دادند

از همه سوی، زمزمه برخاست این یک اِستادن آن نشستن خواست

این گرفته ز دامنِ سرباز وآن دهانش ز روی حیرت باز

چند تن سر برآسمان گویان: ای خداوند داوری پرداز

این به گریه: گرسنه فرزندم وآن به ناله، چگونه در بندم

بانک برزد، عبوس سربازی تند خویی مهیب آوازی

کای «کرَم» نوبت تو آمده‌ست با سرو زلف خود مکن بازی

گفت سرباز دومی که: سزاست مرگ هر آدمی که هرزه‌دراست

سومی گفت: کاین خیانتکار خواب رفته‌ست یا به فکر فرار

چارمین ناگشاده لب نگران کنج آن تنگ دخمه‌ی بس تار

جَست از جا جوانِ ناکامی تیره چهری، ضعیف اندامی

سراو بسته و خراشیده زِ همش سرخ جامه پاشیده

نه کلاهی نه کفشی و نه کمر موی آشفته نا تراشیده

این برهنه ز آفت قانون گنهش بود از شماره برون

وانکه او را برهنه کرده چنین کج نهاده کله نشسته کمین

همچو دزدی که نان ازاو ببرد کُند انگشتری به دست و نگین

حافظِ داد خانه بود و دیار این فقیر زبون خیانتکار

سال ها خواجه زاده را بنده به ادب سر به زیر افکنده

عمر با مسکنت به سر برده نا امید از زمانِ آینده

گنهش در سرشت هیچ نبود جز به فرمان خواجه زاده سجود

این هم از احتیاج انسانی‌ست تا که انسان گرسنه‌ی نانی‌ست

همه‌اش عجز و سُست بنیادی همه‌اش ذلت و پریشانی‌ست

گر نبود احتیاج، غم به کجا سجده کردن کجا، کَرَم به کجا

این کَرَم بی زن و دو دختر داشت که یکی را خیال شوهر داشت

دیگری تازه ره فتاده ولی رزقشان از کجا میسّر داشت

می شدی ماه‌ها ز غرّه به سلخ روز هر روز او فزون‌تر تلخ

نه بساطی نه مایه یی نه کسی هردمی دردلِ جوان هوسی

بارها سر برآسمان می‌گفت ای خدا پس کجاست دادرسی

گر تویی رزق بخش و بنده نواز پس کی اند این خسان دست دراز؟

آخر این ماهم ای خدای نعیم بنده‌ی بینوای خوان توایم

رحم کن گر مرا گناهی هست رحم بر این به ره فتاده یتیم

ناگهان لیک تنگسالی شد سال هر لحظه‌اش وبالی شد

کار نایاب و کارفرما کم		مزد کم مشکلات بگشا کم

چند مالک به ده خوش و دگران		گر چه برنا ولیک برنا کم

پی رزق از غم عیال فقیر		بود در موسم جوانی پیر

بود آیا ترحمّی از پی		ز آسمان یا زخواجه‌زاده‌ی وی

کور را امتیاز و بینایی		بی خبر را ملال هی هی هی

آن که افتد کسش نگیرد دست		کافرست او وگر خدای پرست

آنچه در زیر این سپهر کبود		این پدر دید از خود او بود

تا که مظلوم سست وافتاده ست		شوَدش از کجا میسر سود

گر کَرَم در زمانه جانی داشت		از ره کوشش نهانی داشت

بینوا در زمانه گر کوشد		شیر پستانِ شیر را دوشد

پاکی و راستی وترس خداست		که از آن ها بلا همی‌جوشد

گنه ست این نه کار خیر و صواب		گفت با خود کَرَم ز روی عتاب

اندرین کار عقل می‌خندد که خیالی دو دست من بندد

به خدایی که آسمان افراشت خود او نیز هیچ نپسندد

که من و بچه‌ام گرسنه به خُم خواجه را کیل‌ها بود گندم

باری این مسحق گندم‌ها چابک و بهترین مردم‌ها

به نهان هرشبی به خانه کشید یک منی دومنی از آن خم ها

برد زین گونه سودها چندان که بجوشیدش آرزوی نهان

طالع نیک چون فراز شود آرزو هر دمی دراز شود

بی نیازی چو یافت خواست کَرَم بیشتر نیز بی نیاز شود

صاحب یک دو گز زمین گردد وندران خانه‌اش نوین گردد

تازه نو کرده بود جامه به تن تازه گاوی به خانه کرده رسن

گوشواره خریدی و جوراب ارغوانی کلاه و پیراهن

آرزو داشت شوی دختر خویش پسری را که داشت پنجه‌ی میش

آرزو داشت آرزوهایی که نزاید مگر ز برنایی

باشدش نو عروس زیبایی شوخ چشمی کشیده بالایی

لیک ناگه فکند شومی بخت با همه آرزو به حبسش سخت

دست بر سر فکنده به زیر چشم‌ها خیره بینوای فقیر

کَرَم استاده بود پیش قضات پنج قاضیّ لب پر از تکفیر

پیر و برنا نشان کید و ریا کج نهاده کله دراز قبا

روی کرسی نشسته چهره عبوس نگران چشمشان چو چشم خروس

چند میز از کتاب و دفتر پیش لیک هر پنج تن فسوس فسوس

بود شاگردشان ز بس تبلیس روح بد کار حضرت ابلیس

داد از ایشان یکی ز غیظ ندا به کَرَم از تو دور مانده حیا

مرد با این همه گنهکاری شرمی آخر ز بندگان خدا

فاش دزدی کنی زمردم وباز می‌دهی پاسخ ای زبان دراز

اندر این دم زپرده سربازی		به در آمد بگفت با قاضی

من چو این مرد کس ندیدستم		که کند بد ولی ز بد راضی

گفت قاضی: چه گفت خواجه ترا		گفت: توقیف گاو و فرش و سرا

مضطرب از شنیدن توقیف		گفت قضاوت را کَرَم که: ضعیف

وقف گردیده ی خدایی هست		وقف بخت من‌ست و بس به ردیف

همه گفتند : در طریق سزا		هر گنه راست یک سزای جدا

آه سردی ز دل کشید کَرَم		ای خدا من گناهکار توام

یا عدالتگری که می خواهد		بکَنَد ژنده جامه ام زبرم

من و یک گاو یک دریده نمد		ای خدا این رواست خواجه برد

زین خیالات خفته و مدهوش		آمدی آن فقیر مرد بجوش

راست استاده بر در آن سرباز		پنج قاضی قلم به دست و خموش

دل و احساس و رحم داده طلاق		می نوشتند شرح استنطاق

مرد آخر به کار خویش مناز　　گفت آهسته با کَرَم سرباز

یک دمک شرم کن، زبان در کش　　تا نباشد زمان حبس دراز

داد پاسخ بدو: ترا چه خبر　　بی خبر را چه غم ز درد و خطر

پس به بانک رسا بگفت کَرَم　　سزد ار پیرهن به تن بدرم

به خدا این نوشته ها ظلم ست　　بیگناه ست پای تا به سرم

مرد خاموش گفت وی را تند　　قاضی در نوشتن خود کند

نگران دیگری به استحقار　　ورق و خامه بر نهاده کنار

سه دگر چشم ها دریده یکی　　گفت از آنان که هر خیانتکار

بی گناه ست چون تو سرتا پا　　استغانه طلب کند ز خدا

گفت وب را کَرَم به لحن حزین:　　گر بگردید در تمام زمین

نیست نزدیک تر به سوی خدا　　راه مظلوم وناله ی مسکین

رحمی آخر که رحم بر مظلوم　　پس بگرداند آفت مشئوم

کرد قاضی بر او بلند خطاب　　به گنهکار رحم نیست صواب

گوش کن،شرم دار، پاسخ ده　　ور نه افزایدت بسی به عذاب

چه ترا هست؟ چند خانه تراست؟　　هر یکی را چه حال و جای کجاست

ناله های کَرَم هدر رفته　　خون گرمش ز دل به سر رفته

دست ها رو به آسمان افراشت　　بانک بر زد ز جا به در رفته

ای خدا گر نه ای دروغ و فسون　　داوری کن در این میان اکنون

سرّ مخلوق را تو خوانایی　　به همه کارها توانایی

رزق دادی گرسنگی دادی　　بنگر آخر ز روی دانایی

رزق جستن اگر گنهکاری ست　　کیست آن کس که از گنه عاری ست

تنگی دست بود و قحطی و بیم　　باد کرده شکم به خنده لئیم

باز مانده دهان بچه یتیم　　من گنهکارم ای خدای رحیم

که نجستم فزون تر از حق خویش　　یا که آن خواجه ی لئامت کیش

گفت سرباز با تبسم سرد　　شورشی نیز هست این سره مرد

شد ز پرده برون و مغلطه ئی　　پر تمسخر به قاضیان رو کرد

آن همی کرد چهره تند و عبوس　　واین همی گفت: حیف ، حیف ، افسوس

بگریزد چو طالع از هر سو　　بینوا را خطایی آرد رو

دزد گردد دروغ بپسندد　　شورشی گردد وخیانت جو

آه از سادگی بگفت یکی　　هم از او هست آفت فلکی

گفت بر خود کَرَم گرفته و تار　　ساده ام یا به بخت نحس دچار

شورشی یا که دزد راهزنم　　در کسی ننگرم به استحقار

روی بر بی گنه دژم نکنم　　با همه سادگی ستم نکنم

گر شما پاک بین و دادگرید　　به دو طفل یتیم من نگرید

خوب سنجش کنید کار مرا　　گر به عقل از من و زمانه سرید

چیست آخر گنه ، خیانت چیست　　گفت قاضی: دو رویی و دزدیست

بشکفتند فاتحانه و شاد همه زین پاسخی که قاضی داد

مرحبا مرحبا بر او گفتند که شکستی خیال این شیاد

هر یکی شان به خود همی‌بالید کَرَم از زیر لب همی‌نالید

فکر شوریده چشم ها دوّار به کمر دست و پشت بر دیوار

می فشارید روی خویش بهم: آه این قاضیان عدل شعار

که چنین خصم قتل و تاراجند دام راه ضعیف و محتاجند

بیشترشان اگر چه هشیارند به هزاران مرض گرفتارند

گره از کار ما گشایند اگر گوش بدهندمان و بگذارند

لب ما ای دریغ بسته شده دل ما در فشار خسته شده

رحم، تقوا ز راه یکسوتر حبس بازا بکش مرا در بر

سوختم بس ز درد و دم نزدم آتش افزود از دلم تا سر

روحم آزاد و تن به بندگی ست مرگ آخر بیا چه زندگی ست

دوست دارم مراست نیز ادراک　　چند بیم نگارها چالاک

سرخ پیراهنان دست به دست　　جیب من خالی و دل من چاک

دست من بسته پای من بسته　　دائماً از آرزوی من خسته

ای طبیعت منت نه یک پسرم　　که هوس ها فکنده ای به سرم

این همه نقش های دلکش را　　چون ببینم چگونه در گذرم

حسرت و یأس اگر حیات من‌ست　　خوش تر از آن مرا ممات من‌ست

با خود اینگونه گرم زمزمه بود　　محکمه آنچنان به همهمه بود

بود چندان سخن ز شورشیان　　کانچه می‌شد زیاد محکمه بود

بانگ بر زد یکی که: صحبت بس　　در حق او نبرده شکّی کس

نگران بر کَرَم همه مغرور　　باز پرسید یک تنش کز دور

به نهان زیر لب چه می گویی　　داد پاسخ کَرَم حکایت زور

شکوه ها می کنم ز سختی خود　　ناله از فقر و تیره بختی خود

فقر را چون میانه افکندید		دست مارا از چه رو همی بندید

گر پسندیده نیست گرسنگی		حالیا بر خیال ما خندید

مصلحت نیست این نه دادگری		این دو رویی بود ستیزه گری

این چه کیدی‌ست، این چه خیره‌سریست		کآشکارا به نام دادگری ست

ضرر کارگر به حبس و عذاب		ضرر عالام ست اگر ضرری‌ست

گر خیانت دورویی ودزدی ست		این دو رویی چرا خیانت نیست

این سخن ها چو آبدار آمد		همه را سخت ناگوار آمد

خشمگین چهره ها کشیده بهم		دل قضات بی قرار آمد

بانگ بر زد یکی: زبان در کش		لال شو گمره سرکش

داد آن یک ندا : چه زمزمه‌ست		چشم بگشا بساط محکمه‌ست

و این بیفزود قاضی دیگر		کور اینجا دو دیده‌ی همه‌ست

پیش قانون ره مشاجره نیست		دزد را حق این مناظره نیست

آه کَرَم کشید بلند		گفت: زیبد مرا هزار گزند

آنچه گویید من بتر زانم		به زمانه نباشدم مانند

تا من اینگونه زار و محتاجم		در خور هر ستیز و تاراجم

کارگر تا تهی کف ست وذلیل		هوس زورگوی و رأی بخیل

نام قانون به خود همی بندند		شود از محکمه بر او تحمیل

برود بر فلک وگر ،به زمین		باید از ضعف خود کند تمکین

همه مهبوت و چهره گویی مست		یک تن از آن میانه خامه به دست

به کَرَم داد از عتاب ندا		به شمار آنچه داری،آنچه که هست

لیک آن بینوا که بیمش بود		با همه بیم خود چو آتش بود

تا به تن جان و جان من بر جاست		نشمرم گفت هر آنچه مرا ست

مال من نیست آنچه من دارم		مال دو بی گنه یتیم خداست

من اگر خائنم و گر گمراه		آن دو طفل یتیم را چه گناه

گفت: قاضی اگر تو خون باری		بشمری مال یا که نشماری

کار خود محکمه بَرَد پایان		بدهد کیفر گناهکاری

میل تو نیست ،میل قانون ست　　پیش قانون تمرّد افسون ست

وای بر من اگر که اسم برم　　حق دو بی گناه را شمرم

خانه ئی در شکسته مزرعه‌ای　　باشد ارثی رسیده از پدرم

چشم هایش همیشه در دوران　　آن مهین زبده مرد کارگران

گر چه زو ده سئوال شد افزون　　دید در التهاب خاطر و خون

قامت ژنده پوش دختر خویش　　گیسوان بر فشانده رخ گلگون

خواب می دید یا ز شور خیال　　دید او را زغم پریشان حال

همی گرید از فراق پدر　　و آن سوی دهکده ز خانه بدر

بر سر راه مزرعه می دید　　دگری آن دو ساله بی مادر

که به بازی و خشگه نان به دهن　　بی خبر خنده می زند به چمن

زین تماشا، دل پدر شد ریش　　مِهر جنبید و لرزه زد برخویش

روی بر آسمان به خود نالید　　ای خدا هر دو طفل خیراندیش

بنده ات هر دو بی گنهند　　بی کسند و فتاده روی رهند

وای برمن چه می کنم اینجا　　از چه می ترسم ،از چه کس ،زکجا

راست استادن و اطاعت من　　چه گشایش در آن بود چه رجا

پیش این مفت خوارگان ز ستم　　نکند مرد پشت خود را خم

چند گامی برفت و باز استاد　　چشم دیوانه وار ولب بگشاد

آتش از دل ز لب برون می ریخت　　قاضی ئی زد ز قاضیان فریاد

مرد،دیوانه ئی، چه می گویی　　از خیالات خود چه می جویی

آمد از پرده پیر سربازی　　گفت با او به خشم قاضی

بِبریدش که در خور حبس‌ست　　گفت او را کَرَم منم راضی

بکشید احترامتان نکنم　　سجده بر یک کدامتان نکنم

همه دزدید ولیک ظاهر ساز　　ظاهراً جمله داوری پرداز

به نهان جامه از گدا بکنید　　تو هم ای کیسه خالی، ای سرباز

داشتی گر ز سرّ کار خبر　　نبُدت بندگی و ژنده به بر

رنگش از رُخ ز جوش و یأس پرید　　هیچ نشناختی سیه ز سفید

سایه‌ای بود عالم از برِ او واندر آن سایه نه مفر نه امید

ای خدا انتقام ما تو بکش پرده از هر کدام ما تو بکش

مات استاده بود آن سرباز پنج قضات زمزمه پرداز

کَرَم از غم خدا گویان گفت قاضی که : نشود آواز

از تو دزدی، خدای گفت کَرَم تا مرا کار دزدی ست چه غم.

در میان شعرهای موزون و مقفی نیما، «محبس» یکی از بهترین و روان‌ترین سروده‌هایش محسوب می‌شود. به همین خاطر سنجه‌ای خوب برای ارزیابی مهارت و توانایی شاعری نیما به دست می‌دهد و به خصوص از این نظر اهمیت دارد که می‌توان به کمک آن دعویِ تاثیرپذیری سیمین و فروغ از نیما را ارزیابی کرد. یعنی دید که آیا کیفیت و محتوا و چیره‌دستی شاعرانه نیما در حدی بوده که بتواند سرمشق و دستمایه‌ی تقلید و الهام سیمین و فروغ قلمداد شود، یا چنین نبوده و چنین دعوی‌ای از سوی فروغ یا دیگران بنا به مصلحتی ابراز شده است.

این شعر نیما، که باز تاکید می‌کنم یکی از کم‌غلط‌ترین و شیواترین و روان‌ترین سروده‌های موزون و مقفای اوست، همچنان در سپهر ادب پارسی بسیار سست و بی‌مایه می‌نماید. در واقع ارزیابی‌ام از سستی ابیات او به قدری تند و تیز و داوری‌ام درباره‌ی این اثر به قدری خوارشمارانه است که حدس می‌زنم هیچ یک از خوانندگان این متن کل بیتهای شعر نیما را نمی‌خوانند و از این رو به ناگزیر محتوایش را به دست می‌دهم. داستانی که نیما تعریف می‌کند بسیار ساده است. در زندانی کسی به نام کَرَم گرفتار است که دزدی

کرده و غله‌ی مرد توانگری را می‌دزدیده و پس از این که اوضاعش روبراه شده و به نان و نوایی رسیده می‌خواسته با ادامه‌ی این کار و انباشتن پول دزدی خانه‌ی تازه‌ای بخرد. اما بعد رسوا و زندانی می‌شود. بعد هم محاکمه می‌شود و در دادگاه شعارهایی بلشویکی می‌دهد و همه‌ی مالکان را به دزدی متهم می‌کند و در نهایت محکوم می‌شود. صحنه‌آرایی‌ها و شخصیت‌پردازی‌ها بسیار سست و ضعیف است. چنان که مثلا شمار قاضیانی که در دادگاه حضور دارند پنج نفر است و این ترکیب تا جایی که دیده‌ام در هیچ نظام دادگستری‌ای وجود نداشته است.

نیما بی‌شک در تاریخی پس از فروردین ۱۳۰۳ این شعر را سروده، اما حدس من آن است که این تاریخ جعلی باشد و شعر در همان حدود زمان انتشارش در نشریات حزب توده در اواخر دهه‌ی ۱۳۲۰ سروده شده باشد. اما دلیل این که چنین تاریخی را بر پیشانی دارد، به نظرم آن است که نیما در سرودن آن آشکارا تحت تاثیر ابوالقاسم لاهوتی بوده که در سال ۱۳۰۳ شعری شعارگونه و سیاسی با اسمِ زمختِ «در فابریک سرمایه‌داران» می‌سراید. این شعر در زمانی سروده شد که نظام استالینی به قتل و غارت پردامنه‌ی ایرانیان صنعتگر در قلمرو سغد و خوارزم و مرو کمر بسته بود و لاهوتی که گماشته‌ی فرهنگی نظام کمونیستی بود از غارت اموال دیگران و دزدی علنی اموال خصوصی سرمایه‌داران دفاع می‌کرد. اثر لاهوتی ارزش ادبی ندارد و بیانیه‌ای حزبی است با محتوایی غیراخلاقی و حتا ضداخلاقی که ستمی پردامنه و آسیبی اجتماعی را تبلیغ و توجیه می‌کند. تردیدی نیست که لاهوتی در آن زمان که مقیم ازبکستان بود شعر «محبس» نیما را نخوانده، اما به احتمال زیاد نیما شعر لاهوتی را خوانده، چون این اشعار در دامنه‌ای وسیع به دست کمونیستهای ایرانی در کشور منتشر می‌شده‌اند. از این رو حدس من آن است که با الهام از آن و در همان قالب بعدتر شعری سروده و چون می‌خواسته بگوید بر لاهوتی تقدم داشته و از او وام نگرفته، «حمل ۱۳۰۳» یعنی چند ماه قبل

از انتشار شعر لاهوتی را پای شعرش نوشته تا بر او دعوی تقدم داشته باشد، و این الگویی که درباره‌ی تاریخ‌نویسی بر بسیاری از اشعار دیگرش هم دیده می‌شود.

این شعر ۲۳۲۵ کلمه و ۲۰۷ بیت دارد و به قدری حشو و تکرارهای بی‌مورد و توصیفهای ناهموار دارد که در عمل به متنی غیرقابل‌خواندن تبدیل شده است. این را به خصوص وقتی بهتر می‌توان دریافت که به شعر پروین بنگریم و ببینیم که او مضمونها و معناهایی پرشمارتر و غنی‌تر را در همین بافت با سیزده بیت و ۱۸۷ کلمه گفته است. این دو شعر را می‌توان با شعر «جیب‌بر» از سیمین مقایسه کرد که ۲٤ بیت و ۲۵۹ کلمه دارد:

هیچ دانی ز چه در زندانم؟ دست در جیب جوانی بردم

ناز شستی نه به چنگ آورده ناگهان سیلی ی سختی خوردم

من ندانم که پدر کیست مرا یا کجا دیده گشودم به جهان

که مرا زاد و که پرورد چنین سر پستان که بردم به دهان

هرگز این گونه‌ی زردی که مراست لذت بوسه ی مادر نچشید

پدری، در همه‌ی عمر، مرا دستی از عاطفه بر سر نکشید

کس، به غمخواری، بیدار نماند بر سر بستر بیماری من

بی تمنایی و بی پاداشی کس نکوشید پی یاری من

گاه لرزیده‌ام از سردی دی گاه نالیده‌ام از گرمی تیر

خفته‌ام گرسنه با حسرت نان گوشه‌ی مسجد و بر کهنه حصیر

گاهگاهی که کسی دستی برد بر بناگوش من و چانه‌ی من

داشتم چشم، که آماده شود نوبتی شام شبی خانه‌ی من

لیک آن پست که با جام تنم می‌رهید از عطش سوزانی

نه چنان همت والایی داشت که مرا سیر کند با نانی

با همه بی سر و سامانی خویش باز چندین هنر آموخته‌ام

نرم و آرام ز جیب دگران　　بردن سیم و زر آموخته‌ام

نیک آموخته‌ام کز سر راه　　ته سیگار چه‌سان بردارم

تلخی دود چشیدم چو از او　　نرم در جیب کسان بگذارم

یا به تیغی که به دستم افتد　　جامه‌ی تازه‌ی طفلان بدرم

یا کمین کرده و از بار فروش　　سیب سرخی به غنیمت ببرم

با همه چابکی اینک، افسوس　　دیرگاهی است که در زندانم

بی خبر از غم ناکامی خویش　　روز و شب هم‌نفس رندانم

شادم از اینکه مرا ارزش آن　　هست در مکتب یاران دگر

که بدان طرفه هنرها که مراست　　بفزایند هزاران دگر

چنین می‌نماید که سیمین شعر نیما را دیده یا دست کم با مضمون چپ‌گرایانه‌ای که «محبس» در آن تولید شده، آشنایی داشته باشد. با این همه شعرش واگرایی نمایانی را نسبت به شعر نیما نشان می‌دهد. سیمین بر خلاف نیما از خودِ دزدی که به هر صورت کرداری ناشایست و غیراخلاقی است دفاع نمی‌کند، بر خلاف نیما که همه چیز را به پلیدی و پلشتی سرمایه‌داران و مالکان مربوط می‌کند، در پی ریشه‌های اجتماعی برای سقوط اخلاقی جیب‌بر می‌گردد، و تصویری که از او به دست می‌دهد دوست داشتنی، حماسی، یا ستودنی نیست، هرچند همدردی را بر می‌انگیزد. بافت کلام او به سخن پروین شباهتی چشمگیر دارد، اما هم در تصویرپردازی و هم در نتیجه‌گیری از قالب سخن گفتن از زبان عقلای مجانین فاصله گرفته و فضایی به کلی نو را خلق کرده که البته در آثار رمانتیک‌ها پیشینه‌ی دیرپایی داشته، اما در شعر پارسی رایج نبوده است.

کنار هم نهادن این شعرها در ضمن این فرصت را فراهم می‌آورد تا توانایی شاعری و چیره‌دستی پروین و نیما و سیمین را با هم مقایسه کنیم و معیاری برای داوری به دست بیاوریم و دریابیم که اصولا امکان داشته شعری مانند آنچه سیمین ستوده از شعری شبیه به تولیدی نیما تاثیرپذیرفته باشد، یا نه!

بخش سوم: فروغ فرخزاد

گفتار نخست: زندگینامه‌ی فروغ

فروخ فرخزاد در پانزدهم دیماه ۱۳۱۳ در محله‌ی امیریه‌ی تهران زاده شد. نام مادرش بتول (توران) وزیری‌تبار بود. پدرش محمد فرخزاد از افسران ارتش رضاشاهی که به مقام سرهنگی رسید و تباری تفرشی داشت. او بعدتر به ریاست شرکت تعاونی ارتش رسید که ساختمانش مقابل باشگاه افسران بود.[۵۰] فروغ یک خواهر به نام پوران و یک برادر به اسم فریدون داشت که شهرتی دارند. با این وجود سه برادر (امیرمسعود و مهرداد و مهران) و یک خواهر دیگر (گلوریا) هم داشت.

فروغ در یکی از آخرین نوشتارهایش که «دلم برای باغچه می‌سوزد» نام دارد، تصویری از خانواده‌اش به دست می‌دهد. در این توصیف، پدرش مردی قانع و دهری مسلک است که شاهنامه و ناسخ‌التواریخ می‌خواند، مادرش زنی مذهبی و هراسان از دوزخ است که به خرافات پناه برده، و از خواهر و برادرش هم یادی می‌کند که احتمالا منظورش پوران و فریدون است. در این تصویر خواهرش زنی مظلوم و مطیع و

---

[۵۰] غزنوی، ۱۳۸۸: ۳۱.

برادرش مردی فلسفه‌خوان و گریزان از دین و عقل‌مدار دانسته شده است. این تصویر با آنچه خواهرش پوران به دست داده همخوانی دارد. وی نیز مادرش را زنی اخلاقی و سختگیر دانسته و پدرش را مردی فرهیخته و سختگیر توصیف کرده که چندین زبان می‌دانسته و بسیار مهربان بوده، هرچند محبت خود را نمایان نمی‌کرده است.[۵۱]

در مصاحبه‌ای که با اعضای خانواده‌اش انجام شده، این نکته روشن می‌شود که پدر خانواده انضباطی آهنین را بر خانه تحمیل می‌کرده و مثلا اصرار داشته که صبح زود بیدار شوند و دسته جمعی ورزش کنند. فرزندانش زیر تاثیر این نوع تربیت آدمهایی اهل مطالعه و خواندن و نوشتن از آب در آمدند که روحیه‌ای یاغی و مخالف‌خوان داشتند و از شکستن قواعد و آداب اجتماعی ابایی نداشتند.[۵۲] درباره‌ی پدرشان هم این قاعده تا حدودی مصداق داشت، چون به ظاهر خارج از محیط زناشویی روابط زیادی با زنان داشته است و همین به ازدواج مجدد او منتهی شد.[۵۳]

ناگفته نماند که گفتارهای بازمانده از آشنایان خانواده‌ی فروغ تا حدودی تصویری که از مادرش به دست داده را زیر سؤال می‌برد. در فیلمی که از زندگی او تهیه شده او را در سنین پیری بی‌حجاب می‌بینیم و این دقیقا سنی است که در آن زنانی که خرده پایبندی‌ای به دین دارند، به حجاب می‌گرایند. اشاره‌های دیگر هم نشان می دهد که گویا مادر فروغ هم مانند شوهرش و خودِ فروغ سلوک جنسی آزادمنشانه‌ای داشته باشد. این نکته و این شایعه که گویا به همین دلیل در محله‌شان بدنام بوده، با مذهبی بودن‌اش سازگار نیست، مگر

---

[۵۱] فرخزاد، ۱۳۸۰: ٦–۷.

[۵۲] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۱۸–۲۳.

[۵۳] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ٢٤–٢٦.

آن که حس گناه و خرافه را مانند آنچه که در خودِ فروغ هم می‌بینیم در لایه‌های عمیقتر و درونی‌تر ذهنش عقب‌نشینی کرده باشند. پدرش هم بر خلاف آنچه که از برخی از شعرهای دیگرش بر می‌آید، مردی سختگیر و خشن و تندخو نبوده است. چرا که واکنش‌اش در مقابل زندگی آزادانه و خیانتهای فروغ به همسرش به نسبت آسان‌گیرانه بوده است.

فروغ در شش سالگی مثل سایر دختربچه‌های تهرانی متعلق به طبقه‌ی متوسط نوپا به مدرسه رفت و تحصیل را تا سال اول دبیرستان خسروخاور پی گرفت. پدرش گویا در ۱۳۲۷ دوباره ازدواج کرد و همین عاملی بود که باعث شد فروغ به دنبال ماجرایی عاشقانه خانه را ترک کند. او در همین حدود ازدواج کرد و درس خواندن را رها کرد. ازدواج فروغ در حدود سال ۱۳۲۸ انجام گرفت. در یک منبع نام شوهر او به اشتباه شاپور بنیاد ذکر شده است.[٥٤] شاپور بنیاد شاعر نوگرای به نسبت گمنامی بود که از اطرافیان بیژن جلالی محسوب می‌شد. اما متولد سال ۱۳۲۲ بود و نمی‌توانست در ۱۳۲۸ ازدواج کرده باشد.

عاملی که ازدواج زودهنگام فروغ را ممکن ساخت، ازدواج دوم پدرش بود. او که تازه عروسی را به خانه آورده بود حضور فرزندان تازه بالغ خود را مایه‌ی مزاحمت می‌دید. از این رو وقتی خبردار شد فروغ دل در گروی مهر کسی دارد، با وجود مخالفت بقیه‌ی اعضای خانواده به این وصلت رضا داد. او به همین ترتیب پوران را هم در شانزده سالگی و تقریبا همزمان با فروغ به خانه‌ی شوهر فرستاد و پسرش را هم در سیزده چهارده سالگی برای تحصیل راهی اروپا کرد.[٥٥]

---

[٥٤] غزنوی، ۱۳۸۸: ۳۱-۳٤.

[٥٥] نقیبی، ۱۳۸۲: ٥۲۷.

شوهر فروغ پانزده سال از خودش بزرگتر بوده و پرویز شاپور نام داشت.[۵۶] او نوه‌ی خاله‌ی مادرش محسوب می‌شد و از ابتدای کار با خانواده‌ی فروغ رفت و آمد داشت.[۵۷] خواهرش پوران در مصاحبه‌ای می‌گوید که فروغ از کودکی شیفته‌ی پرویز شاپور بوده است.[۵۸] احتمالا نامه‌نگاری او با این مرد پیش از ازدواج مجدد پدرش شروع شده و می‌دانیم که فروغ در این مورد پیشقدم بوده است. واسطه‌ی ارتباط او و پرویز برادرش فریدون و شوهر خواهرش بودند و این گروه مدتی را با هم به گردش و تفریح می‌رفتند. تا آن که فروغ و پرویز شاپور در اواخر سال ۱۳۲۹[۵۹] یا به روایتی ۲۳ شهریور ۱۳۳۰[۶۰] ازدواج کردند و پسری به نام کامیار نیز در ۱۳۳۱/۳/۲۷ از این وصلت زاده شد.

ازدواج فروغ در عمل بعد از یک سال شکست خورد و پس از چهار سال فرو پاشید. بیشتر نزدیکان فروغ دو علت را به تصریح و تلویح برای شکست ازدواج‌شان قید کرده‌اند. علت تلویحی که همه بدان اشاره دارند، آن است که فروغ به معاشرت صمیمانه با مردان مشتاق بوده و بی‌بند و باری جنسی‌اش برای شوهرش آزارنده بوده است. علت صریحی که در کنار این امر مطرح می‌شود و گویا پوششی برای آن باشد، تمایل فروغ برای حضور در محفلهای روشنفکرانه و مخالفت شاپور با این کار است. اما فروغ در این هنگام تازه دختر نوجوانی در سنین ۱۹ و ۲۰ سال بوده و داده‌ای درباره‌ی عضویتش در محفلی ادبی در دست نداریم. در

---

[۵۶] صابری، ۱۳۷۳.

[۵۷] فروغ‌الزمان، ۱۳۸٦–۱۳۸۷: ۹٤.

[۵۸] فرخزاد، ۱۳۸۲: ۵۲٦–۵۲۷.

[۵۹] محمدخانی، ۱۳۹۱: ۱۱.

[۶۰] تقی‌نژاد، ۱۳۸٤: ۸٦؛ فروغ‌الزمان، ۱۳۸۷–۱۳۸٦: ۹٤..

مقابل نقل قولهای فراوان از خویشاوندان و دوستانش هست که نشان می‌دهد ماجرا به روابط رمانتیک فروغ و مردان دیگر مربوط می‌شده است.

فروغ همزمان با گسترش دادن روابطش با مردان و سرد شدن پیوندش با شاپور، به انتشار شعرهایی در نشریات دست زد که در آن با صراحت از این تماسهای جنسی‌اش سخن گفته بود. این کار از طرفی مایه‌ی شهرت فروغ شد و باعث شد شعرهایش بیشتر خوانده شود، اما زندگی خانوادگی‌اش را متلاشی کرد. فروغ علاوه بر خیانتهای پیاپی به شوهرش به بلای اعتیاد هم گرفتار شد و به این دلایل در فاصله‌ی سالهای ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۳ دو بار از خانه‌ی شوهر و یک بار از خانه‌ی پدرش رانده شد. تا آن که در نهایت شاپور به طور غیابی طلاقش داد و در ۱۳۳٤/۸/۱۷ شناسنامه‌ی مهر شده‌اش را با پست برایش فرستاد. فروغ مدتی را در خانه‌ی پدری زیست، اما بعد از مدتی او نیز از خانه بیرونش کرد. فروغ مدت چند ماه در خانه‌ی دوستش طوسی حائری زیست. ناگفته نماند که پدرش و شوهر قبلی‌اش با وجود ناراحتی‌شان از وی همچنان حمایت مالی‌شان را از او قطع نکردند.[٦١] کمی بعد از طرد شدن‌اش از سوی شاپور، فروغ دچار اختلال روانی شد.

فروغ پس از باز یافتن سلامت روانی‌اش در تهران با زنی نقاش به نام مهری رخشا دوست شد و سه ماه همراه با او زندگی کرد. در این مدت ارتباطهای او با حلقه‌های ادبی نوگرا و محفلهای روشنفکری گسترش یافت و اینجا بود که به سرودن شعرهای جدی‌تر روی آورد. یکی از شخصیتهای مهم در این میان طوسی حائری است که مدتی همسرِ احمد شاملو بود و گرداننده‌ی محفل پررونقی از روشنفکران جوان بود. فروغ در آنجا با بهجت صدر (معلم نقاشی سابقش)، سهراب سپهری و منوچهر شیبانی صمیمیتی پیدا کرد. اما در

[٦١] فرخزاد، ۱۳۸۰: ٦-۷.

۱۳۳۳ بهجت صدر که شاگرد اول دانشگاه هنر شده بود با بورس دولتی برای تحصیل به ایتالیا رفت و کمی بعد مهری رخشا نیز رهسپار همان کشور شد. گفته‌اند که فروغ نیز در ۱۳۳۵/٤/۱۵ به ایتالیا رفت و مدت کوتاهی را با این دوستان در این کشور گذراند. در این مدت از کمک مالی شوهرِ قبلی‌اش برخوردار بود. اقامت او در فرنگستان حدود یک سال به درازا کشید و در امرداد ماه ۱۳۳٦ به ایران بازگشت.

درباره‌ی دستاوردهای سفر فروغ به اروپا در زندگینامه‌هایش اغراق فراوانی می‌بینیم. نادرپور طول سفر او را بین نُه ماه تا یک سال گفته و همین درست‌تر می‌نماید.[٦٢] هرچند درازای سفر او را برخی بیش از یک سال دانسته‌اند و گفته‌اند که در ایتالیا به عنوان سیاهی لشکر در فیلمی بازی کرد، یا کارهای متفاوتی مانند دوبله‌ی فیلمهای فارسی و ترجمه‌ی شعر را انجام می‌داد. اما اینها همه شایعه‌هایی نامستند است و شواهد بیرونی بر نادرستی‌شان گواهی می‌دهند.

فروغ در سال ۱۳۳۵ کتاب شعر «دیوار» و سال بعد از آن «عصیان» را به چاپ رساند. در میان اشعارش این یکی از نظر محتوا عمقی تازه را نشان می‌داد و عناصری فلسفی را در بر می‌گرفت که بیشتر از جنس اعتراض به خداوند بابت بیدادگری‌های جهان خلقت بود. فروغ با این سه گانه در میان حلقه‌ای از روشنفکران به شهرتی محدود دست یافت.

فروغ پس از طلاق با مشکل مالی روبرو بود و برای همین به واسطه‌ی سهراب دوستدار و رحمت الهی در شهریور ۱۳۳۷ به ابراهیم گلستان معرفی شد تا در استودیو گلستان کاری اداری بر عهده بگیرد. ارتباطش با ابراهیم گلستان که در ۱۳۳۷ آغاز شد از همه طولانی‌تر و بارورتر بود و حمایتهای تاثیرگذار و

---

[٦٢] نقیبی، ۱۳۸۲: ٥٠٤.

سازنده‌ی گلستان از او را به دنبال داشت. گلستان در ابتدای کار او را به عنوان منشی استخدام کرد و از همین جا معلوم می‌شود که تا این تاریخ هنوز شهرتی به عنوان شاعر و ادیب نداشته است. ارتباطی که میان او و گلستان آغاز شد دستمایه‌ی ارتقای شغلی‌اش نیز قرار گرفت. گلستان بعد از سه چهار ماه کار تقسیم‌بندی نماهای فیلمهای مستند را به او سپرد. ارتباط این دو به تدریج به آنجا کشید که گلستان در نزدیکی استودیویش در منطقه‌ی دروس خانه‌ای برای فروغ ساخت و او را به آنجا منتقل کرد و بهای خانه را با قسطهای اندک دریافت می‌کرد. ارتباط فروغ و گلستان هشت سال به درازا کشید.

به فرجام فروغ در ساعت ۵/۵ روز دوشنبه ۲٤ بهمن ۱۳٤۵ در تصادف رانندگی درگذشت. او در این هنگام بر ماشین استیشن آبی‌رنگ شخصی‌اش سوار بود. مادرش و دوستانش از جمله همسر سیروس طاهباز که دوستش بوده در مصاحبه‌ای گفته‌اند که در روزهای آخر عمر روحیه‌ای افسرده داشته و مدام به مرگ می‌اندیشیده است.[٦٣] او وقتی در خیابان لقمانیه‌ی دروس می‌راند و به سوی محل کارش می‌رفت، با یک خودروی مدرسه تصادف شدیدی کرد. او از درون ماشین به خیابان پرت شد و به خاطر برخورد سرش با جدول خیابان ضربه‌ی مغزی شد و درجا درگذشت.

همان شبِ درگذشتش ابراهیم گلستان به خانه‌اش رفت و بخشی از دست‌نوشته‌ها و نامه‌ها و عکسهای شخصی‌اش را که احتمالا به روابط خصوصی‌شان مربوط می‌شده از آنجا برداشت.[٦٤] پدر و مادر فروغ با مرگ او به راحتی کنار نیامدند. پدرش از رحمان اسدی (مستخدم استودیو گلستان) که هنگام تصادف در کنار فروغ در ماشین نشسته بود، شکایت کرد و ادعا کرد که قرار بوده او رانندگی کند و به خاطر کوتاهی در وظیفه‌اش

---

[٦٣] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۵–۷.

[٦٤] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۱۵–۱٦.

فروغ را به کشتن داده است. اما بعدتر معلوم شد که رحمان اسدی اصلا رانندگی بلد نبوده و در این مورد بیگناه است.[۶۵] مادرش هم سالها بعد در مصاحبه‌ای ادعا کرد که در زمان مرگ او یک ماشین ساواکی آنها را تعقیب می‌کرده است. رحمان اسدی اما تاکید کرده است که هنگام حادثه هیچ خودرویی در تعقیبشان نبوده است.[۶۶]

مراسم تدفین او با حمایت شخصیتهای دولتی و فرهنگی با آبرومندی تمام برگزار شد. شهبانو فرح تاج گلی بزرگ برایش فرستاد و امیرعباس هویدا موافقت انجمن اخوت را جلب کرد تا پیکر فروغ را در گورستان ظهیرالدوله در کنار بهار و ایرج میرزا به خاک بسپارند. با این وجود قاریان گورستان حاضر نشدند بر او نماز میت بخوانند و این نماز را دوستش مهرداد صمدی بر جنازه‌اش خواند.

---

[۶۵] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۱۵.

[۶۶] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۱۰-۱۱.

گفتار دوم: آثار پراکنده‌ی فروغ

فروغ زود وارد عرصه‌ی فرهنگ شد و زود هم درگذشت. او در فاصله‌ی هفده تا سی و دو سالگی به مدت پانزده سال در شاخه‌های گوناگون فرهنگی فعال بود و آثاری را در این زمینه‌ها از خود به جا گذاشت. اگر بخواهیم درباره‌اش داوری دقیق و درستی داشته باشیم، باید کلیت این آثار را در کنار هم بنگریم. در این حالت بختِ نگریستن به یک سیستمِ یکپارچه را پیدا خواهیم کرد و همزمان هم معنای بسیاری از آفریده‌های وی را در می‌یابیم و هم درباره‌شان به داوری دقیقتر و بی‌طرفانه‌تری دست می‌یابیم.

فروغ در پانزده سالی که فعال بود، شش نوع اثر از خود به جا گذاشت که عبارتند از شعر، نقاشی، نامه، داستان، و فیلم و نمایش. تنوع این آثار باعث شده تا او را همه‌فن‌حریف و بااستعداد بدانند. اما صرفِ تنوع برای صدور حکم بسنده نیست و برای ارزیابی استعداد و ارزش آنچه که آفریده ضرورت دارد که هر خوشه از این آثار محک بخورد چگونگی چفت و بست شدن‌شان با هم تحلیل گردد.

مهمترین شاخه‌ای که فروغ در آن اثری آفرید، شعر بود. بیشترین حجم تولیدهای او به این شاخه تعلق داشت و تنها همین آفریده‌ها هم امروز پس از نیم قرن از او باقی مانده و هنوز مخاطب دارد. دستاوردهای دیگر او (به استثنای یک فیلم مستند) به خاطر شهرت شاعری‌اش مورد توجه قرار گرفته و چه در زمان تولید و چه امروز مخاطب چندانی را به خوب جلب نکرد. یعنی مهمترین دستاورد او شعرهایش بود که به طور مفصل در این نوشتار به تحلیل آن خواهم پرداخت.

نامه‌های فروغ متونی صمیمانه، شخصی، و کوتاه هستند و روشن است که برای ارتباط با نزدیکانش نامه می‌نوشته و نه خلق اثری ادبی و ماندگار، بدان شکل که ادیبان و شاعران دیگر در نظر داشته‌اند. این نامه‌ها

از نظر ساختار ساده و به نسبت پراکنده، از نظر محتوا سطحی و تهی از معانی عمیق، و از نظر لحن و بیان صمیمانه و صادقانه و پرعاطفه هستند. نامه‌ها تنها از این رو اهمیت دارند که پرتوی بر شخصیت و باورهای او می‌افکنند و شیوه‌ی ارتباطش با اطرافیانش را روشن می‌سازند. وگرنه از نظر ادبی یا فرهنگی ارزش و اهمیتی ندارند. نامه‌های او درست نقطه‌ی مقابل نامه‌های ادیبانه و مؤدبانه‌ی پروین است.

گذشته از نامه‌ها، فروغ فرخزاد شش داستان کوتاه هم نوشته که همه‌شان همان حال و هوای افسرده و دلمرده‌ی رمانتیکِ شعرهایش را دارند. این را از نامهایشان هم می‌توان دریافت: اندوه فردا، شکست، انتها، دوست کوچک من، بی‌تفاوت، و کابوس! همه‌ی این داستانها در سال 1336 در مجله‌ی فردوسی به چاپ رسیده‌اند. هر شش داستان به نوعی حدیث نفس شبیه هستند.[٦٧] چهارتایشان داستان زنی را روایت می‌کنند که دوستدار مردی است که به دلیلی با وی قطع رابطه کرده یا خواهد کرد و این وضعیتی بوده که خود فروغ پس از جدایی از پرویز شاپور با آن دست به گریبان بوده است. داستانها بسیار ضعیف و سست و سطحی هستند و فروغ کوشیده تا با اشاره به امور جنسی به شکلی تخت و مسطح بودن شخصیتها و بی‌محتوا بودن روایت و بی سر و ته بودنِ ماجراها را جبران کند، و در این راه کامیاب نشده است. تنها یکی از این داستانها (کابوس) بافت و لحن بهتری دارد و داستان پسری است که همخوابگی پدر و مادرش را می‌بیند و گمان می‌کند پدر قصد قتل مادر را دارد و صبح به اشتباه خود آگاه می‌شود. روایت نسبت به داستانهای دیگر بهتر است اما داستان در کل بی‌سر و ته است و معلوم نیست مقصود از نوشته شدن‌اش چیست. آخری که از همه بهتر نوشته شده، «دوست کوچک من» نام دارد و آن هم ارتباط ناکام زنی را –این بار با کودکی– گزارش

[٦٧] نیک‌فام، ١٣٨٧: ١٠٦–١٠٩.

می‌کند. در میان این شش داستان تنها این آخری ارزش خواندن دارد و آن هم داستانی متوسط و میان‌مایه، اما به هر صورت تا حدودی دارای کشش است. روی هم رفته داستانهای فروغ ارزش ادبی چندانی ندارند و هم از نظر ساختار و هم محتوا درهم ریخته و سردرگم و سطحی می‌نمایند.

شاخه‌ی دیگر فعالیت فروغ، کشیدن نقاشی است. چند تن از دوستان نزدیک او (از جمله بهجت صدر و سهراب سپهری) نقاش بودند و او به خصوص در سالهای آخر عمرش وقت بیشتری روی نقاشی می‌گذاشت. با این وجود تا جایی که از نقاشیهای باز مانده از فروغ می‌توان داوری کرد، استعداد او در این زمینه نیز چشمگیر نبوده است. او صورت پسرخوانده‌اش حسین، چهره‌ی سهراب سپهری، پرتره‌ی خودش و چند نقاشی دیگر کشیده که همه ناشیانه و خامدستانه است و تا حدودی با توجه به زمان طولانی‌ای که درگیر نقاشی بوده و آشنایی‌ای که قاعدتا در ایتالیا با آثار هنری پیدا کرده، غریب می‌نماید. احتمالا همین کاستی در استعداد نقاشی بود که باعث شد دنباله‌ی این کار را رها کند.

کارنامه‌ی سینمایی فروغ نیز مثل آثار داستانی و نقاشی‌اش لاغر و کوچک است. این کم‌مایه بودنِ دستاوردها وقتی بیشتر به چشم می‌آید که با دستاوردهای سایر سینماگرانِ ایرانیِ معاصرش طی هشت سال مقایسه شود. در واقع فروغ بیشتر یک تکنیسین و کمک دستِ گلستان در جریان فیلمسازی‌هایش بوده و چیزی از نزد خود نیافریده است. «خانه سیاه است» هم فیلمی سفارشی است که مضمون و محتوایش توسط انجمن حمایت از جذامیان تعیین شده بود و فروغ تنها آن را طی مدتی کوتاه اجرا کرده است.

در مقام جمع‌بندی می‌توان گفت که فروغ گذشته از شعرهایش آفریده‌ی فرهنگی مهمی نداشته، به جز فیلم مستند «خانه سیاه است» که در شرایط آن روزگار با استقبال در محافلی روشنفکرانه روبرو شده است.

گفتار سوم: فروغ و سینما

بعد از شعر، مهمترین شاخه‌ای از فرهنگ که فروغ در آن فعالیت کرده، سینما و نمایش است. در کل سطور کارنامه‌ی سینمایی فروغ چندان بلندبالا نیست. فروغ در فاصله‌ی ۱۳۳۷ تا ۱۳٤٥ به مدت هشت سال در استودیو گلستان کار کرد و در این مدت دستاوردهایش عبارت بود از مونتاژ فیلم کوتاه «یک آتش» (۱۳۳۸)، بازی در فیلم خواستگاری (۱۳۳۹)، همکاری فنی در تولید فیلم «موج و مرجان و خارا» و «آب و گرما»، ساخت یک فیلم یک دقیقه‌ای برای تبلیغ صفحه‌ی نیازمندی‌های کیهان (۱۳٤۰)، و ساخت فیلم «خانه سیاه است» (۱۳٤۱). تمام این فیلمها به جز آخری را ابراهیم گلستان ساخته و برخی از جمله «یک آتش» پیشتر جایزه‌هایی را از آن خود کرده بودند. یعنی در واقع آنچه که فروغ در مقام یک فیلمساز یافت، منحصر می‌شود به همان «خانه سیاه است» که البته اثری ارزشمند است و جایزه‌ی بهترین فیلم مستند را هم در فستیوالی آلمانی از آن خود کرد. هرچند درباره‌ی اهمیت این فستیوال و ارزش آن جایزه اغراق‌هایی شده است.

کتابها و مقاله‌هایی که در سالهای اخیر درباره‌ی فروغ فرخزاد نوشته شده، دست کم دو عرصه را برای آفرینش هنری او به رسمیت شناخته‌اند که عبارتند از شعر و سینما. یعنی در کنار تصویرِ فروغ شاعر، با تصویری موازی از فروغ سینماگر هم روبرو هستیم. در حدی که برخی این دو تصویر را مکمل یکدیگر دانسته و نبوغ و دستاوردهای او را در زمینه‌ی سینما همتای خلاقیت ادبی وی دانسته‌اند. مرور داده‌ها و شواهد مستند نشان می‌دهد که این برداشت نادرست است. یعنی فعالیت‌هایی که به سینماگری حمل شده، یکسره به موقعیت شغلیِ فروغ در استودیو گلستان مربوط می‌شود و دستاوردهای آن هم بسیار اندک است. به بیان دیگر، تداخلی وجود دارد میان تصویر فروغ به مثابه سینماگر، با شخصیت ادبی و شاعرانه‌ی فروغ، که مصنوعی

و ساختگی است و ریشه در واقعیت ندارد. اگر تنها به داده‌های رسیدگی‌پذیر و استوار بنگریم، درخواهیم یافت که زندگی فروغ در پیوند با سینما در درجه‌ی نخست مشتقی از ارتباط نزدیک و صمیمانه‌ی او با ابراهیم گلستان است، و در درجه‌ی دوم شغل و مجرای امرار معاش او محسوب می‌شده است. به بیان دیگر پیوند فروغ با عالم سینما بخشی از زندگینامه‌ی غیرادبی و غیرهنری فروغ است و صرفا شغلِ او محسوب می‌شود.

داوری درباره‌ی کارنامه‌ی سینمایی فروغ اهمیتی فراوان دارد. چرا که بسیاری از شعرهای او و عناصری از شخصیت شاعرانه‌ی وی معمولا در پرتو فیلمساز یا بازیگر پنداشتن او فهم شده‌اند و اگر این بخش از اعتبار بیفتد یا معنایی جز آنچه که مشهور است داشته باشد، فهمِ ما از شعرهای فروغ نیز دگرگون خواهد شد. برای داوری درباره‌ی دستاوردهای سینمایی فروغ باید تاثیری که او بر سینما گذاشته و سینما بر وی گذاشته است را بر اساس داده‌ها و اسناد روشن و صریح ارزیابی کرد.

ابراهیم گلستان بود که در مقام مرشد و معلم فروغ را به عرصه‌ی سینما وارد کرد و زمینه را برای شکوفایی او فراهم آورد. با این وجود درباره‌ی ارتباط فروغ و سینماگری روایتهای اغراق‌آمیز فراوانی بر سر زبانهاست که اگر با محک شواهد مستند ارزیابی شود نادرست بودن‌اش نمایان می‌شود. نخستین تصور نادرست درباره‌ی فعالیت سینمایی فروغ آن است که او را به عنوان کارگردان، فیلمساز یا بازیگر ستایش می‌کنند. در حالی که تقریبا تمام عمر فعالیت او در استودیو گلستان به دستیاریِ کارهای فنی گذشته است.

فروغ در ابتدای ورود به استودیو گلستان به عنوان منشی و ماشین‌نویس به کار مشغول شد. بعد از یک سال وظیفه‌ی یادداشت کردن عنوان بخش‌بندی‌های فیلم‌ها را به او دادند. گلستان در تابستان ۱۳۳۸ فروغ را به همراه احمد پورکمالی با هزینه‌ی خود به اروپا فرستاد. مقصد این گروه دو نفره انگلستان و هلند بود و قرار بود در یک دوره‌ی تدوین فیلم که نُه ماه به درازا می‌کشید شرکت کنند و فنون تازه را در این زمینه بیاموزند. اما سفرشان تنها سه ماه به درازا کشید. شخصیت اصلی‌ای که استودیو گلستان به این سفر فرستاده

بود، پورکمالی بود که از کارمندان قدیمی و با تجربه‌ی استودیو محسوب می‌شد. فروغ در این سفر به عنوان همکار و دستیار وی راهی شده بود و زمانی که پورکمالی پس از سه ماه فنون مورد نظر خود را آموخت، به همراه او به کشور بازگشت. بنابراین این شایعه که فروغ در انگلستان دوره‌ی کارگردانی دیده است نادرست است. می‌توان حدس زد که ابراهیم گلستان قرار بوده یکی از کارمندان حرفه‌ای‌اش را برای دوره دیدن به اروپا بفرستد و بر مبنای رابطه‌ی که با فروغ داشته او را نیز در این سفر شریک کرده تا با محیط اروپایی آشنا شود. فروغ بعد از این هم گویا دو بار دیگر (هربار در حد کمتر از یک ماه) به اروپا سفر کرد. تماس او با اروپاییان به همین موارد محدود می‌شود.

این شایعه‌ی بسیار تکرار شده که سینماگرانی نامدار مانند برتولوچی با او دوست بوده‌اند هم نادرست است و ملاقات این دو تنها یک بار در زمانی که برتولوچی در تهران برای دیدار گلستان به استودیوی او رفته بود در حضور گلستان انجام گرفته است و باز هیچ مستندی در دست نیست که خودِ فروغ در این دیدار به طور مستقیم چیزی به برتولوچی گفته باشد. همچنین این حرف که برتولوچی درباره‌ی زندگی فروغ فیلمی ساخته[٦٨] نیز دروغ است و پس از مرگ فروغ وقتی خبرنگاری در این زمینه از بروتولوچی پرسید، او به صراحت این موضوع را انکار کرد.

فروغ در سراسر دوران فعالیت سینمایی‌اش همواره نقش‌هایی فنی مانند صداگذاری را انجام می‌داد و مهمترین و برجسته‌ترین نقشی که به تدریج در آن مهارتی به دست آورد تدوین فیلم بود. با این وجود چنین می‌نماید که گذشته از یکی دو مورد در تمام موارد او فردِ دوم گروه بوده و نقش دستیار تدوین‌گر را

---

[٦٨] عباسی، ١٣٨٢: ١٤.

بر عهده داشته است. آنچه که فروغ در دوران فعالیت سینمایی‌اش تولید کرده و یا در تولیدِ آن مشارکت کرده نسبت به درازای سالهایی که با سینما درگیر بوده و محیط پربارِ استودیو گلستان، چندان چشمگیر نمی‌نماید. اولین فیلمی که فروغ تولید کرد یک فیلم تبلیغهاتی چند دقیقه‌ای بود که در سال ۱۳٤۰ برای صفحه‌ی نیازمندیهای کیهان که روغن نباتی پارس را تبلیغ می‌کرد. در واقع به جز «خانه سیاه است» این تنها فیلمی است که فروغ ساخته است.

در برخی از متون درباره‌ی تجربه‌ی بازیگری فروغ نیز مطالبی نوشته شده و چنین وانمود شده که گویا هنرپیشه‌ی سینما بوده است. این هم نادرست است. اولین و تنها فیلمی که فروغ در آن نقشی را بازی کرد، یک فیلم کوتاه مستندگونه درباره‌ی مراسم ازدواج ایرانیان بود. این فیلم به سفارش موسسه ملی فیلم کانادا ساخته شده بود که داشت درباره‌ی سنن ازدواج در ایران و هند و چند کشور دیگر فیلمی می‌ساخت و بخش ایران را به استودیو گلستان سفارش داده بود. این فیلم را در منابع با اسم «خواستگاری» مورد اشاره قرار داده‌اند و به سال ۱۳۳۹ ساخته شده است. فیلم را ابراهیم گلستان کارگردانی کرد و نقش عروس را به فروغ داد. نقش داماد را قرار بود جلال آل‌احمد بازی کند که در این کار پیش نرفت و پرویز داریوش به جایش نقش را بر عهده گرفت. طوسی حائری که در این هنگام همسر احمد شاملو بود نیز در این فیلم نقشی بر عهده داشت. این فیلم برشی کوتاه بود که مراسم خواستگاری ایرانیان را به شکلی شبه مستند و آموزشی برای مخاطبان خارجی نمایش می‌داد. قطعه پس از ساخته شدن به شرکت کانادایی تحویل داده شد و هرگز در ایران به نمایش در نیامد.

تابستان سال بعد هم گلستان فیلمی به نام «دریا» ساخت و باز فروغ در آن نقشی بر عهده گرفت. این فیلم قرار بود بر اساس داستان «چرا دریا توفانی شده بود؟» صادق چوبک ساخته شود، اما هرگز ساخته نشد و نیمه کاره باقی ماند و چنین می‌نماید که جز زمانی کوتاه در همان تابستان کاری درباره‌اش انجام نشده باشد.

بنابراین فروغ فرخزاد با هیچ تعبیری هنرپیشه‌ی سینما محسوب نمی‌شود. این را درباره‌ی هنرپیشگی در تئاتر هم می‌توان تعمیم داد. تنها گزارشی که از حضور فروغ در تئاتر در دست داریم به سال ۱۳٤۲ مربوط می‌شود که می‌گویند فروغ در تئاتر «شش شخصیت در جستجوی نویسنده» اثر لوئیجی پیراندللو با کارگردانی پری صابری بازی کرد. هرچند این نمایش هم نه شهرتی به دست آورد و گویا نه اسنادی درباره‌ی کیفیت اجرایش در دست است.

تنها اثر قابل‌توجه و مهمی که از فروغ در زمینه‌ی فیلم و سینما باقی مانده، فیلمی است به نام «خانه سیاه است». ماجرای این فیلم از زمانی شروع شد که در سال ۱۳٤۱ روزنامه‌ی کیهان از گلستان درخواست کرد تا گزارشی از گشایش یک جذام‌خانه در شهر مشهد تهیه کند. گروهی که گلستان برای تهیه‌ی گزارش فرستاده بود تصاویری از محیط تهیه کردند و گلستان با دیدن این ماده‌ی خام تشخیص داد که می‌توان اثری مستند در زمینه‌ی جذامیان ایران ساخت. در نتیجه با دکتر راجی که در این زمینه صاحب‌نظر بود وارد گفتگو شد و قرار شد چنین اثری ساخته شود. هزینه‌ی ساخت فیلم صد هزار تومان بود که قرار شد نیمی از هزینه‌اش را انجمن حمایت از جذامیان بپردازد و نیم دیگر را استودیو گلستان بر عهده بگیرد.[٦٩]

ابراهیم گلستان در ابتدای کار به همراه گروه فیلمبردار به تبریز رفت. اما چنین می‌نماید که به خاطر انجام کاری به تهران بازگشته و کار ساخت فیلم را به فروغ واگذار کرده باشد. در معنای کلاسیک فروغ فرخزاد را نمی‌توان کارگردان یا فیلمنامه‌نویس این فیلم در نظر گرفت، و شاید کلمه‌ی مبهم‌ترِ «سازنده‌ی خانه سیاه است» برایش سزاوارتر باشد. چون فیلم مورد نظر فاقد فیلمنامه و طرح تدوینی مشخص است. فروغ

[٦٩] صفاریان (ب)، ۱۳۹۳: دقیقه ٤-٥.

هنگام ساخت این فیلم از همکاری پنج تن دیگر بهره‌مند بود و در غیاب گلستان بدون داشتن برنامه یا طرحی «خانه سیاه است» را به شکلی فی‌البداهه ساخت.[۷۰] فیلم در پاییز همین سال طی دوازده روز در جذام‌خانه‌ی بابا باغی تبریز ساخته شد. جذامیانی که در فیلم نمایش داده شده‌اند و مهمترین عامل تاثیرگذاری و موفقیت فیلم هستند، در برابر دوربین راحت و بی‌اضطراب ظاهر شده‌اند و این نشان می‌دهد که فروغ موفق شده بود ارتباط انسانی مناسبی با ایشان برقرار کند و خودش هم در مصاحبه‌ای به این که در جلب اعتمادشان کامیاب بوده اشاره کرده است. فروغ وقتی به تهران بازگشت پسربچه‌ای به نام حسین را که مادرش جذام داشت به فرزندی قبول کرد و همراه خود آورد. احتمالا او این کار را برای جبران دوری از فرزندش انجام داده، اما خودش این کودک را نپرورد و او را به خانه‌ی مادرش برد و او بود که حسین را بزرگ کرد.[۷۱] درباره‌ی این که چرا فروغ این پسر را به خانه آورد، به شباهتش با کامیار پسر فروغ اشاره کرده‌اند. هرچند این دو دست کم در سالهای بعدی زندگی‌شان شباهتی به هم نداشتند. حسین بعدتر به آلمان رفت و در آنجا پیشه‌ی مترجمی و نویسندگی را برگزید. شواهد شفاهی مربوط به زندگی او نشان نمی‌دهد که فروغ مراقبت مادرانه‌ی خاصی از او کرده باشد، و این امر درباره‌ی فروغ و پسر واقعی‌اش هم مصداق دارد. طوری که تنها خاطره‌ای که کامیار شاپور از مادرش فروغ در خاطر داشت و در فیلمی مستند بیانش کرد، آن بود که زمانی که در حدود سه سال سن داشته، زنبوری انگشتش را نیش می‌زند، اما مادرش تنها به زدن مقداری مرکور دو کروم به

---

[۷۰] صفاریان (ب)، ۱۳۹۳: دقیقه ٤-٥.

[۷۱] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۳۳.

انگشتش بسنده می‌کند و بعد هم دست به سینه می‌ایستد و او را نگاه می‌کند، انگار بی آن که مهر و نوازش مرسوم مادرانه را نمایش دهد.[۷۲]

اما فیلم «خانه سیاه است» بر مبنای برداشتهای تبریز در تهران ساخته شد. برخی از راویان نقش کلیدی در ساخت این فیلم را به گلستان نسبت داده‌اند. اما مرور شواهد نشان می‌دهد که در این دوران گلستان به فعالیتهای دیگری سرگرم بوده و می‌توان پذیرفت که این فیلم محصول اندیشه و فعالیت ذهنی خودِ فروغ بوده است. هرچند بی‌شک از راهنمایی و کمک فکری گلستان هم بهره‌مند بوده است. این نکته که گلستان به هر صورت در جریان ساخت فیلم مداخله داشته از اینجا روشن می‌شود که هردو نفرشان (فروغ فرخزاد و ابراهیم گلستان) روی فیلم سخن گفته‌اند. سخنان گلستان بیشتر همان اطلاعاتی را شامل می‌شود که به سفارش انجمن جذامیان قرار بوده در آن گنجانده شود. سخنان فروغ اما محتوایی انتقادی دارد که نه با گفتارهای درس گونه‌ی گلستان تناسب دارد و نه با سفارش انجمن جذامیان.

در واقع فیلم «خانه سیاه است» اثری دورگه است که روایتی ناروشن و گیج دارد و بین متنی آموزشی درباره‌ی بیماری جذام و اعتراضی به خداوند بابت وجود این شکل از رنج نوسان می‌کند. گفتار گلستان و فروغ از سویی با هم ناسازگارند و از همنشینی دو لحنِ متفاوتِ پزشکی- آموزشی (گلستان) و شاعرانه-ادبی (فروغ) تشکیل یافته است. حتا مستند بودنِ فیلم هم با صحنه‌هایی که آشکارا به درخواست فروغ توسط جذامیان «بازی شده» مخدوش شده است. مشهورترین صحنه از این دست بخش پایانی فیلم است که در آن یک کودک جذامی روی تخته سیاه تیتراژ فیلم را می‌نویسد. سوگیری‌هایی که از مسیر مستند بیرون زده‌اند در

---

[۷۲] برگرفته از مصاحبه و فیلم تارنمای آپارات از کامیار شاپور: http://www.aparat.com/v/haopb.

همه جا با گفتارهایی که فروغ روی صحنه‌ها گذاشته همخوانی دارند و معلوم است که بر مبنای متنهایی که فی‌البداهه درباره‌ی سیر فیلم تولید می‌کرده، از آنها می‌خواسته تا چیزهایی بگویند یا کارهایی بکنند. به این ترتیب درباره‌ی اصالت مستند بودنِ دعاها و انشاءهایی که بر زبان جذامیان جاری می‌شود جای تردید هست.

این مداخله و دست بردن در سیر روایتی مستند، که می‌توانست به جای خود تکان دهنده و تاثیرگذار باشد، تا حدودی ناشی از اعتماد به نفس اندک فروغ و بی‌تجربگی‌اش در امر فیلمسازی است. یعنی او در نیافته که فیلمهای برداشته شده توسط فیلمبردار چیره دستِ گلستان (مانوسیان؟) به قدر کافی برای نمایش رنج جذامیان بیانگر و اثربخش هست و نیازی به تاکید روایی مجدد ندارد. به خاطر این مداخله‌ی فروغ در سیر فیلم ساختار آن تا حدودی سردرگم شده و درست معلوم نیست با فیلمی مستند سر و کار داریم یا روایتی شخصی و شاعرانه که برداشتی شخصی از درد و رنج مردم را نمایش می‌دهد. فیلم در نهایت از پلان‌هایی طولانی تشکیل شده که به شدت برش خورده و از نو مونتاژ شده است. در این پلان‌ها دو تا (پرواز کبوترها و آبگیری در بوستانی) خارج از تبریز گرفته شده‌اند و به صحنه‌های جذام‌خانه افزوده شده‌اند. تصویر آبگیر را گلستان برای این فیلم از پارک قیطریه که نزدیک استودیو بوده برداشته است.

با وجود آن که روایت فیلم میان این دو گفتمان سرگردان است و با وجود این که ساختار آن نیز میان تصویرهای مستند و واقع‌گرا و بیانهای طراحی شده‌ی گاه شعارگونه نوسان می‌کند، موضوع به قدری دلخراش و فضا و تصویرها به قدری تکان دهنده هستند که فیلم را به متنی اثرگذار تبدیل کرده‌اند. سبب موفقیت فیلم گذشته از موضوع و تصاویر هولناک خود جذامیان، بیش از هرچیز فیلمبرداری ماهرانه‌ی آن است. در مرتبه‌ی بعد، با چشم‌پوشی از سردرگمی روایت که ذکرش گذشت، می‌توان تدوین آن را نیز نوآورانه و موفق دانست و این یکی را باید به حساب فروغ گذاشت. در سال ۱۳٤۲ به عنوان بهترین فیلم مستند در جشنواره‌ی اوبرهاوزن آلمان برگزیده شد و باعث شد فروغ در میان سینماگران به شهرت دست یابد. در سال ۱۳٤۵ فیلم

«خانه سیاه است» در جشنواره‌ی پزارو در ایتالیا مورد تقدیر قرار گرفت و فروغ برای شرکت در آن چهار ماه را در ایتالیا گذراند.

جشنواره‌ی فیلم کوتاه اوبرهاوزن (*Internationale Kurzfilmtage Oberhausen*) در سال ۱۹۵٤ به عنوان جشنواره‌ای محلی در شهر اوبرهاوزن آغاز شد و در آن فیلمهای آموزشی کوتاه ساخته شده در آلمان غربی با هم به رقابت می‌پرداختند. امروز این جشنواره به خاطر این که قدیمی‌ترین جشنواره‌ی فیلم کوتاه محسوب می‌شود، برای خود اعتبار و اهمیتی به دست آورده است. با این وجود در اوایل دهه‌ی ۱۹٦۰ که فیلم فروغ در این جشنواره برنده شد، تنها هفت سال از تاسیس آن می‌گذشت و همچنان یک برنامه‌ی محلی و کم‌دامنه در شهری آلمانی بود. ناگفته نماند که تقریبا همزمان با جایزه‌ای که در این جشنواره به فیلم فروغ تعلق گرفت، یک مانیفست تندروانه درباره‌ی فیلمسازی نو در این جشنواره خوانده شد و طی آن سه نفر به اسامی الکساندر کلوگه، پیتر شامونی و ادگار رایتس[۷۳] اعلام کردند که سبک قدیم فیلمسازی مرده و فیلمهای آلمانی باید به شکلی نو ساخته شوند. این جریان یکی از نخستین جرقه‌های جنبش اعتراضی مشهوری بود که در دهه‌ی شصت میلادی در اروپا به راه افتاد و در قالب انقلاب ۱۹٦۸ فرانسه به اوج خود رسید. یکی از شاخصهای این جریان اعتراضی توجه به شرق و ادیان شرقی، ستایش صلح و همدلی و همدردی با محرومان و حاشیه‌نشینان بود. توجه به سینمای مستند خاورزمین در این جشنواره‌ی خاص را هم باید ناشی از چرخشی در نظام داوری آن دانست، که هواداران نگرش انقلابی چپ‌گرایانه را بر آن چیره ساخت و راه را بر ستایش آثاری مانند «خانه سیاه است» هموار ساخت. یعنی به هر روی باید به این نکته توجه داشت که

[73] Alexander Kluge, Peter Schamoni, Edgar Reitz,

بردن جایزه‌ی اوبرهاوزن که مهمترین تکریمِ «خانه سیاه است» به حساب می‌آید، در حال و هوایی سیاست‌زده و در لابه‌لای بیانیه‌ها و شعارهایی انقلابی انجام پذیرفته که بر خاورگرایی و دلجویی از ستمدیدگان تمرکز داشته‌اند و گلستان توانسته با موقعیت‌شناسی درستی از فرصت استفاده کند و فیلمی را که دست بر قضا جمع کننده‌ی هردوی این گرایشها بوده به داوران عرضه کند.

گفتار چهارم: روابط فروغ با مردان

کنجکاوی در روابط خصوصی مردم کاری غیراخلاقی و ناپسند است و در عرف و فرهنگ ایرانی نیز نکوهیده شده است. در عین حال، آدمیان در نهایت میمون‌هایی درشت‌اندام و اجتماعی هستند که برای میلیونهای سال در قبیله‌هایی کوچک می‌زیسته‌اند و برای تنظیم و مدیریت بخت جفتگیری خویش، مدام روابط جنسی دیگران را زیر نظر داشته‌اند. انسان خردمند که گونه‌ی نوپا و تازه به دوران رسیده‌ی ما باشد، همچنان این عادتِ ردیابیِ روابط جنسی را حفظ کرده است و از این رو نه منع‌های اخلاقی و نه نکوهش‌های هنجارین نتوانسته این عادتِ فضولی در روابط شخصی دیگران و سخن‌چینی درباره‌شان را از جوامع انسانی ریشه‌کن کند.

روابط خصوصی مردمان حریمی شخصی است که کنجکاوی و کنکاش در آن غیراخلاقی است. اما گاه این روابط از حوزه‌ی خصوصی خارج می‌شود و در عرصه‌ی عمومی به امری عیان و همگانی بدل می‌شود. نظامهای اجتماعی برای این گذار قواعد و چارچوبها و نظامهایی نمادین پدید آورده‌اند که نهاد خانواده را پدید می‌آورد و رسمیت می‌بخشد. یعنی شکلِ هنجارین و رسمیِ عمومی شدنِ روابط خصوصیِ جنسی، قواعدی حقوقی و قوانینی خویشاوندی است که ازدواج خوانده می‌شود. با این وجود تنها سهمی اندک از کل روابط جنسیِ جاری در جامعه در این قالب رسمی می‌گنجد و همیشه در همه‌ی جوامع روابط جنسی خارج از چارچوب ازدواج داشته‌ایم، که تا وقتی امری خصوصی و شخصی است همچنان بنا به ملاحظات اخلاقی از دست‌اندازی و کنجکاوی عرصه‌ی عمومی مصون است. با این همه این الگو بسیار دیده می‌شود که همین روابط جنسی خارج از چارچوب رسمی هم گهگاه همچون امری علنی و عمومی مطرح

می‌شوند و گفتمانهایی معمولا سرکوبگر و سرزنش‌کننده را پدید می‌آورند، که خاستگاهشان خودِ نهاد خانواده است. چرا که نهاد خانواده وظیفه‌ی مرزبندی و تنظیم و مهار روابط جنسی را بر عهده دارد و وجود چنین روابطی و به خصوص عمومی شدنِ بحث درباره‌اش تهدیدی برای ساختهای مستقر خانواده محسوب می‌شود.

روابط جنسی مردمان چه رسمی و محدود به ازدواج باشد و چه غیررسمی و آزادانه باشد، تا جایی که به سطح روانشناختی تعلق دارد، امری شخصی است و با حریمی اخلاقی باید از ورود به آن خودداری کرد. اما به محض آن که این روابط از مرز دو نفر گذر کردند، به پدیداری اجتماعی بدل می‌شوند. چرا که روابط انسانی در مسیرهای دو نفره همچنان امری روانشناختی محسوب می‌شود و به زایش نهادی نو منتهی نمی‌شود. اما روابط انسانی سه نفره به بالا از سطحی نو از پیچیدگی و کیفیتی تازه برخوردار است که زایش نهادهایی نو را ممکن می‌سازد. دلیلِ آن که روابط جنسی با ضرورتِ رسمیت یافتن و اجتماعی شدن روبرو هستند نیز همین است. چون روابط جنسی دو نفره معمولا به زایش فرزندی منتهی می‌شود و نهادی نو یعنی خانواده‌ای را پدید می‌آورد که روابط در آن بین سه تن یا بیشتر تعریف می‌شود و این دیگر به عرصه‌ی عمومی تعلق دارد و به همین خاطر در تورِ روابط اجتماعی و قواعد حقوقی گرفتار می‌آید.

بسیاری از کسانی که در سطح اجتماعی و فرهنگی اثرگذار بوده‌اند و به عنوان بازیگرانی در عرصه‌ی عمومی نقش ایفا کرده‌اند، روابط نزدیک و خصوصی خویش را نیز در عرصه‌ی عمومی دخالت داده‌اند. در دوران معاصر احتمالا برجسته‌ترین نمونه در عرصه‌ی سیاسی فتحعلی‌شاه قاجار است که روابط سیاسی خود را بر مبنای ازدواجهای پرشمارش تنظیم می‌کرد. در کنار او، به نظرم مهمترین نمونه در عرصه‌ی فرهنگی فروغ فرخزاد باشد. روابط خصوصی و تماسهای جنسی فروغ نه تنها از همان ابتدا به عرصه‌ی عمومی متصل می‌شد، که خودِ او نیز به این موضوع دامن می‌زد و از علنی کردن روابطش ابایی نداشت، اگر که نگوییم در این مورد اصرار می‌ورزید.

گذشته از تبدیل شدنِ این روابط خصوصی به امری مشترک در عرصه‌ی عمومی، تولیدات ادبی فروغ هم به شدت به همین روابط وابسته بوده است. به همین خاطر می‌توان فارغ از منع اخلاقیِ حاکم بر سرکشی به زندگی خصوصی مردمان، بحث کردن درباره‌ی این روابط را از سویی به عرصه‌ی عمومی مربوط دانست و از سوی دیگر آن را برای فهم و تحلیل اشعار فروغ ضروری شمرد. از این رو گفتاری مستقل لازم می‌آید که در آن ارتباط فروغ با مردان را بررسی کنیم و گاهشماری‌ای تقریبی از آن به دست دهیم. این کار از آن رو اهمیت دارد که نقش اجتماعی و فرهنگی فروغ کاملا وابسته به مردانی که با او در ارتباط بوده‌اند تعیین می‌شود و گفتمان او و مسئله‌ی مرکزی‌اش هم ارتباط با مردان بوده است.

فروغ نه تنها هماغوشی‌هایش با مردان را در قالب شعر می‌ریخت و منتشر می‌کرد، که رنجش مردانِ همبسترش از این کار را هم ناروا می‌دانست. او انگاره‌ای رمانتیک از خویش برساخته بود که محورش ستمدیدگی از جنس مرد بود و این شعاری بود که چپ‌گرایان در آن تاریخ تازه در کارِ ابداعش بودند و فروغ نخستین نسخه‌ی اصیل بومی از آن را در زبان پارسی به دست می‌دهد. آشکار است که فروغ نه تنها خودش ارتباطهای خصوصی‌اش با مردان را علنی و عمومی می‌کرده، که این کار را نوعی حرکت مترقی و ادبی هم به شمار می‌آورده و در برخی از شعرهایش این که دلدارانش از این کار آزرده می‌شده‌اند و منعی بر این افشاگری قایل بوده‌اند، شکایت می‌کند:

به لب هایم مزن قفل خموشی که در دل قصه‌ای ناگفته دارم

ز پایم باز کن بند گران را کزین سودا دلی آشفته دارم

بیا ای مرد ای موجود خودخواه بیا بگشای درهای قفس را

اگر عمری به زندانم کشیدی رها کن دیگرم این یک نفس را

منم آن مرغ آن مرغی که دیریست به سر اندیشه پرواز دارم

سرودم ناله شد در سینه تنگ به حسرت ها سر آمد روزگارم

به لب هایم مزن قفل خموشی که من باید بگویم راز خود را

به گوش مردم عالم رسانم طنین آتشین آواز خود را

بیا بگشای در تا پر گشایم بسوی آسمان روشن شعر

اگر بگذاری‌ام پرواز کردن گلی خواهم شدن در گلشن شعر

لبم با بوسه شیرینش از تو تنم با بوی عطر آگینش از تو

نگاهم با شررهای نهانش دلم با ناله خونینش از تو

ولی ای مرد ای موجود خودخواه مگو ننگ است این شعر تو ننگ است

بر آن شوریده حالان هیچ دانی فضای این قفس تنگ است تنگ است

مگو شعر تو سر تا پا گنه بود　　از این ننگ و گنه پیمانه ای ده

بهشت و حور و آب کوثر از تو　　مرا در قعر دوزخ خانه‌ای ده

کتابی خلوتی شعری سکوتی　　مرا مستی و سکر زندگانیست

چه غم گر در بهشتی ره ندارم　　که در قلبم بهشتی جاودانی است

شبانگاهان که مه می رقصد آرام　　میان آسمان گنگ و خاموش

تو در خوابی و من مست هوس ها　　تن مهتاب را گیرم در آغوش

نسیم از من هزاران بوسه بگرفت　　هزاران بوسه بخشیدم به خورشید

در آن زندان که زندانبان تو بودی　　شبی بنیادم از یک بوسه لرزید

به دور افکن حدیث نام ای مرد　　که ننگم لذتی مستانه داده

مرا می‌بخشد آن پروردگاری　　که شاعر را دلی دیوانه داده

بیا بگشای در تا پرگشایم بسوی آسمان روشن شعر

اگر بگذاری‌ام پرواز کردن گلی خواهم شدن در گلشن شعر

کافی است یک بار این شعر را بخوانیم تا دریابیم که برخلاف باور نادرستِ مشهور، خطاب به مردم محافظه‌کار و سنت‌گرا و متشرع سروده نشده است. مخاطب این شعر و منبع الهامش یک نفر است و آن همبستر فروغ است که معلوم است از رسواییِ علنی شدن رابطه‌اش با فروغ ناخوشنود است و انگار نمی‌خواسته فروغ در این مورد شعر بسراید یا منتشرش کند. البته تردیدی نیست که بسیاری از شعرهای فروغ که با نادیده انگاشتن این اعتراض و ناخوشنودی تولید شده، ارزش ادبی چشمگیری دارند. اما این نکته به جای خود باقی است که به هر صورت خواسته‌ی «مردِ خودخواه» این شعر بسیار معقول و طبیعی است و اصرار فروغ برای گذر از آن غیراخلاقی می‌نماید.

مهمترین مردانی که در نیمه‌ی نخست زندگی فروغ نقش آفریدند، پدرش، برادرش و شوهرش بودند. مردانی که شباهتهایی چشمگیر با هم داشتند. هر سه نفرشان فروغ را در بافتی خانوادگی دوست داشتند، هر سه نسبت به او و رفتارهایش و کامجویی‌های لگام گسیخته‌اش بسیار روادار و شکیبا بودند، و همه تا پایان عمرشان به حمایت از او ادامه دادند. به ظاهر پرویز شاپور هم مانند پدر فروغ قربانی کلیشه‌ای شده باشد. پدر فروغ که خودش از نظر جنسی مردی ولنگار بوده و دوستدار شعر و ادب هم محسوب می‌شده، در آثار راویان زندگینامه‌ی فروغ به مردی شبه‌مذهبی و متعصب و زن‌ستیز بدل شده که مخالف شعر گفتن دخترش بوده است. پرویز شاپور هم که به گواهی همگان مردی ملایم و نرمخو بوده، با چرخشی داستان‌پردازانه به شوهری حسود بدل می‌شود که نمی‌گذارد همسر نابغه‌اش در محافل ادبی ارجمند شرکت کند. شواهد زندگینامه‌ای اما نشان می‌دهند که تنش اصلی از اصرار و کوشش فروغ برای ارتباط جنسی با مردان بر

می‌خاسته و ربطی به ادبیات و شاعری نداشته و هم پدرش و هم شوهرش هم نسبت به هنجار جاری در جامعه در این مورد بسیار ملایم و بردبارانه با او برخورد کرده‌اند.

از همان ابتدای کار یعنی در حدود ۱۳۳۰ جدایی و اختلاف فروغ و شوهرش نمایان بود و می‌دانیم که در همین حدود فروغ با مردان دیگری دوستی صمیمانه داشته است. برخی از نویسندگان و مفسران طوری زندگی فروغ را شرح داده‌اند گویی که پرویز شاپور با شعر و ادبیات دشمنی داشته و به خاطر شعر سرودنِ فروغ با او مخالفت می‌کرده است، اما مرور دقیق زندگینامه و محتوای اشعار او نشان می‌دهد که چنین نیست. یعنی اختلاف او و شوهرش به روابط گسترده‌ی او خارج از حریم زناشویی مربوط می‌شده و شعرهایش تنها بازتابی از این ماجرا بوده‌اند، و نه علت یا محورِ این روابط. از نظر زمانی هم می‌بینیم که فروغ در هفده سالگی و پیش از آن که شعری از او منتشر شده باشد به خاطر همین روابط از خانه‌ی شوهرش خارج شد و به خانه‌ی پدری بازگشت.

فروغ جایی اشاره کرده که از سیزده سالگی پیش خودش شعر می‌سروده و نقل کرده‌اند که از ترس پدرش همه‌ی شعرهایش را از بین می‌برده، و این حرفی است که درستی‌اش جای چون و چرا دارد. چون در جای دیگری نقل شده که پدرش از دوستداران شعر فارسی بوده و علاقه‌ی او به شعر از همین جا آغاز شده است.[۷۴] همچنین حمایتی که با فراز و نشیب از دخترِ بدنامش می‌کرد، با این فرض که طبق هنجارِ مردان آن روزگار نگاهی سنتی به جنس زن داشته همخوان نیست. به هر روی این را هم می‌دانیم که اولین نشانه‌های

[۷۴] فروغ‌الزمان، ۱۳۸۶–۱۳۸۷: ۹۵.

شعرهایش که اطرافیان به آن اشاره کرده‌اند به حدود هفده هجده سالگی‌اش و زمان زاده شدن کامیار مربوط می‌شود، که با وزن لالایی شعرهایی کودکانه را برای او می‌سرود.[۷۵]

در واقع اگر بخواهیم سختگیرانه و با تکیه بر داده‌های عینی داوری کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که فروغ از همان حدود هفده هجده سالگی و بعد از ازدواجش سرودن شعر را آغاز کرده و این گزارشِ خودش که غزلهایی می‌سروده و آنها را از ترس پدر می‌سوزانده یا خاطره‌ای ساختگی است و یا به فرآورده‌های ادبی در خوری مربوط نمی‌شده است. چنین می‌نماید که فرآیند جدایی‌اش از پرویز شاپور جسارت و انگیزه‌ی انتشار اشعارش را فراهم آورده باشد. به این ترتیب شوهرش در تاریخچه‌ی شاعر شدنِ فروغ نقشی بسیار مهم و چشمگیر بر عهده داشته است. فروغ با ورود به خانه‌ی او سرودن شعر را آغاز کرد و هنگام جدایی از او انتشار کتاب شعرش را به انجام رساند. این دستاورد ادبی در زمانی به نسبت کوتاه البته از تکیه‌گاهی استوار برخوردار بود که به پدرش باز می‌گشت و استعداد ادبی خودِ فروغ و زمینه‌ی خانوادگی و فضای مساعد ادبی خانه‌ی پدری را شامل می‌شد.

اولین شعری که از فروغ منتشر شد «گناه» نام داشت و در ۱۳۳۰ به چاپ رسید. کسی که این شعر را چاپ کرد، فریدون مشیری بود که مسئول صفحه‌ی ادبی مجله‌ی «روشنفکر» بود و ناصرخدایار سردبیرش محسوب می‌شد. انتشار این شعر که در آن فروغ گستاخانه به داشتن ارتباط با مردان دیگر اشاره می‌کرد، در زمانی که هنوز در عقد شاپور بود و شاید به همین دلیل از او جدا می‌زیست، خشم پدرش را برانگیخت و به روایتی باعث شد او را از خانه براند، هرچند، چنان که گفتیم، احتمالا اعتیادی که در همین هنگام گریبانگیر

[۷۵] سیاوش و فرخزاد، ۱۳۵۰.

فروغ شده بود در این طرد نقش مهمتری ایفا می‌کرده است. فروغ که هنوز هفده سال بیشتر نداشت، مدتی در خانه‌ای در خیابان شاه اقامت گزید و بعد دوباره نزد شوهرش به اهواز بازگشت. خواهرش پوران می‌گوید که در این میان مدتی را نزد مهندس بیوک مصطفوی زندگی کرده و از حمایت او برخوردار بوده است.[۷۶] م. آزاد هم اشاره‌ای به این مرد دارد و معلوم است که تا سالها بعد با فروغ دوستی داشته و گویا در جمع با فروغ شوخی‌هایی هرزه می‌کرده و در کل مردی با رفتار بی‌پروا و دریده بوده است.[۷۷]

با توجه به محتوای شعر «گناه» و بازتاب آن، جدایی آغازین او از شاپور و بازگشت به خانه‌ی پدری هم احتمالا در ارتباط او با مردی دیگر ریشه داشته است. این مرد می‌توانسته بیوک مصطفوی یا کسی دیگر باشد، اما به هر صورت در پایان این دوران متلاطم مصطفوی بوده که برای مدتی فروغ را در خانه‌اش جای داده است. شواهدی در دست است که نشان می‌دهد مردی که ارتباط فروغ با او به رسوایی انجامید و نخستین خروجش از خانه‌ی شوهر رقم زد، این مرد نبوده و بنابراین احتمالا این شخص دومین فرد در این فهرست بوده است.

این حقیقت که شاپور مردی ملایم و مهربان بوده از این جا بر می‌آید که وقتی دید پدر فروغ او را از خود رانده، باز به او پناه داد. این بار بارقه‌هایی از سازش و همدلی در میانشان نمایان شد و همین باعث شد که فرزندشان کامیار در خرداد ماه ۱۳۳۱ زاده شود. اما تقریبا در همین هنگام فروغ مجموعه‌ی شعرهای «اسیر» را به چاپ رساند که در آن با بی‌پروایی بیشتر به روابطش اشاره می‌کرد و این باعث خشم و دلزدگی شدید شوهرش شد. فروغ در این دفتر اشعاری را گنجانده بود که بیشترشان در اهواز و طی سال نخست

---

[۷۶] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۳۱.

[۷۷] نقیبی، ۱۳۸۲: ٥١٤.

زندگی مشترک او با پرویز شاپور سروده شده بود و آشکارا به کامجویی‌هایش از مردان اشاره می‌کرد. کتاب با سرمایه‌ی انتشارات امیر کبیر و مقدمه‌ی شجاع‌الدین شفا به چاپ رسید و گذشته از سر و صدای ناشی از محتوای تابوشکنانه‌اش، از نظر ادبی نیز ارزشمند و خواندنی بود.

از اینجا بر می‌آید که فروغ به نسبت زود به قلمروی تولید فرهنگی گام نهاد و اولین کتابش را در هفده سالگی منتشر کرد، و بی‌شک در این هنگام با حمایت اطرافیانش به انجام این کار توفیق یافته است. یعنی این باور مرسوم که پدرش و شوهرش در هفده سالگی با شعر گفتن‌اش مخالفت داشته‌اند و به این خاطر او را طرد کرده و آزار می‌دادند به کلی نادرست است. شعرهای مجموعه‌ی «اسیر» که نخستین آثار مستقل اوست، و شعر «گناه» که پیشتر از آن به عنوان اولین شعر منتشرش کرده بود، با حمایت کسانی مانند فریدون مشیری و شجاع‌الدین شفا چاپ شدند که آشنایی‌ای با پدر یا شوهر فروغ و یا هردو داشته‌اند.

هرچند شایعه‌ی دشمنی و مخالفت شوهر و پدر فروغ با انتشار «اسیر» نادرست است، اما این را می‌توان پذیرفت که چاپ این کتاب همزمان شد با اختلاف شدید خانوادگی و قهرِ برگشت ناپذیر شوهرش. در حدی که شوهرش او را از خانه راند و فروغ ناچار شد به تهران برود و در خانه‌ی دوستانش بماند. پرویز شاپور بعد از آن درباره‌ی این که چه اتفاقی در این حدود افتاده توضیحی نداد و تا پایان عمر به کل از سخن گفتن درباره‌ی فروغ چشم‌پوشی کرد. با این وجود روشن است که سبب جدایی‌شان خیانت فروغ در زندگی زناشویی بوده است. چون پرویز شاپور بعد از آن اجازه نداد فروغ پسرش را ببیند و با او ارتباط داشته باشد و فروغ نیز این وضعیت غیرعادی را بدون اعتراض پذیرفت. از نامه‌ای که فروغ در همان ابتدای جدایی برای پرویز شاپور نوشته کاملا روشن است که از طرفی شوهرش با او قطع رابطه کرده و از طرف دیگر فروغ خود را گناهکار و پشیمان می‌داند و خواستار بخشایش و گذشتِ اوست. از همین نامه معلوم می‌شود که انگار فروغ به بیماری مقاربتی‌ای مبتلا شده است:

«پرویز نمی دانم چرا باز دارم برای تو نامه می نویسم . امروز بعد از یک ماه کاغذ مامان آمد و از حال کامی با خبر شدم . شاید من حق نداشته باشم که از او بپرسم و او را مال خود بدانم اما آیا می توانی منکر حس مادری من بشوی . پرویز وقتی نقاشی‌هایی را که او برایم کشیده بود دیدم خیلی گریه کردم. حالم خوب نیست . اینجا در تنهایی روز به روز روحیه‌ام خراب‌تر می‌شود. به خصوص که نداشتن پول و آشفتگی زندگی و در به دری بیشتر خردم کرده . سه ماه است که اینجا هستم اما به قدر سه سال درنظرم جلوه می کند . می خواهم چشم‌هایم را روی هم بگذارم و خودم را در تهران و پیش کامی ببینم تو مرا فراموش کردی به تو حق می‌دهم من شایسته‌ی هیچ گونه محبت و ترحمی نیستم. من یک آدم بدبختی هستم که روح سرگردانم هر لحظه مرا به یک طرف می‌کشد و سرانجام می‌دانم که جایم کجاست. اینجا زندگی‌ام شوم و وحشتناک است و الآن سه ماه است که مریض هستم و دم نمی‌زنم تو می‌دانی که وقتی هم که تهران بودم بعد از زاییدن همیشه وضع رحم من خراب بود و معالجه می‌کردم.

از وقتی که آمده‌ام اینجا از همان روزهای اول حس کردم که حالم دارد روز به روز بدتر می شود فقط توانستم یک مرتبه پیش دکتر بروم و گفت تخمدان‌هایت ورم و چرک کرده و این تازه نیست. شاید یک سال است و تو متوجه نشده‌ای و باید زود معالجه کنی اما پرویز چه طور می‌توانستم هر دفعه ۳۰ تومان پول دکتر بدهم و نسخه‌های گران گران بخرم. گفتم به درک حالا می‌گویم به درک بعد هم خواهم گفت به درک من فقط باید بمیرم. وقتی خوشبختی می‌رود بگذار برای همیشه برود. حالا دیگر گاهی اوقات از شدت درد می‌خواهم فریاد بکشم اما همه چیز را تحمل می‌کنم. شاید مرگم زودتر برسد و مرا راحت کند. وقتی همه از من رو گردانده‌اند وقتی یک ماه یک ماه از حال بچه‌ام خبر ندارم دیگر زندگی را می‌خواهم چه کنم. پرویز شاید تو حرف‌هایم را باور نکنی شاید مرا دروغگو و بدجنس و حقه‌باز بدانی. اما من فقط خیلی بدبخت

هستم همین و تنها گناهم این است که خیلی زود وارد زندگی اجتماعی شدم. یعنی وقتی که دخترهای دیگر توی خانه اسباب بازی می‌کنند و ظرفیت تحمل حقایق زندگی را نداشتم و حالا شکست خورده و بدبخت این گوشه‌ی دنیا افتاده‌ام و مطمئن هستم که اگر هم بمیرم از گرسنگی از مرض از بدبختی و از نا امیدی، هیچ کس خبر نخواهد شد. پرویز بیشتر از این نمی‌نویسم. نمی‌توانم بنویسم تو را قسم می‌دهم جان کامی و به یاد روزهایی که با هم زندگی می‌کردیم و همدیگر را دوست داشتیم و حالا حسرت یک لحظه‌اش را می‌خورم اگر من بدی کرده‌ام مرا ببخش من عوض شده‌ام خیلی عوض شده‌ام من بچه بودم و حالا زندگی سخت مرا حیران کرده. پرویز گذشته را فراموش کن و به خاطر این که من لااقل بتوانم اینجا با فکر راحت درس بخوانم گاهی اوقات برای من از حال کامی بنویس و مثل گذشته با من دوست باش پرویز من نمی‌خواهم به دیگری تکیه کنم من می‌خواهم همیشه تو را داشته باشم. اگر می‌خواهی زن هم بگیری باز هم بگیر اما دوست من باش. به خدا همین قدر راضی هستم فقط یک نامه برایم بنویس. بنویس که چر ا با من قهر کرده‌ای پرویز تو را قسم می‌دهم فقط یکی بعد دیگر از تو هیچ چیز نمی‌خواهم من نمی‌توانم رابطه‌ام را با گذشته‌ام قطع کنم. من همیشه خودم را مال تو و کامی می‌دانم بگذار من لااقل با این امید دلخوش باشم. بگذار من هم یک لحظه زندگی کنم پرویز به خدا مریض و بدبخت هستم و تو نمی‌توانی بفهمی که چه قدر به تو احتیاج دارم تو را به مرگ کامی برایم نامه بنویس.»

این نامه‌ی رقت‌انگیز نشان می‌دهد که پرویز شاپور چندان از فروغ رنجیده بوده که حتا از نوشتن یک نامه‌ی ساده هم خودداری می‌کرده و به کلی ارتباطش را با او قطع کرده بود. همچنین روشن است که فروغ به حداقل ارتباط با او قانع بوده و خودش کردار پیشین‌اش را چندان مهیب و نادرست می‌دانسته که این قطع رابطه و سردی را به حق و سزاوار می‌دانسته است. نکته‌ی دیگر این نامه آن است که محبتی راستین نسبت

به شوهرش و پسرش در آن موج می‌زند و روشن است که فروغ همچنان پس از جدایی هم شوهر پیشین و هم فرزند خردسالش را به شدت دوست داشته است. باز این نکته هم باید مورد توجه قرار گیرد که فروغ خود میل جنسی سرکش خویش را نوعی بیماری می‌دانسته است و آن را با بیماری رقابتی‌ای که احتمالا در پیوند با همان بدان دچار آمده، همتا می‌انگاشته است. به شکلی که خطاهای گذشته‌ی خود را با تکرار این نکته که بیمار است و از سر مریضی چنین و چنان کرده توجیه می‌کرده است.

سالها بعد پوران فرخزاد از ماجرای پشت پرده‌ی این جدایی پرده برداشت و گفت که یکی از دوستان پرویز از اهواز برای دیدار او به تهران آمده بود و برای یک ماه در خانه‌ی او زندگی می‌کرد. فروغ با این مرد وارد ارتباطی شده بود که به رسوایی کشید و مایه‌ی پشیمانی فراوان فروغ شد.[۷۸] به این ترتیب شاپور که یک بار خطای مشابهی را بر او بخشوده بود، دیگر کوتاه نیامد و از او جدا شد و به کل ارتبازش را با او قطع کرد. در سال ۱۳۳۳ که خیانت به شوهرش برملا شد، فروغ به تهران آمد و چاپ دوم کتاب «اسیر» را بیرون آورد. خودِ فروغ مؤخره‌ای بر آن نوشت و در آن تاکید کرد که به خاطر شعرهایش هرزه نامیده شده است.

در آن هنگام هنوز شعرهای فروغ چندان شهرتی نداشتند و شعرهای عاشقانه‌اش با وجود جسورانه بودن چندان به هرزگی پهلو نمی‌زد. در واقع چنین می‌نماید که فروغ زیر تاثیر رسوایی‌ای که به وجود آمده بود، انگاره‌ای را به خود منسوب می‌دانسته و همان را در مقدمه‌ی کتابش هم نوشته است. تا حدودی علت پیوند خوردن این لقب به او همین متنی بود که خودش نوشت. این پی‌نوشت و محتوای شعرها نشان می‌داد که فروغ طی همان دورانِ زندگی‌اش با شاپور دل در گروی آغوش دیگران هم داشته است. با این وجود

---

[۷۸] فرخزاد، ۱۳۵٤.

شاپور که مردی متین و درونگرا بود در این زمینه هیچ حرفی نمی‌زد و فروغ با نوشتن در این زمینه و چاپ کردن‌اش موضوع را بر سر زبانها انداخت و آبروریزی عجیبی برای شوهر و پدرش ایجاد کرد.

چنین می‌نماید که فروغ بلافاصله پس از رانده شدن از خانه‌ی شوهر ارتباط با چند مرد دیگر را آغاز کرده باشد. این را می‌دانیم که دوستی‌اش با سهراب سپهری و منوچهر شیبانی بلافاصله بعد از جدایی‌اش از شاپور شروع شد. هرچند رابطه‌اش دست کم با سهراب ماهیتی جنسی نداشته است. کمی بعدتر هم با نادر نادرپور دوستی صمیمانه‌ای پیدا کرد که عمری کوتاه داشت و زود قطع شد. فروغ در مصاحبه‌ای می‌گوید که ارتباطش با نادرپور و سایه و مشیری در حدود بیست سالگی‌اش آغاز شده،[۷۹] که به سال ۱۳۳۳ و آغازگاه جدایی‌اش از شاپور باز می‌گردد. احتمالا این ارتباط کمی پیشتر هم وجود داشته و چه بسا ناخرسندی شاپور و قطع ارتباط اولیه با زنش به همین ارتباطهایش با این گروه مربوط باشد.

این را هم می‌دانیم که در همین سال ۱۳۳۳ فروغ و سیاوش کسرائی دوست نزدیک بوده‌اند و او بوده که شعرهای فروغ را ویرایش می‌کرده و برای انتشار در مجله‌ها پشتیبان‌اش بوده است. سیاوش کسرائی هم مرید سرسپرده‌ی به‌آذین و سخنگوی رسمی حزب توده بود و به همین خاطر بیشتر شعرهایش از فرط شعارزدگی امروز از یادها رفته است. ارتباط فروغ با کسرائی مقدم بر آشنایی‌اش با نادرپور بوده و بنابراین چنین می‌نماید که فروغ به شبکه‌ای از ادیبان و نویسندگان توده‌ای تعلق داشته و بلافاصله پس از جدایی‌اش از شاپور همان‌ها زمینه را برای به شهرت رسیدن‌اش هموار ساخته بودند.

---

[۷۹] فرخزاد، ۱۳۴۳: ٤٥.

فروغ پس از جدایی از شاپور دیگر ازدواج نکرد و دست کم یک شعر از او به جا مانده که در آن نهاد خانواده و ازدواج را مورد حمله قرار می‌دهد و مراسم عقد و ازدواج را مایه‌ی بندگی و بدبختی زنان می‌داند:

دخترک خنده کنان گفت که چیست

راز این حلقه زر

راز این حلقه که انگشت مرا

این چنین تنگ گرفته است به بر

راز این حلقه که در چهره او

اینهمه تابش و رخشندگی است

مرد حیران شد و گفت

حلقه خوشبختی است حلقه زندگی است

همه گفتند : مبارک باشد

دخترک گفت : دریغا که مرا

باز در معنی آن شک باشد

سالها رفت و شبی

زنی افسرده نظر کرد بر آن حلقه زر

دید در نقش فروزنده او

روزهایی که به امید وفای شوهر

به هدر رفته هدر

زن پریشان شد و نالید که وای

وای این حلقه که در چهره او

باز هم تابش و رخشندگی است

حلقه بردگی و بندگی است

دست کم برخی کسانی که پس از بازگشت فروغ به تهران در مقام آموزگار و مبلغ شعر فروغ نقش ایفا می‌کردند، چپ‌گرایانی بودند که مجله‌ی «روشنفکر» ارگان‌شان محسوب می‌شد. این مجله با وجود نام مترقی‌ای که داشت، نشریه‌ای دروغ‌باف بود که گاه به هرزه‌درایی و شایعه‌پردازی میدان می‌داد و بزرگترین و ماندگارترین شاهکارش جعل نامه‌ای از قول چارلی چاپلین خطاب به دخترش جاکلین بود. این نامه را سردبیر این مجله –فرج‌الله صبا– نوشت و در سالهای آغازین دهه‌ی ۱۳۵۰ به اسم چارلی چاپلین منتشر کرد. نامه محتوایی چپ‌گرایانه دارد و از آنجا که خودِ چارلی چاپلین هم سوسیالیست بود، با حال و هوای او تناسبی دارد. شاید به این دلیل است که از آن به بعد همچون نامه‌ای حقیقی دست به دست گشته و به زبانهای ترکی و عربی و بعدتر انگلیسی و فرانسوی هم ترجمه شده و به تازگی در چند کتاب هم به عنوان سندی از افکار این هنرپیشه‌ی آمریکایی چاپ شده است!

سردسته‌ی نویسندگان «روشنفکر» در دهه‌ی ۱۳۳۰ نادر نادرپور بود و او کسی بود که از همه دیرتر و با بی‌میلی بیشتر با فروغ وارد ارتباط شد. نادرپور می‌گوید که آشنایی‌اش با فروغ زمانی آغاز شد که در مجله‌ی «روشنفکر» که به چپ‌گراها تعلق داشت، شعر «گناه» از فروغ را همراه با تصویرش دید. او می‌نویسد که این متن در سال ۱۳۳۳ زیر عنوان شاعران کامیاب و ناکام منتشر شده بود. مجله‌ی روشنفکر چند تن از شاعران را به دلیل کامیابی یا ناکامی در عشق برگزیده بود و شعرهایشان را با شرح حالشان منتشر کرده بود. غریب این که شعر گناهِ فروغ به خاطر کامیاب شمرده شدن او در زمینه چاپ شده بود. در مقابل او پروین

دولت‌آبادی به عنوان ناکام مطرح شده بود. در میان مردان هم فریدون توللی را (که دشمن درجه اول حزب توده بود) ناکام و رهی معیری را کامیاب دانسته بودند،[۸۰] که البته با توجه به زندگینامه‌ی این دو جای تردید زیادی دارد. یعنی روشن است که تعریف شاعر کامیاب و ناکام در این مجله بر اساس درجه‌ی نزدیکی اشخاص با حزب توده تعیین می‌شده است. فریدون توللی که عاشق‌پیشه‌ای هوسران و زنباره بود و در این مورد با طعم ناکامی بیگانه بود، بر این مبنا ناکام دانسته شد و رهی معیری که در کل مردی متین و موقر و خودداری بود معلوم نیست بر چه مبنایی کامیار شناخته شد. پروین دولت‌آبادی هم که از بزرگان آزادیخواه و فعالان اجتماعی نامدار بود و با حزب توده دشمنی داشت ناکام قلمداد شده و در برابرش فروغ که به تازگی با رسوایی از خانه‌ی شوهر بیرون شده بود، کامیاب فرض شده بود. از همین جا می‌توان فهمید که فروغ در این هنگام به عنوان یکی از شاعران نزدیک به حزب توده میان اعضای این حزب شهرتی داشته است.

اگر بخواهیم تکه‌های این موزائیک را سر هم کنیم، به این نتیجه می‌رسیم که فروغ شعری در وصف عشقبازی با مردی جز شوهرش سروده، و با نفوذ سیاوش کسرائی که شاید همین مرد بوده باشد، آن را در مجله‌ای چاپ کرده‌اند، آن هم با قصدی کمابیش سیاسی برای این که شاعران متمایل به چپ‌ها را در زندگی شخصی و عشقی کامیاب بدانند. احتمالا در کل این بازی آماج اصلی فریدون توللی بوده که در این تاریخ به شدت با ادیبان توده‌ای درگیری داشته است. احتمالا انتشار همین شعر بوده که شاپور را رنجانده و باعث بدنامی فروغ در میان نزدیکانش شده است.

---

[۸۰] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤۹۳.

پس از انتشار نخستین شعر فروغ در «روشنفکر» که در این بافت سیاسی و اجتماعی رخ نمود، فروغ کوشید تا با نادر نادرپور وارد ارتباط شود. گزارشی در دست داریم که نشان می‌دهد در زمان انتشار «گناه» مردی به نام ناصر خدایار دوست صمیمی فروغ بوده است. او احتمالا در همان سال ۱۳۳۳ که فروغ تازه به تهران بازگشت با او وارد ارتباط شده بود. احتمالا او کسی بوده که ترتیب انتشار شعر فروغ در مجله‌ی «روشنفکر» را داده است. چون در میان کارگزاران این نشریه کسی دیگر را نمی‌شناسیم که در این تاریخ رابطه‌ای چنین نزدیک با فروغ داشته باشد. فروغ همزمان با بهره‌جویی از این ارتباط، خیزی برداشت تا با نادر نادرپور که در آن زمان نامدارترین شاعر توده‌ای و شخصیتی بانفوذ در «روشنفکر» بود، ارتباط برقرار کند. نادرپور در مصاحبه‌ای که با سکوت مطبوعاتی و سانسور بسیار روبرو شده، با صراحت آغاز ارتباطش با فروغ را شرح داده است. او می‌گوید که برای نخستین بار پس از چاپ شعر «گناه» در «روشنفکر» اسم فروغ را شنید. کمی بعد فروغ با او تماس گرفت و خواست که شعرهایش را ببیند و درباره‌ی آن نظر بدهد. اما تقریبا از ابتدای کار معلوم بود که قصدی فراتر از تبادل نظر ادبی دارد. چون روز ۱۳۳٤/٥/۱۹ با اصرار او را به درختزاری در محمودیه کشاند و در آنجا دو شعر از سروده‌هایش را برای نادرپور خواند و اعتراف کرد که آنها را برای او سروده است.[۸۱] مضمون هردوی این شعرها ابراز عشق بود و هردو را هم در قالب چهارپاره‌ای در سبک و سیاق سروده‌های خودِ نادرپور پدید آورده بود. یکی از این شعرها که «اعتراف» نام داشت، چنین است:

[۸۱] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤۹٦–٥۰۰.

تا نهان سازم از تو بار دگر　　راز این خاطر پریشان را

می کشم بر نگاه ناز آلود　　نرم و سنگین حجاب مژگان را

دل گرفتار خواهش جانسوز　　از خدا راه چاره می جویم

پارساوار در برابر تو　　سخن از زهد و توبه می گویم

آه ... هرگز گمان مبر که دلم　　با زبانم رفیق و همراهست

هر چه گفتم دروغ بود، دروغ　　کی ترا گفتم آنچه دلخواهست

تو برایم ترانه می خوانی　　سخنت جذبه ای نهان دارد

گوئیا خوابم و ترانه تو　　از جهانی دگر نشان دارد

شاید اینرا شنیده ای که زنان　　در دل «آری» و «نه» به لب دارند

ضعف خود را عیان نمی سازند　　رازدار و خموش و مکارند

آه، من هم زنم، زنی که دلش در هوای تو می زند پر و بال

دوستت دارم ای خیال لطیف دوستت دارم ای امید محال

هردو شعر زیبا و بیانگر هستند و حرکتی امیدبخش در فضای زیبایی‌شناسانه‌ی نادرپور محسوب می‌شوند. نادرپور گفته که میل و اشتیاقی به فروغ نداشته، اما با اصرار او ارتباطی میان آنها برقرار شده که کمی بعد با ازدواج نادرپور و سر باز زدنش از تجدید دیدار با فروغ، گسسته شده است.

رابطه‌ی فروغ و نادرپور تنها شش ماه (از شهریور تا اسفند ۱۳۳٤) دوام داشت و زمانی به طور کامل قطع شد که فروغ در مهمانی‌ای که در دفتر ایرج پزشک‌زاد در کوچه‌ی شیروانی برقرار شده بود، رفتارهایی زننده از خود نشان داد و برای این که به نادرپور نشان دهد که برای مردانِ حاضر در جمع جذابیت جنسی دارد، کارهایی کرد که به خشم نادرپور و دو سه نفر از حاضران (از جمله تورج فرازمند) منتهی شد.[۸۲]

همزمان با آغاز ارتباط فروغ و نادرپور، ناصرخدایار که دوست قبلی فروغ بود سودای انتقام‌گیری را در سر پخت. او که احتمالا واسطه‌ی آشنایی این دو با هم بود، بی‌شک از این که این زن او را به این سرعت ترک کرده و با دوستش وارد رابطه شده، خشمگین بود. احتمالا با این انگیزه بود که درست همزمان با آغاز رابطه‌ی عاشقانه‌ی این دو شرح ارتباطش با او را در کتابی به نام «شکوفه‌های کبود» نوشت و از شهریور ۱۳۳٤ به صورت داستان دنباله‌دار در مجله‌ی «روشنفکر» چاپش کرد. برگه‌ای که انتقامجویی‌اش را نشان می‌دهد آن است که قهرمان مرد داستان که دلداده‌ی زنی به اسم شکوفه است، نادر نام دارد.[۸۳]

---

[۸۲] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۰۲–۵۰۳.

[۸۳] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۰۰–۵۰۱.

این نکته را هم باید در نظر داشت که به ظاهر فروغ در این دوران به طور همزمان با چندین مرد ارتباط داشته است. دوستی‌اش با سیاوش کسرائی محرز است و با نصرت رحمانی هم دوستی‌ای داشته است. در ضمن گویا فریدون کار هم که در این زمینه سکوت پیشه کرده بود، از دوستان صمیمی‌اش بوده است. این را هم گفته‌اند که فریدون مشیری هم در این دوران به او نزدیک بوده و شعرهایش را تصحیح می‌کرده است. نادرپور که کمی بعد خود به جرگه‌ی این مردان پیوست، می‌گوید که فروغ شعر «گناه» را برای ناصر خدایار سروده بود و او شریک جنسی اصلی‌اش در این هنگام بوده است.[۸٤] این را هم می‌دانیم که فروغ در فاصله‌ی اسفند ۱۳۳٤ تا تیرماه ۱۳۳۵ با سهراب سپهری دوستی نزدیکی داشته و به خصوص در شعرهایش از او بسیار تاثیر پذیرفته است،[۸۵] هرچند به خاطر روحیه‌ی سهراب دشوار است محتوایی جنسی برای این رابطه قایل شویم.

انتشار داستان «شکوفه‌های کبود» همان عاملی بود که باعث شد فروغ دچار لطمه‌ی روحی شود و تعادل روانی خود را از دست بدهد.[۸٦] به این دلیل مدتی در تیمارستان رضایی بستری بود و باز پدر و خانواده‌اش به پرستاری از او پرداختند. وخامت حالش در حدی بود که برای درمانش به او شوک می‌دادند.[۸۷] در این مدت علاوه بر افسردگی دچار نوعی جنون مذهبی هم شده و به مطالعه‌ی کتابهای مقدس و خواندن ورد و انجام مراسم جادویی روی آورده بود.[۸۸]

---

[۸٤] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤۹٦-٤۹۷.

[۸۵] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۰٤.

[۸٦] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤۹٦.

[۸۷] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۳۱-۳۲.

[۸۸] اسدی کیارس، ۱۳۸۷: ٦-۸.

فروغ پس از حدود یک سال به تدریج بهبود یافت و بار دیگر به صحنه‌ی اجتماع بازگشت. یکی از عواملی که باعث شد سر و سامانی پیدا کند، آشنایی‌اش با ابراهیم گلستان بود. فروغ در ۱۳۳۷ با گلستان آشنا شد و در استودیوی سینمایی او استخدام شد. گلستان با حمایت مالی سخاوتمندانه‌اش به فروغ کمک کرد که استقلال مالی داشته باشد و دست او را در یادگیری و پیشرفت در امور سینمایی باز گذاشت. پشتیبانی‌های او بود که آفریده شدن «فیلم خانه سیاه است» را تا پنج سال بعد ممکن ساخت. هرچند فروغ تا پایان عمر کارمندی به نسبت فروپایه باقی ماند و جز این فیلم دستاورد دستاورد سینمایی دیگری پدید نیاورد.

تردیدی نیست که فروغ سخت دلباخته‌ی ابراهیم گلستان بوده است. این نکته هم روشن است که گلستان چندان پایبندی یا اشتیاقی نسبت به او نداشته و زندگی خانوادگی خودش را ترجیح می‌داده است. یعنی گلستان از هر نظر در مرکز زندگی فروغ قرار داشته، ولی فروغ در زندگی گلستان تنها موقعیتی حاشیه‌ای را اشغال می‌کرده است. خواهرش پوران روایت می‌کند که زمانی فروغ پنهانی نامه‌های ابراهیم گلستان به زنش را خوانده بود و سخت ناراحت شده بود، چون گلستان در آن نوشته بود که فروغ برایش اهمیتی ندارد و تنها زنش را دوست دارد.[۸۹] برادرش فریدون هم می‌گوید که فروغ در این رابطه خوشبخت نبود و می‌گفت نه شکمش سیر است و نه بدنش و از پنهان ماندن رابطه‌شان ناراضی بود.[۹۰] با این همه تردیدی نیست که در ارتباط میان ابراهیم گلستان و فروغ، طرفِ سخاوتمندتر گلستان بود و فروغ بود که بیشتر سود می‌برد.

فروغ قاعدتا می‌بایست به خاطر محبتهای گلستان به او سپاسگزار و وامدار او باشد. اما چنین نبود و فروغ از راههای گوناگون برای تهدید گلستان و تثبیت جایگاه خویش نزد وی بهره می‌جست. اما گلستان

---

[۸۹] سیاوش و فرخزاد، ۱۳۵۰.

[۹۰] فرخزاد، ۱۳۵٤.

مردی استوار و مستبد بود و این کوششهای فروغ در حد ارتکاب خودکشی و دعوا راه انداختن با خانواده‌ی گلستان نوسان می‌کرد. بخشی از این خشم و خشونتی که در رفتار فروغ نهفته بود از اینجا بر می‌خاست که تلاش می‌کرد در زندگی دلدارش جایگاهی رسمی پیدا کند ولی ابراهیم گلستان که به زن و فرزندش اهمیت بیشتری می‌داد سختگیرانه او را از حریم خانوادگی‌اش دور نگه می‌داشت. این را می‌دانیم که فروغ برای نخستین بار در شبی به خانه‌ی گلستان پای گذاشت که مهمانی‌ای به مناسبت بازگشت مسعود فرزاد به ایران برگزار شده بود. پیشتر گفتیم که فروغ در این مهمانی مست کرد و به شمار زیادی از مهمانان توهین کرد و در نهایت با داد و فریاد مهمانی را به هم زد. اما نکته‌ی جالب درباره‌ی این رخداد آن است که احتمالا در سال ۱۳۳۹ یا ۱۳٤٤ روی داده است. فرزاد که مقیم انگلستان بود در ۱۳۳۹ کتابش درباره‌ی حافظ را چاپ کرد و احتمالا در این سال به ایران سفر کرده بود. شواهدی هست که در سال ۱۳٤٤ پس از انتشار کتابش در انگلستان هم به ایران سفری داشته است. مهمانی‌ای که ذکرش گذشت باید در یکی از این دو سال رخ داده باشد. این بدان معناست که گلستان از سال ۱۳۳۷ که با فروغ دوستی صمیمانه‌ای را آغاز کرده بود تا دو یا شش سال بعد هرگز او را به خانه‌اش دعوت نکرده و در محفل دوستانه‌ی اطرافیانش جایی به او اختصاص نداده بود. احتمالا دلیل این امر رفتار ناشایست فروغ در جمع بوده که در همین مهمانی منحصر به فرد هم بدفرجامی خود را نشان داده است.

در واقع فروغ تنها یک بار و آن هم در یک مهمانی رسمی اجازه یافت تا وارد خانه‌ی گلستان شود. با توجه به رخدادهای بعدی و این حقیقت که انگار نامش در میان دعوت شدگان نبوده و همسرش و فرزندان گلستان از آمدن‌اش بی‌خبر بوده‌اند، چه بسا که همین یک بار را هم فروغ ناخوانده به مهمانی رفته باشد. این بدان معناست که تصویر رایجی که از فروغ و گلستان در دست داریم و این دو را زوجی کنار هم می‌پنداریم به کلی نادرست است. ابراهیم گلستان خانه‌ای در اختیار فروغ گذاشته بود و کلید آن را هم داشت و قاعدتا

برای دیدار با وی به آنجا می‌رفت. از فروغ در محفل دوستان و جمع همکاران گلستان نشانی نمی‌بینیم و نشانی در دست نداریم که گلستان هرگز فروغ را در کاری جز فعالیتهای شغلی مربوط به استودیو گلستان دخالت داده باشد. باید توجه داشت که گلستان در این دوران محفل روشنفکری مهم و بزرگی را در تهران اداره می‌کرد و شمار زیادی از نویسندگان و شاعران و فیلم‌سازان با او در ارتباط بودند و او ایشان را به هم معرفی می‌کرد و در برنامه‌ها و طرحهایی شرکت‌شان می‌داد. جای فروغ در همه‌ی این فعالیتها خالی است و آشکار است که نزد گلستان جایگاه یک همکار فرهنگی با رتبه‌ی اجتماعی سزاوار را نداشته است. به همین دلیل هم پس از مرگ فروغ اولین کاری که کرد رفتن به خانه‌ی مشترک‌شان و برداشتن نامه‌ها و عکسهای مربوط به روابطشان بوده است.

از مرور گزارشهای جسته و گریخته‌ی بازمانده از اطرافیانش چنین می‌نماید که او خواهان ارتباطی بیشتر و مداومتر با گلستان بوده و بابت این که این مرد خانواده‌اش را به او ترجیح می‌داده و وقت و توجه کمی به او اختصاص می‌یافته ناراضی بوده است. قاعدتا به همین خاطر فروغ هر از چندی به رفتارهایی زیانبار و خطرناک دست می‌زد و هدفش از این کارها می‌بایست جلب توجه او و تحمیل خویش به وی بوده باشد. این رفتارها گاه به جاهای خطرناکی سوق می‌یافت. فروغ فرخزاد در سالِ ۱۳۴۲ با خوردن قرص خودکشی کرد، اما نجات یافت و کمی بعد که کتاب «تولدی دیگر» را منتشر کرد، شاید برای پوزش از این کارش کتاب را به گلستان تقدیم کرد. در ۱۳٤٤ که این دو برای سفری به شمال می‌رفتند، گویا به خاطر مشاجره هنگام رانندگی تصادف سختی می‌کنند که در آن گلستان زخمی شد. چند ماه بعد، فروغ با خوردن قرص خودکشی کرد. اما بیشتر چنین می‌نماید که خودکشی‌هایش نمایشی بوده باشد چون این بار هم زنده ماند و آسیبی ندید. تقارن این رخدادهاست که باعث می‌شود حدسِ من مبنی بر این که مهمانی فرزاد در سال ۱۳٤٤ بوده قوت

بگیرد. سال بعد فروغ درگذشت و چنان که گفتیم شواهدی هست که انگار در آن هنگام هم به خودکشی و مرگ می‌اندیشیده است.

انگیزه‌ی فروغ از این خودکشی‌ها هرچه که بوده باشد، هدفشان که جلب توجه گلستان و تثبیت موقعیتش نزد وی بود با شکست روبرو شد. این رفتارها باعث شد ابراهیم گلستان بیشتر از فروغ فاصله بگیرد و این یکی از عواملی بود که او را در چند سال آخر عمرش به محفل شاملو و مریدانش سوق داد. فروغ در این محفل مبلغانی پرشور و پر سر و صدا را پیدا کرد که حاضر بودند در برابر پیوستن فروغ به جبهه‌ی هواداران شعر سفید، او را در مطبوعات مطرح کنند و نامش را بر سر زبانها بیندازند.

ارتباط فروغ با اعضای دسته‌ی شاملو هم با جنگ و جدالهای پیاپی و دوستی‌های گذرا و دشمنی‌های عمیق همراه بود. چنین می‌نماید که نخستین پیوندهای فروغ و دسته‌ی شاملو در سالهای آغازین دهه‌ی ۱۳٤۰ شکل گرفته باشد. چون تا پیش از آن می‌دانیم که فروغ و شاملو میانه‌ای با هم نداشته‌اند و درباره‌ی هم بدگویی می‌کردند. تنش میان فروغ و مریدان شاملو تا دیرزمانی بعدتر هم ادامه داشت و تنها پس از مرگ فروغ بود که تصاحب میراث ادبی‌اش و بازسازی انگاره‌اش در مقام یکی از شاعران پیوسته با شاملو باعث شد تا از این اختلافها سخنی به میان نیاید و کوششها بر ستایش و اغراق درباره‌ی فروغ متمرکز شود و خاطره‌ی شاعری با استعداد که جوانمرگ هم شده بود به یکی از ارکان تزیین انگاره‌ی جمعی شاعران نوگرای شاملویی بدل شود. این توافق و کارآیی تنها سالها بعد و در دهه‌ی ۱۳۸۰ بود که از میان رفت و تازه در این دوران اشاره به دشمنی‌های قدیمی دوباره باب شد و داده‌هایی رو شد که بازسازی ارتباط فروغ و اعضای محفل شاملو را ممکن می‌ساخت.

رضا براهنی می‌گوید که تا ۱۳٤۲ که برای دیدار با فروغ به خانه‌اش رفته بود، فروغ از رویایی بدش می‌آمد. همچنین گفته که بعدها فروغ از او (براهنی) هم نفرت پیدا کرد[۹۱] و این باید طی یک سال بعد صورت گرفته باشد. از شرح او چنین بر می‌آید که برخی از دعواهای فروغ با دیگران به تبعیت از اختلافهایی بوده که مردانِ نزدیک به او با ایشان داشته‌اند. مثلا براهنی می‌گوید که دلیل نفرت فروغ از وی آن بوده که سیروس طاهباز بر سر اداره‌ی مجله‌ی فردوسی با براهنی و پهلوان دعوا داشت و فروغ هم سردسته‌ی یکی از محافل طاهباز بود.[۹۲] کمی بعدتر که ابراهیم گلستان با جلال آل‌احمد دعوایش شد، فروغ هم به پیروی از او با جلال اختلاف پیدا کرد.[۹۳] بنابراین چنین می‌نماید که بخشی از جنگ و جدل‌های فروغ با اطرافیانش انعکاس جبهه‌بندی‌ها و کشمکش‌های دیگران بوده که به او هم نشت می‌کرده است. یعنی انگار خود جبهه‌ای مستقل را تشکیل نمی‌داده و در سایه‌ی عضویت در فلان دسته و پیوند با بهمان فرد بوده که به دشمنی با این و آن می‌پرداخته است.

با جمع‌بندی کل شواهدی که درباره‌ی ارتباط فروغ با مردان در دست داریم، چند نکته روشن می‌شود. نخست آن که محور بیشتر این ارتباطها را هماغوشی جنسی تشکیل می‌داده است. فروغ در این ارتباطها پیشگام بوده و اشتیاق بیشتری هم نشان می‌داده و معمولا با مردانی طرف بوده که زنانی دیگر را به او ترجیح می‌داده‌اند. دومین نکته آن است که فروغ از دستیابی به ارتباطی پایدار و موفق عاجز بوده و بیشتر ارتباطهای دوستانه‌اش تنها چند ماه دوام داشته است. حتا پیوند با شوهرش هم در دو دوره که هریک کمتر از یک سال

---

[۹۱] براهنی، ۱۳۸۲: ۳۸۷.

[۹۲] براهنی، ۱۳۸۲: ۳۸۹–۳۹۰.

[۹۳] براهنی، ۱۳۸۲: ۳۹۰–۳۹۱.

طول می‌کشند خلاصه می‌شود. تنها ارتباط پایدارش در این میان با ابراهیم گلستان بوده و آن هم بیشتر ارتباطی شغلی بوده تا عاطفی و عاشقانه، یا دست کم از سوی گلستان چنین بوده و چون فروغ کارمند وی بوده از او حساب می‌برده و به این قالب تن در می‌داده است.

در آنجا که فروغ با شخصیتی استوار و محکم روبرو می‌شد، تا حدودی فرودستانه واکنش نشان می‌داد. نمونه‌ی چشمگیر آن ارتباط توفانی‌اش با ابراهیم گلستان است. گلستان بیش از همه‌ی دوستان دیگرش از او پشتیبانی کرد و می‌توان گفت که زندگی او را نجات داد و تثبیت شدن‌اش در فضای روشنفکری و در نغلتیدن‌اش به روزمرگی و بدنامی را ممکن ساخت. با این وجود مهر و محبتش به او محدود بود و فروغ همواره به خاطر بی‌توجهی‌های او شکایت داشت. اما هم به خاطر وابستگی به کمکهای گلستان و هم اقتدار و استحکام شخصیت وی توانایی ایستادگی در برابر او را نداشت. به همین دلیل هم به خودویرانگری روی آورد و دو بار در سالهای پایانی عمرش خودکشی کرد، که احتمالا هردو بار ماهیتی نمایشی داشته است، چون با وجود مساعد بودن محیطش برای ارتکاب خودکشی موفق، هردو بار در نابود کردن خویش ناکام ماند.

ارتباط او با احمد شاملو هم از همین زمره است. در شرایطی که گلستان با حمایت مالی و آموزش دادن و ایجاد فضا برای رشد او زندگی روشنفکرانه و زاینده‌ای را برایش ممکن ساخت، شاملو برایش شهرت فراهم آورد و طیفی از مخاطبان کم‌سواد اما متعصب را به ستایندگان پرشور وی بدل ساخت. شاملو نفوذ و اقتدار گلستان را نداشت، اما مردی سلطه‌جو و خودکامه بود و از مصاحبه‌ها و گفتارهایی که فروغ در دوران مریدیِ شاملو تولید کرده کاملا آشکار است که نسبت به او وضعیتی فرودست را پذیرفته و در این راه از انکار گذشته‌ی خویش و احمقانه و مزخرف نامیدن آثار خویش نیز ابایی ندارد. این در حالی است که فروغ با وجود بی‌سوادی‌اش در شعر و شاعری استعدادی چشمگیر داشت و از شاملو که هرگز نتوانسته بود شعر کلاسیک ارزشمندی تولید کند، یک سر و گردن برتر بود. یعنی در میان تمام ارتباطهایی که فروغ با مردان

برقرار کرد، تنها در پیوندش با محفل شاملو بود که دهنده‌ی اعتبار محسوب می‌شد. در ارتباطش با کسرائی، نادرپور، گلستان، و دیگران همواره فروغ از دانش و اعتبار و راهنمایی‌های مردان همراهش بهره می‌برد و طرفِ گیرنده و سود برنده‌ی رابطه بود. تنها درباره‌ی شاملوست که فروغ موقعیتی برتر از دیگران داشت. در واقع در میان دسته‌ی مریدان شاملو که شخصیتهای شاخص‌اش رویایی، براهنی، سپانلو و آزاد بودند، هیچ کس که به معنای واقعی کلمه شاعر باشد و بتواند در سروده‌هایی موزون و آهنگین با فروغ رقابت کند وجود نداشت. فروغ در پیوند با این گروه همان نقشی را بر عهده گرفت که پیشتر اخوان ثالث و توللی و ابتهاج درباره‌ی نیما بر دوش کشیده بودند. با این همه فروغ نزد شاملو از همه خوارتر و ذلیل‌تر ظاهر شد و تندترین بدگویی‌ها را درباره‌ی خویش در این راستا به صحنه برد. دلیل اصلی به نظرم شخصیت مستبد و سلطه‌گر شاملو بود و اطاعت و سرسپردگی‌ای که فروغ در برخورد با این نوع مردان نشان می‌داد. چنان که درباره‌ی گلستان هم کمابیش نشان داده بود. یکی از اسنادی که به تازگی منتشر شده و نوع ارتباط فروغ و گلستان را نشان می‌دهد، نامه‌ی عاشقانه‌ایست که فروغ در سفرش به خارج از ایران برای او نوشته است.

گفتار پنجم: فروغ و سیاست

پیش‌داشت مهمی که درباره‌ی فروغ فرخزاد وجود دارد، به فعالیتهای اجتماعی و سیاسی وی مربوط می‌شود. درباره‌ی شاعری مانند فروغ که درجه‌ی هم‌پیوندی اشعارش و زندگی شخصی‌اش بسیار بالاست، فهمِ اشعار تنها زمانی ممکن می‌شود که به چفت و بست‌های شاعر با نهادهای اجتماعی به دقت بنگریم و تاثیرپذیری و تاثیرگذاری وی را در این زمینه به درستی تحلیل کنیم. جالب آن است که در کل دو تصویر متضاد درباره‌ی فروغ وجود دارد. برخی او را شخصیتی یکسره غیرسیاسی، منفرد، فارغ از بند و بست‌های حزبی و محفلی دانسته‌اند، و برخی دیگر او را مبارزی سیاسی، مخالف‌خوانی تحت تعقیب، و کوشنده‌ای فعال و وابسته به حزب‌ها و محفل‌های چپ‌گرا دانسته‌اند. طبیعی است که با پذیرش هریک از این تصویرها معنای بسیاری از شعرهای فروغ یکسره دگرگون می‌شود.

چنین می‌نماید که فروغ تا پیش از ازدواجش گرایش سیاسی خاصی نداشته باشد و شعرهایش هم در این دوران همگی رمانتیک یا اروتیک هستند. بعد از ازدواج با پرویز شاپور که فروغ با محفل‌های روشنفکرانه آشنا شد، با گروهی حشر و نشر پیدا کرد که عضو یا هوادار حزب توده محسوب می‌شدند و بسیاری‌شان شاعر بودند. تاثیرگذارترین چهره در این میان نادر نادرپور بود که پل ارتباطی فروغ با شمار زیادی از شاعران نوپردازِ چپ‌گرا محسوب می‌شد. فروغ در ارتباط صمیمانه با نادرپور پیشگام بود، اما نتوانست این ارتباط را برای مدتی طولانی حفظ کند و نادرپور کمی بعد ازدواج کرد و ارتباطش را با فروغ محدود ساخت.

نادرپور می‌گوید که آشنایی او با فروغ در سال ۱۳۳۳ و بعد از خواندن شعر «گناه» در مجله‌ی روشنفکر دست داد که همراه با عکس فروغ به چاپ رسیده بود.[۹۴] ناگفته نماند که روشنفکر مجله‌ی ویژه‌ی چپ‌گرایان هوادار حزب توده بود و به این ترتیب دوستی فروغ و کسرائی پیش از این تاریخ قرار می‌گیرد. چون گویا شعر «گناه» با نفوذ او در این مجله منتشر شده است. او در فاصله‌ی شهریور تا اسفند ۱۳۳٤ دوست صمیمی فروغ بود و همان کسی بود که شعر نو را به او معرفی کرد و او را به جرگه‌ی ادیبان هوادار حزب توده وارد کرد. م. آزاد به روشنی گفته که بعد از انتشار «تولدی دیگر» او و سیروس طاهباز تصمیم گرفتند برای مطرح کردن نام فروغ در مجله‌ی آرش ویژه‌نامه‌ای برای او منتشر کنند و مصاحبه‌هایی هم بخشهایی از آن منتشر شده در این راستا ضبط شده است.[۹۵]

شواهد نشان می‌دهد که با وجود پایان یافتن رابطه‌ی عاشقانه‌ی این دو، ارتباط کاری و کمابیش حزبی‌شان همچنان بر سر جای خود باقی بود. نادرپور علاوه بر این که فروغ را با شعر نیما آشنا کرد، واسطه‌ی ارتباط او و شاملو هم محسوب می‌شود. نادرپور به خصوص بعد از فطع رابطه با فروغ بیشتر با محفل دوستانه‌ای چفت شد که ناصر خدایار و شاملو اعضایش بودند. در تیرماه ۱۳۳۵ وقتی شاملو «عروسی خون» اثر لورکا را ترجمه (یا در واقع تالیف!) کرد، قرار شد دکتر لعبت والا تئاتر خود را در اختیار او بگذارد و نادرپور و فروغ و طوسی حائری آن را به صورت نمایشی اجرا کنند. محتوای این متن آشکارا ایدئولوژیک و سیاسی بود و معلوم است که در اینجا با یک فعالیت فرهنگی حزبی در پیوند با توده سر و کار داریم. هرچند بسیاری از دست اندرکارانش سمپات حزب توده محسوب می‌شده‌اند. نادرپور می‌گوید که تا این هنگام فروغ

---

[۹۴] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤۹۳..

[۹۵] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۲۲–۵۲۳.

و شاملو دشمنی شدیدی با هم داشته‌اند و به خصوص بر سر شعر و شاعری مدام به هم می‌پریده‌اند. با این همه همین فضا مقدمه‌ی آشنایی ایشان قرار گرفت و آغازگاه روندی بود که در نهایت به آنجا کشید که فروغ همچون عضوی مطیع و رام به دسته‌ی شاملو بپیوندد. فروغ در اواخر عمر کوتاهش به حلقه‌ی نویسندگانی مثل یدالله رویایی و احمدرضا احمدی پیوست که با احمد شاملو دسته‌ای تشکیل داده بودند و از شعر سفید و بی وزن و قافیه دفاع می‌کردند.

پیوستن او به جرگه‌ی شاملو همزمان بود با اختلافهایی که با ابراهیم گلستان پیدا کرده بود. در همین حدود فروغ به فعالیت سیاسی هم گرایشی یافته بود و در اعلامیه‌ها و اعتراضهایی که نیروهای چپِ جوان انجام می‌دادند به عنوان حامی و اطلاع دهنده نقشی ایفا کرد. به خصوص زمانی که گروه پرویز نیکخواه به جرم تلاش برای ترور شاه دستگیر شدند، فروغ اعلامیه‌ای در حمایت از آنها نوشت و آن را به برتولوچی داد که در آن هنگام در ایران حضور داشت. برتولوچی آن را در اروپا منتشر کرد و موجی تبلیغاتی را راه انداخت که به لغو حکم اعدام این افراد منتهی شد و باعث شد به زندان محکوم شوند. پرویز نیکخواه بعدتر از کردارهایش پشیمان شد و ابراز ندامت کرد و آزاد شد و بعد از انقلاب اسلامی به دست انقلابیون اعدام گشت.[۹۶]

درباره‌ی گرایشهای سیاسی فروغ تنها در همین اندازه می‌دانیم. شواهدی هست که او در محفلها و مجامع رسمی سازگار با گفتمان دستوریِ حزب توده و مشتقهای سرکش بعدی‌اش (که شاملو نمونه‌ای از آن است) سخن می‌گفته است. او بی‌شک از دستگاه تبلیغاتی و رسانه‌ای حزب توده و گروههای چپ‌گرای بعدی

---

[۹۶] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۳۹-۴۲.

برای پراکندن نام و نشان خویش و دستیابی به شهرت بهره جسته و چه در آن هنگام که در محفل ادیبان حزب توده حضور داشته و چه بعدتر در دسته‌ی شاملوگرایان، عضوی مطیع و سر به راه محسوب می‌شده است. خلق و خوی پرخاشگرش هر از چندی به درگیری و دعوای او با این و آن دامن می‌زده، اما گویا این امر به پیوندهای سازمانی‌اش به عنوان هوادار آن حزب و این دسته آسیبی وارد نمی‌آورده است.

نادرپور بیست و شش سال پس از مرگ فروغ درباره‌ی او متنی به نسبت منصفانه نوشت و گفت که «عقیده‌ی من درباره‌ی فروغ فرخزاد این است که استعداد راستین او در پشت اسطوره‌ی شخصیتش پنهان شده و اشتهاری که از این اسطوره برخاسته به مراتب بیش از استحقاق او بوده است و به همین دلیل در روزگاران آینده کاهش خواهد یافت و این نکته را آشکار خواهد کرد که اگر این شاعره در دام تظاهرات و تبلیغات روز نمی‌افتاد و در زندگی طبیعی و ادبی خویش بازیچه‌ی دست برخی از رندان قلمزن نمی‌شد، شخص و شعرش را از مهلکه‌هایی که فرا راه خود داشت بهتر می‌رهانید.»[۹۷] و احتمالا در اینجا منظورش از «رندان قلمزن» محفل مریدان شاملو است، چون خودش در زمان نوشتن این سطور همچنان عضوی وفادار از محفل مشابه توده‌ای‌هاست و بعید است آنها را در نظر داشته باشد.

با این همه باید به این نکته توجه داشت که فروغ هرگز عضو رسمی هیچ حزب و گروه سیاسی‌ای نبوده است، و گذشته از حمایتی که از پرویز نیکخواه کرد و ماجرای پوسترهایی که انگار باری به همراه داشته، هیچ کنش سیاسی مشخص دیگری از او سراغ نداریم. یعنی بیشتر چنین می‌نماید که زنی بوده با گرایشی درونی به چپ‌گرایی، که بدون وفاداری به سازمانی خاص با محفل‌های چپ‌گرایان وارد داد و ستد

[۹۷] نادرپور، ۱۳۸۲: ٤٢٠-٤٢١.

می‌شده و شعارهای ایشان را در شعرهای خویش می‌گنجانده و در مصاحبه‌ها همان موضع‌ها را تکرار می‌کرده و در مقابل از رسانه‌ها و ابزارهای تبلیغاتی ایشان برای دستیابی به شهرت و اعتبار بهره می‌جسته است.

ارتباط فروغ با سیاست بیش از آن که ارتباط با نهادهای سیاسی باشد، ارتباط با سیاست‌بازان و علاقمندان به سیاست بوده است. یعنی هیچ شاهدی در دست نداریم که بر پیوند و ارتباط مستقیم فروغ با یک نهاد سیاسی دلالت داشته باشد. فروغ در عین حال با محفل‌های سیاسی ارتباط داشته و عضوی شناخته شده از محفل شاعران توده‌ای (گروه نادرپور) و بعدتر شاعران چپ‌گرای انقلابی (گروه شاملو) محسوب می‌شده است. اما پیوند او با همه‌ی این محافل بر محور ارتباط صمیمانه‌اش با مردانی می‌گشته که نقشی تعیین کننده در راهبری این نهادها داشته‌اند. یعنی اتصال فروغ و نهادهای سیاسی همیشه با واسطه‌ی دوستان مردش انجام می‌گرفته و حضور در فضای فعالیت سیاسی برایش با هماغوشی و همبستری درآمیخته بوده و بر اساس قبض و بسط ارتباطهای جنسی‌اش با این و آن پیوندش با نهادهای سیاسی هم سست یا محکم می‌شده است. در این معنی فروغ را نمی‌توان موجودی سیاسی یا کنشگری مدنی دانست. او به سادگی به دنبال دوستانش حرکت می‌کرده و چون صدایی رسا و شعرهایی جذاب می‌سروده، در فضایی که دلدارانش حضور داشته‌اند همچون بلندگویی برای ایشان عمل می‌کرده است. با تغییر دوستان، موضع سیاسی و وفاداری به حزبها و دسته‌ها نیز دگرگون می‌شده و گاه یکسره واژگون می‌شده است.

گفتار ششم: ساخت روانی فروغ

منابع مختلف درباره‌ی خلق و خو و بافت روانی فروغ همداستان‌اند و این ساخت شخصیتی در اشعار وی نیز کاملا بازتاب یافته است. مهمترین شاخصی که درباره‌ی نظام شخصیتی‌اش می‌توان برشمرد، میل جنسی لگام گسیخته و صریحی است که بخش مهمی از رخدادهای زندگی‌اش را تحت تاثیر قرار داده و سیر کلی زندگی‌اش را تعیین کرده است. از آنجا که برخورداری و نمایش این میل در زنان نوعی تابوی اجتماعی محسوب می‌شود، انگ‌ها و تهمت‌های فراوانی در این بستر به فروغ چسبانده شده و تصویر او را مخدوش کرده است. بیشتر منتقدان و تحلیل‌گرانی که به آثار فروغ نگریسته‌اند، بسته به موضعی که درباره‌ی آزادی جنسی زنان و مردان داشته‌اند، به داوری اخلاقی در این زمینه دست یازیده‌اند و در پرتو همین جبهه‌گیری شعرهای فروغ را نیز فهم کرده‌اند.

موضع من در این زمینه با بیشتر جبهه‌گیری‌های یاد شده تفاوت دارد، زیرا ارضا یا پرهیز از یک میل را فاقد ارزش اخلاقی ذاتی می‌دانم. من از سویی به آزادی کامل و نامحدود اراده و خواست انسانی باور دارم و بنابراین برخورداری از میل و تلاش برای کامیابی در آن را امری طبیعی و فراگیر می‌دانم که مخالفت ورزیدن با آن یا از سر نادانی و غفلت از طبیعت انسانی است، و یا بوی ریا و دروغ و پنهانکاری می‌دهد. بنابراین برخورداری از یک میل درونی طبیعی و زیست‌شناختی مثل گرایش جنسی امری است عادی و طبیعی و بدیهی که همگان با شرط تندرستی از آن برخوردارند و این امر به خودیِ خود دلالتی اخلاقی ندارد. همچنان که نوشیدن آب هنگام تشنگی یا خوابیدن هنگام خستگی ارضای میلی زیستی است و نمی‌توان آن را کاری

نیک یا بد دانست. در کل هم بر این اعتقادم که ارضای میل چون بر محتوای قلبم (قدرت/ لذت/ بقا/ معنا) می‌افزاید، کاری درست است و اگر بخواهد محکی اخلاقی بخورد، بیشتر اخلاقی است تا ضد اخلاقی.

آنچه که ارزیابی اخلاقی یک کردار را ممکن می‌سازد، افزایش یا کاهش قلبم در «من» و «دیگری» است که از آن ناشی می‌شود. بر این مبنا می‌توان الگوهای ارضای میل را بررسی کرد و آنهایی که زیانکارانه و آسیب‌رسان و آزارنده هستند را غیراخلاقی و بقیه را اخلاقی قلمداد کرد. درباره‌ی میل جنسی، چون لزوما پای یک (یا در صورت تولید مثل، چند) «دیگری» در میان است، این مسئله اهمیت بیشتری پیدا می‌کند و به همین خاطر هم بحث اخلاقی و فشارهای هنجارین بر این غریزه بیش از میل به خوراک و پوشاک و زیستگاه است.

بر این مبنا این که فروغ میل جنسی سرکشی داشته و در پی ارضای آن بوده، هیچ ایراد و نقصی بر شخصیت او یا نظام اخلاقی‌اش وارد نمی‌سازد. چنین ایراد و نقصی تنها زمانی رخ می‌نماید که کردار فروغ در ارتباط با این میل به دیگران آسیب‌زده باشد یا از قدرت و معنا و لذت و بقای دیگران کاسته باشد. تنها بر مبنای این شاخصها (و نه مطلقِ داشتنِ یک میل و ارضای آن) می‌توان درباره‌ی یک شخصیت از زاویه‌ی اخلاقی به داوری پرداخت.

این که چرا فروغ از نظر جنسی چنین فعال بوده، تا حدودی با تحلیل موقعیت خانوادگی‌اش فهم‌پذیر می‌گردد. چنین وضعیتی در میان اعضای دیگر خانواده‌اش هم به چشم می‌خورد. یعنی مشابه آن را در مادر و خواهرش هم می‌بینیم و برادرش فریدون گرایش هم‌جنس‌خواهانه هم داشته است. با وجود مهربانی و ملایمت پدر و آسان‌گیری مادر به ظاهر مهر و محبت زیادی بین اعضای این خانواده جاری نبوده و به خصوص ازدواج مجدد پدر فروغ در چهارده سالگی او باعث شده تا این نهادِ پشتیبان دستخوش فروپاشی و تلاطم شود. به هر صورت ریشه‌های روانشناختی موضوع هرچه که باشد، فروغ به صورت دختری جوان بالید که

از میل جنسی بهره‌ی فراوان داشته و قید و بندی اجتماعی و نهادین در خانواده او را در این مورد محدود نمی‌ساخت.

بر خلاف آنچه که از فرط تکرار بدیهی پنداشته می‌شود، چنین می‌نماید که بند و بست و سرکوبی بیرونی بر میل جنسی فروغ وجود نداشته باشد. هم پدرش و هم شوهرش مردانی بسیار ملایم و روادار بودند و کامجویی‌های او را با نرمشی فراتر از انتظار نادیده می‌انگاشتند. هیچ گزارشی از این که پرویز شاپور یا پدر فروغ او را بابت هوسرانی کتک زده باشند یا خشونتی بر او روا داشته باشند، در دست نداریم. در یک مورد گزارشی داریم که پدر فروغ او را از خانه بیرون می‌کند و فروغ به ناچار مدتی در خانه‌ی دوستش زندگی می‌کند. اما باز می‌بینیم که در همین هنگام فروغ با پول همان پدر زندگی می‌کند و بعدتر هم که از شوهرش جدا می‌شود و به اروپا می‌رود باز از کمک مالی پدرش و شوهرِ قبلی‌اش برخوردار است. برادرش فریدون هم همواره هوادار و همدست اوست و نه تنها از رفتار خواهرش خشمگین نیست، که در برخی موارد از جمله صمیمانه شدن ارتباطش با پرویز شاپور به صورت واسطه و یاور به خواهرش کمک می‌کند. در نتیجه این تصور که فروغ در فضایی مردسالار و سرکوبگر محاصره شده بود و کامجویی‌هایش امری عصیانگرانه و انقلابی بوده و با ستیزی فرهنگی و مبارزه‌ای سیاسی شباهت داشته، به کلی نادرست است. نه تنها مردانِ خویشاوند رسمی‌اش مانند پدر و برادر و شوهر، که دوستان مرد و معشوق‌های فروغ هم به همین ترتیب مردانی ملایم و بی‌آزار و حمایتگر بوده‌اند، که نمونه‌اش ابراهیم گلستان و نادر نادرپور است.

با این همه ردپای نمایانی از رنج و آزار در اشعار فروغ و نامه‌هایش دیده می‌شود و روشن است که به خاطر کامجویی جنسی‌اش زیر فشار بوده و در این مورد فراوان شکایت می‌کند. اما کافی است به اشعارش و نامه‌هایش و گزارش اطرافیانش به دقت بنگریم تا به روشنی دریابیم که مهار و مانعی که میل جنسی‌اش را سرکوب می‌کرده امری بیرونی نبوده و به مردسالاری و این شعارهای سیاسی هیچ ارتباطی نداشته است. فروغ

به شدت با رسوبهای فکری بازمانده از باورهای مذهبی دست به گریبان بوده و زنی کمابیش خرافاتی محسوب می‌شده که کامجویی‌های خویش را گناه‌آمیز می‌پنداشته است.

نکته‌ی شگفت‌انگیز درباره‌ی عقاید مذهبی فروغ آن است که در خانواده‌ای به نسبت بی‌دین زاده و پرورده شد. پدر و مادرش بنا به شواهد بیرونی پایبندی خاصی به دین نداشته‌اند و برادرش فریدون و خواهرش پوران کمابیش دین‌ستیز محسوب می‌شوند. از این رو گرایش تندروانه‌ی فروغ به سوی نمادهای دینی غیرعادی می‌نماید. جالب آن است که برخورد فروغ با دین هم در چارچوبی شرعی و رسمی تعریف نمی‌شود و او در ارتباطش با امر قدسی دستخوش تلاطمی چشمگیر بوده است. با این همه از اشعارش چنین بر می‌آید که درباره‌ی وجود خداوند اطمینانی قطعی دارد و هم وی را بابت بدبختی‌هایش مقصر می‌داند و به او پرخاش می‌کند و هم از سوی دیگر قواعد و آداب شرعیِ منسوب به وی را پذیرفته و درونی ساخته و به خاطر رعایت نکردن‌اش خویش را شماتت می‌کرده است. فروغ در خانواده‌ای غیرمذهبی پرورده شد و عمر اجتماعی خود را در حلقه‌های ادبی و سیاسی چپ‌گرا و مخالف اسلامِ کلاسیک سپری کرد و در هر مقطعی چنین می‌نماید که مذهبی‌ترین شخصِ محیط خویش بوده باشد، هرچند در عین حال تندترین پرخاشها را هم نسبت به خداوند و نمادهای مقدس داشته است. برخی از شعرهایش که زیبا هم هستند و به همین خاطر مشهور شده‌اند، نهاد رسمی دین را مورد حمله قرار می‌دهند و آن را از خودِ خداوند مستقل قلمداد می‌کنند.

بر روی ما نگاه خدا خنده میزند　　هر چند ره به ساحل لطفش نبرده ایم

زیرا چو زاهدان سیه کار خرقه پوش　　پنهان ز دیدگان خدا می نخورده ایم

پیشانی ار ز داغ گناهی سیه شود　　بهتر ز داغ مهر نماز از سر ریا

نام خدا نبردن از آن به که زیر لب　　بهر فریب خلق بگویی خدا خدا

ما را چه غم که شیخ شبی در میان جمع　　بر رویمان ببست به شادی در بهشت

او میگشاید ... او که به لطف و صفای خویش　　گویی که خاک طینت ما را ز غم سرشت

طوفان طعنه خنده ما را زلب نشست　　کوهیم و در میانه دریا نشسته ایم

چون سینه جای گوهر یکتای راستیست　　زین رو به موج حادثه تنها نشسته ایم

ماییم ... ما که طعنه زاهد شنیده ایم　　ماییم ... ما که جامه تقوا دریده ایم

زیرا درون جامه به جز پیکر فریب　　زین راهیان راه حقیقت ندیده ایم

آن آتشی که در دل ما شعله میکشد　　گر در میان دامن شیخ اوفتاده بود

دیگر به ما که سوخته ایم از شرار عشق　　نام گناهکاره رسوا نداده بود

بگذار تا به طعنه بگویند مردمان　　در گوش هم حکایت عشق مدام ما

"هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق　　ثبت است در جریده عالم دوام ما"

اوج کشمکش دینی فروغ با خداوندش به سال ۱۳۳٤ مربوط می‌شود. در این سال فروغ علاوه بر افسردگی‌ای که شاید از عوارض زایمان و جدایی از شوهرش بوده باشد، دچار نوعی جنون مذهبی هم شد. اختلال روانی‌اش در این دوران به حدی بود که در تیمارستان بستری‌اش کردند و با دادن شوک می‌کوشیدند

افسردگی‌اش را درمان کنند. او در این دوران سخت به مطالعه‌ی کتابهای مقدس و خواندن ورد و انجام مراسم جادویی روی آورده بود.[۹۸]

در واقع ارتباط فروغ با متافیزیک بیش از آن که به دین و مذهب مربوط باشد، به خرافه و جادو و جنبل مربوط می‌شد. فروغ به خرافات عجیب و غریبی باور داشت و فالگیری و رمالی را بسیار جدی می‌گرفت. تا آخر عمر داده‌ها و نتایجی که مثلا از فال قهوه حاصل آمده بود برایش بسیار مهم تلقی می‌شد و در تصمیم‌گیری‌هایش تاثیر داشت. بر این مبنا در نامه‌ای به برادرش فریدون پیشگویی کرده بود که ابتدا خودش و بعد فریدون جوانمرگ خواهند شد. مادرش هم در مصاحبه‌ای گفته که مرگ خود را به همین ترتیب بر مبنای کف‌بینی پیشگویی کرده است.[۹۹] دوست دیگرش پوران طاهباز که همسر سیروس طاهباز بوده گفته که در اواخر عمر به خاطر روحیه‌ی افسرده‌اش نزد دعانویسی رفته و از او انگشتری با دعایی نوشته شده بر آن را گرفته تا حالش خوب شود![۱۰۰]

از مرور اشعار فروغ بر می‌آید که او با مهاری درونی و قید و بندی مذهبی دست به گریبان بوده و کامجویی جنسی را مایه‌ی عقوبت می‌دانسته و بابت آن احساس شرم و خواری داشته است. اما این حس درونی مانعی رفتاری برای او ایجاد نمی‌کرده است. این نکته را هم باید در نظر گرفت که شکل ظاهری فروغ چندان دلچسب نبوده و چنان که از فیلمها و عکسهایش بر می‌آید، زنی با چهره و اندام معمولی و تا حدودی

---

[۹۸] اسدی کیارس، ۱۳۸۷: ٦–۸.

[۹۹] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۵–۳.

[۱۰۰] صفاریان (الف)، ۱۳۹۳: دقیقه ۵–۷.

زشت بوده است. خودش هم بارها در مصاحبه‌هایش به این نکته که در دوران نوجوانی زشت بوده و بر این نکته آگاهی داشته تاکید کرده است.

بعدتر که به عنوان شاعری در میان اطرافیانش شهرتی پیدا کرد بیشتر بر اساس شعرهایش او را صاحب جذابیتی جنسی می‌دانستند. با این وجود در میان هم‌سنگرها و یاران نزدیکش هم کسی مثل رضا براهنی پیدا می‌شد که بگوید «صورت فرخزاد هیچ چیز زیبا نداشت. اگر آدم نمی‌فهمید که این همان شاعر معروف است، به عنوان یک زن نه زشت و نه زیبا، لیکن نادیده‌اش می‌گرفت».[۱۰۱] حتا علی اکبر کسمائی که در مدیحه‌ای عشق سوزان خویش را به او شرح داده هم وقتی به وصف شکل ظاهری‌اش می‌رسد می‌نویسد «آنچه صورت و اندام زنی را با معیارهای زیبایی ناسازگار می‌سازد در صورت و اندامش بیشتر به چشم می‌خورد. برجستگی بالای بینی و پهنای دوطرف آن و گشادگی دهانش با آن که دور از قواعد زیبایی بود، او را زشت نمی‌نمود. اندام او که چندان موزون هم نبود از لباسهای نامناسب و احیانا بددوختی که اغلب هم برش خودش بود، در نگاه او را زنی عادی و بی اعتنا به سر و وضعش نشان می‌داد»[۱۰۲] و «او از نظر زیبایی‌های صوری یک زن چندان جلب نظر نمی‌کرد و شاید گاهی هم توی ذوق می‌زد. اما خودش —مانند هر زنی آرزو داشت که فقط به خاطر خودش به خاطر زیبایی‌های زنانه‌اش دوستش بدارند و شاید به جبران احساس نقصی در این مورد بود که در آغاز به سوی شعر کشیده شد... بی‌پروایی او در بیان رازهای دل و حالات عشق... یک قسمت ناشی از همین احساس یا توهم کمبود در جاذبه‌ی جنسی بود».[۱۰۳] بنابراین مدیحه‌خوانی‌هایی که

---

[۱۰۱] براهنی، ۱۳۸۲: ۳۸۰.

[۱۰۲] کسمائی، ۱۳۸۲: ٤٠١.

[۱۰۳] کسمائی، ۱۳۸۲: ٤٠٢.-٤٠٣

نویسندگان نسل‌های بعدی درباره‌ی زیبایی‌اش تدوین کرده‌اند، بخشی از گفتمان بزرگداشت فروغ است و ربطی به شکل ظاهری واقعی‌اش ندارد. اشاره به این نکته از آن رو لازم آمد که هنگام مرور و فهم زندگینامه‌ی فروغ باید تنش میان میل جنسی چشمگیر و مخاطره‌ی برآورده نشدن‌اش به خاطر جذابیت اندک را هم در نظر داشت.

هرچند میل جنسی خروشان فروغ در بافت و کالبدی که داشت برایش مسئله‌زا و اضطراب‌آور و گناه‌آلود می‌نمود، اما تلاش او برای کام گرفتن از مردان در کنار تنشهای خانوادگی و اعتقادی و ریخت‌شناسانه‌ای که برشمردیم، عاملی بنیادین است که شاعر شدن او را ممکن ساخته و ساختار و محتوای تقریبا همه‌ی اشعار او را تعیین کرده است. از این رو اگر در سطح فرهنگی به کامجویی‌های فروغ بنگریم، آن را بارآور و معنابخش خواهیم یافت. این میل عاملی بوده که سرایش شعرهایی را باعث شده و برگی را به فرهنگ و ادب پارسی افزوده است. از این رو نکوهش و شکایت از آن کاری نابخردانه می‌نماید.

از سوی دیگر، در عینِ محترم شمردنِ حریم شخصی فروغ و معتبر دانستنِ حق او برای کام جستن از میل‌های درونی‌اش، باید به این نکته توجه کرد که تلاش برای ارضای این میل در سطح اجتماعی عاملِ اختلال در کنش متقابل و بحران در ارتباطهای انسانی او بوده است. دوره‌هایی که فروغ با افراد گوناگون دوست بوده بسیار کوتاه است و معمولا چند سالِ معدود را در بر می‌گیرد. حلقه‌های دوستانه‌ای که او در آنها عضویت داشته را بسته به شخصیت شاخص هریک می‌توان به این ترتیب زمانی برشمرد: پرویز شاپور، بهجت صدر- طوسی حائری، نادر نادرپور-سیاوش کسرائی، ابراهیم گلستان، احمد شاملو. این که زنی در سی و دو سالگی فوت کند و پیش از آن دست کم پنج نسل از دوستانِ متفاوت و متعارض را داشته باشد، غیرعادی است. یعنی فروغ در پانزده سالی که به عنوان زنی بالغ زیسته، به طور متوسط هر سه سال یک بار حلقه‌های دوستانه‌ی قدیمی را طرد کرده و به حلقه‌ی تازه‌ای وارد می‌شده است و این تازه به آمار نمایان و عیانی

محدود می‌شود که امروز ما در دست داریم. حدس من آن است که عمر روابط دوستانه‌ی او با افراد از این سه سال هم کمتر باشد، چون ارتباط در حلقه‌های دوستانه معمولا به یک نفر بند نیست و کل دورانش به صمیمیت با یک نفر سپری نمی‌شود و فرد تا وقتی که با کسی از اعضای جمع نزدیکی دارد، به عضویتش در آن ادامه می‌دهد.

این که فروغ در گذر از هر دوستی قدیم به جدید خشم و خشونتی آشکار می‌ساخته و روابط صمیمانه‌اش ناپایدار و شکننده بوده، گواهی است که نشان می‌دهد روی هم رفته بازی‌هایش با دیگری برنده/ بازنده بوده است. گزارشها و شواهد بیرونی در این مورد توافق دارند که فروغ زنی بسیار تندخو، خشم‌آور و مهاجم بوده است. بختی که از آن برخوردار بود، حضور مردان ملایم و مهربانی مثل پدرش و پرویز شاپور و تا حدودی ابراهیم گلستان است، که نقش حامی و پشتیبانی مهربان را درباره‌اش بر عهده می‌گرفته‌اند. درباره‌ی مردانی که چنین ملایمتی را نداشته‌اند (و در بسیاری از جاها گلستان هم چنین ملایمتی نداشته) فروغ رفتاری آسیب‌رساننده از خود بروز می‌داده است.

شایعه‌ها و گفتگوهایی هست که این رفتار خشن و نوسانهای شدید در خلق و خوی او را به اعتیاد نسبت می‌دهد. باید به این نکته توجه داشت که به احتمال زیاد تنها باری که پدرش او را از خانه بیرون کرد، به خاطر اعتیاد شدیدش بوده و نه بی‌بند و باری جنسی و این گزارشی است که اعضای خانواده‌اش از این ماجرا به دست داده‌اند. اما طوسی حائری در مصاحبه‌ای گفته که فروغ تنها به کشیدن سیگار معتاد بود و الکل هم می‌نوشید، اما به مواد مخدر دیگر آلوده نبوده است.[۱۰٤] خواهرش پوران هم می‌گوید او اعتیاد نداشته، اما

[۱۰٤] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤۹۳.

فاش می‌کند که هریک از مواد مخدر را یک بار «امتحان کرده» است![۱۰۵] همین گزارش اخیر برای کسانی که ساز و کار ابتلا به اعتیاد آشنایی دارند کافی است تا معتاد بودنِ او را نتیجه بگیرند. این نکته را هم باید در نظر داشت که بیشتر مریدان شاملو مانند مرادشان به مواد مخدر اعتیاد داشته‌اند. یعنی فروغ دست کم در دوران پایانی عمرش عضوی از یک دسته‌ی مطبوعاتی–ادبی بوده که اعضایش به اعتیاد شدید شهره بوده‌اند.

داده‌هایی که در دست داریم برای تعیین زمان دقیق معتاد شدن فروغ کافی نیست. اگر اخراج او از خانه به این دلیل بوده باشد، باید تاریخ آن را به ابتدای دهه‌ی ۱۳۳۰ و هجده نوزده سالگی‌اش مربوط دانست. این نکته که درست در همین مقطع زمانی دچار روانپریشی می‌شود و در تیمارستان بستری‌اش می‌کنند هم می‌تواند عوارضی برخاسته از افیون دانسته شود. به این ترتیب گرفتاری فروغ با مواد به ابتدای زندگی‌اش مربوط می‌شده و سراسر دوران فعالیت اجتماعی‌اش را در بر می‌گیرد. بر این مبنا می‌توان حدس زد که شاید تندخویی و پرخاشگری بیمارگونه‌اش هم پیامد مصرف مواد روانگردان بوده باشد. دست کم گزارش نادرپور را در دست داریم که می‌گوید فروغ بعد از آن که مدتی در تیمارستان بستری شد به این حالت پرخاشگری افراطی دچار آمد و حالتی دریده و درنده پیدا کرد.[۱۰۶] اما خواهرش پوران فرخزاد می‌گوید که این خوی خشم‌آور از ابتدا در او وجود داشته است. طوری که در سراسر دوران کودکی را مشغول دعوا و کتک‌کاری با خواهرش بوده و به خاطر این که او زیباتر بوده، به او حسودی می‌کرده و مدام آزارش می‌داده است.[۱۰۷]

---

[۱۰۵] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۳۰.

[۱۰۶] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۰۱.

[۱۰۷] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۲۶.

در میان این دو گزارش، به نظرم آنچه که اعضای خانواده‌اش می‌گویند معتبرتر است. داده‌هایی از این دست فراوان هستند و تقریبا همه‌ی نزدیکان و آشنایان فروغ وقتی به خلق و خوی او اشاره می‌کنند به پرخاشگری و خشونت‌اش تاکید دارند. بنابراین چنین می‌نماید که فروغ از ابتدای کار خلق و خویی نابسامان و ستیزه‌جو داشته، که همان زیر تاثیر اعتیاد تشدید شده و هم در مقطعی فروپاشی روانی‌اش را رقم زده و هم پس از آن رفتارهایی نامتعارف و خشونت‌آمیز را به دنبال داشته است.

نمونه‌ای از این رفتارها را طوسی حائری در مصاحبه‌ای تعریف کرده است. او می‌گوید مهری رخشا پس از بازگشت از اروپا مهمانی‌ای ترتیب داد و فروغ را نیز به آن دعوت کرد. در این مهمانی صادق چوبک، شجاع‌الدین شفا، و عماد خراسانی حضور داشتند و در آن زمان عماد نامدارترین شاعر در جمع‌شان بود. فروغ در این مجلس با حمله کردن به عماد و توهین به او و معتاد و مافنگی خواندن‌اش اصرار داشت که شعرهایش هم به همین دلیل به درد نمی‌خورد. رفتار او در این شب به قدری زننده بود که عماد که به نرمخویی و آسان‌گیری شهرت داشت در نهایت رنجید و مهری رخشا که میزبان بود با فروغ دعوا کرد و مهمانی به هم خورد.[۱۰۸] جالب آن است که به احتمال زیاد در این هنگام فروغ خود به بلای اعتیاد گرفتار شده بود و این که عماد خراسانی را بابت این صفت سرزنش می‌کرد به فرافکنی شباهتی دارد. سخن طوسی حائری به این نتیجه ختم می‌شود که «مهمانی‌هایی که او به هم ریخت و در آنها سوءتفاهم و دشمن‌کامی و تلخی ایجاد کرد از شماره بیرون است.» او در میان کسانی که مورد حمله‌ی فروغ قرار گرفته‌اند به نادرپور، شاملو، کسرائی، صهبا،

[۱۰۸] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤٨٥.

و ابتهاج اشاره کرده است و بیشتر اینها دقیقا همان کسانی بودند که نردبان ترقی‌اش شدند و او را به عنوان شاعر برکشیدند.

م. آزاد در مصاحبه‌ای داستان مهمانی خانه‌ی دکتر توکلی را نقل می‌کند و می‌گوید در آن روز فروغ به بهمن محصص حمله برد و او را دهاتی، تنگ چشم، و خاله زنک دانست و گفت که آثار هنری‌اش از درد کمر و عقده‌های جنسی سرچشمه می‌گیرد![۱۰۹] هم او از ماجرای مهمانی دیگری در خانه‌ی گلستان سخن می‌گوید که به مناسبت بازگشت مسعود فرزاد به ایران برگزار شده بود. فروغ در این مهمانی نخست به اسلام کاظمیه و بعد به خودِ م. آزاد پرید و پشت سر اخوان ثالث کلی بدگویی کرد. از نقل قولها معلوم است که در چارچوبی کمونیستی این و آن را متهم می‌کرده و بحثشان به بورژوا بودن یا نبودن این و آن مربوط می‌شده است. در نهایت هم به داریوش آشوری حمله کرد و او را هم بی‌نصیب نگذاشت.

اما چنین می‌نماید که پرخاشگری فروغ بیشتر به همان میل کامجویی‌اش مربوط بوده باشد، تا دغدغه‌ی خاطرهای نظری‌ای درباره‌ی مارکسیسم و اخلاق بورژوازی، که بستر گفتمانیِ اهانت‌هایش را تشکیل می‌داده است. نمونه‌اش آن که علت اصلی خشم و خروش او در مهمانی گلستان آن بود که برای نخستین بار به خانه‌ی حامی و معشوق و استادش دعوت می‌شد. او پیشتر فرزندان گلستان را دیده بود. کاوه گلستان که در آن هنگام پسر کوچکی بود فروغ را دوست داشت و با ماشین او به همراهش به گردش می‌رفت. اما لیلی که بزرگتر بود از فروغ نفرت داشت و این را ابراز می‌کرد. بنابراین قاعدتا آن شب فروغ در خانه‌ی گلستان با فضای خوشامدگویانه و دوستانه‌ای روبرو نشده بود. به خصوص که برای اولین بار هم با زن ابراهیم گلستان

---

[۱۰۹] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۱۶.

روبرو می‌شد. این زن که ادب و بردباری‌اش مثال زدنی است گویا از این که فروغ هم به خانه‌اش دعوت شده خبر نداشت، و به نوعی مهمانی‌ای که با زحمت بسیار ترتیب داده بود به این ترتیب خراب شد. اما حفظ ظاهر کرد و چیزی به روی خود نیاورد.[۱۱۰]

اما با این که میزبان شکیبایی به خرج داد، فروغ کل مهمانی را به هم ریخت. نخست با زیاده‌روی در نوشیدن مست کرد و بعد شروع کرد به حمله بردن به این و آن. وقتی در دفاع از پرولتاریا داد سخن داد و به آشوری و کاظمیه به خاطر بورژوا بودن‌شان توهین کرد، کاظمیه دست برد و مارک بارانی‌اش را که به مزون گران قیمتِ «روشا» تعلق داشت کند و به دستش داد و گفت: «بفرمایید خانم، حالا من مارک بورژوازی‌تان را کندم و شما شده‌اید پرولترا!» و فروغ که از این پاسخ خشمگین شده بود شروع کرد به دویدن در باغ و فریاد زدن و فحش دادن به کاظمیه و دیگران. رفتار او در عمل باعث رنجیدگی فرزاد شد و مهمانی را به هم زد.[۱۱۱]

چنین می‌نماید که این رفتار فروغ به مهمانی‌ها منحصر نبوده و در کل دوستان و اطرافیانش مدام در معرض زخم زبان و بدگویی‌هایش قرار داشته‌اند. به ویژه انگار که وقتی مردی با زنی ازدواج می‌کرد سخت مورد توهین و حمله‌ی او قرار می‌گرفت و این احتمالا واکنشی روانی بوده به وضعیت خودش که دوستِ مردی زن‌دار محسوب می‌شده است. سپانلو که یکی از یاران غار فروغ در این سالهاست از اسماعیل نوری علاء نقل قول کرده مردان گروهشان پس از مرگ فروغ نفسی به راحتی کشیدند و طی زمان کوتاهی با دوستان دخترشان ازدواج کردند و پیش از آن چنین نمی‌کردند از ترس آن که فروغ پیش این و آن مسخره‌شان کند و

---

[۱۱۰] نقیبی، ۱۳۸۲: ٥٣٤-٥٣٥.

[۱۱۱] نقیبی، ۱۳۸۲: ٥٣٥-٥٣٦.

بگوید «قاطی مرغها شده‌اند».[۱۱۲] اشاره‌ای که بیان شدن‌اش از طرف یک زنِ مدعی دفاع از حقوق زنان قدری عجیب می‌نماید. سپانلو در میان کسانی که از این رده از زخم زبان فروغ می‌ترسیدند از سیروس طاهباز و م. آزاد یاد کرده است. به هر صورت شهرزاد سپانلو که فرزند محمدعلی سپانلو و پرتو نوری‌علاء (خواهر اسماعیل نوری‌علاء) است به درستی اشاره کرده که سیروس طاهباز به هر روی در زمان زندگی فروغ با همسرش پوران صلح‌گل وصلت کرد و عکسی هم هست که حضور فروغ را در این مراسم نشان می‌دهد و این باید به سالهای آخر زندگی فروغ مربوط باشد.

یک گواه که برنده/ بازنده بودنِ ساخت ارتباطی فروغ را تایید می‌کند آن است که بخشی از این رفتارهای پرخاشگرانه در قالب ناسپاسی آشکار نمود می‌یافته است. یک نمونه‌اش آن که فروغ احتمالا در بیست سالگی که به حلقه‌ی شاعران حزب توده متصل شده بود،[۱۱۳] دوست دختر سیاوش کسرائی بود.[۱۱٤] کسرائی برای جا انداختن او در محفل ادیبان هوادار توده تلاش زیادی به خرج داد و سایه که دوست مشترکشان بود می‌گوید که وزن و قالب شعرهای فروغ را هم برایش درست می‌کرده است.[۱۱۵] با این وجود بعد از مدت کوتاهی این دوستی خاتمه یافت و بعد از آن فروغ در مطبوعات چنین درباره‌ی شعر کسرائی اظهار نظر کرد: «معذرت می‌خواهم، مطلقا قبولش ندارم. می‌خواهد بدش بیاید، می‌خواهد خوشش بیاید. او

---

[۱۱۲] سپانلو، ۱۳۹۰: ۱٦۷.

[۱۱۳] فرخزاد، ۱۳٤۳: ٤۷.

[۱۱٤] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۹۹۷.

[۱۱۵] ابتهاج، ۱۳۹۲، ج.۲: ۹۷۸.

نه حرف دارد و نه اگر حرفی داشته باشد، حرف صمیمانه‌ایست. زبانش شل و لق است. فرم‌های شعرش خیلی دستمالی شده هستند. شعر برایش تفننی است...».[۱۱۶]

فروغ که تنها یک سال با نادرپور دوست بود و در همین مدت جایی برای خود در محفل دوستان او پیدا کرده بود، بعد از به هم زدن با او وی را در جمع بچه‌ننه، شازده قلابی، متظاهر، و محافظه‌کار می‌نامید و وسواسش در پاکیزگی و رعایت تمیزی دست و صورت و لباسش را ریشخند می‌کرد.[۱۱۷] دلیل اصلی دشمنی شدید فروغ با وی آن بود که نادرپور بعد از جدایی از او با زنی ازدواج کرد و نسبت به او وفادار بود. فروغ چند بار تلاش کرد ارتباط پیشین را با او از سر بگیرد اما با مقاومت او روبرو شد. در نهایت وقتی پافشاری را از حد گذراند و قراری با او گذاشت، نادرپور در حرکتی تماشایی زنش را در جریان گذاشت و به جای خودش زنش به محل قرار (کافه لیلا کنار دانشگاه تهران) رفت و دو ساعت با فروغ صحبت کرد.

بعد از آن مدتی ارتباط این دو به شکلی کج‌دار و مریز ادامه داشت، تا این که در سال ۱۳۳۹ بین نادرپور و شاملو در هفته‌نامه‌ی آژنگ دعوایی درگرفت و فروغ ناگهان فرصت را برای انتقام مساعد دید و به جبهه‌ی شاملو پیوست و در حمایت از او و حمله به دوست قدیمی‌اش مقاله‌هایی نوشت.[۱۱۸] برخی از این مقاله‌ها که در اواخر سال ۱۳۳۹ در این هفته‌نامه به چاپ رسید، بسیار توهین‌آمیز و بی‌ادبانه و هرزه‌درایانه نوشته شده است و از این رو در منابعی که به ستایش از فروغ اختصاص یافته اشاره‌ای به آن وجود ندارد. به

---

[۱۱۶] فرخزاد، ۱۳٤۳.

[۱۱۷] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤۸٦.

[۱۱۸] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۰۷.

این شکل پیوستن فروغ به حلقه‌ی مریدان شاملو یک دلیل عاطفی انتقام‌جویانه هم داشته به پیشینه‌ی پرتلاطم‌اش با نادرپور مربوط می‌شود.

این شکل از بدگویی درباره‌ی نزدیکان را در موارد دیگری هم از او نقل کرده‌اند. حتا درباره‌ی شخصیتی گوشه‌گیر و محترم مثل سهراب سپهری که برای فروغ احترامی قایل بود و فروغ هم خویش را وامدار او می‌دانست، وقتی در مجله‌ی آرش قرار شد حین مصاحبه با او به عرفان‌گرایی و گرایش او به خاور دور تاخته شود، فروغ از وی دفاعی نکرد و با مصاحبه‌گرِ مهاجم در طرد و لعن این گرایش همداستان شد.[۱۱۹] همچنین از بدگویی‌های او درباره‌ی سیمین بهبهانی و دشمنی‌اش با وی نیز داستانهای بسیاری نقل شده و این در حالی است که سیمین با وجود رقابتی که در شعر با او داشت، زنی بسیار مهربان و ملایم بود و همواره از حمله و ناسزاگویی به وی پرهیز می‌کرد.

این الگو تنها به رقیبان ادبی محدود نمی‌شد، که حتا هم‌سنگرهای ایدئولوژیک را هم در بر می‌گرفت. چنان که مهمترین کسانی که در تشکیلات مطبوعاتی شاملو برای مطرح کردن او کوشیدند رضا براهنی و یدالله رویایی بودند که در سالهای ۱۳٤۰-۱۳٤۱ به شدت برای مشهور کردن‌اش فعالیت کردند. بدخویی و دشمن‌تراشی‌های فروغ به قدری نمایان و چشمگیر بوده که حتا ستایندگان و هم‌مسلکانش هم ناگزیر بدان اقرار کرده‌اند و احتمالا در پاسخ به پرخاش‌هایی از همین جنس در تخریب خاطره‌ی فروغ کوشیده‌اند.

رضا براهنی که در آغاز یکی از اعضای دسته‌ی شاملو و از مبلغان شعر فروغ بود، در مصاحبه‌ای که بعد از مرگ فروغ انجام شده،[۱۲۰] او را با نیمایوشیج مقایسه کرده و گفته که تمایز این دو در اینجاست که نیما

---

[۱۱۹] فرخزاد، ۱۳٤۳.

[۱۲۰] براهنی، ۱۳٤۷: ۱٤-۱۸.

صاحب نوعی «خرد باستانی» بود و «یک کدخدای با فرهنگ بود ... مثل فردوسی و ناصرخسرو» و ذهن سالمی داشت و «قلبی بزرگ و با گذشت... روحی بردبار» داشت و بزرگوار و عاری از حسد و کینه بود و آخر هم به مخاطب اطمینان می‌دهد که «از نظر هنری هیچ کس به اندازه‌ی نیما ارزش ندارد»!. در مقابل فروغ حالتی هیستریک، «یک حالت هجوم و حمله‌ی ناگهانی غیرقابل کنترل، یک درنده‌خویی غریزی و در عین حال رمانتیک» داشته و با حسادت‌ها و بغض‌ها و کینه‌های خصوصی دست به گریبان بوده و ایرادش در آنجا بوده که «منِ تغزلی»ای سراینده‌ی شعرهایش بوده است.

گاه با خواندن برخی توصیف‌ها از برخی شخصیتهای معاصر که اسناد و داده‌های محکم و روشنی درباره‌شان وجود دارد، این تردید به من دست می‌دهد که گویا توصیف‌گر به روایت کردنِ رویایی شخصی مشغول است و یا فردِ مورد نظر را با کسی دیگر اشتباه گرفته است. فروغ هر اشکال و ایرادی در زمینه‌ی اخلاقی یا ارتباطی داشته باشد، بی‌تردید از نظر سلامت روانی از نیمایوشیج بسیار تندرست‌تر بوده است. در نوشتاری دیگر با انبوهی از اسناد و شواهد نشان داده‌ام که نیما تا حدودی به خاطر اعتیاد شدیدی که گریبانگیرش بود، اتفاقا سلامت بدنی و روانی چندانی نداشته و دقیقا همان مواردی که براهنی انکارش می‌کند درباره‌اش صدق می‌کرده است. یعنی حسادتی دایمی و بیمارگونه درونش زبانه می‌کشیده، سخت نسبت به اطرافیانش کینه‌توز و بدگمان بوده، و از نظر دانش و بینش مردی کم‌مایه و سطحی بوده است. البته این قابل درک است که براهنی به خاطر خویشاوندی ایدئولوژیکی که با نیما داشته او را بستاید، اما تعمیم دادن این ایدئولوژی به بزرگانی مانند فردوسی و ناصرخسرو نامعقول می‌نماید، اگر که توهین‌آمیز نباشد.

با این وجود توصیفی که براهنی از فروغ به دست داده به نظر درست می‌رسد و با وصف دیگران از وی سازگار است. فروغ در زمان انجام این مصاحبه مشهورتر از نیما بوده و معاصران او را دیده بودند و از این رو تحریف و دروغگویی درباره‌اش دشوارتر بوده است. چنین مانع تاسف‌برانگیزی البته درباره‌ی نیما

مصداق نداشت و می‌شد او را که به نسلی قدیمی‌تر تعلق داشت و کمتر کسی به یادش می‌آورد را به دهقانی خردمند و نیک‌نفس تشبیه کرد، بی آن که دروغی افشا و دروغگویی رسوا گردد.

انگاره و تصویری که امروز ما از فروغ در دست داریم در شبکه‌ای از نوشتارها و گفتارهای کسانی شکل گرفته که به این شکل بر محور منافع حزبی و سفارشهای سیاسی در ستایش از هم‌مسلکان خویش اغراق می‌کردند و یا در تخریب تصویر مخالفان خویش می‌کوشیده‌اند. از این روست که باید گزارشها و اظهار نظرهای افرادی که بسیاری‌شان دوستان نزدیک فروغ هم بوده‌اند را با احتیاط تلقی کرد و حتما محتوای این برداشتها را با داده‌های بیرونی برسنجید و محک زد.

گفتار هفتم: اندوخته‌ی دانایی فروغ

پرسشی که باید درباره‌ی هر شاعری طرح شود، موقعیت او در جغرافیای ادبیاتِ زمانه‌ی خویش است. یعنی باید دید خودانگاره‌ی شاعر از خودش و جایگاهی که بدان چشم دوخته و به نظر خودش آن را به دست آورده، کجاست. برای دانستن این موقعیت باید به بستر و زمینه‌ی ادبیات از چشم شاعر نگریست، یعنی فهم وی از شعر، زبان، ادب و معنا را از گفتمان وی استخراج کرد. تنها در این هنگام می‌توان فهمید که منظور وی از ادبیات و آفرینش ادبی چه بوده و چه جایگاهی را از دید خویش در این میدان اشغال می‌کرده است، و بعد می‌شود به این پرسش پرداخت که این برداشت یا ارزیابی از جایگاه خویش درست و سزاوار بوده یا نه.

نخستین نکته درباره‌ی فروغ که نقطه‌ی تفاوت او با سیمین و پروین هم محسوب می‌شود، کم‌سوادی اوست. فروغ تنها نُه کلاس درس خواند که با معیارهای امروزین با پایان دوران راهنمایی برابر می‌شود. فروغ سال بعد به جای تحصیل در دبیرستان به هنرستان زنانه رفت و خیاطی و گلدوزی و این نوع هنرها را در آنجا آموخت. در بیشتر منابع نوشته‌اند که تا سال سوم دبیرستان درس خوانده که نادرست است و احتمالا با افزودن این سالهای هنرستان محاسبه شده است. به گواهی خواهرش پوران به خیاطی و نقاشی علاقه داشته است.[۱۲۱] هرچند در این زمینه‌ها استعداد چندانی از او بروز نکرد. درباره‌ی نقاشی بر مبنای آنچه از او باز مانده

[۱۲۱] فرخزاد، ۱۳٤٥.

می‌توان داوری کرد و درباره‌ی خیاطی گزارش دوستانش را در دست داریم که می‌گویند زنی بدلباس بوده، بدان خاطر که لباسهایش را خود می‌دوخته است.[۱۲۲] فروغ در همین سال ۱۳۲۸ مدت کوتاهی نزد علی اصغر پتگر مشق نقاشی کرد و هنرستان کمال‌الملک هم که به آن وارد شد توسط همین هنرمند و دو شاگردش (مهدی کاتوزیان و بهجت صدر) اداره می‌شد.

بنابراین از نظر تحصیلات رسمی، فروغ از سیمین و پروین فروپایه‌تر بوده است. اما این به تنهایی شاخصی تعیین کننده نیست. چون شاعران زیادی داشته‌ایم که تحصیلات مرتبی نداشته‌اند و خود با مطالعه و یادگیری بر این نقص غلبه کرده‌اند. در میان شاعران نسل پیش از فروغ، نیمایوشیج تقریبا هم‌اندازه‌ی فروغ درس خوانده بود و ملک‌الشعرای بهار حتا همان قدر هم به مدرسه نرفت، اما بهار تا پایان عمر به یادگیری و آموختن مشغول بود و تسلط فراگیرش در تاریخ و ادبیات و زبان‌شناسی خیره کننده است، در حالی که نیما در حد همان آموخته‌های مدرسه‌ایِ چند ساله باقی ماند. از این رو عدد مطلق سالهایی که فرد به مدرسه رفته و تحصیل علم کرده تعیین کننده نیست، اما به هر صورت شاخصی است، و در کنار شمار سالهایی که فرد به آموختن مشغول بوده و در کنار شمار کتابهایی که خوانده و عمقی که درباره‌شان اندیشیده، ژرفای اندیشه و درجه جدیتِ حضور وی در سپهر ادب را نشان می‌دهد.

درباره‌ی فروغ دستیابی به تصویری از حجم و عمق دانشی که اندوخته به نسبت ساده است. فروغ در دوران زندگی کوتاهش هم در مصاحبه‌ها و هم در نامه‌هایی که نزدیکانش می‌نوشت هم درباره‌ی مفهوم شعر و شاعری و ادب از دید خویش چیزهایی نوشته و هم به خودانگاره‌ی خویش در این میان اشاره کرده

---

[۱۲۲] کسمائی، ۱۳۸۲: ٤٠١ و براهنی، ۱۳۸۲: ۳۸۰.

است. از مرور این داده‌ها روشن می‌شود که تصویر ذهنی فروغ از ادبیات و شعر به نسبت عامیانه و ساده‌انگارانه بوده است. یعنی با آثار کلاسیک شعر پارسی و نظریه‌های ادبی آشنا نبوده، زیر و بم کشمکش‌های جاری میان ادیبان و نظریه‌پردازان معاصر خویش را نمی‌شناخته، و بنابراین درباره‌ی سیر کلی تحول زبان پارسی و جایگاه و ماهیت شعر در میانه‌اش دچار ابهام بوده است.

با این شاخصها، فروغ فردی به نسبت بی‌سواد می‌نماید که در حد همان تحصیلات ابتدایی و راهنمایی باقی مانده است. این را به خصوص با تحلیل آثاری که به نثر از او باقی مانده می‌توان دریافت. چون نثر نسبت به شعر ابهام کمتری دارد و قلاب‌هایش به دانایی پایه‌ی نویسنده نمایان‌تر است و کمتر با تفسیرهای دلبخواهانه دست به گریبان می‌شود. آنچه که به نثر از فروغ باقی مانده، سه جنس متن را در بر می‌گیرد: مصاحبه‌ها، نامه‌ها و داستانهای کوتاه. مصاحبه‌ها و نامه‌ها گذشته از اشاره به مسائل شخصی، گریزهایی هم به برداشت وی از شعر و ادب را در خود گنجانده‌اند که بسیار ارزشمند هستند. این اشاره‌ها از سویی همگرا و سازگار با هم هستند و از سوی دیگر رقیق بودن دانایی فروغ درباره‌ی ادب و زبان پارسی را نشان می‌دهد. فروغ به نظریه‌ها و برداشتهای مهم و اندیشمندان و ادیبان بزرگ یا اشاره‌ای ندارد، یا در جایی که دارد سخت با بدفهمی و سطحی‌نگری دست به گریبان است.

نوشتارهای اولیه‌ی فروغ نشان می‌دهد که به این نقطه ضعف خویش آگاهی داشته و ادعا می‌کرده که با کتاب خواندن در حال رفع و رجوع آن است. اما لاف و گزافی که در این زمینه زده و عوامانه بودنِ اشاره‌هایی که به مفاهیم روشنفکرانه دارد، نشان می‌دهد که در این زمینه اغراقی به خرج داده است. در همان ابتدای کار، که تازه کتاب «اسیر» را چاپ کرده بود، در نامه‌ای که در ۱۳۳٤/۱۰/۱۲ از اهواز به علی اکبر

صفی‌پور مدیر هفته‌نامه‌ی «امید ایران» نوشت،[۱۲۳] چنین می‌خوانیم: «...حالا ۲۰ سال دارم، راجع به پدر و مادر و میزان تحصیلاتم بهتر است صحبتی نباشد. یکسال است که به طور مداوم شعر می گویم، پیش از آن مطالعه می‌کردم و می‌توانم بگویم که بیشتر از همهٔ روزهای عمرم کتاب‌های سودمند و مفید خوانده‌ام وسه سال است که اصولاً شاعر شده‌ام یعنی روحیه‌ی شاعرانه پیدا کرده‌ام.»

ادعای فروغ درباره‌ی این که در این تاریخ بیشتر از شمار روزهای عمرش کتابهای سودمند خوانده، بی‌شک نادرست است و این را از تعریفِ «شاعر شدن» به مثابه «روحیه‌ی شاعرانه پیدا کردن» می‌توان دریافت. فروغ در همین نامه وقتی می‌خواهد از شاعرانی که از آنها تاثیر پذیرفته یاد کند، از فریدون توللی و فریدون مشیری و حافظ یاد می‌کند، و بعد از ترجمه‌های بودلر. یعنی کسانی که البته به خاطر گرایش‌شان به رمانتیسم شباهتی با هم دارند، اما بیش از آن مشهورترین نامهایی هستند که در آن هنگام در مجله‌های ادبی به گوش می‌خورده است. او همچنین می‌گوید که به «کنتس دو نوآی» ارادت دارد، چون «مکتبش به مکتب او نزدیک است». این در حالی است که کنتس دو نوآی نه شخصیت مهمی است و نه مکتبی خاص دارد و احتمالا فروغ ترجمه‌ای از یکی از آثار او را جایی دیده و با او همذات‌پنداری‌ای داشته است.

فروغ در جایی دیگر، سالها بعد از این لاف جوانانه اعتراف می‌کند که «من هیچ وقت اوزان عروضی را نخوانده‌ام. آنها را در شعرهایی که می‌خوانم پیدا کرده‌ام. بنابراین آنها برای من حکم نبودند، راههایی بودند که دیگران رفته بودند.» و بعد می‌افزاید که «یکی از خوشبختی‌های من این است که نه خودم را در ادبیات کلاسیک سرزمین خودمان غرق کرده‌ام و نه خیلی زیاد مجذوب ادبیات فرنگی شده‌ام.»[۱۲٤] یعنی نه تنها فروغ

---

[۱۲۳] جعفری، ۱۳۸٤.

[۱۲٤] فرخزاد، ۱۳٤۳: ٤۹.

ادبیات ایران و جهان را به طور جدی نخوانده، که در این مورد احساس خوشبختی و رضایت هم می‌کرده است.

نامه‌هایی که بعد از جدایی به پرویز شاپور نوشته هم الگویی مشابه را نشان می‌دهد. فروغ در همان ابتدای کارِ جدایی از شوهرش وقتی به تهران آمد و برای او به اهواز نامه نگاشت، خیانتش به او را با تکیه بر تفسیری بسیار سطحی از آرای اگزیستانسیالیست‌ها توجیه می‌کند: «تو لابد با فلسفه (اگزیستانسیالیسم) آشنا هستی. اینها یک دسته‌ی جدیدی هستند که عقیده دارند هیچ چیز بدی در دنیا وجود ندارد. هیچ چیز بد نیست و روی این عقیده هر کار که می‌خواهند می‌کنند. حتا لخت در خیابانها می‌گردند. زیرا هیچ بدی وجود ندارد. پسرها لباس دخترها را می‌پوشند و مثل آنها آرایش می‌کنند. دخترها اعمال مردها را انجام می‌دهند و زندگی آنها پر است از عجایب... تو فکر می‌کنی این زندگی لذیذ و زیبا نیست؟ ولی البته بدیهایی هم دارد. آنها به اصول اخلاق و شرافت پشت پا زده‌اند و چه بسیار دیده شده که یک زن در آن واحد سه معشوق داشته است...».[۱۲۵]

از این نامه بر می‌آید که فروغ تصویری بسیار سطحی و ابتدایی از محتوای اگزیستانسیالیسم داشته و چیزهایی به کلی بی‌ربط را با هم همسان می‌انگاشته است. در ضمن از اشاره‌هایش به خوبی روشن است که هم در جستجوی آزادی جنسی است و هم آن را بر خلاف شرافت و اخلاق می‌داند و در این میان چیز مبهمی را در لوای فلسفه دستاویز قرار داده تا تصویری به همان اندازه مبهم از سبک زندگی اهل فرنگ را بطلبد.

[۱۲۵] کیارس اسدی، ۱۳۸۷: ۷.

برداشت فروغ درباره‌ی فرهنگهای خاوری نیز به قدر تمدن باختری با نادانی آغشته بوده است. در مصاحبه‌ای دیگر، وقتی سخن به ظرافت و زیبایی در سخن شاعرانه می‌کشد و مصاحبه‌گر به هواداران ایجاز و ظرافت در شعرهای چینی و ژاپنی اشاره می‌کند و احتمالا مقصودش سهراب سپهری است. فروغ با او همداستان است که این ظرافتها به درد نمی‌خورد و نباید در شعر خودمان دنبالش بگردیم، اما سخن آزاد را قطع می‌کند تا چنین اظهار نظر کند: «... این شعرها اگر کوتاه هستند و ظاهرا ساده به علت خصوصیات محیط و روحیه‌ی ملتی است که آنها را به وجود آورده. شما این ظرافت و ایجاز و خلاصگی را در تمام مظاهر زندگی آنها می‌بینید. حتا در حرکات دست و سیلاب‌های کلمات زبانشان. به علاوه این شعرها در شکل کوتاه و ظریف هستند، در معنی که این طور نیستند. در مورد ما کاملا فرق می‌کند. من فکر می‌کنم که چیزی که شعر ما را خراب کرده همین توجه زیاد به ظرافت و زیبایی است. زندگی ما فرق دارد. خشن است. تربیت نشده است. باید این حالت‌ها را وارد شعر کرد. شعر ما اتفاقا به مقدار زیادی خشونت و کلمات غیرشاعرانه حتیاج دارد تا جان بگیرد و از نو زنده شود.»[۱۲۶]

فروغ در این پاره گفتار آشکارا نشان می‌دهد که از تمدن‌های خاور دور و حوزه‌ی فرهنگی چین و ژاپن فراتر از آنچه که احتمالا در فیلم‌های سینمایی دیده، چیز زیادی نمی‌داند و با این وجود با قطعیت و یقین چشمگیری در این زمینه اظهار نظر می‌کند. کسانی که با اهالی خاور دور تماس داشته‌اند می‌دانند که در میان این مردم ظریف‌ترین و متمدن‌ترین فرهنگ را چینی‌ها دارند و آنها هم نه ایجاز چندانی در کردار و گفتار دارند و نه ظرافتی چشمگیرتر از ایرانیان. ادبیات کلاسیک و کردارهای رسمی مناسک‌آمیز چینی و ژاپنی دست

[۱۲۶] فرخزاد، ۱۳۴۳: ۵۸.

بر قضا بسیار درازدامنه و پیچیده است و معلوم است که فروغ هایکوی ژاپنی و زبانزدهای ذن (کوآن) –که هردو به یک نحله‌ی دینی خاص تعلق دارند– را با کل فرهنگ خاور دور یکی فرض کرده است. در حالی که هایکوی ژاپنی هم بخشی آغازین از شعرهایی درازتر بوده که بعدتر تا حدودی استقلال یافته، کمابیش شبیه به پیوندی که در زبان پارسی بین غزل آغازین و قصیده وجود داشته است. یعنی حرکات دست و زبان مردم خاور دور نشانی از اختصارِ مورد نظر فروغ ندارد، مگر آن که در فیلمی به طور سطحی فارغ از بستر فرهنگی‌اش نگریسته شده باشد. به همین ترتیب این که ایرانی‌ها از ژاپنی‌ها خشن‌تر و تربیت‌نشده‌تر فرض شوند، در بهترین حالت نشانگر نادانی و خودباختگی محض است و ناآشنایی با تاریخ به نسبت کوتاه مردم ژاپن و سبک زندگی خشن و جنگهای دایمی خان‌هایشان که در سراسر تاریخ‌شان تا قرن پیش ادامه داشته است. خلاصه کنم، اظهار نظر فروغ در اینجا در فراغت از دانش زاده شده و در حبابی از فرضِ خودکهتری و خوار شماری خویشتن زندانی مانده است.

سایر نامه‌های فروغ هم چنین هستند و ارجاع درست و منظمی به آرای ادیبان یا نظریه‌های جدی در آن نمی‌توان یافت که در ضمن درست هم باشد. بنابراین تا جایی که نثرهای بازمانده از فروغ مربوط می‌شود، او نه در نوشتن متنهای پارسی مهارتی داشته و نه تسلطی بر دانشِ تولید شده درباره‌ی ادب پارسی (یا چیزهای دیگر!) داشته است. آنچه در نامه‌ها و مصاحبه‌هایش باید به شکلی جداگانه وارسی شود، برداشت او درباره‌ی شعر است. یعنی گذشته از این که شاعر تا چه پایه در شناسایی زیربنای نظری زبان خویش کامیاب بوده و گذشته از این که اندیشه‌ی منسجم و پرورده‌ای درباره‌ی خویشتن و جهان داشته یا نه، این نکته که به طور خاص درباره‌ی شعر چه فکر می‌کرده اهمیت دارد.

از جمع‌بندی آرای فروغ درباره‌ی شعر و شاعری بر می‌آید که در این زمینه به تکرار جسته و گریخته‌ی آرای رمانتیست‌هایی مشغول بوده که در ایران زیر تاثیر جنبش رمانتیسم اروپایی در قرن نوزدهم قرار داشته‌اند.

به طور کلی می‌توان گفت که آرای او درباره‌ی چیزها همواره انعکاسی از آرای اطرافیانش درباره‌ی همان چیزهاست. به همین ترتیب برداشت فروغ درباره‌ی شعر و شاعری کاملا در همان قالب نگاه رمانتیستی دوران خودش جای می‌گیرد.

فروغ چندین بار درباره‌ی شعر و معیارهای زیبایی‌شناسانه‌ای که درباره‌اش به رسمیت می‌شناسد سخن گفته است. از جمع‌بندی حرفهایش دو چیز بر می‌آید. یکی این که به معنای کلاسیک کلمه سواد ادبی چندانی نداشته و با علم عروض و قافیه و بدایع و صنایع آشنایی چندانی نداشته است. او از این نظر نقطه‌ی مقابل پروین و سیمین است که بر ادب کلاسیک پارسی تسلطی چشمگیر داشته‌اند. چندان که سیمین می‌گوید کتاب المعجم شمس قیس رازی را برای سالها همواره کنار دستش داشته و بارها و بارها آن را خوانده[۱۲۷] و چیرگی شگفت‌انگیز پروین بر ادب پارسی هم که در میان معاصرانش بی‌نظیر است. دوم آن که فروغ اصولا تصویر دقیق و روشنی درباره‌ی سنجه‌ها و معیارهای حاکم بر زیبایی سخن نداشته و گفتارهایش در این زمینه واگرا و پراکنده است. او در هیچ موردی شعر را از منظری علمی و عینی وصف نکرده است و به آن در مقام فرآورده‌ای زبانی، نظامی معنایی یا پیکربندی‌ای در سخن ننگریسته است.

وصف او از شعر همیشه از جنس بازگو کردن حس و حالی درونی است با زبانی تمثیلی و غیرعلمی. مثلا می‌گوید «مدتها زحمت کشیدم تا توانستم این چیز غریبه‌ی وحشی (یعنی شعر) را برای خودم رام کنم و بعد مدتها زحمت کشیدم که او را در خودم نفوذ بدهم. با او درآمیزم و با هم درآمیخته شویم آن چنان که جدا کردن ما آسان نباشد.»[۱۲۸] یا «شعر برای من مثل پنجره‌ایست که هر وقت به طرفش می‌روم خود به خود

---

[۱۲۷] بهبهانی، ۱۳۷٦: ۱۲۵-۱۲٦.

[۱۲۸] جلالی، ۱۳۷۷: ۲۱۳.

باز می‌شود. من آنجا می‌نشینم، نگاه می‌کنم، آواز می‌خوانم، داد می‌زنم، گریه می‌کنم، با عکس درخت‌ها قاطی می‌شوم و می‌دانم که آن طرف پنجره یک فضا هست و یک نفر می‌شنود»[۱۲۹] یا «مضمون به خاطر قالب به وجود نمی‌آید، قالب است که به خاطر مضمون به وجود می‌آید. اصلا من به قالب زیاد اهمیت نمی‌دهم. من معتقدم که شعر عبارت است از یک حرف یا حس. البته نه حس سطحی، یک حس تجربه شده و عمیق».[۱۳۰]

با این وجود در جایی دیگر می‌گوید «در مورد وزن هم من زیاد با وزن‌هایی که تا به حال در شعر فارسی معمول بوده و به کار می‌رفته موافق نیستم. به خاطر این که هیچ نوع هماهنگی بین این وزن‌ها با حس خودم که یک آدم امروزی هستم، نمی‌بینم. اینها یک ریتم‌های خیلی ملایم‌اند. حتا وزنهایی که در شعرهای رزمی به کار رفته‌اند، در همه‌ی اینها ملایمتی هست که با حس‌های امروزی جور در نمی‌آید... اصلا مسایلی که توی زندگی امروز ما مطرح است خیلی با این وزن‌ها ناهماهنگ است.»[۱۳۱] البته در این میان درست روشن نیست که چگونه می‌شود با وزنهای به کار رفته در یک زبان مخالف بود، یا فروغ که شعرهای خودش نمونه‌ی ملایمت و لطافت هستند و هرگز چیزی با لحن حماسی را چه در نثر و چه در شعر بیان نکرده، چه محتوایی را در ذهن دارد که صلابت و کوبندگی وزنهای حماسی شعر پارسی برای گنجاندن‌اش کافی نیستند.

از دید او «شعر من شعله‌ی احساس من است/ تو مرا شاعره کردی ای مرد» و «شعر شعله‌ای از احساس است و تنها چیزی است که مرا هرجا که باشم می‌تواند به یک دنیای رویایی و زیبا ببرد. یک شعر وقتی زیباست که شاعر تمام التهابات و هیجانات روح و جسم خود را در آن منعکس کرده باشد. من معتقدم

---

[۱۲۹] جلالی، ۱۳۷۷: ۲۰۳.

[۱۳۰] جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸۳.

[۱۳۱] فرخزاد، ۱۳٤۱: ۱٤۲.

همه‌ی احساسات را بدون هیچ قید و شرطی باید بیان کرد...». در کل چیزی که در سخنان او درباره‌ی شعر مدام تکرار می‌شود، همین تاکید بر عاملی ذهنی و مبهم به نام صمیمیت است. در مصاحبه‌ی مشهوری که با ایرج گرگین کرده،[۱۳۲] به گوشه و کنار نوآوری‌های شاعران معاصرش می‌تازد و همه را مردود می‌داند، اما درست معلوم نیست معیاری که خودش برای شعر خوب در نظر دارد کدام است. او در این گفتگو شعر امروز را در برابر شعر دیروز قرار می‌دهد و تنها معیاری که با ابهام بسیار برای شعر امروز بر می‌شمارد صمیمیت است. او در این گفتگو اصرار زیادی دارد که نوآوری‌هایی از جنس به کار گرفتن واژگان غیرفاخر روزمره یا برعکس بهره‌گیری از کلمات ادبی و زیبا را تقلبی و مصنوعی و غیرشاعرانه بداند و باز تنها صمیمانه بودنِ شعر را داروی این درد می‌داند. در واقع گفتگوی یاد شده نمونه‌ایست از گفتمان ایدئولوژیکی که چیزی نحیف و رقیق و فرّار به نام شعر نو یا شعر امروز را در برابر کل تاریخ ادبیات ایران علم می‌کند و با عبارتهایی مبهم و نادقیق و با پرهیز از اشاره به سخنی مستند و رسیدگی‌پذیر، همه‌ی چیزهای خوب و مترقی و پیشرفته (و در این مورد، صمیمانه) را به شعر نو منسوب می‌کند و انقراض عفریت فرتوتِ شعر کهن را جار می‌زند.

در همان متنی هم که خوشبختی خود را در نخواندن و ندانستنِ ادبیات ایران و جهان می‌داند، بعد از ارجاع به نیما و ستودنِ آرای او، که از نادانی مشابهی رنج می‌بُرد و به بیسوادی همسانی فخر می‌فروخت، درباره‌ی وزن چنین اظهار نظر می‌کند: «... وزن مثل نخی است که از میان این کلمات رد شده بی آن که دیده شود. فقط آنها را حفظ می‌کند. و نمی‌گذارد بیفتند. اگر کلمه‌ی انفجار در وزن نمی‌گنجد و مثلا ایجاد سکته می‌کند، بسیار خوب، این سکته مثل گرهی است در این نخ. با گره‌های دیگر می‌شود اصل گره را هم وارد

[۱۳۲] فرخزاد، ۱۳٤۳: ۱٤٦–۱۵۳.

وزن شعر کرد و از مجموع گره‌ها یک جور همشکلی و هماهنگی به وجود آورد. مگر نیما این کار را نکرده؟ به نظر من حالا دیگر دوران قربانی کردن مفاهیم به خاطر احترام گذاشتن به وزن گذشته است. در شعر فارسی وزنهایی هست که شدت و ضربه‌های کمتری دارند و به آهنگ گفت و گو نزدیکترند، همانها را می‌شود گرفت و گسترش داد. وزن باید از نو ساخته شود و چیزی که وزن را می‌سازد و باید اداره کننده‌ی وزن باشد، برعکس گذشته، زبان است: حس زبان، غریزه‌ی کلمات و آهنگ بیان طبیعی آنها...»[۱۳۳]

در این نقل قول، فروغ نادانسته از مفاهیمی پیش پا افتاده و شناخته شده طوری سخن می‌گوید که گویی کشفی تازه هستند و برای نخستین بار توسط نیما به جهانیان معرفی شده‌اند. نخست آن که دلیل به کار نیامدن انفجار در بیشتر شعرهای جدی، وزن آن نیست، که واج‌آرایی و دلالت معنایی‌اش است. وگرنه وزن انفعال از ساده‌ترین و رایج‌ترین خشتهای وزنی در شعر پارسی است. آن گره‌هایی هم که فروغ از آن سخن می‌گوید اوتاد و افاعیل و ارکان وزنی شعر هستند و از شمس قیس به این سو یک علمِ پیچیده‌ی دقیق ریاضی‌وار درباره‌شان تکامل یافته که ندانستن درباره‌اش به کلی‌گویی‌هایی مبهم از این دست می‌انجامد و دانستن و درست فهمیدن‌اش آرای دقیق و نظریه‌هایی شفاف و روشن را پدید می‌آورد، از آن جنسی که در آثار بهار و خانلری و اخوان و فرزاد پدید آورده است.

دستاویزی که مبلغان نادانی معاصر فروغ برای توجیه بیسوادی ادبی خویش از آن بهره می‌جستند، این دعوی بود که محتوا از فرم مهمتر است. این برداشت که تا حدودی درست هم هست، با این پیش‌داشت نادرست همراه بود که غور در آثار قدما تنها فرم را بهبود می‌بخشد و بر محتوا و اندیشه چیزی نمی‌افزاید.

---

[۱۳۳] فرخزاد، ۱۳۸٤: ۱۳٤.

چنین برداشتی خود از نادانی و ناآشنایی با ادبیات کلاسیک پارسی ناشی شده و بیسوادی در این زمینه را بازتولید می‌کند.

از مصاحبه‌های فروغ در سالهای آخر عمرش چنین بر می‌آید که دقیقا با همین قالب مضمون و محتوا را می‌ستوده و گمان می‌کرده اگر مضمون خوبی وجود داشته باشد قالب خود به خود به دنبالش ساخته خواهد شد[۱۳٤] و با این نادیده انگاشتن قالبهای شعری در عمل عروض و قافیه و نظم و وزن را طرد می‌کرده است و این همان است که وجه مشترک پیروان نیما محسوب می‌شود. با این وجود درست مثل نیما منظورش از مضمون و محتوا درست روشن نیست. فروغ می‌گوید «شعرهایی که تا به حال وجود داشته یک زبان شاعرانه برای ما به میراث گذاشته، اما مسائلی که در این شعرها مطرح می‌شود از نظر من یک مقدار مسائل محدود بودند... اشکال کار یک شاعر امروزی این است که مسائلی را می‌خواهد در شعرش مطرح کند که مسائلی هستند کاملا جدا از آن مسائل که تا به حال توی شعر بوده!» و بعد از این شرح مبهم بدون این که بگوید «این مسائل» خطیر و نوپدید چه هستند، می‌گوید راه حل برای پرداختن به آنها این است که شاعر «هرچه قدر می‌تواند، هرچه قدر که لازم دارد، هرچه قدر که احتیاج دارد، کلمه‌ی تازه وارد کند.»[۱۳۵]

نیما هم مدعی بود به محتوایی چندان عظیم و بزرگ دست یافته که در قالبهای شعر کلاسیک نمی‌گنجد و از این رو به ناچار و به جبر مضمون قالبهای وزنی و عروضی را شکسته است، و نه به خاطر بی‌بهره بودن از سواد ادبی کافی یا روانی طبع. با این وجود محتوای اشعار نیما مضمون پیچیده یا عمیقی ندارد و مشتی شعارهای سیاسی بلشویکی است که گهگاه با ناسزا و توهین به این و آن آراسته شده است. یعنی

---

[۱۳٤] جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸۳.

[۱۳۵] جلالی، ۱۳۷۷: ۱۷۳.

اصولا محتوایی جز شعارهای میان‌مایه و سطحی در اینجا حضور ندارد که بخواهد فشاری بر قالبها وارد بیاورد و احیانا گسستی در آن ایجاد کند.

شعر فروغ آغازگاهی متفاوت دارد و به شکلی غریزی و طبیعی از وزن و سبک نوکلاسیکِ رایج در آن دوران شروع می کند و آثاری ارزشمند را می‌آفریند. اما از این نظر با آثار نیما شباهت دارد که مضمونی بسیار فقیر دارد و تقریبا تمام معنایش منحصر می‌شود به مضمون عشق، آن هم در ساده‌ترین و گیتیانه‌ترین صورتبندی‌اش که هم‌آغوشی جنسی باشد. یعنی در شعر فروغ هم مانند نیما تنگنای معنایی نمایانی داریم و سراسر شعرها یک چیز را بیان می‌کند. شعرهای فروغ بسیار زیباتر از آثار نیماست و محتوایش هم گیراتر است. چون به تجربه‌ی زیسته‌ی او باز می‌گردد و صمیمانه بیان شده است. اما این تجربه‌ی سرریز شده به شعر همان عشق رمانتیک پر سوز و گدازی است که در «افسانه»ی نیما هم به شکلی ساختگی می‌دیدیم. این عشق رونوشتی از مضمون عشقِ رمانتیک اروپایی است که درباره‌ی فروغ به خاطر درآمیختگی به میل جنسی و صراحت در این زمینه خواندنی و ارزشمند شده، اما نسبت به دریای پهناورِ معانیِ متصل به مفهوم عشق در ادب پارسی به جویباری کوچک می‌ماند. یعنی به خاطر بی‌بهره ماندن (و چه بسا بی‌خبر ماندن) از تاریخ دیرپای تحول مفهوم عشق در شعر پارسی، نه دلالتهای نمادین و استعاری‌اش را داراست و نه پیوندی با مضامین فلسفی یا اسطوره‌شناسانه برقرار می‌کند. تنوع مضمون و وسعت دایره‌ی معانی و عمق و ژرفای فلسفی‌ای که در اشعار کسانی مانند مولانا و بیدل دهلوی و حافظ و سعدی یافت می‌شود به هیچ عنوان در آثار نیما یا فروغ نمایان نیست.

تمام حرفهای فروغ درباره‌ی شعر و شاعری تا سال ۱۳۴۰ یعنی پنج سال پیش از مرگش از همین جنس است و بیشتر در مقوله‌ی گپ و گفت و درد دل است تا رویکردی علمی و دقیق به شعر. بعد از این تاریخ هم باز سخن جدید و منسجمی در این زمینه از او نمی‌شنویم و معلوم است همچنان سواد پایه‌ی

ادبی‌اش رشد چندانی نیافته است. زمانی کوتاه پیش از مرگش می‌گوید که «افاعیل عروضی را نمی‌دانم و نمی‌خواهم بدانم. آن وزن شعر پیشینیان را به صورت یک آیه‌ی محکم قبول ندارم»[۱۳۶] و «من زیاد با وزن‌هایی که تا به حال در شعر فارسی معمول بوده و به کار می‌رفته موافق نیستم».[۱۳۷] چنین حرفی از اشتباهی بر می‌خیزد که نگاه سیاست‌زده‌ی شاعران حزبی آن را تولید کرده و بدان دامن زده است. وگرنه چطور ممکن است کسی با وزن کلاسیک موافق یا مخالف باشد؟ وزن‌های کلاسیک خزانه‌ای از تجربه‌های زبانی و سرمشقها و الگوهای زیبایی‌شناسانه هستند که می‌توان از آنها استفاده کرد و یا با نوآوری‌های شخصی این خزانه را غنی‌تر ساخت. مخالف بودن با آن مثل آن است که کسی با اسم یا فعل در زبان مخالفت داشته باشد یا نسبت به دستور زبان دشمنی بورزد. چنین موضعی که نیما برای نخستین بار به صراحت بیانش کرد، از بدفهمی عمیقی درباره‌ی ماهیت زبان و زیرسیستم‌های ساختاری‌اش (از جمله شعر) سرچشمه گرفته است.

با این اوصاف روشن است که فروغ هرگز با اندوخته‌ای و پرسشی نظری به حیطه‌ی ادبیات کلاسیک وارد نشده و تنها آرای نیمایوشیج را شنیده است. در مصاحبه‌ای می‌گوید که نیما برایش «آغازی بود و عقیده و سلیقه‌ی تقریبا قطعی‌اش را راجع به شعر ساخت... بیشترین اثری که نیما در من گذاشت در جهت زبان و فرمهای شعری بود.»[۱۳۸] من در نوشتاری دیگر نشان داده‌ام که نیما خود در زمینه‌ی شعر از دانش و موضع منسجمی برخوردار نبود و کارهایی که در این زمینه انجام داد از پشتوانه‌ی علمی یا عقلانی محروم بود. آشکار

---

[۱۳۶] جلالی، ۱۳۷۷: ۲۲۷.

[۱۳۷] جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸۱.

[۱۳۸] جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸۶.

است که فروغ هم که تازه در سالهای آخر عمرش او را معیار نظریه‌پردازی در شعر می‌داند، دست بالا تا پایه‌ی او با زبان و شعر پارسی آشنا بوده است.

از این بحثها چنین بر می‌آید که تنک و اندک بودنِ منابع دانایی‌ای که فروغ از آن تغذیه می‌کرد، به سادگی با تحلیل متنهای به جا مانده از او و نقل قولهای خودش و اطرافیان نزدیکش اثبات می‌شود. افسانه‌ی فروغِ کتاب‌خوانِ دانای شعرشناس روایتی است که پس از مرگ او و به دست مداحان‌اش تولید شده است، و جالب آن که این مداحان همان واپسین حلقه‌ی دوستانه‌ی پیرامون فروغ بوده‌اند. یعنی کسانی که از نظر دانش و آشنایی با ادبیات پارسی وضعی همسان با خودِ او داشتند و ادعاهای گزاف مشابهی را درباره‌ی خویشتن نیز می‌پراکندند.

این گفتمان تا روزگار ما ادامه یافته و سرمشق حاکم بر انگاره‌ی فروغ را شکل داده است. نمونه‌ای از این گفتمان مقاله‌ی پرویز نقیبی است با عنوانِ بیانگرِ «طرحی از چهره‌ی فروغ فرخزاد» که در ابتدای آن ادعا می‌کند «فروغ وحشتناک مطالعه می‌کرد. همه‌ی اشعار سعدی را از حفظ بود. غزلهای حافظ را از حفظ بود و یک لحظه از مطالعه باز نمی‌ایستاد».[۱۳۹] اما این برداشت آشکارا نادرست است. بسیار بسیار بعید است کسی اشعار سعدی و حافظ را در حافظه داشته باشد و در هنگام شعر سرودن یا حتا سخن گفتن و نوشتن متن عناصری از اشعار دلکش این استادان را در متن خویش به کار نگیرد. یعنی زبان سعدی و حافظ چندان نافذ و نیرومند است که اگر در حافظه‌ی کسی جایگیر شود، به شکلی نمایان در زبان وی نیز نمود خواهد

[۱۳۹] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤٨٢.

یافت. این را به سادگی می‌توان با نگریستن به شعرهای بهار و نثرهای فرزاد و مجتبی مینوی و فروغی دریافت.

در سراسر آنچه که از فروغ به جا مانده هیچ بسامدی ردپای نمایانی از این استادان دیده نمی‌شود و تقریبا با قاطعیت می‌توان گفت تماس او با اشعار سعدی و حافظ در حدی بوده که در توده‌ی مردم پارسی زبان و عوام رایج است. درباره‌ی مطالعه‌ی مداوم و «وحشتناک» فروغ هم از سویی غیاب شواهد را داریم و از سوی دیگر شواهدِ غیاب را. هیچ یک از اطرافیانش او را در وضعیت کتاب خواندنِ مداوم تصویر نکرده‌اند و چنین روایتی تنها نزد مداحان نسلهای بعدی یافت می‌شود که اصولا او را ندیده بوده‌اند. در نوشتارها و سخنان و اشعارش هم نشانی از مطالعه‌ی عمیق و مضمونهای متنوع یا ارجاعهایی از جنس دانش یافت نمی‌شود.

بسیاری از مداحان جوان فروغ بر تاثیرپذیری مستقیم او از ادبیات اروپایی تاکید کرده‌اند و این بدان معناست که پیشاپیش تسلط کامل او را بر زبانهای دیگر (در حد فهم و درک زیبایی‌های شعر) پیش‌فرض گرفته‌اند. چنین برداشتی به تدریج به تصوری اغراق‌آمیز انجامیده و فروغ را به نابغه‌ای تبدیل کرده که به شش هفت زبان سخن می‌گفته است. این در حالی است که دیدیم حاصل جمع کل زمانی که فروغ در سراسر عمرش در خارج از ایران حضور داشته از چند ماه تجاوز نمی‌کند و شمار این ماهها هم به شکل غریبی توسط اطرافیانش پنهان نگه داشته می‌شود. در واقع اعداد قابل اعتمادی که داریم یکی سفر اولیه‌ی سه ماهه‌اش به انگلیس و هلند است و سفر بیست روزه‌ی بعدی‌اش به انگلستان و اگر قضیه به همین محدود باشد، که احتمالا هست، این زمان کمتر از چهار ماهه برای کسی که پیشتر تحصیل دبیرستانی و دانشگاهی‌ای نداشته کافی نیست تا بخواهد بر زبانی در حد خواندن و فهم زیبایی‌های ادبی شعر مسلط شود. این را هم باید در

نظر داشت که فروغ در تمام سفرهایش به کشورهای اروپایی با همسفرانی همراه بوده که تجربه و تماس بیشتری با فرهنگ اروپایی داشته‌اند.

بر مبنای شاخ و برگ دادنِ همین سفرهای کوتاه برخی از ستایندگان فروغ را به ابراز این نظر نامستند واداشته که فروغ زبانهای ایتالیایی، آلمانی، فرانسوی و انگلیسی را می‌دانسته و از زبان اخیر دو نمایشنامه‌ی ادیبانه را هم به پارسی ترجمه کرده است![۱۴۰] در واقع این اظهار نظر به گردآورنده‌ی مقالاتی درباره‌ی فروغ تعلق دارد. منبع این حرف تک مضرابی است در جملاتی که فریدون فرخزاد در مصاحبه‌ای در ستایش خواهرش گفته است. اما در کل این مصاحبه‌ی او را چندان نباید جدی گرفت. چون به مناسبت مهر برادری در بزرگداشت خواهرش قدری افراط می‌کند. مثلا او را بزرگترین شاعر معاصر می‌داند،[۱۴۱] و معتقد است دوران او را عصر فروغ فرخزاد خواهند نامید، و گفته که «خانه سیاه است» بهترین فیلم کوتاه ساخته شده در ایران است، در ضمن این نظر را هم ابراز کرده که «فروغ نقاش خوبی هم بود».[۱۴۲] اظهار نظرهای دیگری هم دارد که خطای آشکار و اشتباهی عریان هستند. مثلا می‌گوید شعرهای فروغ عرفانی بوده و در دوران پختگی غزلهایش اشاره‌ای به آمیزش جنسی ندارند، یا می‌گوید اشعار «اسیر» زیر تاثیر اشعار ادبای آمریکای لاتین سروده شده است![۱۴۳] سایر مواردی هم که فریدون فرخزاد درباره‌ی خواهرش گفته نادرست می نمایند و جای بحث و نقد و ارزیابی دقیقتر دارند. دست کم درباره‌ی ادعای زبان‌دانی او مهمترین شاهدی که داریم آن است

---

[۱۴۰] عباسی، ۱۳۸۲: ١٤.

[۱۴۱] البته خیلی زود کوتاه می‌آید و می‌گوید فقط نیما شاعر بزرگتری بوده است. در هر دو مورد هم به نظرم اشتباه می‌کند. در میان معاصران فروغ شاعران بهتری (چه زن و چه مرد) وجود داشته‌اند و فروغ هم بسیار بهتر از نیما شعر می‌گفته است.

[۱۴۲] فرخزاد، ۱۳۸۲: ٤٧٠–٤٧٧.

[۱۴۳] فرخزاد، ۱۳۸۲: ٤٨٠.

که هیچ اثر ترجمه شده‌ای (حتا در حد چند سطر) از فروغ منتشر نشده است و در کل نوشته‌ها و گفتارهایش هم هیچگاه به متنی که به زبانی غیرپارسی باشد ارجاع نداده است. گذشته از اینها هیچ شاهدی نداریم که به روانی زبانی جز پارسی را حرف زده باشد. بنابراین از سویی با غیاب شواهد روبرو هستیم. از سوی دیگر شواهدِ غیاب هم کم نیستند.

در همین مجموعه مقالاتی که ذکرش گذشت و به مدح فروغ اختصاص یافته، م. آزاد خاطره‌ای را از فروغ نقل می‌کند که در آن فروغ تاثیر پذیرفتن‌اش از شاعران فرانسوی را با این دلیل انکار می‌کرده که زبان فرانسوی نمی‌داند و شاعران این زبان را نمی‌شناسد.[۱۴۴] براهنی هم گفته که سال ۱۳۴۲ (سه سال پیش از مرگ فروغ) به خانه‌اش رفته بود. او گزارش می‌کند که در این تاریخ «قفسه‌ی کتابش چندان هم تعریفی نداشت». او همچنین می‌گوید که فروغ «از ادبیات جهان بی‌خبر به نظر می‌آمد ولی معلوماتش عمیق نبود». فروغ در این هنگام کوشیده بود کتابی از هنری میلر را به زور دیکسیونر «فقط تا صد صفحه‌ی اولش» ترجمه کرده بود.[۱۴۵] بنابراین دست کم زبان فرانسوی و انگلیسی را تا پایان عمر در حدی که ادعا شده نمی‌دانسته است.

این نکته را باید در نظر داشت که فروغ در کنار این نادانی عمیق از استعداد ادبی و طبعی روان برخوردار بود و سرشت شاعرانه‌ی نیرومند و پرجوش و خروشی داشت که بر خلاف نادانان دیگر، سروده‌هایش را به آثاری دلکش و ماندگار بدل می‌ساخت. با این همه طبع روان و تخیل نیرومند او بر خلاف سیمین و پروین داربستی نظری نداشت و به اندوخته‌ای فرهنگی تکیه نداشت. به همین خاطر از دستیابی به یک زیربنای نظری درباره‌ی کاری که می‌کرد و همچنین از سوگیری‌های ادبی خودجوش و درونزاد محروم

---

[۱۴۴] آزاد، ۱۳۸۲: ۳۱۵.

[۱۴۵] براهنی، ۱۳۸۲: ۳۸۸.

ماند و در هر برش زمانی پیرو و دنباله‌روی مردِ شاعری بود که بیشترین نزدیکی را با او داشت. در واقع صمیمیتی که تا این پایه هنگام شرح شعر برایش اهمیت دارد، تا حدودی از تجربه‌ی زیسته‌اش بر می‌خاست، چون آنچه که خود درباره‌ی شعر آموخته بود از کتابها و ارتباطهای استاد و شاگردی حاصل نیامده بود و نتیجه‌ی گپ و گفتهایی بود که در فضایی صمیمانه و خصوصی جریان می‌یافت.

گفتار هشتم: تحول ریخت و قالب در شعر فروغ

با مرور داده‌های زندگینامه‌ای می‌توان تا حدودی تاریخچه‌ی تحول صمیمیتی را بازسازی کرد که نظریه‌ی ادبی فروغ از درونش به بیرون می‌تراوید. چنان که گذشت، فروغ در هر دورانی با تقلید از شاعران و ادیبانی که در نزدیکی‌اش حضور داشتند شعر می‌گفت و سبک مستقل و متمایزی ویژه‌ی خویش نداشته است. یعنی ساختار و قالبی ویژه یا نوآوری خاصی در مضمون و فرم نیست که بتوان فروغ را بنیان‌گذارش دانست. تنها عنصری که شعر او را از دیگران متمایز می‌سازد، تمرکز چشمگیر و پیگیری است که بر کامجویی جنسی دارد و لحن زنانه و بی‌پروایی که برای بیان احساسات خویش به کار می‌گیرد. به این ترتیب چنان که گفتیم، برای فهم ساختار و محتوای شعرهای او باید به زمینه‌ی پیرامونش نگریست. چون در هر دوره سلیقه و آرای اطرافیانش را در شعر خود منعکس می‌کرده است. درباره‌ی خاستگاه هنر شاعری او چند نکته‌ی تبارشناسانه را می‌توان پیشنهاد کرد.

نخستین شعرهای فروغ که بدنه‌ی کارهای او را در سه کتاب نخستین‌اش شامل می‌شوند، در قالب چهارپاره سروده شده‌اند. چهارپاره یکی از صورتهای شعری نو بود که برای نخستین بار ملک‌الشعرای بهار در 1301 نمونه‌ای از آن را سرود. بعدتر شاگرد و جانشین نامدار بهار یعنی مهدی حمیدی شیرازی چهارپاره‌های زیبا و تاثیرگذاری سرود و دوست و هم‌جبهه‌ی ادبی‌اش فریدون توللی نیز به او پیوست و بر اثر اشعار این دو تن بود که چهارپاره‌گویی در دهه‌ی ۱۳۲۰ به سبکی جا افتاده در شعر نو بدل شد. بعدتر نادر نادرپور و فروغ فرخزاد نیز در این سبک طبع‌آزمایی کردند و به خصوص اشعار نادرپور در این سبک

موفقیت و شهرت بسیاری به دست آورد. تمام شعرهای مهم فروغ در تابهای «اسیر» و «دیوار» در این قالب سروده شده و داربست ریخت شعرها در «عصیان» نیز چهارپاره است. در کل چهارپاره‌های فروغ تقلیدی از اشعار حمیدی محسوب می‌شود و گاه حتا تعبیرهای وی را نیز تکرار می‌کند.

فروغ می‌گوید که در چهارده سالگی با شعر حمیدی شیرازی آشنا شده[۱۴۶] و در نقل قولهایی که از او شده این قدیمی‌ترین ارجاعش به شاعری معاصر است. یعنی انگار گذشته از علاقه‌ی پدرش به شعر کلاسیک و شاهنامه و آشنایی‌اش با آن در کودکی، در میان شاعران معاصر حمیدی اولین تاثیر را بر او گذاشته باشد. محور معنایی شعرهای فروغ هم با یکی از مضمونهای اصلی شعر حمیدی که عشق و تغزل باشد همسان است. با این وجود مضمون و محتوای شعر فروغ از این نظر متمایز است که حمیدی با زبانی عفیفانه و شورانگیز روابط احساساتی عاشقانه را بیان می‌کند، در حالی که فروغ به کامجویی جنسی و تماس جسمانی بیشتر تاکید دارد. او از این نظر بیشتر به فریدون توللی شباهت دارد که دست بر قضا دوست نزدیک حمیدی هم بوده و فروغ هم از او به عنوان یکی از نخستین سرمشق‌هایش یاد کرده است.

برای این که جایگاه فروغ در جغرافیای شعر معاصر آشکار شود، باید ارتباط میان توللی و حمیدی را کمی دقیقتر واشکافت. هردوی این شاعران که در دهه‌ی بیست و سی مشهورترین و تاثیرگذارترین شاعران ایران محسوب می‌شدند، عضو حلقه‌ای بودند که حسام‌زاده پازارگاد در شهر شیراز تاسیس‌اش کرده بود. پازارگاد در شیراز رئیس مدرسه‌ای بود به نام سلطانیه که دکتر حمیدی در آنجا ادبیات درس می‌داد و فریدون توللی دانش‌آموزش بود. این سه تن عضو حلقه‌ای ادبی هم بودند که نشستهایش هفته‌ای یک بار در همین

[۱۴۶] فرخزاد، ۱۳۴۳: ۴۵.

مدرسه برگزار می‌شد. اعضای این حلقه‌ی ادبی هوادار نوگرایی ادبی بودند، اما روش معتدل و ادیبانه‌ی بهار را می‌پسندیدند و با وجود گرایش موقت و زودگذری که در اوایل دهه‌ی بیست به حزب توده نشان دادند، از شیوه‌ی انقلابی و سیاسی این حزب رویگردان شدند. حمیدی شیرازی در ضمن شاگرد برجسته و به نوعی جانشین بهار در سلسله مراتب شعرای تهران هم محسوب می‌شد و بنابراین دستاورد مهم این حلقه که تثبیت شعر نوی مستقر بر چهارپاره بود را باید تداوم سنت نوگرایی‌ای دانست که بهار بنیان نهاده بود.

فروغ بخش عمده‌ی شعرهای خود را در تقلید و پیروی از اعضای این حلقه سروده است. دوره‌ی اول شعری او که از ۱۳۳۱ تا ۱۳۳٦ به درازا می‌کشد و بدنه‌ی شعرهای بازمانده از او (دفترهای اسیر، دیوار و عصیان) را در بر می‌گیرد، کاملا در این جریان ادبی می‌گنجد. در این دفترها فروغ نوآوری ادبی خاصی ندارد، جز آن که مضمونهای مربوط به میل جنسی و کامجویی جسمانی را با زبانی زنانه بیان می‌کند. محتوا و بافت سخن او همان است که فریدون توللی در شعرهای عاشقانه‌اش گفته است، با این تفاوت که از زاویه‌ای زنانه به همان موضوع نگریسته است. تصویرپردازی‌ها و سبک بیان و لحن او، بیشتر به حمیدی شیرازی شباهت دارد. یعنی می‌توان آثار فروغ را در نیمه‌ی نخست فعالیت ادبی‌اش محتوای زنانه شده‌ی توللی دانست که در قالب ساختارها و صور خیالِ حمیدی ریخته شده باشد.

تاثیر آثار حلقه‌ی شیراز چندان بود که فروغ برخی از ویژگیهای سبکیِ حمیدی شیرازی را برگرفت و آن را به ارکان زبان شاعرانه‌ی خود بدل ساخت. یکی از ترفندهای زیبایی‌شناسانه‌ای که فروغ در اشعارش زیاد به کار می‌گیرد، تکرار است. این تکرار بر خلاف آن تکرارهایی که در آثار کلاسیک پارسی می‌بینیم در لفاف بدایع ادبی به کار گرفته نشده و گاه آشکارا صورت حشو به خود می‌گیرد. با این وجود از سویی به خاطر تاکید بر یک مفهوم نوعی حالت پافشاری و خیره‌سری را در ذهن تداعی می‌کند و از سوی دیگر به سبب شبیه ساختن لحن سخن به زبان کودکانه، از هنجار زبان ادبی متین خارج می‌شود و قواعد زبان شیوای

مردانه را نقض می‌کند. در مجموعه‌ی «اسیر» که این تکرارها برای نخستین بار به شکل منظم دیده می‌شود، سبک کلی و مضمون شعر کاملا زیر سیطره‌ی شعرهای دکتر حمیدی شیرازی است. جالب آن که حمیدی هم تکرارهایی از این دست را دارد، اما از آن تنها برای تاکید بر مفهوم یا بر متن میخکوب کردنِ کلمه‌ای بهره می‌جوید. نمونه‌اش بیتِ مشهوری که برای دلدارش منیژه سروده است:

وای من دیوانه‌ام دیوانه‌ام دوستان گیرید و زنجیرم کشید

بینمش هر جا و سیر از او نی‌ام مرگ اگر سیرم کند سیرم کنید

که تاثیرپذیری فروغ از او نمایان است. تکرارهای دیگر هم در شعر حمیدی کم نیستند. چنان که مثلا وقتی به پیروی از بهار اردیبهشت ماه را وصف می‌کند، می‌گوید:

درود به اردیبهشت ماه، درود که گاه جنبش ابر است و غرش رود

بنفشه بینی؟ بیداد می‌کند، بیداد سپیده‌دم، که بر او می‌برد نسیم درود

و یا:

این گرفته گیسویم آن یک گریبانم، خدایا هردو گویندم گلی، گل را نباشد پشت و رویی

ای خدا، ای آسمان، ای آسمانها ای خدایان همنشین سنگ خارا کی شود؟ کی شد؟ سبویی

در شعرهای حمیدی تکرار بیشتر با لحنی خردمندانه و معقول آمیخته و نوعی طنین نیرومند و مردانه به گفتار بخشیده و همواره هنرمندانه به کار گرفته شده است. فروغ تکرار را با لحنی متفاوت در اشعار خود آورده، به شکلی که گاه حالتی لجبازانه را به ذهن متبادر می‌کند. این یکی از عواملی است که لحن او را بخشی کودکانه و بخشی زنانه ساخته است. تفاوت دیگر این دو در آن است که گاه تکرار در شعر فروغ به خاطر نامناسب بودنِ کلمه‌ی تکرار شده ارزش زیبایی‌شناسی اندکی پیدا می‌کند. مثلا در شعر «شب و هوس» از کتاب «اسیر» که در زمستان ۱۳۲۲ سروده شده، می‌خوانیم:

مغروق این جوانی معصومم مغروق لحظه‌های فراموشی

مغروق این سلام نوازش‌بار در بوسه و نگاه و هماغوشی

این کلمه‌ی مغروق چندان زیبا نیست و در پارسی هم وجود ندارد را نیز فروغ از حمیدی شیرازی وامگیری کرده است. حمیدی در «طلسم شکسته» می‌گوید «مغروقِ خطا به ناخدا کرده» و بعد اشاره می‌کند که کلمه‌ی مغروق در پارسی وجود ندارد و خودش آن را بر اساس باب مفعول از بنِ غرق ساخته و همان معنای غریق را می‌دهد. از سوی دیگر تکرارهای به جا و موفق هم فراوان در اشعارش دیده می‌شود. در همین شعر چند بیت بعد می‌خوانیم که:

می خواهمش در این شب تنهایی با دیدگان گمشده در دیدار

با درد، درد ساکت زیبایی سرشار، از تمامی خود سرشار

گذشته از این که صفت «زیبا» بر «درد» خوب ننشسته و تکراری بودن محتوا، در بیت دوم آنچه که ارزش زیبایی‌شناسانه‌ای پدید آورده همانا تکرار کلمات است که همنشینی‌شان را با تاکید گوارا ساخته است. هم در اینجا و هم در ادامه‌ی این شعر به نظر می‌رسد فروغ دست کم در ابتدای کار تکرار را برای پوشاندن ضعف محتوا و سستی تعبیرها به خدمت می‌گرفته است. مثلا باز در همین شعر می‌بینیم که می‌خواهمش و می‌خوانمش با تکرارشان نیمی از کل واجهای شعر را پوشانده‌اند. باقی کلمات این دو بیت تعبیرهایی پیش پا افتاده را به دست می‌دهند که در غیاب این تکرار چیز خواندنی‌ای از آب در نمی‌آمد:

می‌خواهمش دریغا، می‌خواهم می‌خواهمش به تیره به تنهایی

می‌خوانمش به گریه به بی‌تابی می‌خوانمش به صبر، شکیبایی

و همچنین نمونه‌ی موفق‌ترِ آن را در بند پایانی شعر «پاییز» می‌بینیم:

پاییز، ای سرود خیال انگیز پاییز، ای ترانه محنت بار

پاییز، ای تبسم افسرده بر چهره طبیعت افسونکار

همین الگو را در شعر «از دوست داشتن» هم می‌بینیم. در آنجا یکی از دوبیتی‌های یک چهارپاره در پایان شعر تکرار شده و تا حدودی واگرایی معنا را ترمیم کرده و انتهای شعر را با این شیوه جمع کرده و بسته است. الگوی مشابهی را در شعر «دیدار تلخ» نیز می‌توان دید. استفاده‌ی فراوان از تکرار باعث شده که ردیف هم به یکی از عناصر مهم شعر فروغ بدل گردد. در حدی که نیمی از بیتهای چهارپاره‌های او ردیف دارند.[۱۴۷] جالب آن که وقتی فروغ در آثار متأخرش از قافیه و وزن دست می‌شوید کلماتی که در ابتدای بندها می‌آورد را زیاد تکرار می‌کند. گویی برای بازآفریدنِ تقارنی که در اثر حذف قافیه مخدوش شده، نوعی ردیف مصنوعی را به آغاز جمله‌هایش افزوده باشد.

در کنار این وامهای ریختی و صوری، فروغ از محتوای اشعار فریدون توللی سخت تاثیر پذیرفته است. به همان شکلی که فریدون نرینگی بی‌پروا و کامجویانه‌اش را با اشاره به اندامهای تن نیرومند مردانه و ظرافت پیکر زنانه برجسته می‌سازد، فروغ نیز برای زنانه ساختنِ صدای خود علاوه بر تکرار کلمات، مدام به عناصر زنانه‌ای مانند لباس رنگین و آرایش چهره و اعضا و اندامهای زنانه مثل گیسو و سینه اشاره می‌کند و به همین ترتیب به بازوهای آهنین یا چشمان پرستاره‌ی مردی که در آغوش دارد ارجاع می‌دهد. در نهایت بارها و بارها هنگام خطاب به خود و دلدارش از «ای زن» و «ای مرد» بهره می‌جوید.

اشعار دفتر «اسیر» در کل از همان جنس شعرهای رمانتیکی هستند که در دهه‌ی بیست رایج بود. تنها تفاوت آن با شعرهای عاشقانه و پرسوز و گدازی که آن روزها فراوان در مجله‌های ادبی چاپ می‌شد آن

[۱۴۷] حسین‌پور آلاشتی و دلاور، ۱۳۸۷: ٤١.

است که سراینده‌اش زن است و با صراحت از تجربه‌ی زنانه‌ی هم‌آغوشی سخن می‌گوید. تقریبا همه‌ی این شعرها از مضمون و محتوای عمیق بی‌بهره‌اند و بیشترشان حتا پرداخت ماهرانه‌ای هم ندارند. نمونه‌اش «آیینه‌ی شکسته» و «شعله‌ی رمیده» و «اسیر» است که از نظر روایت خام و ناپخته است و مفهومی یگانه که همان شوق جنسی و میل به تن معشوق باشد را بارها و بارها تکرار می‌کند. با این وجود بیان صادقانه و صمیمی است و بی‌پروایی فروغ در بیان صریح تجربه‌ی زیسته‌اش درباره‌ی عشقی که زمینی و جنسی است، شعرهایش را از همه‌ی شاعران زن دیگرِ هم‌نسلش متمایز می‌سازد.

پس از سروده‌های آغازین فروغ بر می‌آید که نخستین و دیرپاترین تاثیر را از حلقه‌ی شاعران شیرازی یعنی حمیدی و توللی پذیرفته است. تقریبا قطعی است که فروغ با این دو تن ارتباط نزدیک و صمیمانه‌ای نداشته و تنها از راه خواندن شعرهایشان به سلیقه‌ای ادبی دست یافته بود که در آن دوران سرمشق غالب نیز محسوب می‌شد. در دهه‌ی بیست و سی حمیدی و توللی که دوستی نزدیکی هم با هم داشتند خداوندان شعر پارسی محسوب می‌شدند و رمانتیسم ملی‌گرایانه‌ی روشن و تیره‌ای را تبلیغ می‌کردند.

سروده‌های آغازین فروغ که زیر تاثیر آثار منتشر شده‌ی این دو قرار داشت، با ورودش به جرگه‌ی شاعران حزبی دستخوش چرخش شد. فضای تغذیه از عناصر شعری هم به این ترتیب دگردیسی یافت و از مجرای خواندن به گفتن و شنیدن تغییر کرد. به این ترتیب فروغ با زنجیره‌ای از شاعران دوستی یافت که بسیاری‌شان روابطی بسیار صمیمانه اما پرتنش و کوتاه مدت با او داشتند و هریک مفاهیم و عناصری شاعرانه را به کارش می‌افزودند و در اصلاح شعرهایش و صیقل زدن به سلیقه‌اش دست و دلبازانه به او یاری می‌رساندند. نادر نادرپور که در مقطعی سرنوشت‌ساز دوست نزدیک فروغ بود، می‌نویسد که شعرهای اخوان به خصوص «چاووشی» را برای فروغ خوانده و به این ترتیب او را به شعر نیمایی مشرف ساخته است. نادرپور می‌گوید که فروغ نخستین شعرهای نیمایی را در زمان دوستی با او خواند و پسندید، و بعدتر در

خانه‌ی طوسی حائری با سهراب سپهری آشنا شد و زیر تاثیر نگاه او به شعر قرار گرفت و اینها باید در سال ۱۳۳۵ رخ داده باشد، چون اشاره می‌کند که سال بعدش «عصیان» را منتشر کرد. از دید او قالب شعرهای نوی «تولدی دیگر» هم بیشتر زیر تاثیر سهراب شکل گرفته است.[۱۴۸]

نخستین فاصله‌گیری از سبک حمیدی-توللی در سال ۱۳۳۳ نمایان شد و این زمانی بود که فروغ با اعضای مجله‌ی «روشنفکر» آشنا شد و به وامگیری از سبک و شیوه‌ی نادر نادرپور پرداخت. آغازگاه شعرهای موفق او در این قالب همان دو چهارپاره‌ایست که برای ابراز عشق به نادرپور سرود و در امرداد ماه ۱۳۳٤ آنها را برای دلدار خویش خواند.[۱۴۹] یکی از آنها را پیشتر آوردیم و شعر دوم هم مضمونی مشابه دارد:

امشب از آسمان دیده تو　　روی شعرم ستاره می‌بارد
در سکوت سپید کاغذها　　پنجه‌هایم جرقه می‌کارد

شعر دیوانه تب آلودم　　شرمگین از شیار خواهشها
پیکرش را دوباره می‌سوزد　　عطش جاودان آتشها

آری آغاز دوست داشتن است　　گر چه پایان راه ناپیداست
من به پایان دگر نیندیشم　　که همین دوست داشتن زیباست

---

[۱۴۸] نادرپور، ۱۳۸۲: ٤۱۹.

[۱۴۹] نقیبی، ۱۳۸۲: ٤۹٦-۵۰۰.

از سیاهی چرا حذر کردن　　شب پر از قطره‌های الماس است

آنچه از شب بجای می‌ماند　　عطر سکرآور گل یاس است

آه بگذار گم شوم در تو　　کس نیابد ز من نشانه‌ی من

روح سوزان آه مرطوبت　　بوزد بر تن ترانه‌ی من

آه بگذار زین دریچه باز　　خفته در پرنیان رؤیاها

با پر روشنی سفر گیرم　　بگذرم از حصار دنیاها

دانی از زندگی چه می‌خواهم　　من تو باشم تو پای تا سر تو

زندگی گر هزارباره بود　　بار دیگر تو بار دیگر تو

آنچه در من نهفته دریائیست　　کی توان نهفتنم باشد

با تو زین سهمگین توفانی　　کاش یارای گفتنم باشد

بسکه لبریزم از تو می‌خواهم　　بدوم در میان صحراها

سر بکوبم به سنگ کوهستان　　تن بکوبم به موج دریاها

بسکه لبریزم از تو می‌خواهم چون غباری ز خود فرو ریزم

زیر پای تو سر نهم آرام به سبک سایه تو آویزم

آری آغاز دوست داشتن است گر چه پایان راه ناپیداست

من به پایان دگر نیندیشم که همین دوست داشتن زیباست

این شعر و باقی آثار منتشر شده در دفتر اسیر آشکارا تقلیدی از سبک نادرپور هستند. این دفتر در ابتدای دوستی نزدیک نادرپور و فروغ منتشر شد و نادرپور در چاپ دوم کتاب که مرجع اصلی نقل اشعار فروغ است، با اجازه‌ی او کل شعرها را ویرایش کرده و به سلیقه‌ی خود تغییر داده است.[۱۵۰] بنابراین بخشی از شباهت این اشعار به آثار نادرپور آن است که در اصل تا حدودی اثر او محسوب می‌شوند و به دست او ویراسته شده‌اند.

در برخی از این شعرها با وجود سستی برخی از بیتها تصویرهایی زیبا و نوآورانه دیده می‌شود که معمولا به تقلید از اشعار حمیدی شیرازی و گاه با وامگیری از خزانه‌ی واژگان و تصاویر خاص وی سروده شده است. نمونه‌اش «افسانه‌ی تلخ» است و «گریز و درد». یکی از موفقترین شعرهای این مجموعه به نظرم «دیو شب» است که در آن تصویرپردازی و زبان هنرمندانه و به جا به کار گرفته شده است و چنان که همایون

[۱۵۰] نقیبی، ۱۳۸۲: ۵۰۰.

کاتوزیان نیز اشاره کرده، کشمکش فروغ با میل خویش را نشان می‌دهد و این نکته را فاش می‌سازد که او خود خویشتن را به خاطر هوسرانی گناهکار می‌دانسته است.

ردپای حمیدی و توللی و نادرپور بر شعر فروغ دیرپا بود و فراتر از وامی می‌رفت که از مشیری و سپهری و کسرائی ستانده بود. این تاثیر حتا در «تولدی دیگر» هم نمایان است. هرچند در این دفتر فروغ گسستی نمایان را از کارهای قدیمی‌اش نشان می‌دهد. این گسست از آن رو بروز کرده که فروغ به جرگه‌ی مریدان شاملو وارد شده و از دوستان تازه‌ای که در این محفل یافته تاثیر پذیرفته است. دوستی او با اعضای این محفل از سال ۱۳۳۳ آغاز شد، اما تا سه چهار سال بعد همچنان آرای ادبی ایشان تاثیر چندانی بر او نگذاشت، و دلیلی هم نداشت که تاثیری بگذارد.

در فاصله‌ی سالهای ۱۳۳٦ تا ۱۳٤۲ فروغ بیشتر زیر تاثیر سایه و نادرپور قرار داشت که شاعرانی چیره دست بودند و با وجود علاقه به نوگرایی و عضویت در حزب توده از قالب فرمایشی حزب که سبک نیمایی بود پیروی نمی‌کردند. شعرهای پخته و زیبای فروغ در «تولدی دیگر» همه زیر تاثیر این دو تن پدید آمده است. هرچند ردپای اثرپذیری از سهراب سپهری و نصرت رحمانی را نیز در برخی از نوشتارهای این دفتر می‌توان بازجست. فروغ بعد از آشنایی با نادرپور و سایه و حلقه‌ی مرتضی کیوان با شاعران نوپردازی مثل لاهوتی و گلچین گیلانی آشنا شد[۱۵۱] و مرجع این آشنایی احتمالا همین حلقه‌ی کیوان بوده‌اند، چون لاهوتی شاعری بود که بر مبنای ایدئولوژیک ناچار به ستودن‌اش بودند و گلچین هم پسرخاله‌ی سایه بود. در

[۱۵۱] فرخزاد، ۱۳٤۳: ٤٥.

برخی از شعرهای «عصیان» تاثیر گلچین نمایان است. مثلا در شعر «پوچ» تاثیر گلچین گیلانی و شعر «باران» او را می‌توان دید:

یادم آمد که روزی در این راه

ناشکیبا مرا در پی خویش

میکشیدی

میکشیدی

آخرین بار

آخرین بار

آخرین لحظه تلخ دیدار

سر به سر پوچ دیدم جهان را

باد نالید و من گوش کردم

خش خش برگهای خزان را

باز خواندی

باز راندی

باز بر تخت عاجم نشاندی

ارتباط علی میان فن شاعری فروغ و کسانی که با ایشان ارتباط داشته در حدی است که گاه می‌توان در میان سروده‌های فروغ تک شعرهایی را به اشعاری خاص متصل دانست. مثلا شعر «اعتراف» آغازگاهی برای پیشنهاد ارتباط صمیمانه به نادرپور بوده و «گناه» توصیف همبستری‌اش با ناصر خدایار بوده است. نادرپور می‌نویسد که محتوای دفتر «عصیان» که به خاطر مضمون فلسفی‌اش از سایر کارهای فروغ عمیقتر

می‌نماید را عبدالحسین احسانی (که قاعدتا دوست نزدیک او بوده) به وی تلقین کرده است و این محتوای فلسفی «به هیچ وجه با طبیعت غریزی و شهوانی‌اش سازگار نبود».[۱۵۲]

باید این نکته را در نظر داشت که فروغ در شعرهایش فردی بسیار صادق است و عواطف و هیجانهای درونی‌اش را تقریبا بی سد و حد ابراز می‌کند. وقتی این خروجیِ عاطفی با ورودی هیجانی‌ای از جنس ارتباط جنسی چفت و بست شد، فروغ به شاعری چیره‌دست و کامیاب تبدیل شد. ایراد کار در آنجا بود که تنها با تغذیه از آن منبع ارتباط صمیمانه بود که می‌توانست خروجی شعری هیجان‌انگیزی داشته باشد، و این ارتباطهای صمیمانه در گذر زمان به تدریج از نظر کیفیت افت کردند و در نهایت به وضعیتی نابسامان و شکننده تبدیل شدند. اعتبار و دانش دوستانی که همنشین فروغ بودند نیز به همین ترتیب کم کم افول کرد. یعنی در ابتدای کار کسانی مانند نادرپور و مشیری و گلستان که به هر صورت در شعر و ادب پارسی تسلطی چشمگیر داشتند تغذیه کننده‌ی او بودند، اما در پایان کار که تنها هفت هشت سال بعد فرا رسید، فروغ ناگزیر بود از منابعی مانند براهنی و رویایی و شاملو تغذیه کند که همگی از نظر دانش و سواد هم‌پایه‌ی خودش بودند و استعداد ادبی و روانی طبع‌شان هم بسا فروپایه‌تر بود.

بی‌خبری فروغ از چارچوب نظریِ حاکم بر شعر پارسی باعث شد که تا پایان عمر مقلد اطرافیانش باقی بماند. فروغ در هر دورانی به سبکِ دوستانی که داشت شعر می‌گفت. زمانی که با نادرپور دوست بود چهارپاره می‌سرود و در اواخر کار که به گروه شاملو وارد شد، شعرهایش وزن و قافیه را به کلی از دست داد. او در این گروه با احمدرضا احمدی و یدالله رویایی خیلی نزدیک بود و چند شعر سفید مشترک با آنها

[۱۵۲] نادرپور، ۱۳۸۲: ٤١٩.

نوشت. رضا براهنی در جایی گفته که «وهم سبز» اولین نوشته‌ی فروغ بود که گرویدن‌اش به مکتب شاملویی را نشان می‌داد. گویا فروغ این متن را در زمانی که یدالله رویایی مسئول صفحه‌ی شعر «کتاب هفته» بود، برای این مجله فرستاده بود. براهنی می‌گوید که خودش و شاملو از این «عوض شدن» و «تغییر کردن» فروغ تعجب کردند و از آن استقبال نمودند و شاملو «وهم سبز» را «فورا چاپ کرد». در این محفل نادر نادرپور از این ایمانِ نویافته ناراضی بود و تا دو سه سال بعد این سبک از شعر فروغ را خوار می‌شمرد.[۱۵۳]

اما نارضایتی نادرپور از راهی که فروغ می‌پیمود چندان منصفانه نبود، چون ادیبان و شاعران چپ‌گرایی که شاملو مرشد و پیشوایشان تلقی می‌شد شاخه‌ای لگام گسسته از نمک‌پروردگان حزب توده بودند و همان شیوه‌ها و شعارهایی که استادان نادرپور یعنی به‌آذین و طبری ابداع کرده بودند را در شکلی غایی نمایان می‌ساختند. ارتباطهای فروغ با اعضای این گروه به سالهایی پیش از این تاریخ باز می‌گشت. نه تنها طوسی حائری که همسر شاملو بود دوست و همکار فروغ محسوب می‌شد، که حامیان و پشتیبانان قدیمی شاملو نیز از آشنایان فروغ محسوب می‌شدند. یدالله مفتون امینی در مصاحبه‌ای گفته که فروغ فرخزاد هم از همان موقعی که دانش‌آموز دبیرستانی بود به خانه‌ی فریدون کار رفت و آمد داشت و تحت تاثیر او بود.

فروغ در سال ۱۳٤۲ بعد از بالا گرفتن اختلافهایش با گلستان بیش از پیش با حلقه‌ی هواداران احمد شاملو نزدیک شد. واسطه‌ی آشنایی فروغ و شاملو، احمدرضا احمدی بود. احمدی روزی به همراه دوستش امیرعباس حامد به استودیو گلستان رفت. امیرعباس حامد از طرفی دوستدار شعرهای سفید احمدرضا احمدی بود و از طرف دیگر همسایه‌ی خانه‌ی پدری فروغ در خیابان گمرگ امیریه بود. به این ترتیب وقتی فروغ را

[۱۵۳] براهنی، ۱۳۸۲: ۳۸۳–۳۸٤.

در آنجا دیدند، این دو را به هم معرفی کرد. هفته‌ای گذشت و بعد احمدی و حامد و یکی از دوستانشان به نام مهرداد صمدی به خانه‌ی فروغ رفتند. در این هنگام هنوز گلستان خانه‌ی دروس را برای فروغ نخریده بود و وی در خیابان بهار، خیابان مزین‌الدوله زندگی می‌کرد.

در این هنگام احمدرضا احمدی کتاب طرح‌اش را تازه در پانصد نسخه منتشر کرده بود و ریشخند و تمسخر ادیبان و نویسندگانی مثل ایرج پزشکزاد را برانگیخته بود. در مقابل حزب توده از او دفاع می‌کرد و به‌آذین نوشته‌هایش را به عنوان شعر در کتاب هفته به چاپ می‌رساند. به‌آذین در این هنگام حامی گروهی از نویسندگان جوان بود و ایشان را به زیر چتر تبلیغاتی حزب توده هدایت کرد. در میان این جوانان آنهایی که بعدتر نامی پیدا کردند احمد محمود و محمدعلی سپانلو و نادر ابراهیمی بودند. فرد دیگر این دسته مهرداد صمدی بود که اشعار الیوت را به پارسی ترجمه کرده بود. وقتی کتاب «روزنامه‌ی شیشه‌ای» احمدرضا احمدی در اردیبهشت ۱۳۴۳ منتشر شد، فروغ بود که بخشهایی از آن را به همراه کتاب طرح برگزید و آنها را در کتابی به اسم «از نیما به بعد» در کنار نوشتارهای شاملو، اخوان و نادرپور گنجاند[۱۵۴] و اینها همگی شاعرانی بودند که نمک‌پرورده‌ی حزب توده محسوب می‌شدند.

کتاب «تولدی دیگر» در واقع اعلامیه‌ایست که این پیوندِ تازه را رسمیت می‌بخشد. از آنجا بخشی از نوشتارهایش در این دفتر با سبک احمد شاملو همسان بود، کل دستگاه مطبوعاتی متصل با شاملو به کار افتاد تا این گرونده‌ی تازه را مشهور سازد. به این ترتیب در ۱۳٤۲ موجی رسانه‌ای در تبلیغ و معرفی او در مطبوعات

[۱۵٤] احمدی، ۱۳۸٦: ۱۰-۱۱.

برخاست که اوج آن انتشار ویژه‌نامه‌ی فروغ در مجله‌ی آرش بود. در همین سال انتشارات مروارید و سهامی کتابهای جیبی همزمان گزیده‌ی اشعار او را منتشر کردند.

نویسندگان وابسته به این جریان که خود را پیرو و مرید شاملو می‌دانستند، حجم چشمگیری از نوشتارها را در تبلیغ و بزرگداشت اشعار فروغ تولید کرده‌اند. فروغ در جبهه‌ی شاملو تقریبا همان نقشی را ایفا کرد که اخوان ثالث در جبهه‌ی نیما ایفا کرده بود. اخوان با زبان استوار و تسلط چشمگیرش بر ادبیات پارسی، به خاطر پیوندهای حزبی و وظیفه‌ی سازمانی‌ای که برای خود قایل بود، شروع کرد به شعر نوشتن به سبک نیما و دفاع از او در نشریه‌ها و رسانه‌های عمومی. او بر خلاف شاعران چیره دست دیگری مانند فریدون توللی که مدت کوتاهی به این وظیفه عمل کردند و به سرعت از آن شانه خالی کردند، تا پایان به این جرگه وفادار ماند و به همراه هوشنگ ابتهاج مهمترین شاعری بودند که به سلک پیروان نیما پیوست. به این ترتیب نیما که تا آن هنگام مردی گمنام بود و شهرتش به چند نشریه‌ی حزبی محدود می‌شد، در میان ادبا نیز مطرح شد و اعتباری یافت.

فروغ درباره‌ی شاملو دقیقا همین نقش را ایفا کرد. تفاوت در اینجا بود که سازمانِ پشتیبان شاملو یک شبکه‌ی مطبوعاتی بود که خودش آن را پدید آورده بود. البته تردیدی نیست که خاستگاه این تشکیلات هم حزب توده بود و آن را باید شعبه‌ای از جریان چپ‌گرا در نظر گرفت. با این وجود محتوای آن بیشتر نوعی کیش شخصیت شاملو بود و از تشکیلات و گستردگی حزب توده هم برخوردار نبود. جریانی که شاملو در رأس آن قرار داشت دقیقا همان الگوی شهرت‌یابی‌ای که درباره‌ی نیما جواب داده بود را بازتولید کرد و با همان ساز و کار شاملو را به شهرت رساند. اما در جذب شاعران جدی ناکام ماند. در واقع فروغ تنها شاعری بود که به مریدان شاملو پیوسته بود. بقیه‌ی مریدان شاملو کسانی مانند احمدرضا احمدی و یدالله رویایی و منوچهر آتشی بودند که متنهایی شبیه به شاملو را تولید می‌کردند و از سرودن شعر موزون و مقفی ناتوان

بودند. تفاوت دانش و عمق شعر فروغ با آنچه که نزد سایه و اخوان می‌بینیم، کمابیش همان است که بین حلقه‌ی شاملو و حلقه‌ی نادرپور و سایه نیز عیان است.

از همین جا بر می‌آید که گرویدن فروغ به این جرگه تنها برای فروغ که با این موج تبلیغاتی به شهرت می‌رسید سودمند نبود، بلکه بیش و پیش از آن به حلقه‌ی مریدان شاملو اعتبار می‌بخشید. با این وجود پیوستن به شاملو و بهره‌مندی از نفوذ مطبوعاتی‌اش بهایی گران داشت و آن هم این بود که فروغ ناگزیر بود برای اثبات وفاداری به شاملو شعرهای قدیمی خود را (که سفید نبود و رنگی دیگر داشت) انکار کند.

فروغ این بها را پذیرفت و در مصاحبه‌ها و گفتگوها مدام شعرهای قدیمی‌اش را سبک و رمانتیک و حتا مزخرف دانست و بارها و بارها بابت سرودن شعرهای موزون ابراز توبه و پشیمانی کرد. دستگاه تبلیغاتی یاد شده هم تنها بر بخشهایی از «تولدی دیگر» متمرکز شده بود که متونی شبیه به نوشته‌های شاملو را در خود می‌گنجاند. بسیاری از مخاطبان این بخشها را (مانند نوشتارهای شاملو) شعر نمی‌دانستند و این مشکلی بود که از همان ابتدای کار نمایان بود. یعنی فروغ با این تغییر جبهه دست به قمار خطرناکی زده بود و مخاطبانش را به دو بخش تقسیم کرده بود. آنها که با شعر و شاعری بیشتر سر و کار داشتند همچنان اشعار سامان‌دار فروغ را می‌پسندیدند، و این پسند طبعا با نکوهش شاعر از آثار خود کاهش می‌یافت. آنهایی هم که نثرهای پلکانی وی را می‌پسندیدند به حکم وظیفه ناگزیر بودند شعرهای قدیمی‌ترش را خوار بدارند. م. آزاد که یکی از مریدان شاملوست نوشتارش درباره‌ی تحولات فکری فروغ را با این جمله‌ها آغاز می‌کند: «درباره‌ی فرخزاد به عنوان شاعر «اسیر» و «دیوار» و «عصیان» فقط می‌شود این طور برداشت کرد که آدمی هنوز شکل نگرفته تلاش می‌کند و بهره‌جویی می‌کند و حتا نوعی تظاهر می‌کند به درک مسایلی به خاطر این که به آن کمال و

رشد ذهنی برسد.»[۱۵۵] و طبیعی است که منظور از آن کمال و رشد ذهنی دست یافتن به قله‌های رفیع نثرنویسی پلکانی به سبک شاملوست که در «تولدی دیگر» نمود یافته است.

این جبهه‌بندی از همان آغاز روشن و نمایان بود و چیزی مبهم نبود که بخواهد بعدها نمود یابد. منوچهر آتشی که خود یکی از متحدان شاملو و مدعیان شعرگویی به آن سبک بود، و می‌کوشید در میان این دو گروه وساطتی کند، در نوشتاری که در همان هنگام برای تبلیغ فروغ نوشته می‌گوید «بسیاران هستند که فروغ «اسیر و عصیان و دیوار» را شاعر می‌دانند و بسیارانی دیگر تنها تولدی دیگر را.»[۱۵۶] کمی بعد هم می‌گوید که گروهی «فروغ را از آنجا... به قولی شاعر واقعی‌اش می‌دانند که به شکستن وزن و دور شدن از قالب چهارپاره‌های پی در پی توفیق یافته است...»[۱۵۷]

آتشی در این نوشتار یکی به نعل و یکی به میخ می‌زند. یعنی به جای آن که صریحا جای خود را در جبهه‌ی شاملویی‌ها مشخص سازد، به ظاهر نقدهایی بر ایشان وارد می‌داند و بعد خودش همانها را با تکیه بر شاخصهایی مبهم مثل «یافتن خود» جواب می‌دهد و «تولدی دیگر» را می‌ستاید. او می‌کوشد با تاکید بر پیوستگی سه دفتر نخست و دفتر آخری به شکلی این شکاف را ترمیم کند، و البته بیشتر مقصودش آن است که اعتبار و وزن سه دفتر نخست به دفتر مشکوک چهارمی نیز تعمیم یابد. آتشی در این نوشتار می‌کوشد با تاکید بر مضمون مشترک و شورشی بودن فروغ بر این شکاف پل بزند و در ضمن با مردانه خواندن صدای فروغ در سه دفتر نخست ادعا می‌کند که «تولدی دیگر» به خاطر زنانگی و آزادی و صفات مثبت دیگر، خیلی

---

[۱۵۵] آزاد، ۱۳۸۲: ۳۱۲.

[۱۵۶] آتشی، ۱۳۸۲: ۲۹۷.

[۱۵۷] آتشی، ۱۳۸۲: ۳۰٤-۳۰۵.

بهتر است. در حالی که متنهای دفتر اخیر به خاطر تقلید از زبان حماسی شاملو از کلیشه‌های جنسیتی مردانه بهره‌ای بیشتر برده است.

عبدالعلی دستغیب نیز که از منتقدان ادبی بانفوذ و نزدیک به محفل شاملو بود، در نقدی که بر آثار فروغ نوشته این چرخش او از شعر نوی موزون و مقفی به شعر آزاد را بسیار ستوده است. او ادعا می‌کند که «تولدی دیگر» نشانگرِ «سه گامِ بزرگ» پیش رونده و ارجمند در شعر فروغ است که باعث شده «در جهان شعر راه تازه‌ای را آغاز» کند. این سه عبارتند از: رها کردن تشبیه‌ها و استعاره‌ها و تعبیرهای قالبی پیشین و رسیدن به تصاویر شعری ویژه‌ی خویش، رها کردن قالب چهارپاره و گرویدن به قالب شعر نیمایی، و رها شدن از بند احساسات فردی و پرداختن به مسائل اجتماعی.[۱۵۸] اما مقایسه‌ی صور خیال در سه دفتر نخست فروغ و «تولدی دیگر» نشان می‌دهد که صور خیال اصیل و درونزاد چندانی در دفتر اخیر به کارنامه‌ی فروغ افزوده نشده است. این نکته البته به جای خود باقی است که فروغ در سه دفتر نخست خود از قالبها و ترکیبهای مرسوم نزد شاعران مکتب شیراز بهره می‌جسته است، اما نوآوری‌های خود را هم در این بستر دارد. در «تولدی دیگر» هم این پیروی از یک قالب و سرمشق بیرونی به جای خود باقی است. با این تفاوت که این بار از نیما و شاملو تقلید می کند و باز در اینجا هم نوآوری‌های خاص خود را دارد. با این تفاوت که تنوع و رنگارنگیِ تصویرها در شعر نیما و شاملو از شاعران مکتب شیراز کمتر است و نوآوری‌های فروغ در زمینه‌ی استعاره و تشبیه نیز به همین ترتیب در «تولدی دیگر» رنگ‌پریده‌تر است و به رونوشتی آشکار از کارهای شاملو شباهت دارد که آن هم خودش رونوشتی از ترجمه‌ی شعرهای فرنگی است. مضمونهای

---

[۱۵۸] دستغیب، ۱۳۸۲: ۲۰۷.

اجتماعی هم در دفترهای پیشین فروغ بیشتر و موثرتر از «تولدی دیگر» هستند. به خصوص در «عصیان» نقد هنجارهای دینی و ریاکاری در زمینه‌ی جنسیت بسیار مؤثرتر از دفتر اخیر است و می‌شود گفت «تولدی دیگر» به خاطر شعارزدگی تا حدودی به این نقدها لطمه وارد کرده است. یعنی در واقع منظور دستغیب از سه گامِ بزرگ فروغ، در اصل یک گام بیشتر نیست، که همانا رها کردن قالب کلاسیک و پیروی از نیما و شاملو باشد، که درباره‌ی بزرگ شمردن‌اش باید کمی احتیاط و تأمل به خرج داد.

حتا این گامِ فراوان ستوده شده هم در این دفتر چندان که ادعا شده قاطع نیست. بهترین شعرهای فروغ در «تولدی دیگر» همچنان بافت و وزنی کلاسیک دارند. در این دفتر شعری می‌خوانیم به نام «آفتاب می‌شود» که آن را بر مبنای وزنی رسا و حماسی سروده و قالبش سخت به آثار سایه در همین وزن و قالب شباهت دارد و اگر مرتب شود به غزلی درهم ریخته شباهت می‌یابد:

«نگاه کن که غم درون دیده‌ام چگونه قطره قطره آب می شود

چگونه سایه‌ی سیاه سرکشم اسیر دست آفتاب می شود

نگاه کن تمام هستیم خراب می شود

شراره ای مرا به کام می کشد مرا به اوج می برد، مرا به دام می کشد

نگاه کن، تمام آسمان من پر از شهاب می شود...»

این شعری است به نسبت موفق که در آن تصویرها و وزن و تعبیرها هماهنگی‌ای دارند و وفاداری فروغ به وزن و قافیه در آن نمایان است. این شعر که بی‌تردید از همه‌ی نثرهای پلکانی دفتر «تولدی دیگر» خواندنی‌تر

است. با این همه جالب آن که فروغ در گفتگویش با م.آزاد با تنفر و دشمنی شدیدی آن را طرد می‌کند و می‌گوید که «... به کلی پرت است، فقط موزیک دارد و احساساتی است، درست مثل یک دختر ۱٤ ساله. من وقتی ۱۳، ۱٤ ساله بودم خیلی غزل می‌ساختم و هیچ وقت چاپ نکردم...».[۱۵۹] یعنی روشن است که فروغ بابت قالب غزل‌گونه و وزن و آهنگ این شعر است که احساس شرم و خواری می‌کند. م. آزاد هم که هدایت گفتگوهایش را در این مصاحبه بر عهده دارد، به همین شکل به این شعر می‌تازد و می‌گوید این شعر موفق نیست و باز فروغ بلافاصله دنباله‌ی حرفش را می‌گیرد و آرزو می‌کند که ای کاش آن را پاره می‌کرد و چاپ نمی‌شد.[۱۶۰]

جالب آن که عبدالعلی دستغیب هم در این ارکستر همنوازی برای خوارداشت شعرِ موزون مشارکت می‌ورزد. او به درستی می‌گوید که شعرهای «تولدی دیگر» همچنان سر در چنبر وزن کلاسیک شعر پارسی دارند و در متنی مثل خودِ «تولدی دیگر» گهگاه از آن دور می‌شوند و باز بدان می‌گرایند. دستغیب این ویژگی را درست مثل شاملو و آزاد، نقص شعر فروغ دانسته و نوشته که اگر او تسلط بیشتری بر کارش داشت تا آخرِ شعر را به شیوه‌ی نیمایی ادامه می‌داد،[۱۶۱] برای کسی مانند من که همین بارقه‌های وزن و انسجام در موسیقی را نقطه‌ی قوت شعرهای نیرومند می‌داند، آنچه که دستغیب زیر برچسبِ «شیوه‌ی نیمایی» مشخص می‌کند، نقطه‌ی ضعف محسوب می‌شود، که کمابیش یعنی «خالی از وزنِ منسجم و دلپذیر».

---

[۱۵۹] فرخزاد، ۱۳٤۳: ۵۳.

[۱۶۰] فرخزاد، ۱۳٤۳: ۵۵.

[۱۶۱] دستغیب، ۱۳۸۲: ۲۱۷.

فروغ بخش مهمی از «تولدی دیگر» و همه‌ی «ایمان بیاوریم» را به نوشتارهایی اختصاص داده که زیر تاثیر شاملو و به تقلید از نثرهای پلکانی وی تولید شده‌اند. در این میان یک شعر با لحن کودکانه جالب توجه است که به تقلید از شعرهای کودکانه‌ی شاملو سروده شده است و «به علی گفت مادرش روزی» نام دارد. فروغ در مصاحبه‌ای گفته که بخش پایانی این شعر ضعیف است، چون نیمه‌تمام مانده بود و ناچار شد به زور بخشهای آخرش را تمام کند.[۱۶۲] ایراد این شعر اما به بخش پایانی‌اش منحصر نیست، چون در کل شعری پر طول و تفصیل است با زبانی عامیانه و لحنی کودکانه که درست معلوم نیست می‌خواهد چه چیز را بیان کند:

«علی کوچیکه علی بونه گیر

نصف شب از خواب پرید چشماشُ هی مالید با دَس

سه چار تا خمیازه کشید پا شد نِشَس

چی دیده بود ؟ چی دیده بود ؟

خواب یه ماهی دیده بود یه ماهی ، انگار که یه کپه دو زاری

انگار که یه طاقه حریر با حاشیه‌ی منجوق کاری

انگار که رو برگ گلِ لال عباسی خامه دوزیش کرده بودن

[۱۶۲] فرخزاد، ۱۳۴۳: ۵۳.

قایم موشک بازی می کردن تو چشاش

دو تا نگین گرد صافِ الماسی همچی یواش همچی یواش...»

متن شعر گذشته از سردرگم بودن و گیجیِ محتوا از نظر ساخت و بیان هم ضعیف و نارساست. بندهایی که نقل شد نخستین بندهای این شعر هستند و بهترین قسمتش محسوب می‌شوند. با این وجود در همین چند سطر هم می‌بینیم که زبان شکسته و کودکانه‌ای که علی بهانه‌گیر را به «علی بونه‌گیر» بدل ساخته، با توصیفی فاخر و ادبی مثل «طاقه‌ی حریر با حاشیه‌ی منجوق‌کاری» دنبال شده است، و در چند سطر پیاپی هم به فضای قاجاری عصر ناصری و ماشین دودی اشاره شده و هم به فضای عصر محمدرضاشاهیِ دارای رادیو. این شعر در همان زمان هم ناموفق و ناپخته ارزیابی شد و حتا مصاحبه‌گرانی که از طرف مجله‌ی آرش به تبلیغ فروغ مشغول بودند نیز به این موضوع اشاره کردند. هرچند او در پاسخ از شعر دفاع کرد و آن را ارزشمند دانست.[۱۶۳]

شعر «علی کوچیکه» متنی سست و نازیبا و بی‌رمق است که سروده شدن‌اش توسط شاعری که چهارپاره‌های «عصیان» را سروده نشانه‌ی پسرفتی آشکار است. این نکته که پیروی از شاملو باعث افت در زبان و تصویرپردازی فروغ شده را می‌توان با کنار هم نهادن شعر دیگری به نام «معشوق من» و مثنوی «معشوق» که شرحش گذشت، دریافت. مضمون هردو شعر یکی است و وصف معشوق است، کمابیش در

[۱۶۳] فرخزاد، ۱۳۴۳: ۶۰-۶۳.

یک زمان و توسط یک نفر هم تولید شده‌اند. اما یکی‌شان در وزن قدمائی و قالب مثنوی است، و دیگری به صورت نثر پلکانی به پیروی از شاملو تولید شده است.

بندهایی از «معشوق من» چنین است: «او پاک می کند/ با پاره های خیمه‌ی مجنون/ از کفش خود غبار خیابان را/ معشوق من/ همچون خداوندی ، در معبد نپال / گویی از ابتدای وجودش/ بیگانه بوده است... او با خلوص دوست می دارد/ یک کوچه باغ دهکده را/ یک درخت را/ یک ظرف بستنی را/ یک بند رخت را» بقیه‌ی این متن هم کمابیش چنین است. یعنی نثری است عادی و پیش پا افتاده که به ترجمه‌ای خامدستانه از متنی خارجی شباهت دارد. زیرا نظم طبیعی کلمات در زبان پارسی را فاقد است، بی آن که ضرورتی زیبایی‌شناسانه مانند وزن و قافیه آن را ایجاب کرده باشد. در واقع اگر برای کسی که از بیرون به زبان و ادب پارسی بنگرد، بسیار بعید می‌نماید که سراینده‌ی مثنوی اولی همان نویسنده‌ی متن دومی باشد. اما متن دوم مثنوی «عاشقانه» است که با الهام از لحن و بیان مولانا سروده شده و زیبا و دلنشین است. سایه تقریبا همزمان با این شعر «عشق شادی است، عشق آزادی است» را سرود که هم در لحن و هم محتوا به اثر فروغ شباهت دارد. با این وجود مثنوی فروغ شعری خودبنیاد و کامیاب است که چندتا از بیت‌های خوبش چنین است:

ای شب از رویای تو رنگین شده　　سینه از عطر توآم سنگین شده

ای درِ بگشوده بر خورشیدها　　در هجومِ ظلمتِ تردید ها

با توآم دیگر ز دردی بیم نیست　　هست اگر ، جز درد خوشبختیم نیست

آه ، ای با جان من آمیخته　　ای مرا از گور من انگیخته

چون ستاره ، با دو بال زرنشان　　آمده از دوردست آسمان

از تو تنهاییم خاموشی گرفت　　پیکرم بوی همآغوشی گرفت

جوی خشک سینه ام را آب ، تو　　بستر رگهام را سیلاب، تو

در جهانی این چنین سرد و سیاه　　با قدمهایت قدمهایم به راه

ای به زیر پوستم پنهان شده　　همچو خون در پوستم جوشان شده

عشق دیگر نیست این، این خیرگیست　　چلچراغی در سکوت و تیرگیست

این دگر من نیستم ، من نیستم　　حیف از آن عمری که با من زیستم

ای تشنج های لذت در تنم　　ای خطوط پیکرت پیراهنم

این که سراینده‌ی این بیتهای نغز و زیبا همزمان آن نثر پلکانی آشفته را هم نوشته و آن را بر این ترجیح داده، بی‌شک از ذوقی ادبی برنخاسته و حساب و کتاب دیگری در کار بوده است. حساب و کتابی که شاید در زمینه و زمانه‌ی خاص زندگی فروغ سودآور و پرمنفعت به نظر می‌رسیده، اما به هر روی وقتی به تاریخ دستاوردهایش می‌نگریم این دریغ را نمایان می‌بینیم که ای کاش شاعری که چنین قریحه‌ای دارد، به جای سرودن «علی کوچیکه» و دفاع از آن آثار بیشتری از «عاشقانه» می‌سرود و چنین فریبکارانه و ناراست آن را خوار نمی‌شمرد.

در «تولدی دیگر» حجم به نسبت زیادی از این متنهای شاملویی وجود دارد. متونی که به خاطر تقلید از سبک شاملو با حمایت پرشور او و تبلیغات پردامنه‌ی مطبوعاتی‌اش روبرو شدند. فروغ در این معنی برای شاملو نقشی را ایفا کرد که پیشتر اخوان ثالث برای نیما ایفا کرده بود. به همان ترتیبی که نیما در زبان پارسی خام و نابلد و تازه‌پا بود، شاملو هم در عرصه‌ی شعر پارسی ناموفق و بی‌استعداد ظاهر شده بود. همان طور که هواداران نیما به اخوان ثالثِ مسلط بر ادبیات خراسانی استناد می‌کردند و پیروی او از نیما را حجتی برای حقانیت شعر نیمایی می‌دانستند، حلقه‌ی هواداران شاملو که مانند خودش از تولید شعر پارسی زیبا ناتوان بودند، فروغ را همچون درفشی برکشیدند و او را دلیلی بر اهمیت و ارزش شعر سفید مورد نظر شاملو دانستند. همانطور که اخوان به دلایل سیاسی و با فشار هم‌مسلکان حزبی‌اش به بیانیه نوشتن در حمایت از

نیما ناگزیر بود، فروغ نیز در طلب حمایت دستگاه رسانه‌ای شاملو ناچار بود از شیوه‌ی سراییدن وی پیروی کند. حاصل درست شبیه به همان نوشته‌هایی که شاملو تولید کرده بود، نثری با تصاویر و مضمون و پیام ساده و سطحی بود که به خاطر بریده بریده نوشته شدن به ترجمه‌ای از شعرهای فرنگی شباهت یافته بود. مشهورترین این متنها که از بس در گوشه و کنار تکرار شده، ملکه‌ی ذهن بسیاری گردیده و مانند معیاری برای شعر سفید اعتبار یافته، «هدیه» نام دارد که اگر بی‌طرفانه بازخوانده شود. چیز جز چند جمله‌ی رمانتیک عادی نیست:

«من از نهایت شب حرف می زنم. من از نهایت تاریکی و از نهایت شب حرف می زنم. اگر به خانه من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیاور و یک دریچه که از آن به ازدحام کوچه‌ی خوشبخت بنگرم»

بقیه‌ی این متنهای شاملویی هم چنین وضعیتی دارند. مثلا متنی که «در حباب کوچک» نام گرفته در واقع یک قطعه‌ی ادبی عادی است که به شکل پلکانی نوشته شده تا همچون شعر بنماید. کافی است قالب نوشتن آن را به هنجار معمول برگردانیم تا بهتر بتوانیم به ماهیت متن پی ببریم:

«در حباب کوچک روشنایی خود را می فرسود. ناگهان پنجره پر شد از شب. شب سرشار از انبوه صداهای تهی. شب مسموم از هُرم زهر آلود تنفس‌ها. شب... گوش دادم. در خیابان وحشت زده‌ی تاریک یک نفر گویی قلبش را مثل حجمی فاسد زیر پا له کرد. در خیابان وحشت زده‌ی تاریک یک ستاره ترکید. گوش دادم... نبضم از طغیان خون متورم بود. و تنم... تنم از وسوسه‌ی متلاشی گشتن. روی خطهای کج و معوج سقف چشم خود را دیدم چون رطیلی سنگین خشک می شد در کف، در زردی، در خفقان داشتم با همه جنبش‌هایم مثل آبی راکد ته‌نشین می‌شدم. آرام آرام داشتم لِرد می بستم در گودالم. گوش دادم. گوش دادم به همه زندگیم. موش منفوری در حفره‌ی خود یک سرود زشت مُهمَل را با وقاحت می خواند جیرجیری سمج و نامفهوم لحظه‌ای فانی را چرخ زنان می پیمود و روان می شد بر سطح فراموشی. آه من پر بودم از

شهوت – شهوت مرگ. هر دو پستانم از احساسی سرسام آور تیر کشید. آه من به یاد آوردم اولین روز بلوغم را که همه اندامم باز می شد در بهتی معصوم تا بیامیزد با آن مبهم ، آن گنگ ، آن نامعلوم در حباب کوچک روشنایی ، خود را در خطی لرزان خمیازه کشید.»

این که این متن عادی و ساده را شعر پنداشته‌اند، بیشتر به حمایتی سیاست‌بازانه از شاملو مربوط می‌شود و ارتباطی به نظریه‌ای ادبی یا سبکی زیبایی‌شناسانه ندارد. متنهای رمانتیک خیال‌پردازانه‌ای از این دست در آن زمان چند دهه‌ی پیش از آن فراوان در گوشه و کنار منتشر می‌شد و جالب آن که خودِ شاملو هم در «ترانه‌های فراموش شده»اش مبالغی از آن را تولید کرده بود، بی آن که دعوی شعر بودن‌اش را داشته باشد. بعدها هم به حق این متنها را خام و سطحی و بی‌ارزش می‌دانست، و این البته در همان هنگامی بود که متنهای مشابه را به شکلی متفاوت بر کاغذ می‌چید و به اسم شعر سفید برچسب‌شان می‌زد. در حالی که با کلی‌گویی و بریده نویسی نثر رمانتیک آبکی به شعر سفید جامد تبدیل نمی‌شود. نمونه‌ی دیگری از این نوشتارها که فروغ به پیروی از شاملو با الهام گرفتن از لحن ترجمه‌های کتاب مقدس تولیدش کرده چنین است:

«آن گاه خورشید سرد شد و برکت از زمین ها رفت و سبزه ها به صحراها خشکیدند و ماهیان به دریاها خشکیدند و خاک مردگانش را زان پس به خود نپذیرفت. شب در تمام پنجره های پریده رنگ مانند یک تصوّر مشکوک پیوسته در تراکم و طغیان بود و راه ها ادامه خود را در تیرگی رها کردند. دیگر کسی به عشق نیندیشید. دیگر کسی به فتح نیندیشید و هیچ کس دیگر به هیچ چیز نیندیشید. در غارهای تنهایی بیهودگی به دنیا آمد. خون بوی بنگ و افیون می‌داد. زنهای باردار نوزادهای بی سر زاییدند و گاهواره ها از شرم به گورها پناه آوردند. چه روزگار تلخ و سیاهی نان، نیروی شگفت رسالت را مغلوب کرده بود. پیغمبران

گرسنه و مفلوک از وعده گاه های الهی گریختند و بره های گمشده‌ی عیسی دیگر صدای هی هی چوپانی را در بهت دشت ها نشنیدند. در دیدگان آینه ها گویی حرکات و رنگها و تصاویر وارونه منعکس می گشت و بر فراز سر دلقکان پست و چهره‌ی وقیح فواحش یک هاله‌ی مقدس نورانی مانند چتر مشتعلی می‌سوخت. مرداب های الکل با آن بخار های گس مسموم انبوه بی تحرّک روشنفکران را به ژرفنای خویش کشیدند و موشهای موذی اوراق زرنگار کتب را در گنجه های کهنه جویدند. خورشید مرده بود. خورشید مرده بود، و فردا در ذهن کودکان مفهوم گنگ گمشده ای داشت. آنها غرابت این لفظ کهنه را در مشق های خود با لکه‌ی درشت سیاهی تصویر می نمودند. مردُم، گروه ساقط مردم، دلمرده و تکیده و مبهوت در زیر بار شوم جسدهاشان از غربتی به غربت دیگر می رفتند و میل دردناک جنایت در دستهایشان متورم می‌شد. گاهی جرقه‌ای ، جرقه‌ی ناچیزی این اجتماع ساکت بی جان را یکباره از درون متلاشی می‌کرد. آنها به هم هجوم می آوردند. مردان گلوی یکدیگر را با کارد می دریدند و در میان بستری از خون با دختران نابالغ همخوابه می شدند. آنها غریق وحشتِ خود بودند و حس ترسناکِ گنهکاری ارواح کور و کودنشان را مفلوج کرده بود. پیوسته در مراسم اعدام وقتی طناب دار چشمان پر تشنج محکومی را از کاسه با فشار به بیرون می‌ریخت آنها به خود فرو می‌رفتند و از تصوّر شهوتناکی اعصاب پیر و خسته شان تیر می‌کشید. اما همیشه در حواشی میدان ها این جانیان کوچک را می‌دیدی که ایستاده‌اند و خیره گشته‌اند به ریزش مداوم فوّاره های آب شاید هنوز هم در پشت چشم های له شده ، در عمق انجماد یک چیز نیم زنده ٌ مغشوش بر جای مانده بود که در تلاش بی رمقش می خواست ایمان بیاورد به پاکی آواز آبها شاید ، ولی چه خالی بی پایانی. خورشید مرده بود و هیچ کس نمی دانست که نام آن کبوتر غمگین کز قلب ها گریخته ، ایمانست. آه ، ای صدای زندانی آیا شکوه یأس تو هرگز از هیچ سوی این شب منفور نقبی به سوی نور نخواهد زد؟ آه ، ای صدای زندانی‌ای آخرین صدای صداها... »

برخی از این نثرهای پلکانی با تصویرها و نمادهایی آراسته شده که شکلی از عرفان طبیعت‌گرا را بازنمایی می‌کنند و آشکارا زیر تاثیر زبان و بیان سهراب سپهری قرار دارند. متنی که «فتح باغ» نام دارد از این زمره است: «ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم/

در نگاه شرم آگین گلی گمنام/ و بقا را در یک لحظه‌ی نا محدود/ که دو خورشید به هم خیره شدند/ سخن از پچ پچ ترسانی در ظلمت نیست/ سخن از روزست و پنجره های باز/ و هوای تازه/ و اجاقی که در آن اشیا بیهده می سوزند/ و زمینی که ز کِشتی دیگر بارور است/ و تولد و تکامل و غرور...»

متن دیگری که «مرز پرگهر» نام دارد هم به همین شکل روایتی منثور است که به رونوشتی از «شعری که زندگیست» شباهت دارد. اینجا هم مخالفتی هست با چارچوب ملی‌گراییِ غالب بر زمانه‌ی فروغ، و به خصوص دشمنی و حمله به روشنفکران و باسوادان:

«من می توانم از فردا در پستوی مغازه‌ی خاچیک بعد از فرو کشیدن چندین نفس ، ز چند گرم جنس دستِ اول خالص و صرف چند بادیه پپسی کولای ناخالص و پخش چند یا حق و یا هو و وغ وغ و هوهو رسما به مجمع فضلای فکور و فضله‌های فاضل روشنفکر و پیران مکتب داخ داخ تاراخ تاراخ بپیوندم و طرح اولین رمان بزرگم را که در حوالی سنه‌ی یکهزار و ششصد و هفتاد و هشت شمسی تبریزی رسما به زیر دستگاه تهیدست چاپ خواهد رفت.»

مشهورترین قطعه از این نثرهای پلکانیِ «تولدی دیگر» متنی است به همین نام که اسم خود را به دفتر فروغ نیز داده است. این هم با تمام تبلیغات جانانه و متعصبانه‌ای که برایش شده، در واقع چیزی جز یک متن رمانتیک عادی نیست:

«همه‌ی هستی من آیه‌ی تاریکیست که تو را در خود تکرار کنان به سحرگاه شکفتن ها و رستن های ابدی خواهد برد. من در این آیه تو را آه کشیدم ، آه. من در این آیه تو را به درخت و آب و آتش پیوند زدم. زندگی شاید یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیلی از آن می گذرد. زندگی شاید ریسمانیست که مردی با آن خود را از شاخه می آویزد. زندگی شاید طفلیست که از مدرسه بر می گردد. زندگی شاید افروختن سیگاری باشد ، در فاصله‌ی رخوتناک دو هم آغوشی یا عبور گیج رهگذری باشد که کلاه از سر بر می دارد و به یک رهگذر دیگر با لبخندی بی معنی می گوید (صبح بخیر). زندگی شاید آن لحظه‌ی مسدودیست که نگاه من ، در نی نی چشمان تو خود را ویران می سازد و در این حسی است که من آن را با ادراک ماه و با دریافت ظلمت خواهم آمیخت در اتاقی که به اندازه‌ی یک تنهاییست. دل من که به اندازه‌ی یک عشقست به بهانه‌های ساده‌ی خوشبختی خود می نگرد به زوال زیبای گلها در گلدان به نهالی که تو در باغچهٔ خانه مان کاشته ای و به آواز قناری ها که به اندازه یک پنجره می‌خوانند آه... سهم من اینست. سهم من اینست. سهم من، آسمانیست که آویختن پرده ای آن را از من می گیرد. سهم من پایین رفتن از یک پله‌ی متروکست و به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل گشتن. سهم من گردش حزن آلودی در باغ خاطره هاست و در اندوه صدایی جان دادن که به من می گوید: دستهایت را دوست میدارم (دستهایم را در باغچه می‌کارم. سبز خواهم شد، می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم. و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم تخم خواهند گذاشت. گوشواری به دو گوشم می آویزم از دو گیلاس سرخ همزاد و به ناخن هایم برگ گل کوکب می چسبانم. کوچه ای هست که در آنجا پسرانی که به من عاشق بودند ، هنوز با همان موهای درهم و گردن های باریک و پاهای لاغر به تبسّم معصوم دخترکی می اندیشند که یک شب او را باد با خود برد کوچه ای هست که قلب من آن را از محله های کودکیَم دزدیده ست. سفر حجمی در خط زمان و به حجمی خط خشک زمان را آبستن کردن حجمی از تصویری آگاه که ز مهمانی یک آینه بر می گردد و بدینسانست که کسی می میرد و کسی می ماند.

هیچ صیّادی در جوی حقیری که به گودالی می ریزد ، مرواریدی صید نخواهد کرد. من پری کوچک غمگینی را می شناسم که در اقیانوسی مسکن دارد و دلش را در یک نی لبک چوبین می نوازد آرام ، آرام. پری کوچک غمگینی که شب از یک بوسه می میرد و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد.»

این متن به عنوان یک قطعه‌ی ادبی خواندنی و جالب است، اما دلیلی ندارد که آن را شعر بنامیم.

گفتار نهم: تحول وزن در شعر فروغ

فروغ موازی با تاثیری که از شاعران پیرامونش می‌گرفت، ساختار شعر خویش را نیز دگرگون می‌ساخت. در سه دفترِ آغازین که بدنه‌ی شعرهایش را در خود جای می‌دهد، بیشتر در قالب چهارپاره شعر می‌گفت. در تولدی دیگر فرمهایی مانند مثنوی و غزل را هم در کنار بحر طویل‌های موزون و بحر طویل‌های ناموزون (سبک نیمایی) دارد و برخی از کارهایش در همین دفتر و همه‌ی نوشتارهای «ایمان بیاوریم به فصل سرد» نثرهای پلکانی‌ای هستند که شعر سفید خوانده می‌شدند. شعرهای آغازین‌اش به نسبت خام و ناپخته هستند و در دفتر «اسیر» شعری مثل «ستاره‌ها» را داریم که لنگی‌هایی در وزن دارد. اما این خامی به تدریج برطرف می‌شود و در شعرهای دفتر عصیان با شاعری مسلط بر زبان روبرو هستیم که چیره‌دستانه کلمات را به کار می‌گیرد.

هرچند دستگاه تبلیغاتی شاملو فروغ را بیشتر به خاطر گرویدنش به سبک شاملویی بزرگ کرد و ستود، و هرچند که همین شعرهای سفید بیش از بقیه در مطبوعات چاپ و نشر شده و توسط هواداران شاملو مورد بحث و نقد قرار گرفته، اما حقیقت آن است که بخش بسیار کمی از مخاطبان این شعرهای سفید را خوانده‌اند و تنها چند جمله‌ای از آن میان است که بر سر زبانها افتاده و دست بر قضا آنها هم معمولا پاره‌های موزون در بدنه‌ی نثرگونه‌ی شعر سفید هستند. همچنان کسانی که دوستدار شعر و ادب هستند معمولا به چهارپاره‌ها و اشعار کلاسیک فروغ می‌نگرند و بخش عمده‌ی جمعیتی که شعرهای سفید او را می‌ستایند، بیشتر این آثار را به طور کامل نخوانده‌اند و چیزی از آن را در حافظه ندارند.

فروغ در شعرهای کلاسیک خود جسارت و صمیمیتی دارد و صورتهای خیالی تاثیرگذاری را به کار گرفته است. از این رو بخش مهمی از این شعرهایش را باید ماندگار و موفق دانست. با این وجود معمولا ستایشهای اغراق‌آمیز از او باعث شده تا در این زمینه نیز صاحب کرامتهای غیرواقعی قلمداد شود. مثلا گفته‌اند که او وزنهایی نوظهور را برای نخستین بار به کار گرفته، یا این که سبک مستقل و بی‌سابقه‌ای را برای بیان احساسات زنانه تاسیس کرده است. این ادعاها باید با محک نقد آشنا شود و دقیقتر مورد تحلیل قرار گیرد تا رد و قبولش مستقل از هوچی‌گری و دفاع یا حمله‌های متعصبانه ممکن گردد.

شعر «ای ستاره‌ها» یکی از نمونه‌هایی است که درباره‌اش ادعا شده که شاعر در آن وزنی نو و بی‌سابقه را ابداع کرده است. وزن این شعر فاعلات فاعلات فاعلات فع است:

ای ستاره‌ها که بر فراز آسمان　　با نگاه خود اشاره‌گر نشسته‌اید

ای ستاره‌ها که از ورای ابرها　　بر جهان‌ما نظاره‌گر نشسته‌اید[۱۶۴]

دعوی درباره‌ی بی‌سابقه بودنِ این وزن نادرست است. نه تنها چنین وزنی در ادب پارسی وجود دارد و سابقه‌ی دیرپایی هم دارد، که می‌توان خاستگاه وزن شعر فروغ را نشان داد و منبع الهام او را مشخص ساخت. اسماعیل نواب صفا این وزن را شش سال پیش از سروده شدنِ «ای ستاره‌ها» در شعرِ «نشاط» به کار گرفته بود. او «نشاط» را برای شادباش به دنیا آمدنِ پسرِ دوست نزدیکش مهدی خالدی سروده بود. در امردادماه ۱۳۲۷ نخستین فرزند خالدی زاده شد و اسم او را نواب صفا برگزید و وی را به یاد دایی پدرش (نشاط

[۱۶۴] فرخزاد، ۱۳۷۹: ۱۴۸.

اصفهانی)، نشاط نامید. چند ماه بعد، وقتی نوروز ۱۳۲۸ فرا رسید، او شعری در تهنیت این زایش و فرا رسیدن بهار برای دوستش سرود، که مهدی خالدی برای آن آهنگی ساخت و دلکش به زیبایی آن را خواند.[۱۶۵]

این یکی از مشهورترین ساخته‌های این مثلث هنری است و نزد مردم بیشتر با نام «آمد نو بهار» شهرت دارد. این آواز به قدری مشهور بود که تا سی سال پس از خوانده شدن‌اش، هر سال هنگام نوروز آن را از رادیو پخش می‌کردند[۱۶۶] و بنابراین بی‌شک فروغ آن را طی شش سال فاصله‌ی میان شعر خودش (۱۳۳٤) و شعر نواب صفا (۱۳۲۸) شنیده است. چهار بیت از این شعر همان وزن یاد شده را دارند و در شعر فروغ تنها یک فاعلات در آن تکرار شده است:

چون بهار عشرت و طرب　　باشدش خزان غم ز پی

بر سر چمن بزن قدم　　می بزن به بانگ چنگ و نی

از چه رو ز جلوه‌ی بهار　　ای بهار من، تو غافلی

روی خود ز عاشقی　　متاب　ای صفا اگر که عاقلی

یعنی فروغ تنها وزن فاعلات فاعلات فع را که دشوارتر هم هست و در شعرهای نواب صفا خوش نشسته، به فاعلات فاعلات فاعلات فع بدل کرده، و چنان که از آغازگاه شعر بر می‌آید، انگار در رعایت وزن هم دشواری‌ای داشته و با تکرار کلمات هم‌ریخت کوشیده تا وزن را حفظ کند.

فروغ به ضرورت وجود وزن در شعر باور داشت و این را از محتوای نامه‌ای که به احمدرضا احمدی نوشته می‌توان دریافت. با این وجود پیروی از نیمایوشیج باعث شد از قالبهای عروضی کلاسیک فاصله بگیرد

---

[۱۶۵] فیروزیان، ۱۳۹۲: ٦۲–٦۵.

[۱۶۶] فیروزیان، ۱۳۹۲: ٦۳.

و در اواخر عمرش نوعی شعر آزاد را تجربه کند که گاه به همان سمت و سوی شعر سفید و بی‌وزن گرایشی می‌یافت. با این وجود با مرور شعرهایش (بیشتر در میان آنهایی که در قالب کلاسیک یا نوکلاسیک سروده) می‌توان دریافت که طبعی روان و گوشی تیز برای فهم وزن و موسیقی شعر داشته است. سیروس شمیسا برخی از وزنهای نادر در شعر او را استخراج کرده که به این قرار است:[۱۶۷]

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

گر خدا بودم ملایک را شبی فریاد می‌کردم　　سکه خورشید را در کوره‌ی ظلمت رها سازند

خادمان باغ دنیا را ز روی خشم می‌گفتم　　برگ زرد ماه را از شاخه‌ی شبها جدا سازند

فاعلات فاعلات فع (فاعلن مفاعلن مفاعلن)

در منی و این همه ز من جدا　　با منی و دیده‌ات به سوی غیر

بهر من نمانده راه گفتگو　　تو نشسته گرم گفتگوی غیر

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فع

چون نگهبانی که در کف مشعلی دارد　　می‌خرامد شب میان شهر خواب‌آلود

خانه‌ها با روشنایی‌های رویایی　　یک به یک در گیر و دار بوسه‌ی بدرود

فاعلاتن فاعلاتن فع

روز اول پیش خود گفتم　　دیگرش هرگز نخواهم دید

روز دوم باز می‌گفتم　　لیک با اندوه و با تردید

---

[۱۶۷] شمیسا، ۱۳۷٦: ۷۸-۷۹.

گذشته از این نوآوری‌ها در وزن ابیات، نوشتارهایی هم از او به جا مانده که وزنی شکسته دارد و به دلیل سیطره‌ی تقارن وزنی بر سراسر متن همچنان شعر محسوب می‌شود. متنهای دیگری که تکه پاره‌هایی از بحرهای متفاوت در بخشهای گوناگون آن دیده می‌شود با وجود اصرار هوادارانش به نظرم در حریم شعر نمی‌گنجند. چرا که بسیاری از گفتارهای عادی و روزمره‌ی مردم را هم اگر روی کاغذ بنویسیم یا نثرهای عادی و پیش پا افتاده را هم اگر با این درجه از موشکافی بررسی کنیم ردپایی از وزن را در جاهایی از آن باز می‌یابیم. با این وجود کسانی که تمایل دارند تمام نوشتارهای نردبانی نوشته شده را شعر بدانند، همچنان اصرار می‌ورزند که همه‌ی نوشته‌های فروغ شعر است و وزن آن هم چیز مبهمی است به نام وزن طبیعی یا وزن گفتاری که درست تعریفش مشخص نیست و تمایزش با وزنِ پراکنده در نثر و گفتارِ غیرشعری هم نامعلوم است.

نمونه‌ای از این دعویِ وزن برای نثرهای فروغ را اینجا می‌آورم و نقد می‌کنم. در مقاله‌ای دانشورانه و دقیق چنین تقطیعی را برای بخشی از «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» می‌بینیم:[۱۶۸]

زمان گذشت	مفاعلن
زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن
چهار بار نواخت	مفاعلن فعلاتن
امروز روز اول دی‌ماه است	مستفعلن (مفاعلن) فع لن
من راز فصلها را می‌دانم	مستفعلن (فعولن) مفعولن/ مفعول فاعلاتن مفعولن

[۱۶۸] حسین‌پور آلاشتی و دلاور، ۱۳۸۷: ۳۶-۳۷.

و حرف لحظه‌ها را می‌فهمم مفاعلن مفعولن (مفعوا فاعلاتن مفعولن)

تقارن وزنی در این متن تنها در ابتدای کار دیده می‌شود و آن هم دلیلش تکرار بخش اول و دومِ «زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت» است. بقیه‌ی متن فاقد نظم وزنی است و آنچه به ظاهر در آن دیده می‌شود همان وزن طبیعی زبان پارسی است که در نثر و گفتارهای عادی هم نمود دارد. به عنوان نمونه‌ای در این زمینه، بنگریم به سه متن که در نثر بودن و غیرشعر بودن‌شان تردیدی نداریم. یکی داستانی منثور از سعدی، دیگری نثری مسجع از جوینی و سومی چند جمله از ترجمه‌ی فصوص‌الحکم.

حکایتی از باب دوم گلستان سعدی:[۱۶۹]

«پارسائی را دیدم بر کنار دریا که زخم پلنگ داشت و به هیچ دارو به نمی‌شد مدتها در آن رنجور بود و شکر خدای عزوجل همچنان می‌گفت. پرسیدندش که شکر چه می‌گویی؟ گفت شکرآن که به مصیبتی گرفتارم نه به معصیتی.»

فاعلاتن مستفعل فاعلات مستفعلن فعلات فاعل فعولن مستفعلن فاعلاتن مستفعل مستفعلن فعلات فاعلتن فاعلات مستفعلن مستفعل مفاعلتن مستفعل فعول فاعل فعول فاعلن مستفعل مستفعلن

بخشی از تاریخ جهانگشای جوینی[۱۷۰]:

« *هریک از ابنائ السوق در زی اهل فسوق، امیری گشته و هر مزدوری دستوری و هر مزوری وزیری و هر مدبری امیری و هر مستدفی مستوفی و هر مسرفی مشرفی و هر شیطانی نایب دیوانی و هر کون خری سر صدری و هر شاگردپایگاهی خداوند حرمت و جاهی...*»

---

[۱۶۹] سعدی، ۱۳۶۳: ٦٨.

[۱۷۰] جوینی، ج.۱: ٤.

فاعلاتن فع فاعلاتن فع فعول فعول فاعل فاعلتن مستفعل مستفعل مفاعلتن فاعلاتن مفاعلت فاعلاتن مفاعلن مستفعل مستفعلن فاعلاتن مفاعلن مستفعل فاعلتن مستفعلن فاعلتن فعلاتن فعولن فاعلن فعولن فعولن فعول فعولن

و جملاتی از فصوص‌الحکم به ترجمه‌ی محمدعلی موحد و صمد موحد:[۱۷۱]

«ابن‌عربی پس از بیان این معنی که اطلاق لفظ خلیل به ابراهیم نشانگر سریان صفات حق در انسان کامل است، به اندیشه‌ی اصلی خود یعنی وحدت وجود باز می‌گردد و سریان حق را در صوَر موجودات یادآور می‌شود و با تمثیل نفوذ و سریان آب در پشم به جنبه‌های گوناگون مطلب اشاره می‌کند.»

مفتعل فاعل مفتعل مفاعلن مفتعل مفتعل فعلات مفاعیل مفتعلن فعل مفاعلتن مفاعیلن فاعل مفاعیل مفتعلن مفتعلن مفتعل فاعل مفتعل فاعلن فعولن مفتعل فاعلن مستفعل فعلاتن مفاعیلن مفتعل مفاعیل مفتعلن مفاعیل مفاعیلن مفتعلن مفاعلن مستفعلن فاعلات مفتعل

از این جا بر می‌آید که زبان پارسی در وضعیت پایه و شکل منثور هم وزنی طبیعی دارد که نمی‌توان با تکیه به آن متنی را شعر دانست. یعنی اگر از وزن شعر سخن در میان است، باید انحرافی از این هنجار پایه و نظمی و تقارنی فراتر از سخن معمولِ روزانه وجود داشته باشد. در شعرهای سفید چیزی فراتر از این دیده نمی‌شود. یعنی دو متن نخست از سعدی و جوینی که ذکرش گذاشت و بی‌شک نثر هم هست، از نظر وزنی بر بندی که از متن فروغ نقل شد برتری دارد. وزن طبیعی گفتار و نثر را نمی‌توان نوآوری شاعرانه دانست و چنین ادعایی کلمه‌ی شعر را از معنا تهی می‌سازد.

---

[۱۷۱] ابن‌عربی، ۱۳۸۹: ۳۱۸.

در واقع اگر شعرهای فروغ را وارسی کنیم، سیری رشد کننده و بالنده از پختگی در وزن و صور خیال را در آثارش می‌بینیم که از «اسیر» آغاز شده و تا اشعار کلاسیک «تولدی دیگر» ادامه می‌یابد. آنگاه از متون پلکانی تولدی دیگر روندی متفاوت را می‌بینیم که از تقلید شاملو ناشی شده و در آن به تدریج وزن و نظم زدوده می‌شود و متن به نثر بدل می‌گردد. بر خلاف آنچه که هواداران فروغ تبلیغ می‌کنند، گویا آن وضعیت نخستین که شعری کلاسیک و منظوم را نتیجه می‌داده حاصلِ «آمدنِ» خودکار شعر و زایش طبیعی و خودجوش حس شاعرانه بوده باشد. یعنی بخش «زورکی» و مصنوعیِ سخن فروغ، بخشهای بعدیِ نثرگونه‌اش باشد و نه شعرهای موزونی که در ابتدا می‌سروده.

فروغ در مصاحبه‌ای این موضوع را به خوبی تصویر کرده و می‌گوید برای مدتی شعر به صورت خودجوش و خود به خود از درونش سر بیرون می‌کشید و این به زمانی مربوط می‌شد که در آشپزخانه یا پشت چرخ خیاطی نشسته بود. فروغ دلیلش را آن می‌داند که در این دوران دیوانهای شعرای قدیم را می‌خوانده و از آنها پر می‌شده و سرریز شدن‌شان به سرودن شعر منتهی می‌شده است. منظور او از این دوران تا پیش از جدایی‌اش از پرویز شاپور است و اشعار «اسیر» نمونه‌های این سرریز شدن هستند.

بعد می‌گوید که شعرهای «دیوار» و «عصیان» را در همین امتداد سروده، اما در هاویه‌ای که به خاطر گسست از زندگی پیشین‌اش دهان گشوده بود. بعد می‌گوید که به کمک «رهبری فکری» از این وضعیت نجات یافت و شاملو را و نیما را سرمشق قرار داد. این رهبری فکری احتمالا به تعلیمهای حزب توده مربوط می‌شود که شعر گفتن (در واقع نثر نوشتن) به زبانِ گفتاری مردم را تبلیغ می‌کردند. فروغ می‌گوید «شعری

که زندگی است» از شاملو چشم او را به امکانات جدید زبان پارسی گشوده است.[۱۷۲] این گفته اهمیتی چشمگیر دارد، چون این متنِ شاملو یکی از ایدئولوژیک‌ترین متنهای اوست که ضمن پرخاش به این و آن بیانیه‌ی سیاسی حزب توده برای سرودن شعرهای اجتماعی را نیز فریاد می‌زند.

فروغ تا پایان عمر خویش همچنان از شعر کلاسیک و موزون دست برنداشت و آنچه که در این سالها آفریده ارزشمند و زیباست و از پختگی نشانها دارد. نمونه‌اش شعری است که در پاسخ به مسابقه‌ای در استقبال از غزل سایه سروده شده است. در نهایت شهریار به عنوان برنده‌ی این مسابقه انتخاب شد، هرچند غزل فروغ به نظرم بهتر از کار شهریار است. این شعر در کل به گمانم زیباترین شعری باشد که فروغ سروده است:

چون سنگها صدای مرا گوش می کنی — سنگی و ناشنیده فراموش می کنی

رگبار نو بهاری و خواب دریچه را — از ضربه های وسوسه مغشوش می کنی

دست مرا که ساقه‌ی سبز نوازش است — با بر گ های مرده هم آغوش می کنی

گمراه تر از روح شرابی و دیده را — در شعله می نشانی و مدهوش می کنی

ای ماهی طلایی مرداب خون من — خوش باد مستیَت ، که مرا نوش می کنی

تو دره‌ی بنفش غروبی که روز را — بر سینه می فشاری و خاموش می کنی

در سایه ها ، فروغ تو بنشست و رنگ باخت — او را به سایه از چه سیه پوش می کنی ؟

[۱۷۲] فرخزاد، ۱۳٤۳: ٤٦-٤۷.

با خواندن این شعر این حس به خواننده دست می‌دهد که ای کاش فروغ از این دست آثار بیشتر می‌آفرید و در سالهای پایانی عمر وقت و نیروی خود را برای ساختن نثرهای پلکانی تلف نمی‌کرد. اما او چنین کرد و در دفتر «تولدی دیگر» ناگهان گروه مرجع خود را تغییر داد و از حلقه‌ی شاعران شیراز به سوی حلقه‌ی نویسندگان توده‌ای حرکت کرد. آغازگاه شعرهای این دفتر «آن روزها»ست. شعری که از نظر تصویرپردازی و تاثیرگذاری عاطفی قوی و موفق است و در عین حال از ضعف تالیف و سطحی بودن محتوا نیز رنج می‌برد. در آن ردپای همه‌ی مرشدان تازه‌ی فروغ را همزمان می‌توان دید.

«آن روزها رفتند/ آن روزهای خوب/ آن روزهای سالم سرشار/ آن آسمان های پر از پولک/ آن شاخساران پر از گیلاس

آن خانه های تکیه داده در حفاظ سبز پیچکها/ به یکدیگر / آن بام های بادبادکهای بازیگوش/ آن کوچه های گیج از عطر اقاقی ها

آن روزها رفتند / آن روزهایی کز شکاف پلکهای من / آوازهایم ، چون حبابی از هوا لبریز، می‌جوشید

چشمم به روی هر چه می‌لغزید / آن را چو شیر تازه می‌نوشید»

بعد از این سرآغاز تاثیرگذار که تا حدودی به شعرهای فریدون مشیری می‌ماند و ردپای سهراب سپهری نیز در آن آشکار است، بخشی می‌آید که به آثار نیما شباهت دارد و لنگی‌های زبانی و تصویرهای ناپخته در آن بسیار است:

«گویی میان مردمکهایم / خرگوش ناآرام شادی بود / هر صبحدم با آفتاب پیر / به دشتهای ناشناس جستجو می‌رفت / شبها به جنگل‌های تاریکی/ فرو می‌رفت»

و بعد باز دوباره بندی که به آثار مشیری می‌ماند:

«آن روزها رفتند / آن روزهای برفی خاموش / کز پشت شیشه ، در اتاق گرم ،/ هر دم به بیرون ، خیره می گشتم / پاکیزه برف من ، چو کرکی نرم ، / آرام می بارید / بر نردبام کهنه‌ی چوبی / بر رشته‌ی سست طناب رخت / بر گیسوان کاجهای پیر / و فکر می‌کردم به فردا ، آه / فردا ... حجم سفید لیز.»

در بندهایی از این شعر مثل آنچه که گذشت، فروغ جهان ذهنی خویش را پیدا می‌کند و تجربه‌ی زیسته‌ی خویش را به تصویر می‌کشد. کمی جلوتر قطعه‌ی زیبای دیگری با همین سیاق آمده است:

«گرمای کرسی خواب آور بود / من تند و بی پروا / دور از نگاه مادرم خط های باطل را / از مشق های کهنه‌ی خود پاک می کردم

چون برف می خوابید / در باغچه می گشتم افسرده / در پای گلدانهای خشک یاس / گنجشک های مرده ام را خاک می کردم

آن روزها رفتند / آن روزهای جذبه و حیرت / آن روزهای خواب و بیداری/ آن روزها هر سایه رازی داشت / هر جعبه‌ی سربسته گنجی را نهان می کرد/ هر گوشه‌ی صندوقخانه ، در سکوت ظهر ، / گویی جهانی بود/ هر کس ز تاریکی نمی‌ترسید / در چشمهایم قهرمانی بود...»

در همین دفتر نخستین نشانه‌های پیروی از شاملو و تقلید از زبان ویژه‌ی او نیز نمایان است. در شعر «بر او ببخشایید» همه چیز به نثرهای خطابه‌گونه‌ی پلکانی شاملو شباهت دارد، با این تفاوت که تصویرها خلاقانه‌تر و ظریف‌تر هستند:

«بر او ببخشایید/ بر او که گاه گاه / پیوند دردناک وجودش را / با آب های راکد / و حفره های خالی از یاد می برد/ و ابلهانه می‌پندارد/ که حق زیستن دارد. / بر او ببخشایید / بر خشم بی تفاوت یک تصویر / که آرزوی دوردست تحّرک / در دیدگان کاغذیش آب می‌شود. / بر او ببخشایید/ بر او که در سراسر تابوتش/ جریان سرخ ماه گذر دارد / و عطر های منقلب شب/ خواب هزار ساله‌ی اندامش را آشفته می‌کند...»

با وجود این بخشهای درخشان، حجم کلی این متن نسبت به سخنی که می‌خواهد بگوید طولانی است و تاثیر بندهای شیوا و روانِ آن مدام با بندهایی ملالت‌بار و اضافی خنثا می‌شود. محتوایی که در این مجموعه‌ی تصویرهای صمیمانه و تاثیرگذار ریخته شده، چیزی جز دلتنگی و نوستالژی برای روزگار کودکی نیست، در حالی که با این زمینه‌چینی‌ها می‌توانست معنایی بلندتر را نشانه بگیرد.

در همین دفترِ «تولدی دیگر» شعرهای سست و بی‌رمقی دیده می‌شود که آشکارا از نوشته‌های نیمایوشیج تاثیر گرفته است:

تا به کی باید رفت از دیاری به دیار دیگر

نتوانم، نتوانم جستن هر زمان عشقی و یاری دیگر

کاش ما آن دو پرستو بودیم که همه عمر سفر می کردیم از بهاری به بهاری دیگر

آه ، اکنون دیریست که فرو ریخته در من، گویی تیره آواری از ابر گران

چو می آمیزم ، با بوسه‌ی تو روی لبهایم، می‌پندارم می‌سپارد جان ، عطری گذران

در اینجا «نتوانم جستن» و «فرو ریخته در من/ تیره آواری از ابر گران» به خصوص کلام نیما را به یاد می‌آورد. البته فروغ تسلط بیشتری بر زبان پارسی دارد و از خطاهای دستوری نیما برکنار است، اما فضاسازی‌ها و حتا واژه‌گزینی‌اش از وی تاثیر پذیرفته است.

یکی از زیباترین شعرهای این دفتر «آفتاب می‌شود» است که در آن هم تاثیر سایه نمایان است و هم نوآوری‌های ساختاری اخوان ثالث در چفت کردن سه مصراع با هم و بازآفرینی خسروانی‌ها به کار گرفته شده است:

نگاه کن که غم درون دیده ام چگونه قطره قطره آب می شود

چگونه سایه‌ی سیاه سرکشم اسیر دست آفتاب می شود

نگاه کن تمام هستیم خراب می شود

شراره ای مرا به کام می کشد مرا به اوج می برد مرا به دام می کشد

نگاه کن تمام آسمان من پر از شهاب می شود

تو آمدی ز دورها و دورها ز سرزمین عطر ها و نورها

نشانده ای مرا کنون به زورقی ز عاجها ، ز ابرها ، بلورها

مرا ببر امید دلنواز من ببر به شهر شعر ها و شورها

به راه پر ستاره می کشانیَم فراتر از ستاره می نشانیَم

نگاه کن من از ستاره سوختم لبالب از ستارگان تب شدم

چو ماهیان سرخ رنگ ساده دل ستاره چین برکه های شب شدم

چه دور بود پیش از این زمین ما به این کبود غرفه های آسمان

کنون به گوش من دوباره می رسد صدای تو صدای بال برفی فرشتگان

نگاه کن که من کجا رسیده ام به کهکشان ، به بیکران ، به جاودان

کنون که آمدیم تا به اوج ها مرا بشوی با شراب موج ها

مرا بپیچ در حریر بوسه ات مرا بخواه در شبان دیرپا

مرا دگر رها مکن مرا از این ستاره ها جدا مکن

نگاه کن که موم شب به راه ما چگونه قطره قطره آب می شود

صراحی سیاه دیدگان من به لای لای گرم تو لبالب از شراب خواب می شود

به روی گاهواره های شعر من نگاه کن تو می دمی و آفتاب می شود

اگر فروغ به همین تجربه‌های موفق ساخت‌شکنانه بسنده می‌کرد و دفتر «تولدی دیگر» را با حجمی یک سومِ آنچه که هست منتشر می‌کرد، احتمالا میراثی سنجیده‌تر و ستودنی‌تر در خزانه‌ی زبان پارسی برای خویش فراهم می‌دید. البته در این شرایط دیگر شهرتِ زودیابِ تولید شده توسط مطبوعات شاملومدار را از دست می‌داد و گویا برای به دست آوردن این بود که آن را از دست داد. چون در نهایت «تولدی دیگر» را با حجمی بزرگ از متون ملال‌آور منثور انباشته کرد.

یکی از متنهای این مجموعه که آشکارا تقلیدی از نوشتارهای نیماست، نثری عادی و رمانتیک است که به شکلی پلکانی نوشته شده و البته در جاهایی وزنی هم دارد. اگر آن را پشت سر هم به صورت نثری عادی بنویسیم، متنی معمولی و پیش پا افتاده نصیبمان خواهد شد که شعر نبودن‌اش نمایان است:

«در شب کوچک من ، افسوس باد با برگ درختان میعادی دارد. در شب کوچک من دلهره‌ی ویرانیست. گوش کن. وزش ظلمت را می شنوی ؟ من غریبانه به این خوشبختی می نگرم. من به نومیدی خود معتادم. گوش کن. وزش ظلمت را می شنوی ؟ در شب اکنون چیزی می گذرد. ماه سرخست و مشوش و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است ابرها ، همچون انبوه عزاداران لحظه‌ی باریدن را گویی منتظرند. لحظه‌ای و پس از آن، هیچ. پشت این پنجره شب دارد می لرزد و زمین دارد باز می ماند از چرخش. پشت این پنجره یک نامعلوم نگران من و توست. ای سراپایت سبز، دستهایت را چون خاطره ای سوزان ، در دستان عاشق من بگذار و لبانت را چون حسی گرم از هستی به نوازش های لبهای عاشق من بسپار. باد ما را با خود خواهد برد. باد ما را با خود خواهد برد.»

گفتار دهم: سیر تحول محتوای شعر فروغ

مهمترین مضمون شعر فروغ که بخش عمده‌ی آثارش (و با کمی کلی‌گویی، همه‌ی آثارش) در آن طبقه می‌گنجد، غزلِ جسمانی است. یعنی مضمونِ عشقبازی گیتیانه و ابراز میل جنسی به مردان معنایی است که بارها و بارها در اشعارش تکرار می‌شود. این مضمون پیش از او در شعر پارسی پیشینه‌ای بسیار دیرپا داشته، اما با این سبک و سیاق و با گسست از چارچوب مینوگرایانه‌ی سنتی ایرانی، در شعرهای فریدون توللی بهتر از هرکس دیگر دیده می‌شود. در سالهای ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۱، یعنی در همان زمانی که فروغ سرودن شعر را آغاز کرد، مشهورترین شاعر ایران فریدون توللی بود و آثار رمانتیک‌اش در کنار شعرهای سیاسی پرشورش در همه‌ی محافل خوانده می‌شد. توللی در کنار نقدهای اجتماعی و همگامیِ اولیه با حزب توده و دشمنی بعدی‌اش با این حزب، غزلهای جسمانی گستاخانه و زیبایی هم می‌سرود و کل آنچه که فروغ در سراسر عمرش سروده بر محور همین شاخه از آثار توللی استوار شده است. فروغ خود نیز به تاثیر توللی بر شعر خویش اذعان داشت و در دی ماه ۱۳۳۱، زمانی که در اهواز نامه‌ای برای انتشار در مجله‌ی فردوسی نوشت، فریدون توللی را استاد خویش دانست.

در دفتر «دیوار» هم قالب و محتوا کمابیش با آنچه در «اسیر» می‌بینیم یکسان است. با این وجود لحن پخته‌تر شده و تصویرها زیباتر و خیال شاعرانه پردامنه‌تر است. عنصر تکرار و ترفندهایی که برای ایجاد لحن در «اسیر» به کار گرفته شده بود در اینجا هم حضور دارد و در برخی از شعرها مثل «اندوه‌پرست» که وزنی شکسته هم دارد، هنرمندانه و گوش‌نواز به کار گرفته شده‌اند. مضمون کلی همچنان همان ابراز عشق جنسی به معشوقی نرینه است و معنایی بیش از این در شعرها دیده نمی‌شود.

شعرهای مجموعه‌ی «عصیان» از سویی پخته‌ترین تصویرها و خیالهای شاعرانه‌ی فروغ را به نمایش می‌گذارند و از سوی دیگر چیره‌دستی‌او در پیروی از سبک شاعران نامدار معاصرش را نشان می‌دهد. بخش عمده‌ی این شعرها زیر تاثیر دوگانه‌ی حمیدی شیرازی و فریدون توللی سروده شده‌اند. یعنی ساختار حماسی و ضرباهنگ متین و خیالهای رنگین و رمانتیک و قالب چهارپاره از حمیدی برگرفته شده و در مقابل اشاره‌های صریح به عشق جسمانی و میل جنسی با تاکید بر تصویرهای آغشته با مرگ و اندوه و تیرگی زیر تاثیر توللی پدیدار آمده است. فروغ میان ابراز احساسات موفق و ظریفِ حمیدی شیرازی و بیان میل جنسی فریدون توللی که زمخت‌تر و تهاجمی‌تر است، به تعادلی دست یافته و این هردو را تصویرهای زنانه‌ی شخصی‌اش با موفقیت ترکیب کرده است. ترکیب مشابهی میان جهان روشن و شفاف و پاکیزه‌ی حمیدی و دنیای تیره و تار و غم‌انگیز و بهت‌آورِ توللی دیده می‌شود که تا این پایه موفق نیست. یعنی فروغ در آنجا که موضوع به بیان عشق و میل مربوط می‌شود، صدای خود را با تقلید از صدای دو استاد خویش به دست آورده و به استقلالی دست یافته است، اما در انتخاب فضا تا این پایه موفق نیست. یعنی نوسانی میان فضاهای نورانی و روشن و امیدبخش یا زمینه‌ی گوتیک تیره و تار در آثارش دیده می‌شود که بیشتر از گیجی و سردرگمی ناشی می‌شود تا تلفیقی هنرمندانه. خاستگاه این گیجی هم به نظرم گرایشی است که به طور همزمان برای پیروی از نوآوری‌های ادبی حمیدی و توللی داشته است. توللی با آن قدرت چشمگیر ادبی‌اش در شعرهایی که در دهه‌ی سی منتشر کرد سبکی از شعر را تبلیغ کرد که در آن اشاره به جسد و تابوت و مرگ و رازهای شبانه زیاد دیده می‌شد و این سبکی بود که ادامه‌ی رمانتیسم گوتیک اروپایی محسوب می‌شد و صادق هدایت در بستر نثر نیز پیشتر در همان زمینه قلم زده بود. حمید عنایت در مقاله‌ای فروغ را ادامه دهنده‌ی راه هدایت

دانسته و این مرگ‌اندیشی را میراث وی به شمار آورده است.[۱۷۳] هرچند می‌توان در این سخن چون و چرا کرد و توللی را سرچشمه‌ی دم دست‌تر و نمایان‌تر برای آمیختگی میان شهوت و مرگ دانست.

مثلا در شعر بلور رویا این بیتها آغازگر هستند که تصویری روشن و امیدبخش و گرم از عشق را ارائه می‌دهند که با تصویرهای حمیدی شباهتی چشمگیر دارد:

ما تکیه داده نرم به بازوی یکدیگر در روحمان طراوت مهتاب عشق بود

سرهایمان چو شاخه سنگین ز بار و برگ خامش بر آستانه محراب عشق بود

من همچو موج ابر سپیدی کنار تو بر گیسویم نشسته گل مریم سپید

هر لحظه میچکید ز مژگان نازکم بر برگ دستهای تو آن شبنم سپید

در همین مجموعه آغازگرِ شعر «دیر» در فضایی تاریک و شوم غوطه‌ور است و به این شکل شروع می‌شود:

در چشم روز خسته خزیده است رویای گنگ و تیره خوابی

کنون دوباره باید از این راه تنها بسوی خانه شتابی

تا سایه سیاه تو اینسان پیوسته در کنار تو باشد

هرگز گمان نبر که در آنجا چشمی به انتظار تو باشد

[۱۷۳] عنایت، ۱۳۸۲: ۱۹۲–۲۰۰.

تمرکز فروغ بر عشق جنسی گیتیانه را باید در بافت گفتمان غالب زمانه‌اش درک کرد. در زمانی که فروغ به سرودن این نوع از شعرها آغاز کرد، چنین سبکی در حلقه‌ی گروهی از شاعران به نسبت جوان شیرازی شکل گرفته بود و فروغ در پیروی از ایشان بود که به سبک ویژه‌ی سه کتاب نخست خویش دست یافت. نخست مهدی حمیدی شیرازی با زبانی عفیف‌تر و اشاره‌هایی شورانگیزتر به عشق و مهر، و کمی بعد از او دوست و هم‌جبهه‌اش فریدون توللی با زبانی صریحتر و اشاره‌هایی عریان به آمیزش جنسی به این موضوع پرداختند. هردوی این شاعران هم از نظر سیاسی و هم از نظر سلیقه‌ی ادبی ادامه دهندگان راه ملک‌الشعرای بهار بودند و تفاوت بزرگشان با وی در همین تاکید افشاگرانه – و گاه رسواگرانه‌شان- بر عشق بود. مضمونی که در اشعار بهار بسیار به ندرت و تنها طی کنایه‌هایی خیلی دوردست و منطقی یافت می‌شد. فروغ در واقع مهره‌ی سومی بود که این گفتمانِ عاشقانه-جنسی را تکمیل کرد. هم حمیدی و هم توللی شاعرانی بسیار توانا بودند و شعر پارسی در دهه‌ی بیست و سی خورشیدی به کلی زیر سیطره‌ی آثار ایشان بود. هردوی آنها شعرهای سیاسی و ملی‌گرایانه‌ی پرشوری هم سروده بودند و به خاطر درگیری‌شان با جناح‌های سیاسی چپ و راست شهرتی داشتند.

در این میان فروغ تا حدودی تازه پا و نوآمده می‌نمود. شعرهای نخستین‌اش و به خصوص دفتر «اسیر» آشکارا تقلید از حمیدی شیرازی است و کم کم به تدریج به سبک فریدون توللی گرایشی بیشتر و بیشتر پیدا می‌کند. تفاوت فروغ با شاعران شیرازی در این بود که زن بود و تجربه‌ی مشابهی را با زبانی زنانه بیان می‌کرد. تفاوت دیگرش در این بود که شعرهایش مضمونی جز همین هم‌آغوشی تنانه نداشت و بر خلاف شعرهای آبدار حمیدی و توللی، درباره‌ی سیاست و تاریخ و ملیت و اخلاق و مضمونهایی از این دست چیزی در آن یافت نمی‌شد.

در هر سه تنِ ایشان چنین می‌نماید که شعرها به راستی در تجربه‌ی زیسته‌شان ریشه گرفته باشند و به همین دلیل هم تاثیرگذار و صادقانه هستند. از نظر ادبی شعرهای فروغ سست‌تر از آن دو تن دیگر است، اما چون تنها صدای زنانه با این مشخصات در آن دوران به او تعلق داشت، به طور همزمان نامدار و بدنام شد. رقیب و هماورد مهم او در این زمینه سیمین بهبهانی بود که از نظر ادبی و تسلطش بر زبان پارسی نیرومندتر از او بود، اما نه تجربه‌ی زیسته‌ی پرتنوع وی را در زمینه‌ی رابط عاشقانه داشت و نه آن چه را که داشت با صراحت فروغ بیان می‌کرد.

برخی از شعرهای فروغ به رونوشتی از شعرهای توللی و حمیدی شیرازی شباهت دارند. مثلا شعرِ «کارون» از دفتر «اسیر» هم از نظر مضمون و هم پرداخت تقلیدی از کارهای فریدون توللی است. هرچند محتوای تقریبا همه‌ی شعرهای فروغ با بخشی از غزلهای جسمانیِ توللی یکی است، اما تفاوتهایی هم در مضمون‌پردازی این دو دیده می‌شود. مهمتر از همه این که فروغ زبانی زنانه دارد و انگار از آنسوی دریچه‌ی هماغوشی به همان منظره‌ای می‌نگرد که توللی در سوی دیگرش ایستاده است. تفاوت دیگر در دانایی پایه‌ای نهفته است که شاعران را از هم متمایز می‌سازد و دایره‌ی خلاقیت و زرادخانه‌ی معانی متفاوتی را برای آفرینش هنری در اختیارشان قرار می‌دهد. شاعرانی مثل توللی و حمیدی و سهراب و اخوان شخصیتهایی دانا و کتابخوان بودند که گاه مثل حمیدی و توللی در معنای دانشگاهیِ کلمه دانشی کلاسیک آموخته بودند. فروغ از این دانش بی‌بهره بود و تا جایی که از محتوای گفتارش می‌توان داوری کرد، به خودآموزی خویش نیز بهایی نمی‌داده است. از این رو دنیایی تنگ و دیدگاهی باریک و کوچک دارد و یک مفهوم را بارها و بارها در شعرهای متفاوت به صورتهای گوناگون بیان می‌کند.

معیاری که شایسته است در اینجا مورد توجه قرار گیرد، داناییِ پایه‌ی شاعر است. این بدان معناست که شاعر پیش از سرودن شعری که از فلان متن تاثیر پذیرفته، گذشته از همان متنِ تاثیرگذار، چند صفحه و

چند کلمه و چند متن مهم دیگر را در همان رده و موضوع مطالعه کرده است. به عنوان مثال می‌توان به این پاره از نوشتارِ «آیه‌های زمینی» فروغ فرخزاد نگریست که در کتاب «تولدی دیگر» منتشر شده است:

«آنگاه/ خورشید سرد شد/ و برکت از زمین‌ها رفت/ و سبزه‌ها به دریاها خشکید/ و ماهیان به دریاها خشکیدند/ و خاک، مردگانش را/ زآن پس به خود نپذیرفت/ دیگر کسی به عشق نیندیشید/ دیگر کسی به فتح نیندیشید/ و هیچ کس/ دیگر به هیچ چیز نیندیشید.»

شفیعی کدکنی به درستی نوشته که این متن زیر تاثیر ترجمه‌ی کتاب مقدس پدید آمده است. من کاوش کوچکی کردم و دریافتم که در زمانِ نوجوانی و جوانی فروغ، مشهورترین و رایج‌ترین ترجمه‌ی کتاب مقدس که در تهران وجود داشته، توسط انجمن پخش کتب مقدسه چاپ شده و بارها در تهران به چاپ رسیده، است. دو بخشِ پیاپی از مکاشفه‌ی یوحنا در این متن چنین ترجمه شده است:

و دریا مردگانی را که در آن بودند باز داد و موت و عالم اموات مردگانی را که در آنها بودند بازدادند و هریک به حسب اعمالش حکم یافت/ و موت وعالم اموات به دریاچه‌ی آتش انداخته شد. این است موت ثانی، یعنی دریاچه‌ی آتش...[۱۷٤]

و صوت بربط‌زنان و مغنیان و نی‌نوازان و کرنانوازان بعد از این در تو شنیده نخواهد شد و هیچ صنعتگری از هر صناعتی در تو دیگر پیدا نخواهد شد و باز صدای آسیا در تو شنیده نخواهد گردید/ و نور چراغ دیگر در تو نخواهد تابید و آواز عروس و داماد در تو شنیده نخواهد گشت..».[۱۷۵]

---

[۱۷٤]مکاشفه‌ی یوحنا، باب ۲۰، آیه‌های ۱۳ و ۱٤.

[۱۷۵] مکاشفه‌ی یوحنا، باب ۱۸، آیه‌های ۲۲ و ۲۳.

چنین می‌نماید که فروغ متن دومی را خوانده و اولی را بر مبنای آن تولید کرده باشد. این که چرا این نثرِ مسلم را شعر نامیده، مدیون بی‌پروایی و جاه‌طلبی شاملوست که او نیز از همین روایت از کتاب مقدس متاثر بود و گفتارهایی مشابه را می‌توان در نوشتارهایش بازجست.

نمونه‌های دیگری از این نوع وامگیری‌های صریح و مستقیم را می‌توان در آثار فروغ باز یافت. مثلا این جمله‌ی فروغ: «تمام هستی من چو یک پیاله‌ی شیر میان دستم بود.» شباهت چشمگیری دارد با این جمله از الیوت:

I have measured out my life with coffee spoons

ترفند دیگری که در فروغ و سهراب فراوان دیده می‌شود، درآمیختن کلیدواژه‌های گیتیانه و مینویی است. این فن در ادبیات سنتی خودمان پیشینه‌ای دیرپا دارد و در آثار عارفانه–عاشقانه شاهکارهای زیادی درباره‌اش می‌توان یافت. با این وجود آنچه فروغ در این مورد تولید کرده در بی‌خبری از این سنت ادبی تولید شده و در مقابل به ترجمه‌های رایجِ آن دوران از شاعران فرانسوی و انگلیسی بیشتر مدیون است. در میان این ترجمه‌ها، آثار سن ژون‌پرس چشمگیرتر از باقی است. اثر او بر شاعرانی مانند سپهری و فروغ را از آنجا می‌توان دریافت که او به خاطر ترکیب کردنِ دو خانواده‌ی همنشین اما واگرا از واژگان شهرت دارد. یعنی مثلا کلمات دارای بار دینی مانند آیه و انجیل و لوح و کتیبه را با کلمات طبیعت‌گرایانه ترکیب کرد و به تصویرهایی مانند

شفیعی کدکنی در مقاله‌ای شعر فروغ را عالیترین نمونه‌ی گسست مدرن از سنت دانسته است و آن را حتا از آثار کسروی و هدایت هم غیرسنتی‌تر (هرچند نه ضدسنتی‌تر) دانسته است.[۱۷۶] اما این گفته جای

[۱۷۶] شفیعی کدکنی، ۱۳۸٤: ۱۸–۲۳.

چند و چون دارد. اشاره‌ی صریح به امور جنسی تنها شاخص برای مدرن پنداشتن یک شاعر نیست، و گسست ذهنی‌ای که با باورها و عناصر سنتی پیدا می‌کند شاخص اعتمادبرانگیزتری می‌نماید. بر این مبنا بسیار دشوار است که بتوان فروغ را مدرن دانست. البته تردیدی نیست که او به خاطر کامجویی آزادانه از مردان و بیانِ این ماجرا در شعرهایش تابوهایی را شکسته و از سنتی اخلاقی فاصله گرفته است. اما چنین می‌نماید که این فاصله‌گیری تنها در کردار و گفتار نمود یافته و در ریشه‌ی اصلی، فروغ همچنان به باورهای سنتی و اخلاق پرهیزگارانه‌ی هنجارین پایبند بوده است. این را از آنجا می‌توان دریافت که در حین بهره‌جویی از آزادی جنسی، در این مورد احساس گناه می‌کند و با زبانی سنتی حس شرمساری خویش از کردار خود را صورتبندی می‌نماید. این را بهتر از هرکس دیگری همایون کاتوزیان نشان داده و در مقاله‌ای مفصل گوشزد کرده که فروغ به خاطر رویکرد خاصی که به ارضای میل خویش داشته، خود را ولنگار و هرزه و بی‌اخلاق می‌دانسته و این حس در شعرهایش هم بازتاب یافته است.

یکی از مشهورترین چهارپاره‌های فروغ که در ضمن آغازگاهِ اعترافهای جنسی‌اش هم هست، «گناه» نام دارد و چنین آغاز می‌شود:

گنه کردم گناهی پر ز لذت در آغوشی که گرم و آتشین بود
گنه کردم میان بازوانی که داغ و کینه‌جوی و آهنین بود

این یکی از شعرهایی است که معمولا برای اثبات خلق و خوی شورشی و عصیانگر فروغ گواه گرفته می‌شود. چنان که مثلا وقتی بعد از مرگ فروغ با رضا براهنی درباره‌اش مصاحبه کردند، بعد از اعلام بیانیه‌ی مفصلی در محکومیت فرهنگ طبقه‌ی غیرمولد بورژوا (که خانواده‌ی فروغ را از آن جمله می‌دید) به مصراعی از این شعر استناد کرد و اشاره به لذت جنسی زنانه را در آن فرهنگ منحط کاپیتالیستی امری ممنوع و تابو دانست

که فروغ پیروزمندانه بر آن قیام کرده و بر این «لجن محرمات بورژوازی» چیره شده است.[۱۷۷] براهنی در این مصاحبه کل رفتار و گفتار فروغ را در چارچوب نبرد طبقاتی برای نابودی بورژوازی فهم کرده و «از منظر دیالکتیک هگلی» سخن گفته که البته درجه‌ی معناداری و اعتبار این حرفها جای تردید دارد.

چنان که همایون کاتوزیان به درستی اشاره کرده، این شعر با وجود درست بودن وزن و قافیه‌اش از نظر هنری سست و ضعیف است و دلیل آن نیز تعارضی است که درباره‌ی مسئله‌ی گناه با آن دست به گریبان بوده است.[۱۷۸] دلیل محبوبیت این شعر اشاره‌ی صریح به میل جنسی فروغ است و این که در آن به این موضوع اعتراف کرده و سرِ میل خود ایستاده است. اما جالب آن است که از موضعی عذرخواهانه و فرودستانه چنین کرده و —بر خلاف تصور– نه از جایگاهی مسلط و با اعتماد به نفس. اصولا تکرار کلمه‌ی گناه در این شعر و پیوندش با لذت نمایان می‌سازد که تا چه پایه لذت کامجویی در ذهن فروغ با گناه همنشین بوده است. یعنی فروغ در این شعر انتظارِ مشهورِ شورش در برابر ارزشهای پدرسالارانه را برآورده نمی‌سازد، بلکه تنها در درون آن چارچوب و با قبول گناه بودنِ لذت، به ارتکاب آن اعتراف می‌کند. یعنی فروغ دارنده‌ی صدای زنانه‌ای نبود که ارزشهای حاکم بر نظام مردسالارانه را نقد و رد کند. بلکه به سادگی زنی بود زیر سیطره‌ی این ارزشها که گناهکار بودن و پلید بودنِ هوس و میل جسمانی را می‌پذیرفت و با این وجود وضعیت اندوهبار خود در تماس با این گناه را ابراز می‌کرد. او در شعر «هرجایی» می‌گوید:

دیرآمدی و دامنم از کف رفت　　دیرآمدی و غرق گنه گشتم

از تندباد ذلت و بدنامی　　افسردم و چو شمع تبه گشتم

---

[۱۷۷] براهنی، ۱۳٤۷: ۱٤–۱۸.

[۱۷۸] همایون کاتوزیان، ۱۳۷۹: ۲٦٤–۲٦۸.

در شعر دیگری دیوِ شب او را چنین شماتت می‌کند:

بس کن ای زن که نترسم از تو　　دامنت رنگ گناه است گناه

و

دیوم اما تو ز من دیوتری　　مادر و دامنِ ننگ آلوده؟

یا در شعر «در برابر خدا» درخواستش آن است که از دل خویش یعنی سرچشمه‌ی این گناه و پلشتی رها شود و پاکیزه و رستگار گردد:

یک دم ز گِرد پیکر من بشکاف　　بشکاف این حجاب سیاهی را

شاید درون سینه‌ی من بینی　　این مایه‌ی گناه و تباهی را

همایون کاتوزیان به نظرم بسیار درست و روشن‌بینانه این نکته را دریافته و در مقاله‌اش شرح داده است.[۱۷۹] البته بگذریم از این که او میل و علاقه‌ی فروغ برای ارتباط با مردان را ناشی از ناکامی‌اش در جلب عشق و محبت پدرش می‌داند و این نوع انگیزه‌جویی جای چون و چرای فراوان دارد.

از نامه‌ی فروغ به پدرش که در دیماه سال ۱۳۳۵ از مونیخ به تهران فرستاده شده بر می‌آید که فروغ به شکلی آگاهانه و روشن به این حس گناه آگاه بوده و خود را خطاکار می‌دانسته است. در این نامه آشکار است که فروغ از پدرش شرم داشته و از سوی او شماتت می‌شده اما نشانه‌ای از این که خوار پنداشته شدن‌اش یا شماتت خواستهایش را غیرعادلانه و یا نادرست می‌دانسته در نوشته‌اش دیده نمی‌شود. در سراسر این نامه فروغ به ارتباطهایش با مردانش به تلویح اشاره می‌کند و تاکید دارد که پدرش او را بابت این کارها را سرزنش

---

[۱۷۹] همایون کاتوزیان، ۱۳۷۹: ۲٦٤–۲۸۷.

می‌کرده و همیشه هم این کارها را با تعبیر اشتباه یا خطا مورد اشاره قرار می‌دهد. لحن او در این نامه و نامه‌ی دیگری که در اواخر همین سال برای پدرش نوشته آشتی‌جویانه و تا حدودی عذرخواهانه است و می‌کوشد تا مهر و محبت او را به خود جلب کند، بی آن که قول دهد طبق نظر او سر به راه خواهد زیست یا پی درس و مشقش را خواهد گرفت.

همایون کاتوزیان معتقد است اشعار دوره‌ی دوم شاعری فروغ یعنی آنچه که در «تولدی دیگر» سروده پخته‌تر و بهتر از دوره‌ی اول است و دلیل آن را نیز از میان رفتنِ تنش گناه دانسته و گفته فروغ پس از مدتی به آشتی با خویش رسید و از پلید پنداشتن لذت دست برداشت و در این هنگام به «اعتماد به نفسِ عاشقانه»ای دست یافت که شالوده‌ی پختگی شعرهای واپسین‌اش بود. من با بخش علت این برداشت موافقم و فکر می‌کنم به راستی در شعرهای «دیوار» و «عصیان» و «اسیر» چنین تنشی میان باورهای دینی و اخلاقی فروغ و کردارِ کامجویانه و تمایلش به آزادی وجود داشته است. اما رفع این تنش را علامت پختگی نمی‌دانم و اصولا تردید دارم این تنش در آثار بعدی فروغ رفع شده باشد.

شواهدی که همایون کاتوزیان پیش کشیده نشان می‌دهد که این تنش دستخوش دگردیسی شده و صورتبندی تازه‌ای به دست آورده است. اما این صورتبندی تازه بیشتر به نظرم از جنس خوشباشی و رها کردنِ بیم از کیفر است، تا تاسیس یک منِ خودمختار که نظام اخلاقی درونزادی را جایگزین ارزشهای اجتماعی پیشین کرده باشد. در این معنی به نظرم اصولا آنچه شعر فروغ را زیبا و خواندنی می‌سازد همان

تنشی است که در دوران اول داشته و از بین رفتن این تنش است که نوشتارهایش در «تولدی دیگر» را از دید من شعارگونه و کم‌ارج می‌نمایاند.[۱۸۰]

به هر روی، بسامد اشاره‌های فروغ به خداوند و مفاهیم دینی در دفترهای پیاپی او کاهش نمی‌یابد و حتا افزایشی را نیز در این زمینه می‌بینیم. بنابراین خیلی نمی‌توان پخته شدن سبک شعری او را نشانه‌ی کنار آمدنِ مدرن با مفهوم خداوند و غلبه بر حس گناه دانست. آنچه که در مجموعه شعرهای «عصیان» نسبت به دو دفتر پیشین «اسیر» و «دیوار» چشمگیر است، افزایش معنادارِ اشاره به خداوند است و تلاش برای نقد و حمله به تقدس و حرمت او. به همین دلیل است که عنوان خیلی از شعرها نیز به همین شکل بیانگر است: «عصیان خدا» و «عصیان خدایی» و «عصیان بندگی» و ...

این حمله بر خلاف آنچه که در خیام و حافظ و عطار می‌بینیم خصلتی فیلسوفانه، اخلاقی یا عارفانه ندارد و بیشتر نوعی ابراز خشم و ناخوشنودی است که همواره در سایه‌ی میلی جنسی ابراز شده است. یعنی نارضایتیِ فروغِ شاعر از خداوند به دلیل پشتیبانی‌اش از ریا، بی‌سر و ته بودنِ خلقت و نابخردانه بودن روندهای آفرینش، یا گرایش به عشق الاهی به جای عبودیت نیست، بلکه به سادگی خشم و خروش بابت قوانین سختگیرانه‌ی اوست که مانع کامجویی و لذتِ شاعر می‌شود. برخی از شعرهای فروغ در این زمینه تاثیرگذار و زیبا هستند و در میانشان به نظرم صدا از بقیه زیباتر است:

در آنجا بر فراز قله کوه　　دو پایم خسته از رنج دویدن

به خود گفتم که در این اوج دیگر　　صدایم را خدا خواهد شنیدن

---

[۱۸۰] همایون کاتوزیان، ۱۳۷۹: ۸۸۱-۸۹۲.

به سوی ابرهای تیره پر زد نگاه روشن امیدوارم

ز دل فریاد کردم کای خداوند من او را دوست دارم دوست دارم

مضمون درگیری و نقد خداوند در شاعران نسل فروغ رایج و مرسوم است و محتوای آنچه که فروغ سروده شباهتی با سروده‌های فریدون توللی و نادر نادرپور در همین زمینه دارد. مهمترین وجه شباهت این دو در آن است که نقد و واسازی تقدس الاهی در اشعار کسانی مانند حمیدی و اخوان ثالث در ادامه‌ی سنت پوچ‌گرایی یا خردگرایی خیامی قرار می‌گیرد، در حالی که مضمون گفتار توللی و نادرپور بیشتر زمینی و گیتیانه است و به زندگی مردم و درد و رنج انسانها باز می‌گردد. مثلا در «عصیان خدایی» این سرآغاز که می‌توانست به طغیانی فلسفی بر سیطره‌ی قوانین خداوندی منتهی شود:

می نشینم خیره در چشمان تاریکی می شود یک دم از این قالب جدا باشم

همچو فریادی بپیچم در دل دنیا چند روزی هم من عاصی خدا باشم

گر خدا بودم خدایا زین خداوندی کی دگر تنها مرا نامی به دنیا بود

من به این تخت مرصع پشت می کردم بارگاهم خلوت خاموش دلها بود

گر خدا بودم خدایا لحظه ای از خویش می گسستم می گسستم دور می رفتم

روی ویران جاده های این جهان پیر بی ردا و بی عصای نور می رفتم

وحشت از من سایه در دلها نمی افکند　　عاصیان را وعده دوزخ نمی دادم

یا ره باغ ارم کوتاه می کردم　　یا در این دنیا بهشتی تازه میزادم

گر خدا بودم دگر این شعله عصیان　　کی مرا تنها سراپای مرا می سوخت

ناگه از زندان جسمم سر برون می کرد　　پیشتر می رفت و دنیای مرا می سوخت

در نهایت به میل جنسی ساده‌ای فرو کاسته می‌شود:

شمع می در خلوتم تا صبحدم می سوخت　　مست از او در کارها تدبیر می کردم

می دریدم جامه پرهیز را بر تن　　خود درون جام می تطهیر می کردم

من رها می کردم این خلق پریشان را　　تا دمی از وحشت دوزخ بیاسایند

جرعه ای از باده هستی بیاشامند　　خویش را با زینت مستی بیارایند

من نوای چنگ بودم در شبستانها　　من شرار عشق بودم سینه ها جایم

مسجد و میخانه این دیر ویرانه　　پر خروش از ضربه های روشن پایم

من پیام وصل بودم در نگاهی شوخ　　من سلام مهر بودم بر لبان جام

من شراب بوسه بودم در شب مستی　　من سراپا عشق بودم کام بودم کام

این شعرهای فروغ ادامه‌ی مستقیم گرایشی چپ‌گرایانه و آنارشیستی است که نخستین بار با عشقی همدانی بیان دقیق و روان خود را به دست آورد و بعد از آن در آثار تجددگرایان ادبی بارها و بارها انعکاس یافت.

شعرهای کافرانه‌ی فروغ از دو نظر ممتاز و تأمل‌برانگیز است. نخست این که در همه‌ی آنها خداوند حضوری پررنگ و نیرومند دارد و همچنان استوار و مسلط است. یعنی فروغ خداوند را منکر نمی‌شود و نیرو و سیطره‌ی وی را خوار نمی‌شمارد، بلکه تنها از آن شکایت دارد. دومین نکته آن که حضور و رفتار خودِ فروغ به عنوان شاعری عصیانگر بسیار بی‌رمق و کم‌زور است. گویی که فروغ پیشاپیش غلبه‌ی نهایی خداوند و شکست خوردنِ عصیانگری خویش را پذیرفته باشد. از این روست که شکایت او از خالق به کلی از موضع مقتدر و فلسفی–عرفانیِ شاعران کلاسیکی مانند خیام و بیدل و حافظ فاصله دارد و حتا در میان معاصران هم از نظر قدرت صدا و شور عصیانگرانه و جسارت بیان از آنچه عشقی با طنز و نادرپور با جدیت گفته فروپایه‌تر است. در مقابلِ حافظ و بیدل و عطاری که خداوند را در مهر و عشق ذوب می‌کردند و آن را با خود یکی می‌ساختند، عشقی و نادرپوری قرار می‌گیرند که اصولا وجودش را منکر بودند، و در این میان فروغ به مؤمنی می‌ماند که هم از خداوندش سرخورده و ناراضی باشد و هم در عین حال مغلوب و منکوب او باشد و عصیانش را از ابتدا امری مذبوحانه بداند.

ارتباط او با شیطان هم به همین ترتیب بیشتر در دایره‌ی شریعت جای می‌گیرد تا کفر. عطار و عین‌القضات شیطان را به خاطر پایبندی به عشق می‌ستودند و او را نماد عارف کامل می‌گرفتند و به این ترتیب کل نظام الاهیات یکتاپرستانه را واسازی می‌کردند. حافظ و بیدل تا حدودی شیطان را آفریده‌ی آدمیان شیطان‌صفت دانسته و او را از گناهان منسوب به وی تبرئه می‌کردند. در همین راستا نادرپور شیطان را سویه‌ای دیگر از خداوند می‌دید هردو را به یک چوب می‌راند. فروغ اما به تقابل خداوند و شیطان باور دارد و پیوند میان شیطان و گناه را هم انگار که پذیرفته است. تنها شکایتش از این است که گناه لذت‌بخش و شیرین است و بابت محروم ماندن از این کامجویی و منع لذت است که ناراحت است.

می کشیدی خلق را در راه و می خواندی　　آتش دوزخ نصیب کفرگویان باد

هر که شیطان را به جایم برگزیند او　　آتش دوزخ به جانش سخت سوزان باد

آفریدی خود تو این شیطان ملعون را　　عاصیش کردی او را سوی ما راند ی

این تو بودی، این تو بودی کز یکی شعله　　دیوی اینسان ساختی در راه بنشاندی

مهلتش دادی که تا دنیا به جا باشد　　با سرانگشتان شومش آتش افروزد

لذتی وحشی شود در بستری خاموش　　بوسه گردد بر لبانی کز عطش سوزد

هر چه زیبا بود بیرحمانه بخشیدیش　　شعر شد، فریاد شد، عشق و جوانی شد

عطر گلها شد بروی دشتها پاشید　　رنگ دنیا شد فریب زندگانی شد

موج شد بر دامن مواج رقاصان　　آتش می شد درون خم به جوش آمد

آن چنان در جان می خواران خروش افکند　　تا ز هر ویرانه بانگ نوش نوش آمد (عصیان بندگی)

برای همین هم وقتی شیطان را بر خداوند ترجیح می‌دهد، تردید و حس گناه و شرم به خاطر برگزیدن امری ظلمانی و پلید را می‌توان در لحنش بازیافت:

می نشینم خیره در چشمان تاریکی　　شب فرو می ریزد از روزن به بالینم

آه حتی در پس دیوارهای عرش　　هیچ جز ظلمت نمی بینم نمی بینم

ای خدا ای خنده مرموز مرگ آلود با تو بیگانه ست دردا , ناله های من

من ترا کافر ترا منکر ترا عاصی کوری چشم تو , این شیطان خدای من (عصیان خدایی)

یا

چشم ما تا در دو چشم زندگی افتاد با خطا این لفظ مبهم آشنا گشتیم

تو خطا را آفریدی او بخود جنبید تاخت بر ما عاقبت نفس خطا گشتیم

گر تو با ما بودی و لطف تو با ما بود هیچ شیطان را به ما مهری و راهی بود ؟

هیچ در این روح طغیان کرده عاصی زو نشانی بود یا آوای پایی بود

تو من و ما را پیاپی می کشی در گود تا بگویی میتوانی این چنین باشی

تا من وما جلوه گاه قدرتت باشیم بر سر ما پتک سرد آهنین باشی

چیست این شیطان از درگاهها رانده در سرای خامش ما میهمان مانده

بر اثیر پیکر سوزنده اش دستی عطر لذتها ی دنیا را بیافشانده (عصیان بندگی)

و در همین شعر که از شدت درازا ملال‌آور شده، از زبان شیطان می‌گوید:

ای مریدان من ای گمگشتگان راه من خود از این نام ننگ آلوده بیزارم

گر چه او کوشیده تا خوابم کند اما من که شیطانم دریغا سخت بیدارم

یکی از آخرین شعرهای فروغ «کسی که مثل هیچکس نیست» نام دارد که در مجموعه‌ی «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» منتشر شده و در آن در لفافه ظهور یک رهبر پیروزمند سیاسی پیشگویی شده که

استالین‌وار همه‌ی چیزهای خوب را میان همگان قسمت خواهد کرد. فروغ در اینجا آشکارا به شعارهای چپ‌گراهای دوران خود نظر دارد. اما جالب آنجاست که همه چیز را در زیر چترِ انتظار ظهور امام زمان دیده و با دستی گشاده از عناصری مذهبی و نمادهایی خرافی و عامیانه مثل بدشگون بودنِ پریدن چشم یا جفت شدن کفشها بهره جسته است. نادرپور می‌گوید که منظور او از این شعر ریشخند اشتراکیون و مارکسیست‌هایی بوده که ایمان‌شان به پیشوای روسی‌شان به تعصب مذهبی پهلو می‌زده است.[۱۸۱]

[۱۸۱] نادرپور، ۱۳۸۲: ٤٢١.

گفتار یازدهم: فروغ در مقام یک کالای فرهنگی

بخش مهمی از ماندگاری شهرت فروغ و آن متنهایی که امروز بیشتر به نامش شناخته می‌شود، از صافی بلندگوی رسانه‌ای شاملو و هوادارانش عبور کرده و با سلیقه‌ی کارگزارانش هرس شده است. بدنه‌ی متنهایی که از آن هنگام تا به امروز درباره‌ی فروغ تولید شده، انشاءهایی معمولا بی‌سر و ته است که در جاهایی با بندهایی از نوشتارهای فروغ (به خصوص آنچه که به تقلید از شاملو تولید کرده) آراسته شده است.

در میان متونی که درباره‌ی فروغ نوشته شده حجم عظیمی از تفسیرها و برداشتهای پرت هم وجود دارد که انگیزه‌ها و رسالتهایی را به فروغ منسوب می‌سازد و معناهایی و مفاهیمی را در شعرهایش جستجو می‌کند که به کلی از دایره‌ی اندیشه و خواست وی بیرون بوده است و این را به سادگی می‌توان با مرور زندگینامه و کلیت آثارش دریافت. به خصوص در سالهای اخیر این شکل از نوشتن درباره‌ی شاعران معاصر به نوعی مد روشنفکرانه بدل شده و نویسندگان را از قید هرجور پایبندی به روش و منطق پژوهشی رهانده است. در نتیجه انواع و اقسام تفسیرهای رنگارنگ از اشعار و شعرواره‌های فروغ انجام شده و آثار او را با تلاش فراوان به چیزهایی چسبانده‌اند که به نظرم هیچ ارتباطی با آن ندارد. یک نمونه‌اش این که شعر فروغ در چارچوبی یونگی بیانگرِ اساطیر ازلی درباره‌ی مفهوم ازلی مادینگی و مادری است،[۱۸۲] یعنی مضمونی که به احتمال زیاد روح فروغ نیز از آن اطلاعی نداشته است.

---

[۱۸۲] ترقی، ۱۳٦۸: ٦۵۷-٦۷۳.

در کنار این سبک از نوشتنِ خلاقانه اما نامستند و من‌درآری، چندین و چند کتاب پژوهشی درباره‌ی شعر فروغ نیز چاپ شده است. مرجع غایی و اصلی همه‌ی این کتابها پرونده‌ای از بریده جراید است که پرویز شاپور درباره‌ی فروغ درست کرده بود و آن را پس از بالیدن فرزندشان کامیار به او داد تا شناختی از مادرش به دست بیاورد. کامیار شاپور پرونده‌ی یاد شده را در سن بلوغ از پدرش دریافت کرد و وقتی دانست که بهروز جلالی مشغول نوشتن متنی درباره‌ی اشعار فروغ است، این اسناد را در اختیارش قرار داد. جلالی هم آنها را در کتاب «جاودانه زیستن» منتشر کرد. کامیار شاپور هشت سال برای تحصیل به انگلستان رفت اما چنین می‌نماید که در گرفتن مدرکی دانشگاهی کامیاب نشده باشد. او پس از بازگشت به کشور تا چهل و هفت سالگی با پدر و خانواده‌ی پدرش می‌زیست و پس از آن در خانه‌ای کوچک به تنهایی و با وضعی فقیرانه زیست و با نواختن گیتار و آوازخوانی دوره‌گرد درآمدی ناچیز داشت. پرویز شاپور در سال ۱۳۷۷ به خاطر آن که هزینه‌ی درمان را نداشت، با رنجوریِ ناشی از سنگ مثانه درگذشت. کامیار شاپور دو کتاب منتشر کرد که با استقبال چندانی روبرو نشد.[۱۸۳]

این اولین و تا حدودی تنها کتاب پژوهشی جدی است که درباره‌ی فروغ منتشر شده و بخش عمده‌ی کتابهای دیگری که در این زمینه چاپ شده‌اند، رونویسی از آن محسوب می‌شوند. جلالی در مقاله‌ای به تبِ چاپ کتاب درباره‌ی فروغ پرداخته و با شواهدی نشان داده که کتابهای «نگاهی به فروغ فرخزاد»، «یادنامه‌ی فروغ فرخزاد: زنی تنها»، «فروغ: یاغی مغموم»، «پریشادخت شعر»، «فروغ جاودانه»، «جاودانه فروغ»، و «شناختنامه‌ی فروغ» همگی رونویسی‌هایی از «جاودانه زیستن» هستند و گاه کار در موردشان به سرقت آشکار

[۱۸۳] برگرفته از مصاحبه و فیلم تارنمای آپارات از کامیار شاپور: http://www.aparat.com/v/haopb.

متن تبدیل شده است.[۱۸٤] فهرستی که جلالی از هفت کتاب پرفروش دربارهی فروغ به دست داده نشان میدهد که تقریبا همهی کسانی که دربارهی فروغ کتاب چاپ کردهاند و دعوی پژوهش دربارهی او را داشتهاند، زحمت مرور منابع اصلی را به خود هموار نکردهاند و درجههای متفاوتی از پنهانکاری گردآوردههای پرویز شاپور را به نام خود منتشر ساختهاند. تمام این کتابها گذشته از این نقص اخلاقی در یک مورد دیگر هم شباهت دارند و آن هم ستایشهای اغراقآمیز و گاه چاپلوسانهایست که از فروغ و شعر او به دست دادهاند.

بافت و واژهبندی گفتمان چاپلوسانهای که هم انگارهی فروغ را تحریف کرده و هم مایهی شهرت او شده، شباهتی بسیار نمایان دارد با آنچه که برای ستودن نیما یوشیج و احمد شاملو به کار گرفته شده است. جالب آن است که فروغ خود یکی از بازتولید کنندگان این گفتمان بود و چه بسا گمان نمیکرد خود نیز بهای دستیابی به شهرت را با هضم شدن در معدهی این ماشین تحریف کننده پرداخت کند. وقتی فروغ به یاری حلقهی شاملو در مطبوعات مطرح شد، خود را بیشتر شاگرد مکتب نیما و شاملو میدانست و در مصاحبهاش با مجلهی آرش که در سال ۱۳٤۳ انجام گرفت، چنین گفت.[۱۸۵] ناگفته نماند که این مجله را همان حلقه منتشر میکردند و یکی از عوامل شهرت یافتنِ فروغ همین مجلهها بودند. در مصاحبهای که شرحش گذشت او و م. آزاد که نمکپروردگان شاملو بودند و داشتند تازه به کمک دستگاه تبلیغاتی او شهرتی پیدا میکردند، در ستایش و مجیزگویی از او مسابقهای گذاشتهاند که خواندناش بعد از پنجاه سال روشنگر است و عبرتآموز.

مرور آنچه که دربارهی فروغ منتشر شده نشان میدهد که نام و نشان وی و زندگینامهاش که به هر صورت برای دوستدارانِ شایعههای خانوادگی جذاب و گوشنواز بوده، همچون برچسبی فرهنگی عمل کرده

---

[۱۸٤] جلالی، ۱۳۷۹: ۱٦-۱۹.

[۱۸۵] فرخزاد، ۱۳٤۳: ٤٥.

که فروش کالایی از جنس کتاب را تضمین می‌کرده و اعتباری را برای نویسندگان به ارمغان می‌آورده است. این نکته‌ای شگفت است که در نیم قرنی که از مرگ فروغ می‌گذرد، انبوهی از نوشتارهای ستایشگرانه و پرستشگرانه درباره‌ی وی تولید شده که نویسندگانش به ظاهر دغدغه‌ی رعایت امانتداری علمی یا پایبندی به روش‌شناسی‌ای علمی را نداشته‌اند. این نکته پندآموز است که در میان تمام این نویسندگان، تنها کسی که کارِ سندشناسانه‌ی جدی انجام داده، شوهر پیشین فروغ یعنی پرویز شاپور بوده که نه ارتباط و دوستی با او را برگزیده و نه در جایی زندگی و شعر وی را تایید کرده است و این گردآوری سندی را هم تنها در بافتی خانوادگی برای پسرش به انجام رسانده است.

دفاع متعصبانه از فروغ پس از مرگش شدت گرفت و با همین جریان پیوند خورد. هرچند مبلغان و هوادارانی که از این جبهه او را می‌ستودند، بیشتر بر شعرهای سست و ضعیفِ شاملووار او تاکید داشتند و گاه دفاع‌های متعصبانه‌شان که بدون زیربنای دانایی لازم انجام می‌شد، نتیجه‌ای عکس به بار می‌آورد. نمونه‌اش کشمکش قلمی یکی از هواداران فروغ به نام رامین احمدی است با محمدعلی همایون کاتوزیان. در آنجا که از سخنان احمدی بر می‌آید که مبانی پایه‌ی عروض را نمی‌دانسته‌اند و با کلیدواژه‌های مرسوم در شعر پارسی (از جمله فلویات، دوبیتی، و بحور) آشنا نبوده است.[۱۸۶]

شماری نوشتارهایی که مریدان شاملو در تبلیغ «فروغِ شاملوآجین» تولید کردند را می‌توان در کتاب «به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد» خواند،[۱۸۷] که گردآورنده‌اش هم به گواهِ پیش درآمد چاپلوسانه‌ی ابتدای کتاب عضوی دیرآمده از همین جریان بوده است. با خواندن مقاله‌هایی که درباره‌ی شعر فروغ و زیر پرچمِ

---

[۱۸۶] همایون کاتوزیان، ۱۳۷۹: ۸۸۱–۸۹۲.

[۱۸۷] عباسی، ۱۳۸۲.

نقدِ شعر او منتشر شده، این حس به خواننده دست می‌دهد که مشغول خواندن انشاءهایی همسان در تمجید از فروغ است. در این کتاب بیست مقاله که طی بیش از بیست سال درباره‌ی شعر فروغ در مطبوعات چاپ شده، گرد آمده است. وجه مشترک همه‌ی آنها آن است که الف) فروغ را همچون اعجوبه‌ای و شاعری قدرقدرت می‌ستایند، ب) فاقد چارچوب نظری و ساختار استدلال منسجم هستند و به تعبیری نشانی از نقد ادبی و علمی در آنها یافت نمی‌شود، و پ) بیشتر قطعه‌هایی ادبی میانه‌مایه هستند که معنا و محتوای مشخصی ندارند و بیشتر به انشاءهایی می‌مانند که درباره‌ی نوشتارهای فروغ نوشته شده باشد، با این اصرار که هر از چندی بندی از شعرهای (اغلب سفید) او را لا به لای جملاتشان نقل کنند.

آنچه که فروغ را به عنوان شاعر مطرح کرد و مایه‌ی شهرتش شد، همین جریان خزنده‌ی مطبوعاتی بود که به تدریج در سالهای آخر عمر فروغ کار خود را شروع کرد و با مصادره کردنِ میراث وی، و فرو کاستنِ آن به شعرهای سفیدِ تولدی دیگر، در واقع مانع تماس مخاطبان با فروغِ شاعری شد که سه دفتر پیشین و بخشی از دفتر چهارمش را در قالبی کلاسیک سروده بود. این جریان در واقع در لفاف اشاره به فروغ مشغول ستودن شاملو بود و خودِ فروغ هم دیگر درگذشته بود و مجالی برای موضع‌گیری در این زمینه نداشت. به این شکل بود که تقریبا همه‌ی شعرهای فروغ که بسیاری‌شان زیبا هم بود، در آثار این انشاءنویسان نادیده انگاشته شد یا با برچسبهایی مثل عقب‌مانده، مرتجع، ناپخته و رمانتیک خوار شمرده شد.

وجهه‌ی بین‌المللی فروغ ادامه‌ای از همین جریان مطبوعاتی محسوب می‌شود. یکی از مشهورترین نویسندگان غیرایرانی که درباره‌ی فروغ دست به قلم برده مایکل هیلمن است که نخستین کتاب درباره‌ی او

را به انگلیسی نوشته است. در این کتاب که «زن تنها» نام دارد،[۱۸۸] مجموعه‌ای به نسبت کامل از کلیشه‌های شرق‌شناسانه درباره‌ی ایران و ادبیات معاصر پارسی را می‌توان بازجست. برداشت نویسنده درباره‌ی آداب و سنن ایران، روابط زن و مرد، و محتوای اشعار فروغ به نظرم بسیار سطحی و شتابزده است و گویا نویسنده تنها هدفش این بوده که دو گزاره را با تکرارِ مداوم به کرسی بنشاند: یکی معترض بودنِ قهرمانانه و خطرانگیز فروغ نسبت به نظام سیاسی مردسالار ایرانی و دیگری این نکته که فروغ اولینِ صدای زنانه در ادبیات پارسی بوده است، و به خصوص این دومی را با تکراری مصرانه در انشاءنویسی‌های تجمیدگران فروغ مدام می‌بینیم.[۱۸۹] دو گزاره‌ای که هردو به نظرم نادرست است و از کلیشه‌های خاصی درباره‌ی دوقطبی‌های مردانه/ زنانه بر می‌خیزد.

تقریبا همه‌ی انگاره‌ای که امروز از فروغ در ذهنها وجود دارد به همین سه سال آخر عمرش و دورانی مربوط می‌شود. بخش عمده‌ی برداشتهای فروغ درباره‌ی شعر هم در این دوران تولید شده و در همین ماشین مطبوعاتی تکثیر شده است و انعکاسی از آرا و حتا لحن و بیان شاملو محسوب می‌شود. فروغ می‌گوید: «شعر امروز باید با زبان جان‌داری صحبت کند. یک زبان لخت و بی‌رحم و هماهنگ با آنچه در لحظات زندگی امروز جاری است... زبان شعر امروز، زبان فاخر مانند لباس‌هایی که پشت شیشه‌های مغازه‌ی لباس‌شویی آویزان می‌کنند، زبان شسته رفته و اتوکشیده‌ای است. در کمال نزاکت فحش می‌دهد و در کمال فصاحت به توصیف مناظر طبیعت می‌پردازد و در کمال بلاغت با معشوقه‌اش سخن می‌گوید و فراموش کرده است که این فصاحت و بلاغت و نزاکت خیره کننده تنها به درد استادان دانشگاه می‌خورد نه به درد شاعر و گاهگاه

---

[188] Hillman, 1987.

[۱۸۹] نمونه‌اش: بهفر، ۱۳۸۲: ۲۵۲–۲۹۷ و براهنی، ۱۳۸۲: ٤٢٧–٤٣٠.

بزرگترین لطمه را به احساسی که در آستانه‌ی بیان شده است، وارد می‌سازد. زیرا اگر زبان از زندگی مایه می‌گیرد، مانند زندگی زشتی‌ها و ناهنجاری‌هایی هم دارد که به آن جان می‌بخشد.»[۱۹۰] و شباهت این سخنان با آنچه شاملو در همین زمان در همین زمینه می‌گفته به قدر کافی نمایان است.

فرجام سخن: واسازی یک افسانه

زبان پارسی در زمانه‌ی ما بی‌شک یکی از دورانهای رونق و شکوفایی خود را سپری می‌کند. در زمانه‌ای که بخش عمده‌ی ایران زمین دستخوش تجزیه‌ی سیاسی، آشوب و ویرانی است و دویست سال است تکه تکه از کالبد این پیکر کنده شده و با برنامه‌هایی خونبار و خشونت‌آمیز زبان پارسی از پیکره‌ی بخش بزرگی از ایران زمین تراشیده شده، همچنان پارسی زبانان بیش از صد میلیون نفر جمعیت دارند و نویسایی و فرهیختگی‌شان آشکارا از همسایگان و رقیبان فرهنگی‌شان برتر است. آفریده‌های ادبی به زبان پارسی چه در شعر و چه نثر در قرن گذشته به راستی چشمگیر و خلاقانه بوده و درخششی را نشان می‌دهد که دست کم طی شش هفت قرن اخیر بی‌نظیر است. در این میان یکی از دلایل این رونق گسترش صدای زنانه در شعر معاصر است که خود پیامدی است از باسواد شدن بدنه‌ی جمعیت زنان ایرانی، و دسترسی‌شان به رسانه‌ها.

در این زمینه چنان که در تمام تمدنها و در همه‌ی برشهای تاریخی مشابه سابقه داشته، نظریه‌هایی درباره‌ی آنچه که رخ داده و آنچه که رخ خواهد داد در جامعه‌ی ما تولید شده است. بخشی از این نظریه‌ها که البته کم‌مایه و نامنسجم هم هستند، به موقعیت زنان در شعر معاصر پارسی می‌پردازند و کیفیت و گوهره‌ی صدای زنانه را تحلیل می‌کنند و به نوعی رده‌بندی و داوری درباره‌ی شاعران زن دست می‌یابند.

---

[۱۹۰] نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۹۲.

از سال ۱۳۱٤ که پروین اعتصامی نخستین دیوان شعر زنی پارسی‌گو را در قالبی مدرن منتشر کرد تا به امروز هشتاد سال است که زنان شعرهای پارسی‌شان را در رسانه‌های نو منتشر می‌نمایند. این رسانه در ابتدای کار کتاب بود و مجله و روزنامه، و کم کم در عصر ما و نسل پس از ما به شبکه‌های مجازی و رسانه‌های الکترونیکی تعمیم یافته است. در طول این هشتاد سال هزاران زن شاعر پارسی‌گو بر صحنه پدیدار شده و از مجرای این رسانه‌ها سخن خود را در دامنه‌هایی کوچک یا بزرگ پراکنده کرده‌اند. این حجم از تولیدِ شعر زنانه و این دامنه از مخاطب‌جویی برای آن در کل تاریخ ادبیات ایران زمین بی‌نظیر بوده و بنابراین می‌توان با خاطری آسوده از انقلابی در شعر و رونق و شکوفایی چشمگیری در ادب پارسی سخن گفت، و ورود نیرومند زنان شاعر به این میدان را به فال نیک گرفت.

در طول این هشتاد سال بی‌شک اثرگذارترین زنان شاعر پارسی گو پروین، سیمین و فروغ بوده‌اند. زنانی که دو به دو شباهتی به هم دارند و البته شباهت پروین و سیمین بیش از شباهت‌های دیگر است. پروین و سیمین به خاطر تسلط و چیرگی‌شان بر ادبیات پارسی، دانش ژرف و عمیق‌شان درباره‌ی زبان و پایبندی به قالبهای کلاسیک به هم شباهت دارند. محتوای سخن‌شان و مهری که به کشورشان و مردم کشورشان می‌ورزند، در کنار عمق آنچه که می‌گویند و عقلانی بودن و انسانی بودنِ پیامی که دارند نیز ایشان را به هم شبیه می‌سازد. هردوی این شاعران متین و باوقار و باادب هستند، ملی‌گرایی عمیق و ریشه‌داری دارند و به جای حمله و توهین به آنچه ناراست می‌دانند بیشتر به تقویت و نیرو بخشیدن به آنچه نیک می‌دانند همت می‌گمارند. جناح سیاسی خانوادگی، فضای بالیدن، و شکوفایی زودهنگام استعداد شاعری‌شان در زمان کودکی هم شاخصهای دیگری است که این دو را به هم شبیه می‌سازد.

از سوی دیگر سیمین و فروغ به خاطر گرایش چپ‌گرایانه‌ی دوران جوانی‌شان، پرداختن به عشق جسمانی و تاکید بر کامجویی جنسی و ابراز صریح میل و عشق زنانه به هم شبیه هستند و پروین وفروغ هم

به خاطر عمر کوتاهشان و ازدواج زودگسسته‌شان و نقش پررنگ پدر و برادر در زندگی‌شان با هم شباهتی دارند. این سه در سطحی دیگر به خاطر استعداد و نبوغ ادبی خیره کننده‌شان، زن بودن‌شان و شهرت فراگیری که در جوانی به دست آوردند به هم شبیه هستند.

از سوی دیگر هریک به دلایلی ویژه و یگانه قلمداد می‌شوند. پروین در این میان بی‌شک ویژه‌ترین است. او همه‌ی نخستین‌های مهم را در خود جمع کرده است که از دایره‌ی این سه تن نیز فراتر می‌رود و به مقامی ویژه در کل تاریخ ادبیات ایران تعمیم می‌یابد. یعنی او نخستین زن شاعری است که دیوانی گرد آورد و به چاپ رساند، در تاریخ معاصر تا جایی که می‌دانیم اولین زنی است که به خاطر اعتیاد شوهرش بلافاصله از او جدا شد، و اولین زنی است که هم‌پایه‌ی مردان در مقام شاعر و سخنگوی میدان ادبیات به رسمیت شناخته شد.

فروغ به خاطر ساخت فیلمی مستند، رفتار غیرعادی و فراز و نشیبهای نامنتظره‌اش در سبک و محتوای اشعارش شخصیتی یکتاست و بیش از دوتای دیگر اسیر کلیشه‌سازی‌های فرهنگی شده است. سیمین هم که بهنجارترین شخصیت در این میانه محسوب می‌شود، به خاطر عمر طولانی و دستاوردهای فراوان و اثرگذارش در میان این سه ویژه است، و همچنین از این نظر که زندگی طبیعی و عادیِ یک زن را تجربه کرد. یعنی دو بار ازدواجی پایدار داشت و فرزندانی زاد و خانواده‌ای برای خود تشکیل داد.

دستاورد ادبی این سه زن شاعر روی هم رفته بیش از بیست هزار بیت شعر و حجم زیادی نوشته‌های ادبی را شامل می‌شود که به جای خود ارجمند و تاثیرگذار بوده است. اما مهمتر از آن این که با این اندوخته هنجارها و قواعدی را برای زنانگی در شعر پارسی بنیان نهادند که با آنچه پیش از این وجود داشت تفاوتهایی دارد، هرچند بند ناف آن از تاریخ دیرپای شعر پارسی گسسته نیست.

درباره‌ی این سه زن تعبیرها و تفسیرهای فراوانی وجود دارد که اغلب در دایره‌ی منافعی سیاسی و تنگنای فهمی ایدئولوژیک گرفتار آمده‌اند. فهم دقیق میراث این زنان شاعر تنها با واسازی پیش‌داشتهای ناسنجیده و اصول موضوعه‌ی محک ناخورده‌ای ممکن می‌شود که روزی روزگاری به دست حزبی فریبکار یا سیاست‌بازی خودکامه یا دغلی عادی ابداع شده و زمانی منافعی را برآورده می‌کرده و سنگواره‌اش همچنان به جا مانده و سرمشق حاکم بر خواندن و فهمیدن بخشی بزرگ از میراث شعر معاصر را تعیین می‌کند.

واسازی این پیش‌داشتها کاری نیست که بتوان با یک ضرب و به یک اشاره به انجام رساند. هرچند در این کتاب کوشیده‌ام تا در حد امکان مهمترین ارکان آن را مورد وارسی و نقد قرار دهم. اما گذشته از آنچه که درباره‌ی تک تک این زنان شاعر گفته و نوشته شده است. شماری از عقاید تعصب‌آمیز و بی‌پایه را هم می‌بینیم که بر سراسر خوانش شعر معاصر سایه افکنده و تناسب میان این سه را تعیین می‌کند. نیکوست اگر در پایان کار به برخی از این موارد بینامتنی و کلان‌تر نیز نگاهی بیندازیم.

یکی از این پیش‌داشتها، به بی‌سابقه بودنِ صدای زنانه در شعر پارسی مربوط می‌شود. این تصور از آنجا سرچشمه گرفته که برخی از نویسندگان معاصر که آشکارا تسلطی بر تاریخ و ادب پارسی ندارند، به این گمان افتاده‌اند که تاریخ شعر پارسی یکسره مذکر (و به نظر برخی مذکر مفعول!) بوده است. از دید ایشان غزلهای پارسی همه همجنس‌گرایانه است، زنان در سراسر تاریخ زبان پارسی هیچ صدایی نداشته‌اند، و اصولا از دایره‌ی شعر و ادب خارج بوده‌اند.

رضا براهنی در جایی نوشته – و باباچاهی با تایید و همدلی نقل کرده[۱۹۱]– که «پس از ۲۸ مرداد برای نخستین بار مرد مخاطب شعر زنانه قرار گرفت. نقش فروغ فرخزاد در این عرصه بسیار مهم بود. به تدریج که او از صراحت لهجه‌ی خود کم کرد و به طرف شعر جدی روی آورد و به شکستن وزن قراردادی عروضی و شکستن چارچوب شعر یکپارچه پرداخت و وزن عروضی را به وزن زبان گفتار با حفظ و حتا اعتلای روحیه‌ی شعری خود تدیل کرد و زبان فارسی برای نخستین بار صاحب شعری زنانه شد. هم در شکل شعر، هم در لحن و صدا و تصویر آن و هم پیام انسانی درونی آن که گاهی به شدت هم اجتماعی بود.»

از همین چند سطر روشن می‌شود که تاریخ شعر زنانه‌ی پارسی از دید نویسنده به دو دوره‌ی قبل و بعد از کوتای ۲۸ مرداد تقسیم می‌شود، که اگر گاهان را به عنوان نخستین سند شعر در زبانهای ایرانی و رودکی را نخستین شاعر مشهور فارسی دری در نظر بگیریم، ترازبندی تاریخی دور از ذهنی را در خود دارد. یعنی به دو دوره‌ی پیش و پس از کودتای ۲۸ امرداد قایل است که به ترتیب حدود ۳۰۵۰ سال برای شعرهای ایرانی و ۱۱۰۰ سال برای شعر فارسی دری در یک سو، و حدود ۵۰ سال در سوی دیگر به طول انجامیده‌اند. براهنی معتقد است در آن سه هزاره یا یازده قرن نخست همه‌ی شاعران ایرانی تنها مردانی بوده‌اند که مردان یا زنان دیگر را مخاطب قرار می‌داده‌اند، و تازه در پنجاه سال گذشته با ظهور فروغ شکل جدیدی از خطاب شعری در این زمینه‌ی فرهنگی پدیدار گشته است. حرفی که حتا اگر شنونده در تاریخ و ادبیات دستی هم نداشته باشد، تنها به خاطر گزاف بودنِ ادعا و نامستند بودنِ گفتار و ابهام در معیارهای ارائه شده در متن، نادرستی‌اش نمایان است.

---

[۱۹۱] باباچاهی، ۱۳۸٦: ۱۲۲.

نه برای این گویندگان و نه برای پیروانشان انبوه غزلهایی که آشکارا خطاب به زن سروده شده جلب توجهی نکرده و برایشان این پرسش پیش نیامده که چگونه است در برهوتی که زنانش همواره بی‌صدا و خاموش بوده‌اند، تاریخ صدر اسلام و زندگی پیامبر اسلام را زنان روایت کرده و زنان نقل کرده‌اند، چنان که در سلسله‌ی روایتهای ابن هشام و ابن سعد می‌بینیم. بدیهی است که در این میان نام و نشان انبوه زنان شاعری که در تاریخها و تذکره‌ها نامشان را بسیار می‌بینیم هم دغدغه‌ی خاطری ایجاد نکرده و بر این عقاید تعصب‌آمیز خدشه‌ای وارد نیاورده است.

نخستین زنی که به زبان پارسی دری شعر گفته، رابعه‌ی بلخی است که زنی عرب‌تبار بوده و اسم کاملش رابعه بنت کعب قزداری بوده است. عطار که در الهی‌نامه مهمترین گزارش از زندگی او را به دست داده، می‌گوید که هم‌دوره‌ی رودکی می‌زیسته و با او دیدار و گفتگو داشته است. در لباب‌الالباب هم می‌خوانیم که به زبان پارسی دری و تازی شعر می‌گفته است و ابوسعید ابوالخیر اشعار او و ناشی از عشق مقدس و راستین دانسته و وی را از موسسان عرفان به شمار آورده است. این شعرها از او باقی مانده است:

مرا بعشق همی متهم کنی به حیل　　چه حجت آری پیش خدای عزوجل

به عشقت اندر عاصی همی نیارم شد　　بذنبم اندر طاغی همی شوی بمثل

نعیم بی تو نخواهم جحیم با تو رواست　　که بی تو شکّر زهر است و با تو زهر عسل

بروی نیکو تکیه مکن که تا یکچند　　به سنبل اندر پنهان کنند نجم زحل

هرآینه نه دروغ است آنچه گفت حکیم　　فمن تکبر یوماً فبعد عز ذل

و

عشق او باز اندر آوردم به بند　　کوشش بسیار نامد سودمند

عشق دریایی کرانه ناپدید　　کی توان کردن شنا ای هوشمند

عشق را خواهی که تا پایان بری　　بس بباید ساخت با هر ناپسند

زشت باید دید و انگارید خوب　　زهر باید خورد و انگارید قند

توسنی کردم ندانستم همی　　کز کشیدن سخت تر گردد کمند

از این شعرها چند نکته بر می‌آید. نخست آن که اسنادِ موجود درباره‌ی نخستین زنِ شاعر در زبان پارسی دری، از نظر قدمت با آنچه از نخستین مردان داریم همسان است. یعنی زمانی که شعر پارسی دری در اواخر قرن دوم هجری با کوشش هم‌نسلانِ رودکی به شکل رسمی تثبیت شد، دست کم یک زن شاعر در این جرگه حضور داشته که مورد ستایش و ارجاع شاعران معاصرش هم بوده است. شعرهای وی نیز عاشقانه و پخته و چشمگیر است. یکی از ستایندگان فروغ در نوشتاری شعر اخیر را نقل کرده و نوشته که «رابعه در این غزل و در سایر آثار بر جا مانده‌اش به گونه‌ای زبان زبان مرد ساخته و ادبیات حاکم مردانه را به کار می‌گیرد».[۱۹۲]

اما پرسش در اینجاست که چرا نویسنده‌ای امروزین این زبان را مردانه قلمداد کرده است؟ در هیچ یک از این دو شعر که مشهورترین و مهمترین اشعار عاشقانه‌ی رابعه هستند نشانی از ارجاع به مفاهیم جنسی دیده نمی‌شود و به سادگی می‌توان سراینده‌شان را زن دانست. چنین می‌نماید که نویسندگان معاصر به خاطر همنشینی مداوم غزلهای عاشقانه با نام شاعران مرد به این الگو خو گرفته‌اند و فرض کرده‌اند زبانی که چنین شکلی داشته باشد باید لابد مردانه فرض شود. در حالی که اولین شاعر زن پارسی‌گو که معاصر اولین شاعر

[۱۹۲] بهفر، ۱۳۸۲: ۲۵۸.

مرد پارسی‌گو است، وقتی از عشق سخن می‌گوید چنین زیبا و اثرگذار می‌سراید و در شعر آخرین شاعران پارسی‌گوی معاصر مانند سیمین و پروین و حتا فروغ هم باز همین الگو را می‌بینیم. یعنی در اینجا با سنتی هزار و صد ساله سر و کار داریم که در آن عشق و مهر با زبانی شیوا و روان توسط زن و مرد سروده شده و از ابتدا تا انتها لحن و ساخت سخن در زن و مرد همسان بوده است.

نکته‌ی دیگر آن که شعر جدی از دید نویسنده و نقل قول کننده، با معیارهایی مانند یکپارچه نبودن شعر، شکستن قواعد عروضی، و نزدیکی به زبان گفتار مشخص شده است که به هیچ عنوان بسنده نیست. گفتارهای مردم کوچه و بازار که در تمام سنتهای ادبی کهن و نو در مقابل شعر و همچون محور تمایز آن در زبان تعریف می‌شوند، هر سه‌ی این معیارها را برآورده می‌کنند و ضدشعر هم هستند. متن گذشته از ابهام و سردرگمی‌ای که درباره‌ی معنای شعر و معیار تفکیک آن از ناشعر دارد، با این پرسش هم دست به گریبان است که «شکل شعر و لحن و صدا و تصویر» زنانه در شعر دقیقا یعنی چه؟

باباچاهی در کتاب به نسبت آشفته‌ای که انگار درباره‌ی پیوند میان جنسیت و شعر معاصر پارسی نوشته است. در سراسر کتاب از دید زنانه و محتوا و مضمون زنانه و شعر زنانه سخن گفته و اصولا موضوع و عنوان کتابش چنین چیزی است، اما هیچ جا مشخص نکرده که دقیقا چه چیزی یک گفتار یا زبان یا شعر را زنانه می‌سازد. در تنها بحثی که در این زمینه در کتابش یافتم،[۱۹۳] با آشفتگی اما به درستی نقل قولهایی از این و آن آورده[۱۹۴] که طبق آن زبان و شعر زنانه و مردانه نداریم، هرچند ممکن است زن یا مرد به کار گیرنده

---

[۱۹۳] باباچاهی، ۱۳۸٦: ۱۳۳-۱٤۲.

[۱۹٤] باباچاهی، ۱۳۸٦: ۱٤۳.

و آفریننده‌ی آن باشند. باباچاهی با وجود اذعان به این نکته، باز در هر برگ کتابش کلیشه‌هایی از این دست را گنجانده که «می‌دانیم که سلطه‌ی مردان بر سخن، شعر زنان را درون حقیقتی مذکر اسیر کرده است».[۱۹۵]

اما پرسشی که اینجا پیش می‌آید آن است که به راستی منظور از صدای زنانه دقیقا چیست؟ آیا این که گوینده‌ی شعری زن باشد کافی است تا صدایش را زنانه کند؟ آیا باید به چیزی در زمینه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی خاص زنان (مثل بارداری و شیر دادن کودک) اشاره شده باشد تا صدای زنانه پدید آید؟ آیا میل به هم‌آغوشی با مردان صدایی را زنانه می‌کند؟ یا شاید زیست‌جهان و حریم اجتماعی و اقلیم خانه‌مدارِ زنان (مثلا ارتباطشان با آشپزی و خانه‌داری) است که صدای زنانه به کسی می‌بخشد؟ برگزیدن هریک از این امکانها به تشخیص رگه‌هایی به کلی متفاوت از صدای زنانه در تاریخ ادبیات منتهی می‌شود و الگوهایی یکسره واگرا از تحول صدای زنانه را نتیجه می‌دهد که گاه دست بر قضا توسط مردان بیش از زنان صورتبندی و بیان شده است.

اگر منظور اشاره به عناصر زیست‌جهان زنانه و اشیای حاضر در آن باشد، بی‌شک پیش از فروغ برگه‌های فراوانی از آن داشته‌ایم که برخی‌شان معاصرانِ دو سه نسل پیش از فروغ هستند. نمونه‌اش گفتگوی ژاله قائم‌مقامی با سماورش، و جالب این که از این نوع اشاره‌ها نشانی در شعر فروغ دیده نمی‌شود:

ای همدم مهرپرور من　　ای یار من ای سماور من

از زمزمه‌ی تو شد می‌آلود　　اجزای لطیف ساغر من

... در دیده سرشک و در دل آتش　　مانا، تو منی برابر من

---

[۱۹۵] باباچاهی، ۱۳۸٦: ۱۷۰.

اگر منظور از زنانه بودنِ صدا تجربه‌ی زیسته‌ی ویژه‌ی زنانه باشد (و این به نظرم معتبرترین شاخص است)، خودِ فروغ یا زنان شاعر دیگر تقریبا به این زمینه هیچ ارجاعی نداده‌اند. تا حدودی به این دلیل که نامدارترین زنان شاعر معمولا یا مثل پروین فرزندی نداشته‌اند و یا مثل فروغ ارتباط نزدیک و مادرانه‌ای با وی برقرار نمی‌کرده‌اند. اگر منظور از زنانه بودنِ صدا پیوندش با آشپزخانه و پرستاری و نقشهای اجتماعی ویژه‌ی زنان باشد، شعرهای پروین با آن همه داستان و تمثیل از عناصر آشپزخانه‌ای بارها از شعر فروغ زنانه‌تر است و بعد از او هم مولانا قرار می‌گیرد و در کنارش بواسحق اطمعه!

با مرور آرای نویسندگانی که درباره‌ی فروغ نوشته‌اند و او را صاحب «اولین صدای زنانه در کل ادبیات ایران» قلمداد کرده‌اند، روشن می‌شود که منظورشان از صدای زنانه بیان میل به هم‌آغوشی با مرد بوده است. اگر منظور این باشد، که اشاره‌هایی بسیار فراوانتر و صریحتر وعریانتر درباره‌ی اسافل اعضای مردان را در اشعار سوزنی سمرقندی و سنایی غزنوی می‌توان یافت و گمان نمی‌کنم کسی این شعرها را زنانه پنداشته باشد. گیریم که فردا روزی شاهدی تاریخی به دست آید که نشان دهد سوزنی سمرقندی لقبی برای زنی «فاعله» بوده که جامه‌ی مردانه می‌پوشیده است. آیا در این حالت کل هجویات سوزنی ناگهان به قلمرو شعر زنانه پرتاب می‌شود؟ با مثلا مهستی گنجوی که این شعرهای جالب را گفته:

چندان بکنم تو را! من ای طرفه پسر خدمت که مگر رحم کنی بر چاکر

هرگز نکنم برون من ای جان جهان پای از خط بندگی و از عهد تو سر

و

بس سپوزید خواجه خاتون را اول روز تا به آخر شام

دیو شهوت به لب گزید انگشت ته کشید آب غسل در حمام

نماینده‌ی صدای زنانه در ادب پارسی محسوب می‌شود؟

دیدیم که همین نویسندگان شعر رابعه را مردانه قلمداد کرده‌اند و پرسشی که طرح شد آن بود که چرا؟ چه بسا که به کار گرفتنِ استعاره‌ها و تشبیه‌هایی مانند شنا کردن و به شکار رفتن مایه‌ی چنین خطایی شده، اما دست کم درباره‌ی رابعه این نقل قول صریح را داریم که او زنی دلیر بوده و شمشیرزنی و شکار را خوب می‌دانسته است. یعنی چه بسا اشاره‌ی زنان به چیزهایی که در ذهن نویسندگان امروزین مردانه می‌نماید، در بافت زندگی خودشان اینقدرها هم مردانه نبوده باشد. از مادر و همسر کوروش بزرگ در روایتهای هرودوت و کسنوفون گرفته تا جیران در عصر ناصری، زنان در سراسر تاریخ ما همراه مردان به شکار می‌رفته‌اند و بنابراین بسیاری‌شان کمانگیری و شمشیرزنی هم می‌دانسته‌اند. آیا خودِ این پیش‌داشت که دست زدن به سلاح و رفتن به شکار کاری مردانه و دور از دایره‌ی توانایی زنان است، کلیشه‌ای بی‌پایه و خوار دارنده‌ی زنان محسوب نمی‌شود؟

در شعر زنان شاعر دیگر تمام آنچه که فروغ بنیانگذارش پنداشته می‌شود به گزنده‌ترین و عریان‌ترین شکل دیده می‌شود. یکی از شعرهای مهستی رقابت او را با مردی بر سر پسر جوان زیبایی نشان می‌دهد و چنین است:

آن ترک پسر که من ندیدم سیرش باشد که زبر باشد و باشم زیرش

هان ای پسر خطیب تا صلح کنیم تو با کونش بساز و من با کیرش

واقعا چطور می‌شود این شعر را مردانه دانست؟ مهستی گنجوی که از شاعران قرن ششم هجری بوده هم مانند فروغ میل جنسی‌اش را با صراحت و بی‌پروایی و گاه رکاکت بیان می‌کند و اگر منظور از صدای شاعرانه‌ی زنانه این باشد، باید پذیرفت که او هشتصد سال از فروغ زودتر در میدان نمایان شده است. نویسنده‌ای که به این ترتیب شعر رابعه را مردانه می‌دانست، کمی بعدتر در همین نوشتار اشعار همین مهستی گنجوی را نیز مردانه دانسته است. اشاره‌اش هم به این دو شعر اوست:

هر شب ز غمت تازه عذابی بینم　　در دیده به‌جای خواب آبی بینم

وانگه که چو نرگس تو خوابم ببرد　　آشفته‌تر از زلف تو خوابی بینم

و

ای باد که جان فدای پیغام تو باد　　گر برگذری به کوی آن حورنژاد

گو در سر راه مهستی دیدم　　کز آرزوی تو جان شیرین می‌داد

نویسنده از تشبیه چشم به نرگس یا وصف زیباییِ مردِ معشوق با لفظِ حورنژاد نتیجه گرفته که پس لابد زبان شعر مردانه است. چون مردان هم زیبایی زنان را با همین استعاره‌ها بیان می‌کرده‌اند. اما همسانی استعاره‌ها و تشبیه‌ها لزوما به معنای زنانه یا مردانه بودن نیست. اتفاقا در اینجا زیبایی چشم به گل و زیبایی رخسار به داشتن مادرِ زیبا منسوب شده، و هردوی این اشاره‌ها بیشتر از آن که خصلتی نرینه داشته باشند، مادینه می‌نمایند. در شاهنامه هم فردوسی (که مرد است) زیبایی سیاوش را با پری‌زاد بودن‌اش مربوط می‌داند. یعنی دست بر قضا در اینجا هم آنچه که مردانه خوانده شده واژگونه‌ی دعوی مدعی را نشان می‌دهد. شاعران زن و مرد با زبانی همسان زیبایی زنان و مردان را به شکلی یکسان وصف کرده‌اند و این همسانی و هم‌ترازی جنسی را نشان می‌دهد نه سیطره‌ی زبان مردانه را.

باز در جایی دیگر می‌بینیم که شعر زیبای طاهره قره‌العین که البته مضمونی عرفانی دارد هم به خاطر دارا بودنِ کلماتی مانند بت و صنم مردانه قلمداد شده است.[۱۹۶] این خطا از آنجا ناشی شده که نویسنده گویا بت و صنم را پدیدارهایی مادینه فرض کرده است. در حالی که هم بتهای بتکده‌های جهان باستان معمولا

[۱۹۶] بهفر، ۱۳۸۲: ۲۶۰.

تندیسی مردانه بوده، و هم کلمه‌ی بت به تندیس بودا (که مرد بوده) اشاره می‌کند، و هم صنم در زبان تازی اسم مذکر است. یعنی اینها کنایه به زیبایی هنریِ نهفته در بتکده‌ها می‌زنند و اصولا دلالت جنسی ندارند و اگر داشته باشند برعکس تصور مرسوم به زیبایی مردانه اشاره می‌کنند، نه زنانه.

به این شعر از ژاله قائم‌مقامی بنگرید که در آن شوهر خود را توصیف کرده است:

هم‌صحبت من طرفه شوهری است　　شوهر نه، که بر رفته آذری است

باریک و سیاه و بلند و سخت　　در دیده‌ی من چون صنوبری است

در روی سیاهش دو چشم تیز　　چون در شب تاریک اختری است

انگیخته ریشی سیه، سپید　　بر گونه‌ی تاریک لاغری است

ریشش به بناگوشم آنچنانک　　در مردمک دیده نشتری است...

با ریش حنا بسته نیمه شب　　وصفش چه کنم، وحشت‌آوری است

... گر گویمش ای مرد، من زنم　　زآن سخن از نوع دیگری است

آسایش روح لطیف زن　　فرزندی و عشق همسری است

خندد به من آن سان که خنده‌اش　　بر جان و دل خسته خنجری است

... آری بود او مرد و من زنم　　زن ملعبه‌ی خاک بر سری است

حالا این شعر را باید مردانه دانست یا زنانه؟ تردیدی نیست که ابتدا به ساکن پیش‌داشتها کار خود را می‌کنند و سراینده به داشتن لحن مردانه متهم می‌شود. اما بیایید بار دیگر به تک تک بیتها بنگریم و ببینیم چه چیزی در اینجا مردانه قلمداد شده است؟ در این شعر زنی که از شوهرش دل خوشی ندارد مشغول توصیف او با زبانی طنزآمیز و در عین حال گزنده است. می‌شود آن را با توصیف ادیب الممالک فراهانی از قاضی پرونده‌اش در دادگستری مقایسه کرد:

میزی پلید و صندلی‌ای کهنه پای آن　　بر صندلی نشسته سیاهی درازقد

سوراخ رخ ز آبله و چانه از جذام　　خسته سرش ز نزله وچشمانش از رَمَد

از سلبتش بریخته چون گرگ پیر پشم　　وز گردنش برآمده چون سنگ‌پا غدد

تقویم پیش روی و نظر بر خط بروج　　همچون منجمی که کند اختران رصد

بر روی میز دفترکی خط کشیده بود　　چون لاشه‌ای برآمده سُتخوانْش از جسد

این دو شعر تقریبا همزمان سروده شده‌اند و آشکارا شباهتی به هم دارند. اما در شرایطی که یکی‌شان را مردی و دیگری را زنی سروده، چه باعث می‌شود که آن را مردانه بدانیم؟ حقیقت آن است که جنس زن و مرد بخش بزرگی از تجربیات زیسته‌ی خویش را در میدانی مشترک به دست می‌آورند که ربطی به جنسیت ندارد و این همان است که تفاهم و همگرایی اندیشه‌ها و زیست‌جهان زن و مرد را ممکن می‌سازد. این تصور که کل هستی به دو بخش زنانه و مردانه تقسیم می‌شود تنها نزد زاهدان تارک دنیای مضطرب از وسوسه‌های دنیوی و فعالان سیاسی فریبکار دیده می‌شود. شکافی که جنسیت در لبه‌هایش شکل می‌گیرد و زنان و مردان را از هم تفکیک می‌کند، تنها برخی از عرصه‌های زیست‌جهان را شامل می‌شود و بدنه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی دو جنس را در هم تنیده و متصل به هم باقی می‌گذارد. از این روست که وقتی مردی قاضی‌اش را با شوخی توصیف می‌کند، از تصویرها و دلالتهایی استفاده می‌کند که زنی هنگام وصف رندانه‌ی شوهرش به همان شکل رفتار می‌کند. در هیچ یک از این توصیفها عنصری جنسی نیست که نرینگی یا مادینگی سراینده را نشان دهد یا پیش‌داشتی جنسیتی را تایید یا رد کند.

گفتمانی که به تفکیک هستی به دو بخش زنانه و مردانه قایل است، در ضمن همان گفتمانی است که سهم نیمه‌ی زنانه را بسیار اندک و خرد و ناچیز ارزیابی می‌کند. بخشی از همین گفتمان است که زبان خردمندانه و محکم و استوار و شیوا را پیشاپیش مردانه فرض می‌کند و زنانی که با این زبان سخن گفته‌اند را نیز با برچسب مردانه طرد می‌کند، رسواترین شکل از فعال شدنِ کلیشه‌های جنسی را نشان می‌دهد. در شرایطی که زنانی که در زنانگی‌شان تردیدی نیست، در درازای یازده قرن شعرهایی زیبا و عاشقانه را با زبانی استوار و پخته و آمیخته با خرد و اندیشه پدید آورده‌اند، چرا باید از میراثی که برساخته‌اند محرومشان ساخت؟ آن هم در شرایطی که اشاره‌های جنسی در آن خرد و حتا در آن عشق بسیار ظریف است و بسیار برابری‌جویانه زنان و مردان را همسان در بر می‌گیرد.

بنابراین در اینجا شواهدی روشن و مکرر داریم که هم‌پایگی و تجربه‌ی زیسته‌ی مشترک و همسانِ زنان و مردان درباره‌ی عشق و مهر را نشان می‌دهد و طبیعی است که همین به زبانی مشترک انجامیده باشد. این نکته که شمار شاعران مرد در کل بسیار بیشتر از زنان است، البته به جای خود باقی است و می‌توان آن را به سیطره‌ی صدای مردان (ولی نه لزوما صدای مردانه) در کانونهای نویسایی و رسمیت حمل کرد. این را هم نباید از بین برد که همین شمار شاعران زنی که آثارشان در ایران زمین به جا مانده هم اگر در مقایسه با سایر تمدنها سنجیده شود بسیار فراوان خواهد نمود. در واقع در تاریخ ادبیات و تاریخ‌های ایرانی دورانی نیست که یک یا چند زنِ شاعر برجسته در آن حضور نداشته باشند و این امر در تمدن رومی–اروپایی به هیچ عنوان دیده نمی‌شود و در تمدن چینی هم بسیار نادر و انگشت‌شمار است.

بنابراین یکی از دلایلی که منتقدان امروزین منکر صدای زنانه در شعر عاشقانه‌ی پارسی شده‌اند و فروغ را موسس آن دانسته‌اند، پیش‌داشتهای جنسیتی‌ایست که در ذهنشان وجود داشته و باعث شده با کلیشه‌هایی جنسیتی هرچه در شعر کلاسیک وجود داشته را نخست مردانه فرض کند و بعد زنانِ شاعر را با

برچسب «پیروی از مردان» نادیده بگیرند. در حالی که از شواهد بر می‌آید که در ایران زمین بر خلاف تمدنهای همسایه نویسایی و باسواد بودن زنان طبقه‌ی بالا (موازی با مردان همین طبقه) در تمام دورانهای تاریخی رواج داشته و بنابراین در سراسر تاریخ زبان پارسی زنان شاعری هم داشته‌ایم که مردسالاری عمومیِ حاکم بر جوامع کشاورز (که در ایران زمین بسیار کمتر از تمدنهای دیگر بوده) نامهای کمتری را از ایشان برایمان حفظ کرده است. نادیده انگاشتنِ حضور این زنان شاعر و غفلت از هزار و صد سال تاریخ‌شان و سانسور کردنِ صدایشان و طرد کردن‌شان به این بهانه که مردانه شعر می‌گویند، نمونه‌ی خالص و بارزِ برخورد ایدئولوژیک و سرکوبگرانه با گفتمانی زنانه است، که گویا همین طرد کنندگان خویشتن را نماینده‌اش به شمار می‌آورند.

این همان برداشتی است که شعر پروین را به خاطر آن که حکمت و فلسفه و اندرز و اخلاق در آن موج می‌زند، مردانه قلمداد می‌کند. اما پرسش اینجاست که چرا حوزه‌هایی گرانقدر و مهم مانند فلسفه و اخلاق از دایره‌ی دسترس زنان بیرون دانسته شده‌اند؟ یعنی به این خاطر که شمار کتابهای فلسفی و اخلاقی نوشته شده به دست زنان اندک و نادر بوده، باید فرض کرد که ایشان استعداد و توانایی پرداختن به این مقوله‌ها را ندارند؟ این استدلال آیا شبیه به همان برداشتی نیست که کم بودن شمار ریاضیدانان زن را در تاریخ دلیلی بر بی‌استعداد بودن زنان در این عرصه می‌دید و با ترویج تعلیم ندادن ریاضی به دختران همین امر را بازتولید می‌کرد؟ وقتی زنی نوجوان مانند پروین شعرهایی چنین نغز درباره‌ی حکمت و اخلاق می‌سراید، و نمونه‌های فراوانی از آن را هم در گذشته باز می‌یابیم، چه چیز جز کلیشه‌هایی ایدئولوژیک و باورهایی نادرست و ستم‌بنیاد «مردانه» بودن این عرصه‌ها را توجیه می‌کند؟

آیا به راستی می‌توان فرض کرد که عمق معنای نهفته در آثار و اندیشه‌های زنان از مردان فروپایه‌تر است؟ پس چگونه است که ابن عربی دختر رستم اصفهانی را استاد معرفت خویش می‌شمارد و ترجمان

الاشواق را برایش می‌سراید و سعدی هنگامی که می‌خواهد هوشمندی و دوراندیشی اعرابی را نشان دهد سخن را در دهان زنی اعرابی می‌گذارد و فردوسی هزار سال پیش جملاتی با محتوای اخلاقی و فلسفی را بارها و بارها از زبان زنان داستان بازگو می‌کند؟ منظور از عمق معنا همان است که در تأمل فلسفی حکما یا اندیشه‌ی وجودی عارفانه نمود می‌یابد. چنان که مثلا در شعر ژاله قائم‌مقامی می‌بینیم:

زندگانی چیست؟ نقشی با خیال آمیخته — راحتی با رنج و شوری با ملال آمیخته

پرتو لرزان امید، این چراغ زندگی — شعله‌یی زیباست با باد محال آمیخته

اصل امکان چیست؟ وین انسان کبراندوز کیست؟ — قصه‌ای از هر طرف با صد سؤال آمیخته

آن بلند اختر سپهر و این تبه‌گوهر زمین — هیچ در هیچ و خیال اندر خیال آمیخته

هر یقینش با هزاران ریب و شک درساخته — هر دلیلش با هزاران احتمال آمیخته...

این بیتها که کاملا هم فلسفی هستند، چرا مردانه قلمداد می‌شوند؟ چه اشاره‌ی جنسیتی‌ای در آنها وجود دارد که چنین پیش‌داشتی را تایید کند؟ یا در اشعار حکمت‌آمیز ناصرخسرو چه ردپایی از نرینه بودن سراینده هست که به چنین تصوری دامن بزند و باعث شود تا پروین را به خاطر شباهت اشعارش به وی مردانه بنامند؟

در واقع چنین می‌نماید که در میان منتقدان و نویسندگان معاصر با نوعی کلیشه‌سازی جنسیتی رسوا و آشکارا نادرست روبرو باشیم. عقایدی نادرست که پیش از این در ایران زمین وجود نداشته و نزد شاعران و ادیبان و نویسندگان کهن نقیض آن را فراوان می‌بینیم. پیش‌داشتی که بر مبنای آن هر آنچه گزیده و مهم و عمیق و جدی است، مردانه است و از این رو زنانی که به فلسفه و حکمت و اخلاق بپردازند و در شعرشان عمقی باشد یا اندرزی دهند، خود به خود برچسب مردانه می‌خورند. به این ترتیب برای زنان عرصه‌ای باقی نمی‌ماند جز سخن گفتن از روابط جنسی زنانه و شاید تک و توک اشاره‌ای به دیگ و کماجدان و پرورش

کودک که اینها هم صدالبته بسیار مهم و خوب و ارجمند هستند، اما تنها بخشی از تجربه‌ی زیسته‌ی زنانه را تشکیل می‌دهند و بی‌شک وقتی با اندیشه‌ی فلسفی و تأمل اخلاقی و مهر به انسان در معنایی ژرفتر در یک ترازو نهاده شوند، عمیق‌ترین تجربه‌های انسانی به شمار نمی‌آیند. پس به چه حقی جنسیت زنانه از دستیابی به این مضمونها محروم دانسته شده و پیشاپیش دست‌اندازی‌اش به این عرصه با برچسب مردانگی محکوم شده است؟

گفتمانی که این برداشت ناقص و سترون از زنان را در کانون خود حمل و تبلیغ می‌کند، به شکلی تناقض‌آمیز همان است که در روزگار ما پر سر و صداترین مدعی حمایت از حقوق زنان نیز محسوب می‌شود. تقریبا همه‌ی کسانی که به بازتولید گفتمانی از این جنس در ایران مشغول‌اند و زنان شاعر را بر مبنای مردانه بودن یا نبودن‌شان تخطئه یا ستایش می‌کنند، مستقیم یا غیرمستقیم حامل ایدئولوژی مارکسیستی‌ای هستند که زن‌گرایی چپ‌گرایانه یکی از لبه‌های پرطرفدارش محسوب می‌شود.

تکیه‌گاه اصلی جنبش زن‌گرایان و اعتراضی که نسبت به فروپایگی حقوقی زنان نسبت به مردان دارند، مفهوم ستمدیدگی است. این ستم در سنت اروپایی و آمریکایی به ستم جنسی تعبیر شده است و نوع خاصی از نابرابریِ ناعادلانه است که از مردان به زنان تحمیل شده است. جریانهای اجتماعی بسیار متنوعی در قرن گذشته در این بافت مفهومی راهبردهای گوناگونی را آزموده و به نتایجی یکسره متفاوت دست یافته‌اند. از چپ‌های مارکسیست یا آنارشیست گرفته، که گاه تا مرزِ صدور اعلامیه درباره‌ی لزوم انقراض نسل مردان پیش رفته‌اند، تا هواداران برابری حقوقی زنان که متین‌ترین و راهگشاترین مبارزه‌های اجتماعی را در این زمینه به انجام رسانده و بیشترین نقش را در رفع ستم از زنان ایفا کرده‌اند.

حقیقت امر آن است که ستم جنسی مفهومی بسیار پیچیده و در هم تنیده با سایر اشکال ستمدیدگی است، و دشوار است که به شکلی روشن و عقلانی از این امر به شکلی مجزا از سایر اشکال ستم سخن

بگوییم. این قضیه وقتی جدی‌تر می‌شود که دریابیم گفتمان شیفته‌ی ستم جنسی، گاه به تشدید نابرابری جنسیتی و از خود بیگانگیِ فزاینده‌ترِ زنان منتهی شده است. متاسفانه هنوز کسی گفتمان سیاسی حاکم بر ایرانِ دوران اسلامیِ نو را به طور عمیق تحلیل نکرده است. اگر چنین پژوهشی انجام شود، گذشته از شباهتهای غافلگیر کننده‌ای مانند در هم تنیدگی و همسانیِ گفتمان انقلاب اسلامی و جریانهای چپِ مارکسیست، به همگونیِ گفتمانِ پشتیبان حجاب و روایتهای زن‌گرا نیز بر خواهیم خورد.

در واقع قالب اصلی‌ای که بازتعریف مفهوم حجاب و پرده‌نشینی زنان را در دوران معاصر ممکن ساخت، پیوند خوردن دو گفتمانِ به ظاهر معارض بود. یکی، گفتمان سنتیِ مردسالارانه و لذت‌ستیزی که زنان را همچون چیزی مالکیت‌پذیر و شیئی جنسی می‌نگریست. این گفتمان به ایران یا اسلام محدود نیست و برداشتی عمومی است که در سراسر قرون وسطا در تمام تمدنهای مهم (ایرانی- اسلامی، اروپایی-مسیحی، اسلاو-ارتدکس، و چینی-ژاپنی) وجود داشته است. باید توجه داشت که این گفتمان با گفتمان عمومی‌ترِ نابرابری، که رعیت را از خان و زنان را از مردان و کودکان را از بالغ‌ها فروپایه‌تر می‌داند و حقوق‌شان را کمتر می‌داند، تفاوت دارد. گفتمان مردسالارانه‌ی سنتی بر جنسیت و برخورداری جنسی متمرکز است و هویت‌زدایی از زنان تا مرتبه‌ی تبدیل شدن‌شان به ابزاری شهوانی را صورتبندی می‌کند. گفتمان نابرابری چیزی یکسره متفاوت است و در قالبی غیرجنسی، بر نابرابری توانایی‌ها و استعدادهای آدمیان و حقوق و جایگاه‌های ناهم‌ترازشان تاکید می‌کند. گفتمان نابرابری عمومی‌تر و بانفوذتر و دیرپاتر است و می‌تواند گفتمان مردسالارانه‌ی سنتی را تشدید و تثبیت کند، اما با آن یکسره متفاوت است و نباید این دو را با هم یکی گرفت.

گفتمان مردسالارانه‌ی سنتی با وجود غلبه‌ای که در برخی از متون شرعی و منابع فقهی عصر صفوی به بعد داشته، در کل تا پیش از دوران مدرن زورآور نبوده و تنها بخشی اندک از رفتار اجتماعی زنان ایرانی را تعیین می‌کرده است. مهمترین جنبه‌های برآمده از این دید سنتی آن است که زنان از حق مالکیت، ارث،

تجارت و مشارکت سیاسی محروم شوند و این عناصر در سراسر تاریخ ایران به قوت خود باقی بوده و حتا تا پایان دوران قاجار هم در دل بافتی سنتی به استواری تمام دیده می‌شود. یعنی گفتمانِ فروکاهنده‌ی زنان به مرتبه‌ی بازیچه‌ای جنسی، در ایران زمین چندان نیرومند نبوده که در سطح حقوق و عرف رایج نفوذ کند. این در حالی است که گفتمان یاد شده در اروپا تا چند قرن پیش کاملا چیرگی داشته و زنان را از حق مالکیت، ارث، مداخله‌ی سیاسی و داد و ستد یکسره محروم می‌ساخته است.

در دوران گذارِ دهه‌ی ۱۳۵۰ خورشیدی، گفتمان مردسالارانه‌ی سنتی با گفتمان چپِ مارکسیستی گره خورد و بخشی از این گفتمان اخیر، جبهه‌ی زن‌گرایی بود که به تجاری شدنِ موقعیت زن و چیزوارگی و کالایی شدن سبک زندگی و مصرف‌زدگی زیست‌جهان زنانه در دنیای مدرن اعتراض داشت. این گفتمان تکریم موقعیت و مقام زن را با نفی ارزشهای سرمایه‌دارانه و حمله به جایگاه زنِ مدرن همراه می‌کرد. البته آزادی جنسی زن مدرن معمولا در این گفتمان سرزنش نمی‌شود، اما جایگاه جنسی زنِ مدرن در صنایع و تبلیغات و رسانه‌ها موضوعی است که در لبه‌ی حمله‌های این گفتمان قرار دارد. گفتمانی که حجاب اجباری را ممکن ساخت، از پیوند میان این گفتمان و نگرش مردسالارانه‌ی سنتی برخاست و نسل عجیبی از زنان ایرانی را پدید آورد که بخشی از آنها هوادار حجاب بودند و در عین حال نقش اجتماعی فعالی را به عنوان هواداران نظام اسلامی نوظهور نیز ایفا می‌کردند.

بنابراین ساده‌لوحانه است اگر گفتمان زن‌گرایانه را امری یکپارچه و همسان در نظر بگیریم و فرض کنیم که در سیری پیش‌رونده به آزادی تدریجی زنان در دنیای مدرن منتهی شده است. این گفتمان شاخه‌ها و سویه‌های متفاوتی دارد و استعداد و تجربه‌ی پیوند خوردن با گفتمانهای بسیار متنوعی را دارد و می‌تواند نابرابری و محدودیت برای زنان را رفع یا تشدید کند. کانون اصلی اعتراض‌های روا و شایسته‌ای که بدنه‌ی جنبش زن‌گرایان هم در آن قرار می‌گیرد، ستمدیدگی است، و نه جنسیت. چون به هر صورت جانوران دو

جنس نر و ماده دارند و تمایز این دو قابل رفع یا انکار نیست. در حالی که ستمدیدگی و نابرابری بیدادگرانه خاستگاهی مشروع و واقعی ندارد و امری برساخته است که می‌توان در رفع و حصرش کوشید. خلاصه آن که ستم، جنسیت ندارد.

سیطره‌ی گفتمان زن‌گرایانه و رسوخ پیش‌داشتهای مارکسیستی نهفته در آن که بسیاری‌شان به شکلی آشکار و رسیدگی‌پذیر غلط هستند، به کج و معوج شدنِ فهم معاصران از دستاوردهای ادبی سیمین و پروین و فروغ منتهی شده است. بسیاری از نویسندگان به این نکته توجه کرده‌اند که پروین و سیمین و فروغ سه صدای مهم زنانه‌ی شعر پارسی در قرن چهاردهم خورشیدی بوده‌اند. گرایش غالب که از موجهای رسانه‌ای تاثیر پذیرفته، چنین است که پروین را زنی سنتی و گرفتارِ «حصار پولادین سنت» بدانند، سیمین را زنی معترض اما میانه‌رو و آشتی‌جو قلمداد کنند، و فروغ را به عنوان نماد عصیانگری و انقلاب ادبی بستایند.[۱۹۷]

در میان این سه، ارجمندترین جایگاه که به بنیانگذار تعلق دارد بی شک از آن پروین است و او بیش از همه از این برداشتهای متعصبانه و دشمن‌خو آسیب دیده است. دستغیب در همین نوشتار مقایسه‌ای میان فروغ و پروین به دست می‌دهد که بعد از او همچون کلیشه‌ای رایج مدام در مطبوعاتِ هواداری شاملو تکرار می‌شود. دستغیب پروین زنی شکست خورده در ازدواج می‌داند که به همین دلیل به دنیاگریزی روی آورده و با پیروی از ناصرخسرو که مردی مذهبی بوده به عرفان و کناره‌گیری از امور دنیوی و اجتماعی گرایش یافته است. او همچنین به تلویح و تصریح پروین را به خاطر این که تصویر معشوقه‌اش در اشعارش درست نمایان نیست و عشق خویش به مردان را شفاف و رسا ابراز نکرده، سرزنش می‌کند.[۱۹۸]

---

[۱۹۷] زرقانی، ۱۳۹۰: ۲۲۹–۲۵۶.

[۱۹۸] دستغیب، ۱۳۸۲: ۲۰۸–۲۰۷.

سخن دستغیب درباره‌ی پروین نادرست و معیار مقایسه‌ی او و فروغ آمیخته به پیش‌داوری است. از سویی اگر امرِ مورد دعوی را به شکلی علمی شاخص‌بندی کنیم و اشعار پروین و فروغ را بر مبنای آن ارزیابی کنیم، به این نتیجه‌ی روشن می‌رسیم که گزاره‌ی نخست درباره‌ی دنیاگریزی و کناره‌گزینی پروین نادرست است. پروین نه تنها نگاهی مثبت و سازنده نسبت به مردم و زندگی مردمان دارد، که به زیباترین شکل مضمونهای خردمندانه‌اش را در تار و پود زندگی روزمره‌ی آدمیان تنیده است. شعر فروغ به شکلی نمایان و آشکار افسرده‌تر، تیره‌تر، و ناامیدانه‌تر از شعر فروغ است و عواطف و هیجانهای خوشایندی مانند کامجویی جنسی و عشق در آن همواره با گناه و مرگ و رنج پیوند خورده‌اند. این در حالی است که در شعر پروین چنین پیوندی میان امرِ خوشایند و امور نادلخواه و منفی اصلا دیده نمی‌شود و همه چیز در روشنایی آفتاب خرد روشن و درخشان است.

زندگی شخصی این دو نیز دعوی دستغیب را تایید نمی‌کند. یعنی بر خلاف فروغ که کشمکشها و تنشهای مداومش با اطرافیانش شهرت دارد و بارها دست به خودکشی زده، پروین زنی خودساخته و خوشنام و متین است که روابط دوستانه‌ی استوار و پایداری داشته و از ثباتی در شغل و زندگی شخصی‌اش برخوردار بوده است. این که منتقدانی مثل دستغیب او را دنیاگریز و صوفی مسلک را مذهبی دانسته‌اند به ظاهر از کلیشه‌ای برخاسته است. کمابیش همان کلیشه‌ای که باعث شده ایشان ناصرخسرو، یعنی این داعی اسماعیلی انقلابی را با تمام پایبندی‌های سرسختانه‌اش به خردگرایی و کوششهای سیاسی‌اش بر ضد قدرتِ مسلط، با برچسبهایی مانند عارف و صوفی و دنیاگریز معرفی کند، که به کلی بی‌ربط و نادرست است و گواهی است بر نادانی گوینده.

مضمونهای اجتماعی هم در شعر پروین فراوانتر از شعر فروغ دیده می‌شوند و تنوع و الگوی بیانشان هم پیچیده‌تر و بیشتر از شعر فروغ است. به نظر می‌رسد منظور دستغیب از نقد اجتماعی تنها موضوع خاصِ

نقد نهاد خانواده و روابط هنجارین جنسی باشد و این تنها زمینه‌ایست که شعرهای فروغ غنی‌تر از شعرهای پروین است. وگرنه درباره‌ی مضمونهای سیاسی، نقد اجتماعی و به خصوص نقد خطاهای نابخردانه‌ی مرسوم میان مردمان شعر پروین به شکلی قیاس‌ناپذیر برتر و غنی‌تر از شعر فروغ است.

دیگر آن که معلوم نیست چرا از دید دستغیب ابراز احساسات مربوط به هم‌آغوشی جنسی معیارِ عمق معنایی و زیبایی شعر قلمداد شده است. اصولا مگر قرار است شاعران همگی همین یک حس را بیان کنند و مگر هدفی یکسان و معنای غایی‌ای هست که قرار است همه‌ی شاعران بدان بپردازند؟ و اگر چنین چیزی هم وجود داشته باشد، چرا آمیزش جنسی مبنای آن قلمداد شده است؟ در این نکته تردیدی نیست که فروغ بنا به تجربه‌ی زیسته‌اش بیشتر به میل جنسی و کامجویی کالبدی توجه داشته و خوب هم این حس را بیان کرده است. پروین هم باز بنا به تجربه‌ی زیسته‌ی متفاوت خودش بیشتر به چیزهایی جز میل جنسی علاقه نشان داده و طیفی بسیار وسیع از مضمونها و مفاهیم را در بستر خرد کهن ایرانی یافته و ابراز کرده است. سنگینی و صلابت و تاثیرگذاری شعر پروین و برخورداری‌اش از بن‌مایه‌های معنایی آشکارا از فروغ بیشتر است، و مضمونهای بیشتری را به شکلی درونزاد و خودجوش و برکنار از تقلید از شاعران دیگر پرورده و به شکلی بی‌نقص بیان کرده است. این که چرا فروغ به خاطر بی‌پروایی‌اش در امور جنسی باید از او برتر شمرده شود، نیاز به استدلالی قانع کننده دارد که در سخن دستغیب غایب است.

بخش بزرگی از هجومهای تبلیغاتی که برای خدشه‌دار کردن تصویر پروین انجام گرفته، هدفِ بزرگنمایی و ستایش فروغ را دنبال می‌کرده است. اما جالب است که این گفتمان به فروغ نیز همچون نمادی و ابزاری برای به کرسی نشاندن جناحی سیاسی می‌نگریسته و از این رو در مسخ و کژدیسه ساختن وی نیز تردیدی به خود راه نداده است. لبه‌ی تیز حمله به پروین معمولا مخلوق کسانی بوده که به شکلی می‌خواسته‌اند با فرو کشیدن وی فروغ را به جایش بنشانند.

یکی از نسخه‌های اولیه‌ی این حمله‌ها را در گفتگوی م. آزاد و فروغ فرخزاد می‌خوانیم. این گفتگو در مجله‌ی آرش منتشر شده و متنی است چاپلوسانه که در آن شاملو و نیما همچون بنیانگذارانی بزرگ‌مرتبه ستوده شده‌اند. خودِ مصاحبه برای مطرح کردن فروغ و مشهور ساختن‌اش انجام گرفته و از بندی از آن روشن می‌شود که قصد آن بوده که وی را با پروین اعتصامی هم‌وزن بینگارند. در جایی م.آزاد وقتی می‌خواهد از محاوره‌ای بودنِ شعر نو دفاع کند، می‌گوید که این نوع از گفتگوهای صمیمانه‌ی شعری را قدما با گفتم/ گفتا صورتبندی می‌کردند که از دید او دیگر ارزش و کاربردی ندارد. بعد هم می‌گوید پروین را از این نظر بسیار ستوده‌اند، هرچند از دید آزاد شعرهای ارزشمند پروین مناظره‌ها نیست و «شعرهای اعترافی، کودکانه و آرزومندانه»اش مهمتر هستند.[۱۹۹] این اظهار نظری شگفت‌انگیز است چون هم حجم این نوع شعرها در دیوان پروین اندک است و هم از نظر محتوا به ندرت به اعتراف می‌پردازد. منظور از شعرهای آرزومندانه‌ی پروین قاعدتا آنهایی بوده که اصلاحی اجتماعی را خواهان بوده است، و این با شعر متعهد مورد نظر چپ‌گرا همخوان می‌نموده است. جالب این که در میان این دو، یعنی شعرهای اعترافیِ نایاب و حاشیه‌ای و آرزومندانه‌ی متعهدانه‌ی حزبی‌وار، اشاره‌ای به شعرهای کودکانه شده که در دیوان پروین بسیار کمیاب، و بلکه غایب است. سخن آزاد بدان معناست که او بدنه‌ی اصلی شعرهای پروین را که از نظر مضمون و محتوا و ساختار به راستی چشمگیر هستند به یکسو رانده و نادیده انگاشته تا عناصری را برجسته سازد که دست برقضا یا از نظر ایدئولوژیک مشروعیت دارند و آرزومندانه‌اش، و یا بهترش را فروغ با تاثیرگذاری بیشتر می‌گوید، که همان اعترافی و کودکانه‌ها باشند. آزاد بلافاصله بعد به فروغ می‌گوید «اولین کوشش در شعر گفتگو، شعر زبان روز

---

[۱۹۹] فرخزاد، ۱۳۴۳: ۴۸.

ما، شعر شما بوده است». و دم خروس هویداست که می‌خواهد او را در زمینه‌ای برتر از پروین بداند که برتری‌ای وجود ندارد. چون گفتگوهای دونفره در شعر فروغ بسیار اندک و سست‌مایه است و نه با گفتگوهای شعر پروین قابل‌سنجش است و نه نو محسوب می‌شود، چون این سبک از شعر در ایران زمین پیشینه‌ای چند هزار ساله دارد.

این قدم اول که برای همسنگ دانستن فروغ و پروین برداشته شده بود، به سرعت به تبلیغاتی پردامنه منتهی شد که در آن فروغ بر پروین ترجیح داده می‌شد. برخی از این مبلغان کار را به جایی رساندند که سخنان مرجعهای نامدار مانند ملک‌الشعرای بهار را درباره‌ی پروین آشکارا تحریف کردند و در عمل به نوعی ترور شخصیت او پرداختند و انگ‌هایی مثل سردمزاجی، زشتی، مسلول بودن، ضدیت با زنانگی و چیزهایی از این دست را به وی منسوب کردند. عناصری که بخش عمده‌شان اصولا ارتباطی با ادبیات و شعر برقرار نمی‌کرد. مشهورترین مبلغ و تحریف‌گرِ پیشرو در این زمینه فرخ تمیمی بود که پاسخی تند و سزاوار هم از دکتر سلطانی گردفرامرزی دریافت کرد.[۲۰۰]

در همان مصاحبه‌ی م.آزاد با فروغ قدم بعدی آن است که فروغ با شهریار همسان انگاشته شود. این بار فروغ پا پیش می‌گذارد و می‌گوید در میان اشعار شهریار «ای وای مادرم» صمیمانه‌ترین است و بهترین پیوند وزن و زبان را نشان می‌دهد. گذشته از این که چنین برداشتی نادرست است و شعرهای صمیمانه‌تر و تناسبهای زیباتری از وزن و زبان در شعر شهریار یافتنی است، ادامه‌ی گفتگو جالبتر است. چون آزاد نخست می‌گوید «حیدربابابه سلام» یکی از شاهکارهای شعر ترکی است (که درست است) و در ضمن این گزاره‌ی

[۲۰۰] سلطانی گردفرامرزی، ۱۳۵٦: ۲۹-۳٤.

قوم‌گرایانه را صادر می‌کند که «شهریار در شعرهای به زبان مادری خودش خیلی ساده‌تر و قادرانه‌تر می‌گوید»،[۲۰۱] و منظورش نسبت به شعرهای پارسی شهریار است. گزاره‌ای که به نص صریح خودِ شهریار نادرست است. چون شهریار جایی به درستی می‌گوید که شعرهای پارسی‌اش نیرومندتر هستند، چون اصولا زبان ترکی برای پروراندن قافیه مناسب نیست و امکانات شعری محدودی دارد، که شعر را ساده و عامیانه می‌سازد. در نهایت منظور آزاد این است که ترکیب‌بندی (کمپوزیسیون) شعر شهریار ضعیف است و شعر فروغ از این نظر بهتر از آن است.

در گفتگوی آزاد و فروغ چیزی که بسیار جالب توجه است، غیاب یک ایده‌ی روشن و شفاف درباره‌ی شعر و شاعری در گفتمان فروغ است، و تلاش آزاد برای این که چنین عنصری را به او بیفزاید. در کل آنچه که فروغ می‌گوید تکرار مداوم این نکته است که شعر باید تاثیرگذار و صمیمانه و شخصی باشد، و این که شعر گفتنِ شاعران به تدریج رشد می‌کند و تکامل می‌یابد. فروغ این دو نکته‌ی بدیهی را با ساده‌ترین و عوامانه‌ترین زبان چند بار در قالب شرح نفس و به شکل اول شخص تکرار می‌کند. نکته‌ی بیانگر در این میان آن که فروغ در این مصاحبه هنگام اشاره به خودش و آرا و عقاید خویش کلمه‌ی «احمق/ احمقانه» را با بسامدی بالا به کار می‌گیرد، بیش از سایر کلیدواژه‌هایی که برای توصیف خودش و شعرش از آن بهره می‌جوید. در مقابل م.آزاد می‌کوشد با استفاده از کلماتی مثل فرم و کمپوزیسیون و مشابه اینها و اشاره‌ی مداوم به شاعران و شعرهایشان قالبی مدون و مستند به گفتارها بدهد و این حرفها را هم در دهان فروغ بگذارد.

---

[۲۰۱] فرخزاد، ۱۳۴۳: ۵۱.

بازی دو نفره‌ی این دو تنها تلاش برای بالا بردن فروغ و تبلیغ برایش نیست، که در ضمن آزاد می‌کوشد به گفتمان ساده و سطحیِ فروغ عمقی و محتوایی ادبی هم ببخشد. همکاری این دو در تثبیت جایگاه فروغ به عنوان کسی که هم‌وزن شهریار و پروین است، و تلاش برای سر و سامان دادن و «ادبی» کردنِ آرای فروغ درباره‌ی خودش، در ضمن آماج دیگری هم دارد و آن هم بزرگداشت شاملو و تاکید بر عظمت اوست.

به همین دلیل هم در نهایت وقتی مسئله‌ی ضعف کار فروغ مطرح می‌شود، او سرودن غزل در مجموعه‌ی تولدی دیگر را خطای خویش می‌داند. در حالی که زیباترین بخش این کتاب همین غزلها هستند، که البته در مکتب شاملو پرداختن به آن نوعی جرم محسوب می‌شود. او در مقابل «پری کوچک غمگینی...» را آغازگاه خوبی برای شعرهای بعدیِ خویش می‌شمارد که تقلیدی نمایان از نوشتارهای شاملوست. در عمل هم تمام متنهای دفتر ناتمام «ایمان بیاوریم» در سبک و سیاق شاملو نوشته شده‌اند و به همین دلیل در رسانه‌ها بارهایی بسیار ستوده و در میان مخاطبان بارهایی اندک خوانده شده‌اند.

در مصاحبه‌ای دیگر، طرف صحبت فروغ با اصرار از «مسئولیت اجتماعی» در شعر دفاع می‌کند و همان شعر متعهد فرمایشی حزب توده را در نسخه‌ای ملایمتر تبلیغ می‌کند، و این هم معنادار است که مبلغ اصلی آن را نیما می‌داند. از گفتار فروغ در آن هنگام که برای خودش صحبت می‌کند، بر می‌آید که در این چارچوب نمی‌اندیشد، اما جالب آن که مصاحبه‌گر جایی به او حمله می‌کند و می‌گوید شعرهایش به دلیل عدم تعهد اجتماعی ارزشی ندارند و فروغ هم انگار ایفای نقش خود را به یاد آورده باشد، با او موافقت

می‌کند و حتا چندان تند می‌رود که شعرهای «اسیر» را به کلی نفی می‌کند و می‌گوید بیشتر چیزهایی که گفته «مزخرف» است.[۲۰۲]

فروغی که در این گفتمان ایدئولوژیک ناچار می‌شود برای همسری با پروین درخشان‌ترین دستاوردهای خود را نفی کند، و از نازیباترین و ناپایاترین تولیدات سفارشی‌اش تعریف کند، همان کسی است که خود نیز به دستمایه‌ای برای خوارداشت تبدیل می‌شود. از آنجا که برخی از ناتندرستی‌های فروغ برای همگان نمایان بوده، گام بعدی در بزرگداشت نمادی مانند فروغ آن بوده که خودِ این جلوه‌ها از تباهی نیز ستوده و گرامی داشته شوند. آزادی جنسی و میل به کامجویی فروغ به نظرم بخشی از این تباهی نیست و ویژگی عادی و طبیعی زنی است که بروز کرده و چه بهتر که چنین شود و به ننگ فریبکاری و ریا و پنهانکاری آلوده نشود.

اما در کنار این میل طبیعی و محترم، صفتهایی مانند پرخاشگری و اعتیاد و سودجویی و بازیهای ناباب غیراخلاقی را هم داریم که با هر محکی تباه و ناراست و نکوهیده می‌نمایند. بخشی از گفتمانی که بر تصویر زنان شاعر معاصر مسلط شده و فروغ را به جای پروین یا سیمین نماینده‌ی غایی این نقش اجتماعی قلمداد کرده، خودِ همین تباهی را ستوده و آن را واژگونه ارزش‌گذاری کرده است.

این نگاه وامی است از دیدگاه رمانتیستی انحطاط‌گرایی که هیچ ارتباط منطقی‌ای با رویکرد چپ‌گرایانه‌ی مارکسیستی یا زن‌گرایی رادیکال برآمده از آن ندارد. این دیدگاه آشکارا برای حل معضلِ شخصیتی شاعران محبوب حزبی برگرفته شده و با دیدگاه چپ غالب وصله و پینه شده است. این رویکرد

---

[۲۰۲] فرخزاد، ۱۳٤۳: ۵۹.

که از سویی شعری را نوعی بیماری و انحطاط روانی می‌داند و از سوی دیگر به شکلی ناسازگون همزمان آن را نوعی الهام مقدس و نبوغ متافیزیکی قلمداد می‌کند، در بسیاری از نوشتارها و تفسیرها درباره‌ی فروغ نیز دیده می‌شود. نمونه‌اش مقاله‌ایست که در آن رخدادهایی کاملا بی‌ربط به شعر و ادبیات در زندگی فروغ که دلایلی روشن هم دارد (از جمله جدایی‌اش از پرویز شاپور) به شور تباه کننده‌ی شاعرانه نسبت داده شده و مرگ فروغ به صورت نوعی خودکشی مخفیانه زیر تاثیر نوعی بیماری روانی (که همانا جلوه‌اش شاعری است) تفسیر شده است.[۲۰۳] برداشتهایی از این دست که زیر تاثیر پیش‌داشتهای رمانتیسم قرن نوزدهمی پدید آمده‌اند، نیاز به نقد و واسازی جدی دارند. یعنی باید از تولید کنندگان چنین دیدگاههایی پرسید که منظومه‌ی عظیم و شگفت‌انگیز شعر پارسی که یکی از غنی‌ترین شاخه‌های هنر شاعری در سطح جهان است، بیشتر نمود و نماد سلامت روانی و انضباط فکری و انسجام نظری و عمق دریافت و توانایی نظم دهندگی سرایندگانشان است، یا از نابسامانی، شوریدگی، بیماری روانی و تباهی عصب‌شناسانه حکایت می‌کند. به نظرم اگر به تاریخ هزار ساله‌ی شعر و ادب پارسی بنگریم، آنچه می‌بینیم سلامت روانی و تندرستی و انضباط خیره کننده‌ی شاعران است که دستاوردش هم شاهکارهایی ماندگار بوده که هنوز پس از قرنها و گاه هزاره‌ای خوانده و بازخوانده می‌شوند. بخش مهمی از شاعران معاصر را البته باید از این سیاهه بیرون دانست و ایشان کسانی هستند که مفتونِ قصه‌ی تباهی رمانتیکِ شاعران شدند و معمولا دستاوردهایشان نه به درخشش و ژرفای آثار قدماست و نه احتمالا ماندگاری و اثرگذاری‌ای در این سطح را پیدا خواهد کرد.

---

[۲۰۳] ناصرمقدسی، ۱۳۸٤: ۲۹–۳۸.

پیوست: نامه‌ی فروغ فرخزاد به ابراهیم گلستان

یکشنبه‌شب ۱۷ ژوئیه

عزیزم. عزیزم. عزیزم. قربانت بروم. دوستت می‌دارم. دوستت می‌دارم. یک لحظه از مقابل چشمم دور نمی‌شوی. نفسم از یادت می‌گیرد و خونم در قلبم طغیان می‌کند. شاهی، دوستت دارم. دو روز است که نتوانستم برایت نامه بنوسم و وجدانم همین‌طور عذابم می‌دهد. دیروز که شنبه بود همراه گلُر و هانس و دختر کوچکشان[۱] و سیروس رفتم به راولنسبورگ[۲] تا تعطیل آخر هفته را پهلوی امیر بگذرانم. ما که چهار نفر بودیم و امیر هم با زن و بچه‌هایش و مهرداد روی هم می‌شدند پنج نفر و همه با هم می‌شدیم نُه نفر و نُه نفر شدن و نُه‌نفری زندگی کردن حتی اگر برای دو روز هم باشد یکی از آن چیزهائیست که مرا خفه می‌کند. نمی‌دانم چرا تحمل جمعیت را ندارم. چرا تحمل زندگی فامیلی را ندارم. من آنقدر به تنهائی خودم عادت کرده‌ام که در هر حالت دیگری خودم را بلافاصله تحت فشار و مظلوم حس می‌کنم. تا دور هستم دلم می‌خواهد نزدیک باشم و نزدیک که می‌شوم می‌بینم اصلاً استعدادش را ندارم. برای اینکه خودم را سرگرم کنم هی رفتم توی آشپزخانه و ظرف شستم و ظرف شکستم و هی آمدم توی اطاق و با بچه‌ها دعوا کردم یا تلویزیون تماشا کردم. هوا هم آنقدر بد بود که حتی نمی‌شد پنجره را باز کرد. یا طوفان بود و خاک و صدای شکستن شاخه‌های درخت‌ها می‌آمد و یا باران بود و مه و سرمای شدید. و بالاخره هم سرما خوردم و آن‌چنان سرمائی خوردم که وقتی برمی‌گشتم پشت

ماشین زیر چهار تا پتو دراز کشیدم با گلوی روغن‌مالیده و سردرد وحشتناک و سرفه و هزار چیز غیرقابل تحمل دیگر و حالا هم که دارم این نامه را برایت می‌نویسم آنقدر تب دارم که چشمم باز نمی‌شود. هوای اینجا خیلی بد است. من‌که هیچ‌وقت مریض نمی‌شدم از وقتی که از ایران آمده‌ام اقلاً نصف مدت را مریض بوده‌ام.

قربانت بروم. دارم مزخرف می‌نویسم. دارم حرف‌های بیهوده می‌نویسم. دیگر تمام شد. فردا که دوشنبه است می‌روم و بلیط هواپیمایم را می‌برم برای رزرو کردن صندلی. خیال دارم برای دوشنبهٔ دیگر که سوم مرداد می‌شود رزرو کنم. می‌خواستم جمعه بیایم ام بچه‌ها نمی‌گذراند. هنوز هم نمی‌دانم که جمعه بیایم یا دوشنبه. فردا همه‌چیز معلوم می‌شود. بلافاصله برایت می‌نویسم. نمی‌دانم باید برایت تلگراف بزنم یا نه و نمی‌دانم اگر تلگراف بزنم به فرودگاه می‌آئی یا نه. اگر می‌نویسم "نمی‌دانم" برای این نیست که فکر می‌کنم اهل آمدن نیستی بلکه برای اینست که فکر می‌کنم شاید فرصت و امکان آمدن برایت وجود نداشته باشد. شاهی، قربانت بروم، اما من راستی راستی احتیاج به دیدن تو در همان لحظهٔ اول دارم. اگر سرنوشتم این باشد که ترا دوباره ببینم باید در همان لحظهٔ اول ببینم. این دوروزه هم هیچ خبری از تو نداشته‌ام. شاید فردا نامه‌ات برسد. اگر قرار شد جمعه بیایم فردا و پس‌فردا هم برایت می‌نویسم و دیگر نمی‌نویسم چون اگر بنویسم بعد از خودم می‌رسد. اما اگر قرار شد دوشنبه بیایم تا چهارشنبه برایت می‌نویسم. دیگر نمی‌توانم بنویسم.

از وقتی که به برگشتن فکر می‌کنم و می‌دانم که دیگر دارد خیلی خیلی نزدیک می‌شود نمی‌توانم بنویسم. انگار نوشتن کار باطلی است. یک کار غیراصلی است. دیگر می‌خواهم گوشهٔ اطاق بنشینم و چشم‌هایم را روی هم بگذارم و هرچه را که پیش خواهد آمد در ذهنم بسازم و تماشا کنم. وقتی که از راولنسبورگ برمی‌گشتم تمام راه را به تکرار این رؤیا گذراندم. هی دیدمت که آمدی و آمدی و آمدی تا به من رسیدی و مرا نگاه کردی و مرا گرفتی و مرا بوسیدی و مرا بوسیدی و بوسیدی و بوسیدی و من سست شدم و بی‌حال شدم و میان دست‌های تو از خود رفتم و باز از اول دیدمت که آمدی و آمدی و آمدی.... قربانت بروم. قربانت بروم نمی‌دانی چه حالم بد است و همین‌طور دارد بدتر می‌شود. مثل مست‌ها هستم و اصلاً نمی‌دانم دارم چه می‌نویسم.

راستی فراموش نکن که به زهراخانوم از آمدن من بگوئی. عادت داشت که همیشه در غیبت من اسباب‌های اطاق‌ها را جمع می‌کرد. و شاید حالا هم همین کار را کرده باشد. آخ، قربانت بروم. دلم با تو در اطاق خودم بودن را می‌خواهد. آن بعدازظهرهای گرم بیهوش‌کننده و آن خواب‌های تابستانی و آن عریانی سراپای ترا چسبیده به عریانی سراپای خودم می‌خواهد. یعنی می‌شود می‌شود که دوباره ببینمت و ببوسمت، می‌شود؟ شاهی‌جانم، باید برایم دعا کنی. قربان لب‌های عزیزت بروم. قربان چشم‌های عزیزت بروم. قربان بند کفش‌هایت بروم. چه دوستت دارم، چه دوستت دارم، چه دوستت دارم.

الان یک‌مرتبه یاد سیروس افتادم. راستی مثل فاحشه‌ها شده و خودش هم می‌داند که شده و از این قضیه درد می‌کشد و می‌داند که من هم می‌دانم که درد می‌کشد و اینست که سعی می‌کند بگوید نه خیلی هم از وضع خودش راضی و به این جنسیت مشکوک خودش مغرور است و همین‌جاست که دیگر کارهایش دردناک می‌شود. از آن آدم‌هائیست که فکرمی‌کنم یک روز در نهایت خونسردی باید خودش را بکشد. با وجود اینکه رفیق و هم‌صحبت خیلی خوبیست اما واقعاً بعضی‌وقت‌ها جلوی مردم حسابی خجالتم می‌دهد. به هرکس و همه‌چیز بند می‌کند و می‌خواهد همراه همهٔ مردها راه بیفتد و شب را با آنها بگذراند و خیلی بد است. من بعضی‌وقت‌ها فرار می‌کنم تا نباشم و نبینم. درست مثل فاحشه‌ها شده و اصرار هم دارد که این‌طور باشد.

شاهی‌جانم، چرا دنیا اینقدر پر از چیزهای وحشتناک است؟ پر از محکومیت‌های وحشتناک است؟ پر از نیازهای وحشتناک است؟ پر از بیماری و جنون است؟ دیروز اینجا در مونیخ یک نفر مرد خودش را به دار کشیده و علتش این بوده که در جریان پخش مسابقهٔ فوتبال آلمان و سوئیس تلویزیونش خراب می‌شود و چون نمی‌تواند بقیهٔ مسابقه راتماشا کند از عصبانیت اول تلویزیون را می‌شکند و بعد خودکشی می‌کند. این خبر برای من خیلی عجیب بود. زندگی به یک چنین علاقه‌های کوچکی بسته شده و این علاقه‌ها با همهٔ کوچکی‌شان حیاتی هستند و با وجود این به دست نمی‌آیند. قربانت بروم. من که ترا دوست دارم. من که ترا دوست دارم. من که ترا دوست دارم.

دیگر نمی‌نویسم چون واقعاً حالم وحشتناک بد است.

تا فردا

می‌بوسمت

فروغ

کتابنامه

ابتهاج، هوشنگ، پیر پرنیان‌اندیش، انتشارات سخن، ۱۳۹۲.

ابن‌عربی، محمد بن علی، فصول الحکم، ترجمه‌ی محمدعلی موحد و صمد موحد، نشر کارنامه، ۱۳۸۹.

آتشی، منوچهر، شورش و شعر فروغ، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآورنده: بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

احمدی، احمدرضا، دو تنها دو سرگردان دو بیکس، گوهران، شماره‌ی ۱۶، تابستان ۱۳۸۶.

احمدی، حبیب، بذرافکن، حمیرا و روحانی، علی، پروین اعتصامی یک فمنیست نبود، مباحث بانوان شیعه، شماره‌ی ۲۲، زمستان ۱۳۸۸.

احمدی، حبیب، لذرافکن، حمیرا، روحانی، علی، پروین اعتصامی یک فمنیست نبود، مباحث بانوان شیعه، شماره‌ی ۲۲، زمستان ۱۳۸۸.

اخوان ثالث، مهدی، از این اوستا، انتشارات مروارید، ۱۳۶۰.

آزاد، م. تحولات فکری فروغ فرخزاد، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

استرآبادی، بی بی خانم، معایب الرجال، تهران، ۱۳۱۲.

اسدی کیارس، داریوش، تندیس فروغ فرخزاد، تندیس، شماره ۱۳۸، ۱۲ آذر ۱۳۸۷.

اعتصامی، پروین، برگزیده‌ها: نامه‌های پروین اعتصامی به مهکامه محصص، ایران‌شناسی، شماره‌ی ٤٩، بهار ١٣٨٠.

اعتصامی، پروین، دیوان اشعار، به کوشش منوچهر مظفریان، انتشارات علمی، ١٣٦٢.

اعتصامی، پروین، دیوان پروین اعتصامی (چاپ سوم)، به کوشش ابوالفتح اعتصامی، تهران، ١٣٢٣.

اعتصامی، یوسف، تربیت نسوان، مطبعه‌ی معارف، تبریز، ١٣١٨ق.

اعتصامی، یوسف، فهرست کتابخانه‌ی مجلس شورای ملی، مطبعه‌ی مجلس، ١٣١١.

براهنی، رضا، سالهای آشنایی با فروغ فرخزاد و شعرش، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ١٣٨٢.

براهنی، رضا، طلا در مس، کتاب زمان، ١٣٤٧.

براهنی، رضا، فروغ، بنیانگذار مکتب مؤنث شعر فارسی، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ١٣٨٢.

براهنی، رضا، گفتگو درباره‌ی فروغ، نگین، شماره ٤٤، ٣٠ دی ١٣٤٧.

بهبهانی، سیمین، ابداع اوزان تازه در شعر فارسی، مصاحبه با صدرالدین الهی، ایران‌شناسی، سال نهم، شماره‌ی نخست، بهار ١٣٧٦.

بهبهانی، سیمین، نقش و تاثیر شعر، مجله‌ی حافظ، شماره‌ی ٥٤، شهریور ١٣٨٧.

بهفر، مهری، عاشقانه‌های فروغ، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ١٣٨٢.

ترقی، گلی، صورت ازلی زن و ظهور نمادین آن در شعرهای فروغ فرخزاد، ایران‌نامه، شماره ٢٨، تابستان ١٣٦٨.

تقوی، سید نصرالله، به یاد هشتادمین سالگرد تولد پروین اعتصامی، ایران‌نامه، سال ششم، شماره‌ی اول، پاییز ۱۳٦٦.

ج. م. (احتمالا جلال متینی)، چند کلمه درباره‌ی پروین اعتصامی، ایران‌شناسی، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳٦۸.

جعفری، عبدالرضا، فروغ جاودانه، نشر تنویر، ۱۳۷۸.

جعفری، مریم، شهرآشوب، انتشارات شادان، ۱۳۸٤.

جلالی، بهروز، جاودانه زیستن، انتشارات مروارید، ۱۳۷۵.

جلالی، بهروز، جاودانه زیستن، در اوج ماندن، انتشارات مروارید، ۱۳۷۷.

جلالی، بهروز، فارغ از افسون شعر فروغ، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ٤۰، بهمن ۱۳۷۹.

حسین‌پور آلاشتی، حسین، و دلاور، پروانه، عناصر سبک‌ساز در موسیقی شعر فروغ فرخزاد، پژوهشنامه ادب غنایی، شماره ۱۹، بهار و تابستان ۱۳۸۷.

حشمت مؤید، به یاد هشتادمین سالگرد تولد پروین اعتصامی، ایران‌نامه، سال ششم، شماره‌ی اول، پاییز ۱۳٦٦.

دانشور، سیمین، پروین اعتصامی: نوآور، زنانه و پاک، کلک، شماره‌ی ٦۷، مهرماه ۱۳۷٤.

داوران، فرشته، شعر غیرشخصی پروین اعتصامی، ایران‌شناسی، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۸٦.

دبیرسیاقی، سید محمد، پروین اعتصامی و کتاب «تهمت شاعری بر ما مپسند»، کلک، شماره‌ی ۸۵ و ۸٦، فروردین و تیر ۱۳۷٦.

درودیان، ولی‌الله، پرتوی بر زندگی و شعر پروین اعتصامی، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره‌ی ۱۱۲، ۱۱۳، و ۱۱٤، بهمن و اسفند ۱۳۸۵ و فروردین ۱۳۸٦.

دستغیب، عبدالعلی، فروغ فرخزاد، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

رویایی، یدالله، از سکوی سرخ، انتشارات نگاه، ۱۳۹۱.

زرقانی، سید مهدی، تحلیل تعامل سه زن شاعر ایرانی با نمونه‌ای از سنت فرهنگی رایج ایرانی، پژوهش زبان و ادب فارسی، شماره‌ی ۲۰، بهار ۱۳۹۰.

سپانلو، محمدعلی، بُن‌بست و شاهراه، انتشارات پن‌پاپ ـ استکهلم، ۱۳۹۰.

سعدی، ابوعبدالله مشرف ابن مصلح، گلستان، به تصحیح عبدالعظیم قریب و یحیی قریب، انتشارات روزبهان، ۱۳٦۳.

سلطانی گرد فرامرزی، علی، جنگ هفتاد و دو ملت، نگین، شماره‌ی ۱۵۲، ۳۰ دی ۱۳۵٦.

سیاهپوش، حمید، یادنامه‌ی فروغ فرخزاد: زنی تنها، انتشارات نگاه، ۱۳۷٦.

سیاوش، بابک و فرخزاد، پوران، گفتگو با پوران فرخزاد، اطلاعات بانوان، شماره ۷٦۳، بهمن ۱۳۵۰.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، وصفهای فروغ فرخزاد، بخارا، شماره ٤٤، مهر و آبان ۱۳۸٤.

شمیسا، سیروس، نگاهی به فروغ فرخزاد، انتشارات مروارید، ۱۳۷٤.

صابری، پری، ایران، سال اول، شماره‌ی پنجم، دی و بهمن ۱۳۷۳.

صفاریان، ناصر، فیلم مستند درباره‌ی «خانه سیاه است»، ۱۳۹۳ (الف).

صفاریان، ناصر، فیلم مستند درباره‌ی شخصیت و زندگی فروغ فرخزاد، ۱۳۹۳ (الف).

طاهباز، سیروس، زنی تنها، انتشارات زریاب، ۱۳۷٦.

عابدی، کامیار، تنهاتر از یک برگ، انتشارات جامی، ۱۳۷۷.

عباسی، بتول، به آفتناب سلامی دوباره خواهم داد، انتشارات علم، ۱۳۸۲.

عسکری، منصوره، جاودانه فروغ، انتشارات ساحل، ۱۳۷۸.

علیمحمدی، علی، کتابشناسی پروین اعتصامی، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره‌ی ۱۱۲، ۱۱۳، و ۱۱٤، بهمن و اسفند ۱۳۸۵ و فروردین ۱۳۸٦.

عنایت، حمید، تولدی دیگر، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآورنده: بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

غزنوی، مهدی، خاطراتی از فروغ فرخزاد، نگین، شماره ٦۷، اسفند ۱۳۸۸.

فتوحی، احمد، به آفتاب سلامی دوباره خواهم کرد، نگین، شماره‌ی ۵۷، ۱۳٤۸.

فرخ، م. فروغ فرخزاد عصاره عصیان تمام زمان، رودکی، شماره‌ی پنجم، بهمن ۱۳۵۰.

فرخزاد، پوران، اطلاعات بانوان، شماره‌ی ۷٦۳، بهمن ۱۳٤۰.

فرخزاد، پوران، او همچنان می‌بالد و من در جسمم فرسوده می‌شوم، پروین، شماره‌ی دوم، اسفند ۱۳۸۰.

فرخزاد، پوران، خواهر من فروغ فرخزاد، سپید و سیاه، شماره ۷۰۲، جمعه ۱۲ اسفند ۱۳٤۵.

فرخزاد، فروغ، دو گفت و شنود با فروغ فرخزاد، آرش، شماره‌ی ۸، تیرماه ۱۳٤۳.

فرخزاد، فروغ، دیدگاهها، ضمیمه‌نامه‌ی فرهنگستان، شماره‌ی ۲۰، اردیبهشت ۱۳۸٤.

فرخزاد، فروغ، دیوان اشعار فروغ فرخزاد، انتشارات مروارید، ۱۳۷۹.

فرخ‌زاد، فروغ، گفت وشنود با سیروس طاهباز و غلامحسین ساعدی، در: حرف‌هایی با فروغ فرخزاد، دفتر زمانه، ۱۳۵۵.

فرخزاد، فروغ، گفتگو با ایرج گرگین (رادیو ایران، ۱۳٤۳)، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

فرخزاد، فروغ، گفتگو با حسن هنرمندی (رادیو تهران، ۱۳٤۱)، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

فرخزاد، فروغ، مصاحبه، مجله‌ی آرش، شماره‌ی هشتم، ۱۳٤۳.

فرخزاد، فریدون، اطلاعات بانوان، شماره‌ی ۹٦۸، بهمن ۱۳٥٤.

فرخزاد، فریدون، تولدی دیگر، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

فروغ‌الزمان، سالشمار فروغ فرخزاد، فردوسی، شماره‌ی ٦۲ و ٦۳، اسفند ۱۳۸٦ و فروردین ۱۳۸۷.

فیروزآبادی، سید سعید، شیلر و آثار او در ایران، فرهنگ، شماره‌ی ٥٥، پاییز ۱۳۸٤.

قانون‌پرور، محمدرضا، دنیای آرمانی پروین اعتصامی، ایران‌شناسی، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳٦۸.

کراچی، روح‌انگیز، فروغ: یاغی مغموم، انتشارات راهیان اندیشه، ۱۳۷٦.

کریمی حکاک، احمد، پروین اعتصامی شاعری نوآور: تحلیلی از شعر جولای خدا، ایران‌شناسی، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳٦۸.

متینی، جلال، نامه‌های پروین اعتصامی و چند نکته درباره‌ی دیوان شعر و زندگانی وی، ایران‌شناسی، شماره‌ی ٤۹، بهار ۱۳۸۰.

مجدالدین، اکبر، انعکاس نابرابری‌های اجتماعی در اشعار پروین اعتصامی، شناخت، شماره‌ی ٥۷، بهار ۱۳۸۷.

محسنی‌نیا، ناصر و میرزایی، رضا، جایگاه و خدمات میرزا یوسف خان اعتصام‌الملک اعتصامی به ادبیات فارسی و عربی، ادب عربی، شماره‌ی نخست، بهار و تابستان ۱۳۹۲.

محصص، مهکامه، پروین اعتصامی از زبان سرور مهکامه محصص نزدیکترین دوست او، تلاش، شماره‌ی ۲۶، دی و بهمن ۱۳۴۹.

محمدی، داود، معرفی اوزان تازه و نادر در شعر سیمین بهبهانی، مجله‌ی مطالعات زبانی بلاغی، شماره‌ی سوم، بهار و تابستان ۱۳۹۰.

مرادی کوچی، شهناز، شناخت‌نامه‌ی فروغ، نشر قطره، ۱۳۷۹.

مشرف آزاد تهرانی، محمود، پریشادخت شعر، نشر ثالث، ۱۳۷۸.

مؤید، حشمت، جایگاه پروین اعتصامی در شعر فارسی، ایران‌شناسی، شماره‌ی دوم، تابستان ۱۳۶۸.

میلانی، فرزانه، از نگار تا نگارنده از مکتوب تا کاتب، ایران‌نامه، شماره‌ی ۴۵، زمستان ۱۳۷۲.

نادرپور، نادر، فروغ در زیر نورافکن، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآورنده: بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

ناصرمقدسی، عبدالرضا، مرگ فروغ، گلستانه، شماره ۶۶، مرداد ۱۳۸۴.

نقیبی، پرویز، طرحی از چهره‌ی فروغ فرخزاد، در: به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد، گردآوری بتول عباسی، نشر علم، ۱۳۸۲.

نیک‌فام، یوسف، داستان‌نویسی فروغ فرخزاد، ادبیات داستانی، شماره‌ی ۱۱۴، تیرماه ۱۳۸۷.

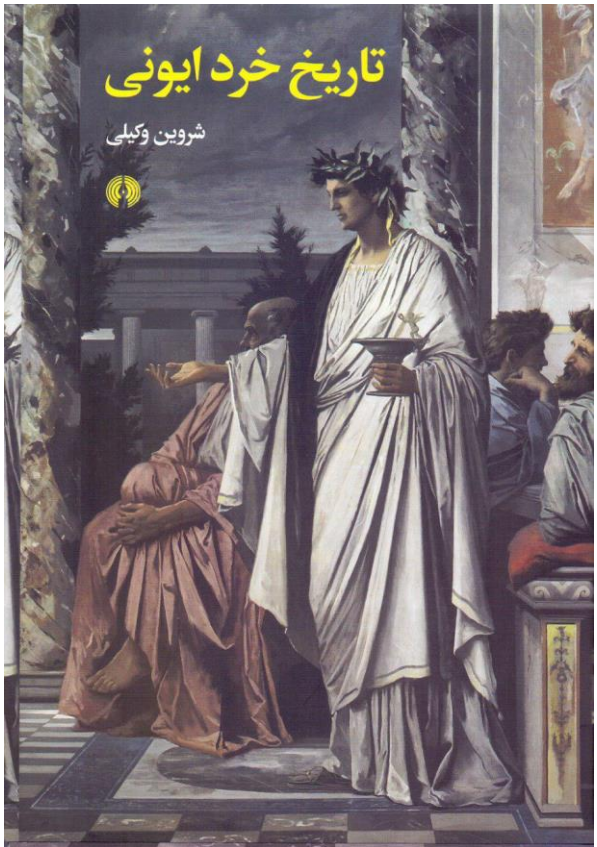
همایون کاتوزیان، محمدعلی، از گناهان فروغ فرخزاد، ایرانشناسی، شماره‌ی ۴۶، تابستان ۱۳۷۹.

همایون کاتوزیان، محمدعلی، ایران‌شناسی، شماره ۴۸، زمستان ۱۳۷۹.

Hillmann, Michael C. A Lonely Woman, Three continent Press and Mage Publishers, 1987.

کتابهایی دیگر به قلم شروین وکیلی

مجموعه‌ی تاریخ خرد ایرانی

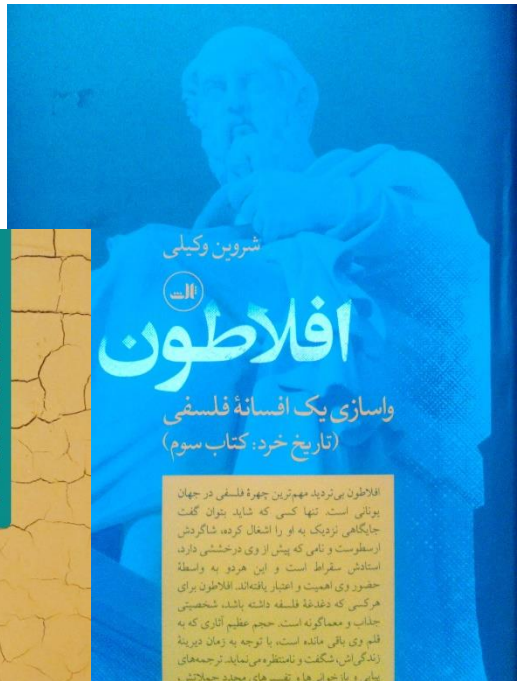


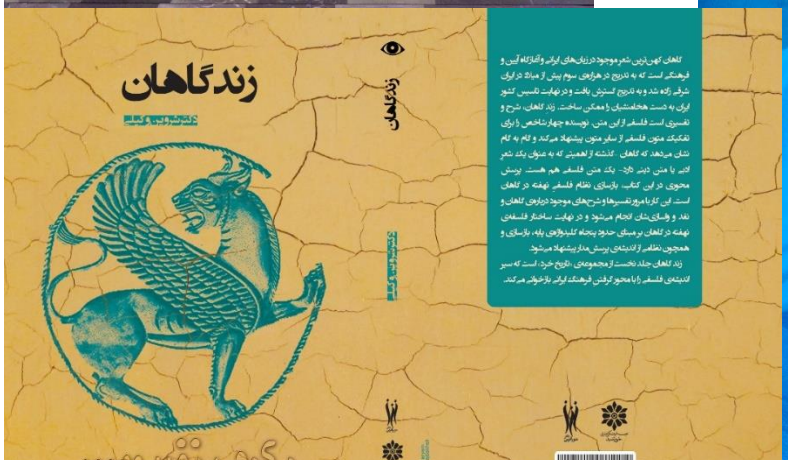
کتاب نخست: زند گاهان، شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب دوم: تاریخ خرد ایونی، علمی و فرهنگی، ۱۳۹۵

کتاب سوم: واسازی افسانه‌ی افلاطون، ثالث، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: خرد بودایی، خورشید، ۱۳۹۵





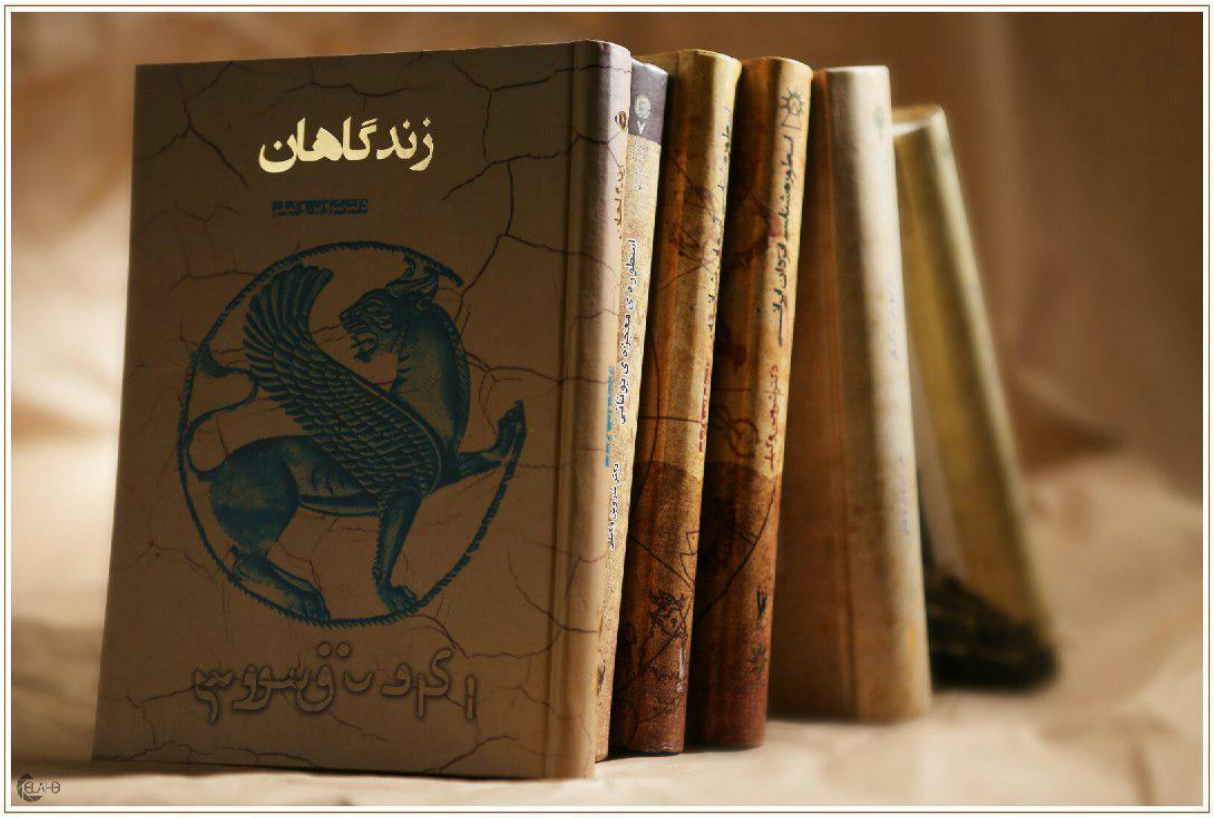
مجموعه‌ی فلسفه

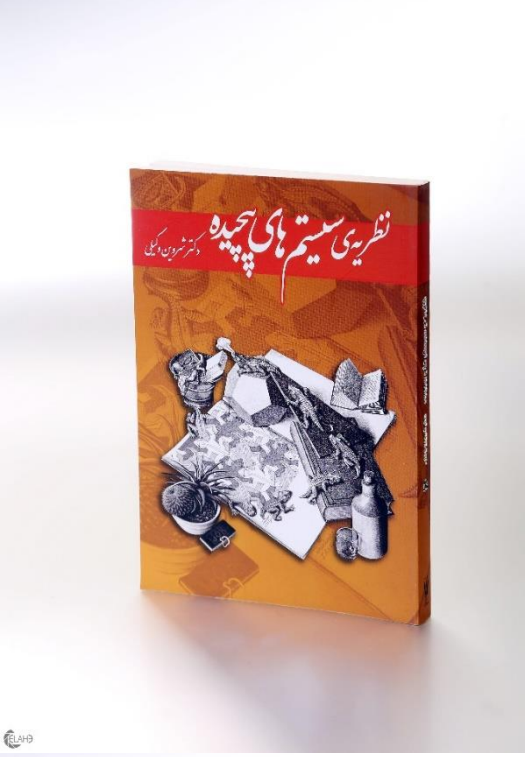
کتاب نخست: آناتومی شناخت، خورشید، ۱۳۷۸

کتاب دوم: درباره‌ی آفرینش پدیدارها، خورشید، ۱۳۸۰

کتاب سوم: کشتنِ مرگ‌ارزان، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای جنگل، خورشید، ۱۳۹۸

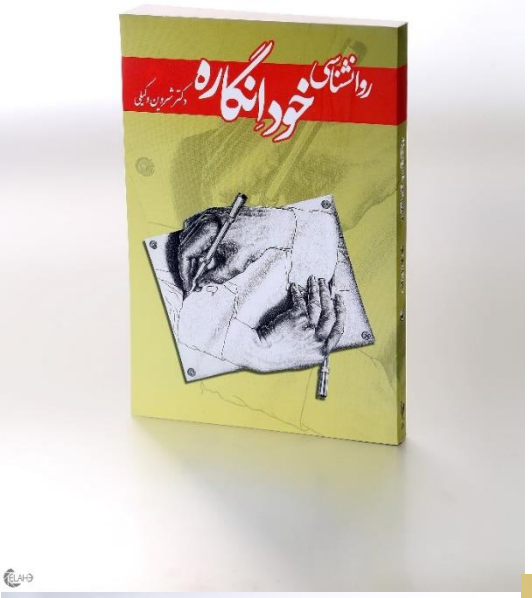




مجموعهی دیدگاه زروان

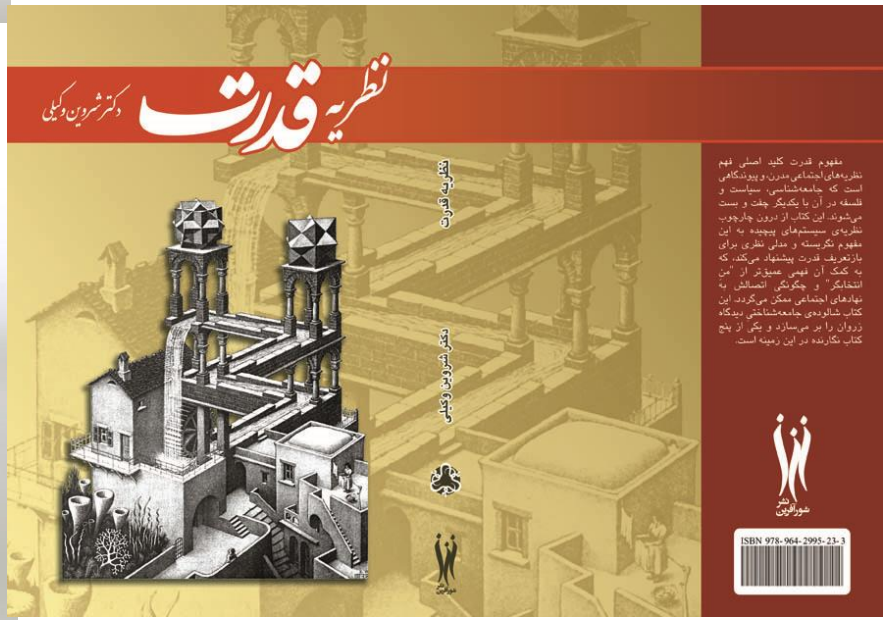
کتاب نخست: نظریه‌ی سیستمهای پیچیده، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب دوم: روانشناسی خودانگاره، شورآفرین، ۱۳۸۹



کتاب سوم: نظریه‌ی قدرت، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب چهارم: نظریه‌ی منش‌ها، شورآفرین، ۱۳۸۹

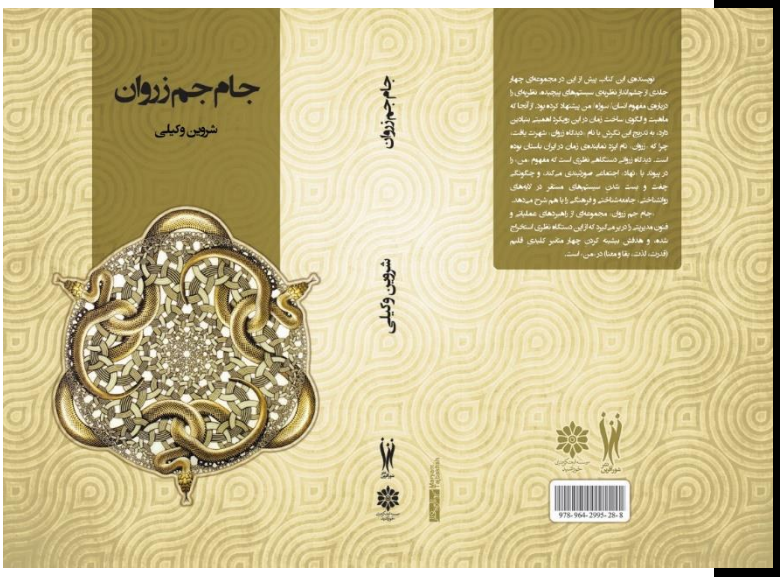


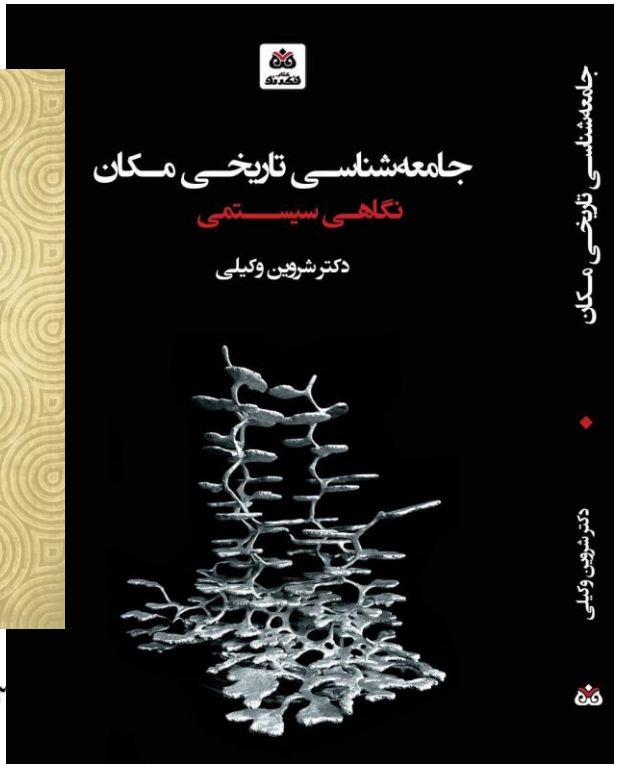
کتاب پنجم: درباره‌ی زمان؛ زروان کرانمند، شورآفرین، ۱۳۹۱

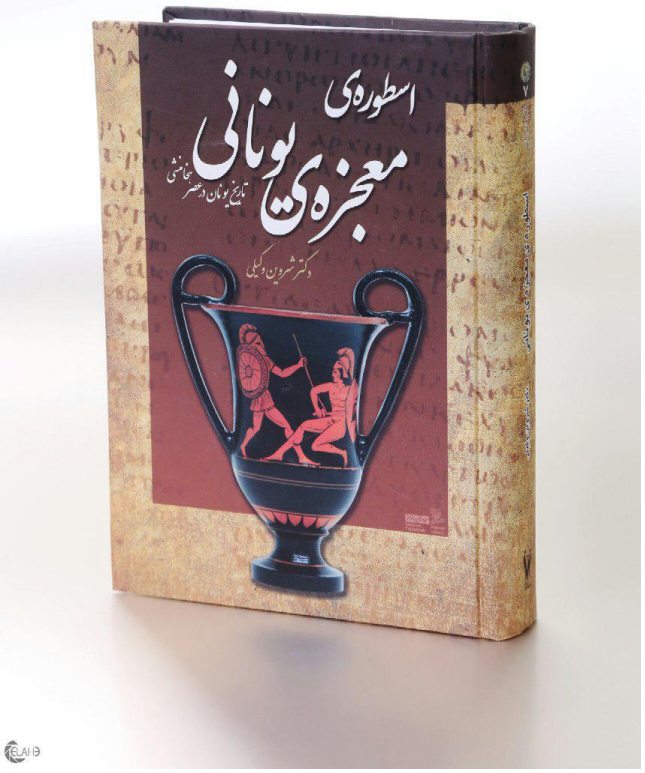
کتاب ششم: زبان، زمان، زنان، شورآفرین، ۱۳۹۱

کتاب هفتم: جام جم زروان، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب هشتم: جامعه‌شناسی تاریخ مکان، نشر فکر نو، ۱۳۹۷







مجموعه‌ی تاریخ تمدن ایرانی

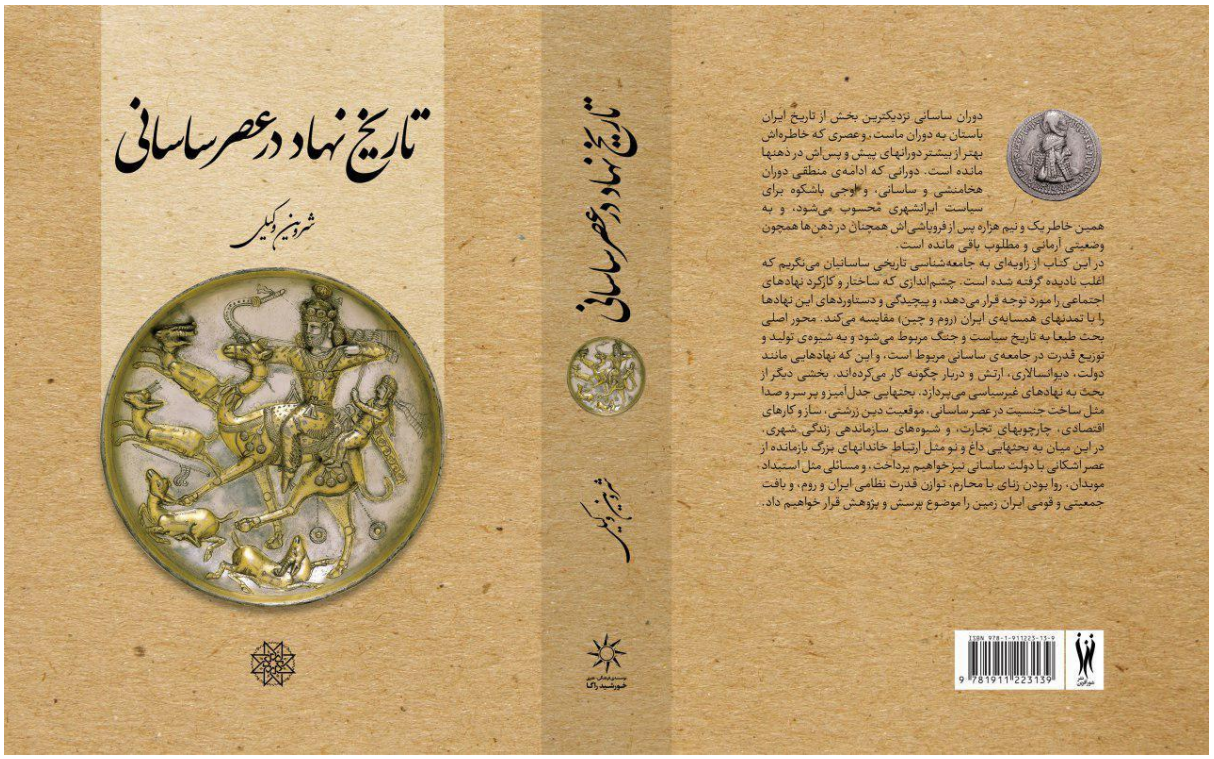
کتاب نخست: کوروش رهایی‌بخش، شورآفرین، ۱۳۸۹-۱۳۹۱

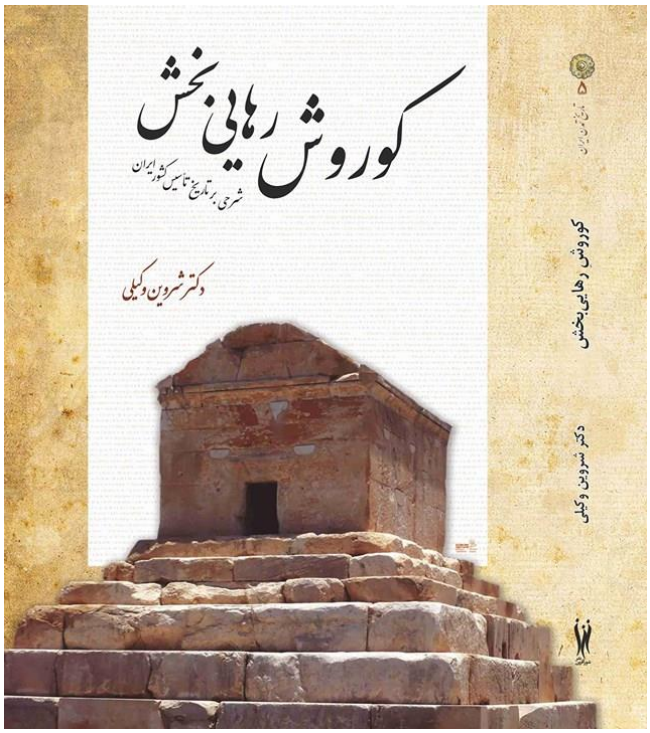
کتاب دوم: اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی، شورآفرین، ۱۳۸۹

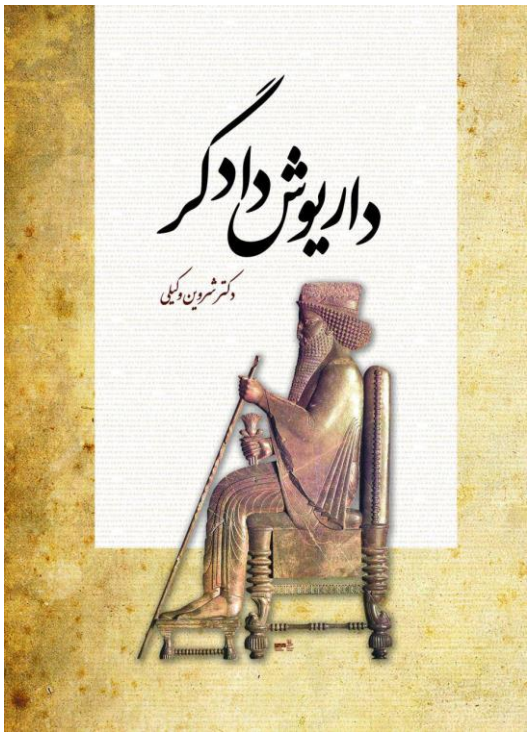
کتاب سوم: داریوش دادگر، شورآفرین، ۱۳۹۰

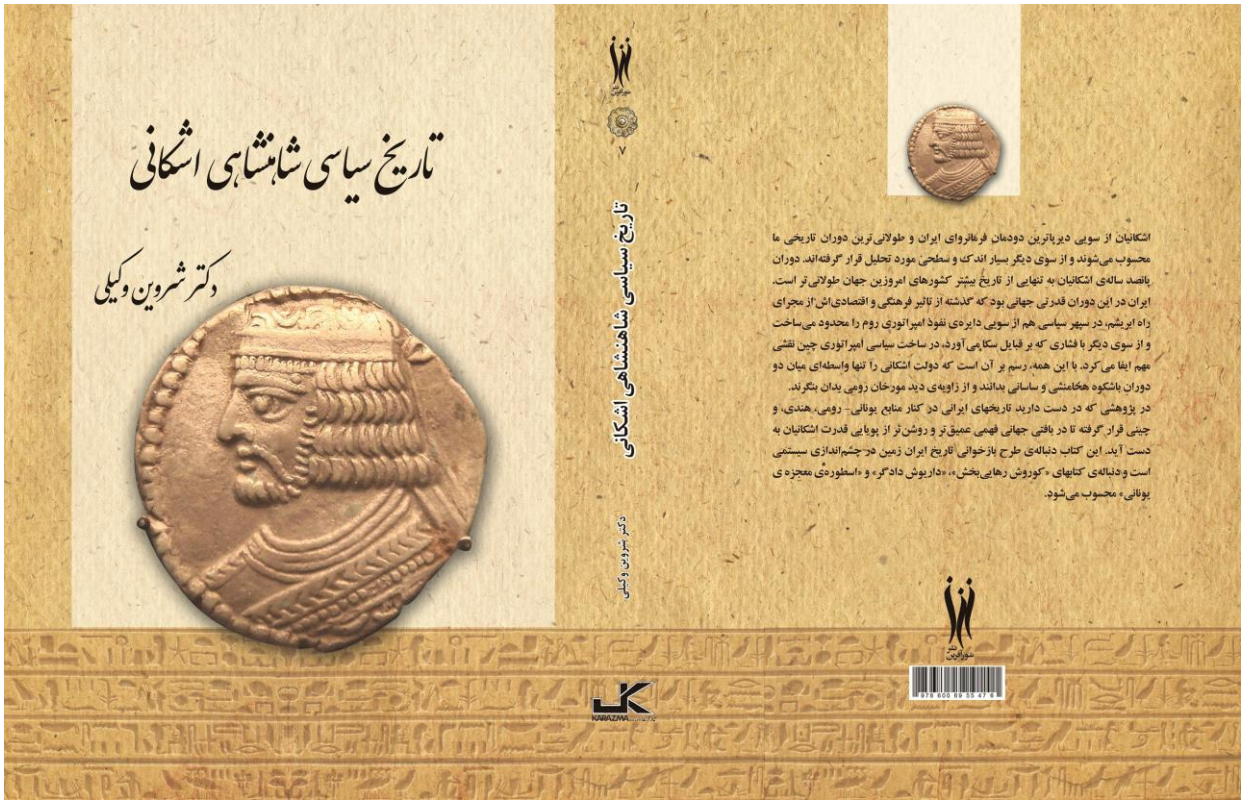
کتاب چهارم: تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی، شورآفرین، ۱۳۹۳

کتاب پنجم: تاریخ نهاد در عصر ساسانی، شورآفرین، ۱۳۹۸




کوروش رهایی‌بخش
شرحی بر تاریخ تاسیس کشور ایران
دکتر شروین وکیلی
۵
کوروش رهایی‌بخش
دکتر شروین وکیلی


داریوش دادگر
دکتر شروین وکیلی


تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
۷
تاریخ سیاسی شاهنشاهی اشکانی
دکتر شروین وکیلی
اشکانیان از سویی دیرپاترین دودمان فرمانروای ایران و طولانی‌ترین دوران تاریخی ما محسوب می‌شوند و از سوی دیگر بسیار اندک و سطحی مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. دوران یانصد ساله‌ی اشکانیان به تنهایی از تاریخ بیشتر کشورهای امروزین جهان طولانی‌تر است. ایران در این دوران قدرتی جهانی بود که گذشته از تاثیر فرهنگی و اقتصادی‌اش از مجرای راه ابریشم، در سپهر سیاسی هم از سویی دایره‌ی نفوذ امپراتوری روم را محدود می‌ساخت و از سوی دیگر با فشاری که بر قبایل سکایی آورد، در ساخت سیاسی امپراتوری چین نقشی مهم ایفا می‌کرد. با این همه، رسم بر آن است که دولت اشکانی را تنها واسطه‌ای میان دو دوران باشکوه هخامنشی و ساسانی بدانند و از زاویه‌ی دید مورخان رومی بدان بنگرند.
در پژوهشی که در دست دارید تاریخهای ایرانی در کنار منابع یونانی- رومی، هندی، و چینی قرار گرفته تا در بافتی جهانی فهمی عمیق‌تر و روشن‌تر از پویایی قدرت اشکانیان به دست آید. این کتاب دنباله‌ی طرح بازخوانی تاریخ ایران زمین در چشم‌اندازی سیستمی است و دنباله‌ی کتابهای «کوروش رهایی‌بخش»، «داریوش دادگر» و «اسطوره‌ی معجزه‌ی یونانی» محسوب می‌شود.
KARAZMA

مجموعه‌ی تاریخ

کتاب نخست: سرخ، سپید، سبز: شرحی بر رمانتیسم ایرانی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: گاندی، نشر شورآفرین، ۱۳۹٤

کتاب سوم: تاریخ نژادهای ایرانی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

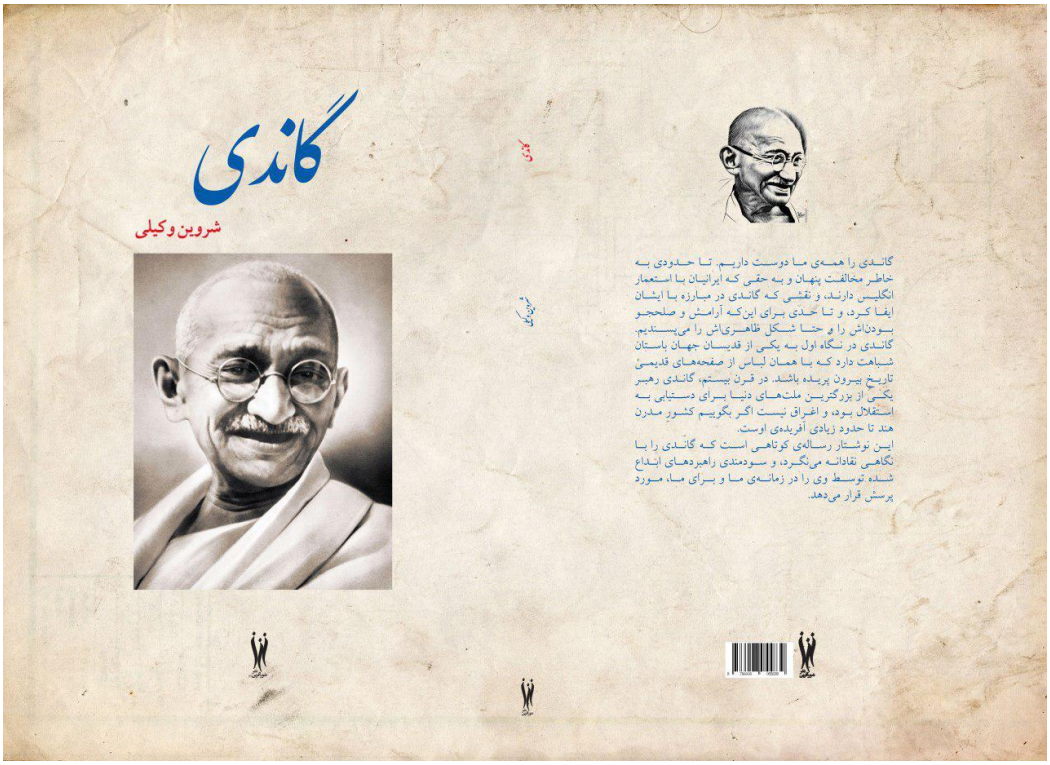
کتاب چهارم: تاریخ اقوام ایرانی در عصر پیشااسلامی، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب پنجم: تاریخ اقوام ایرانی در دوران معاصر، مرکز پژوهشهای ریاست جمهوری، ۱۳۹۸

کتاب ششم: تاریخ همزمانی؛ عصر مظفری، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هفتم: رام: روزشمار معنادار ایرانی (٤ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب هشتم: ایران؛ تمدن راهها، خورشید، ۱۳۹۸

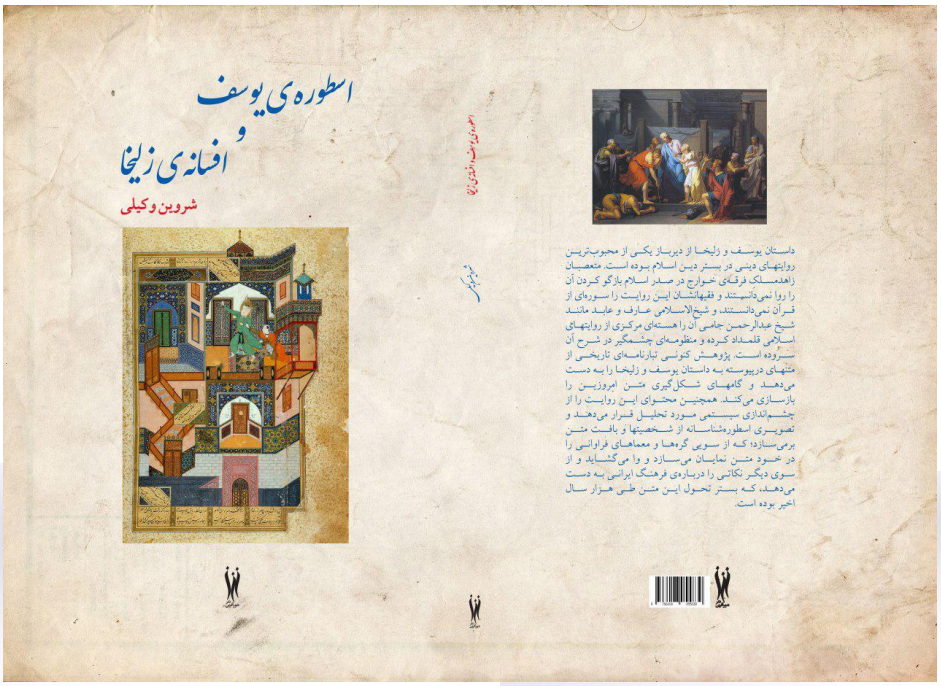


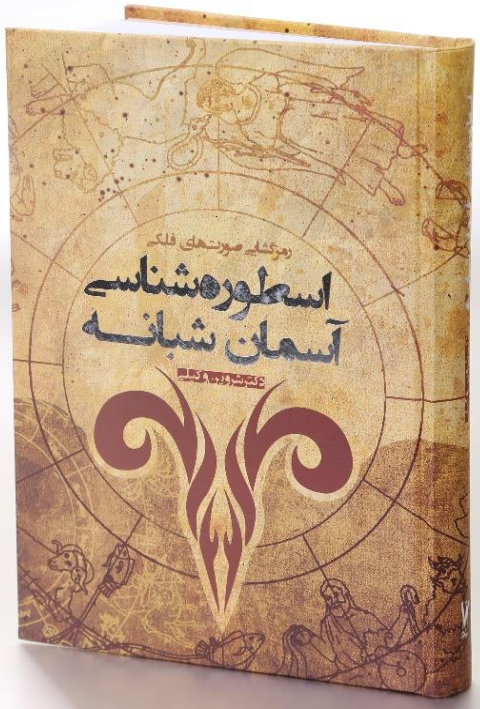
مجموعه‌ی اسطوره‌شناسی ایرانی

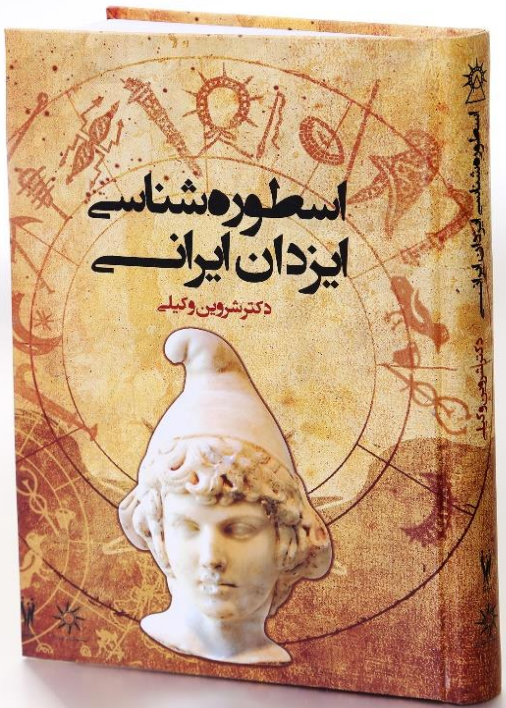
کتاب نخست: اسطوره‌شناسی پهلوانان ایرانی، پازینه، ۱۳۸۹

کتاب دوم: رویای دوموزی، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب سوم: اسطوره‌شناسی آسمان شبانه، شورآفرین، ۱۳۹۱







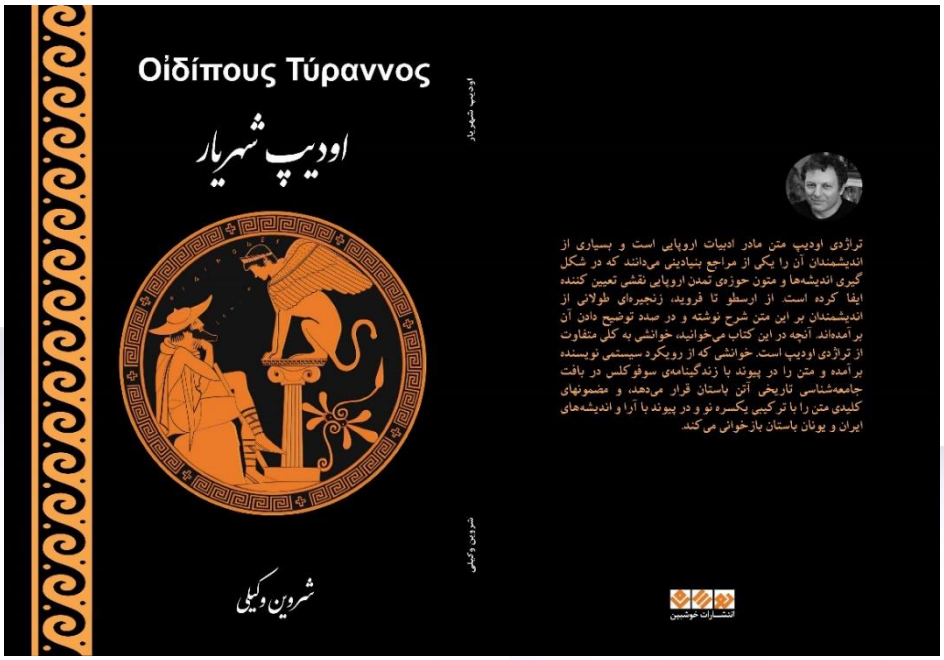
کتاب چهارم: اسطوره‌ی یوسف و افسانه‌ی زلیخا، خورشید، ۱۳۹۰

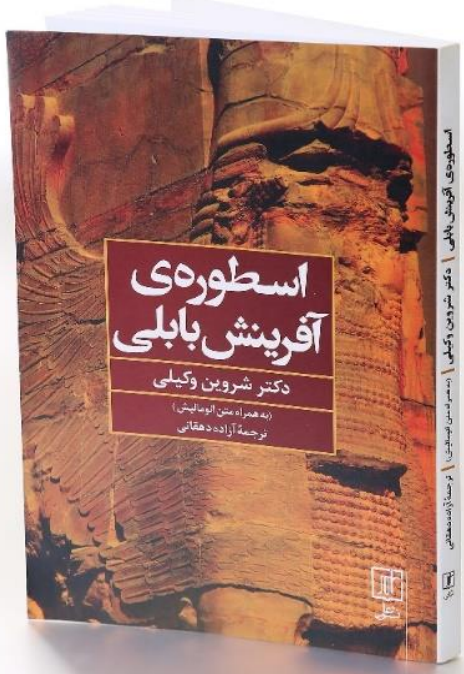
کتاب پنجم: اسطوره‌ی آفرینش بابلی، علم، ۱۳۹۲

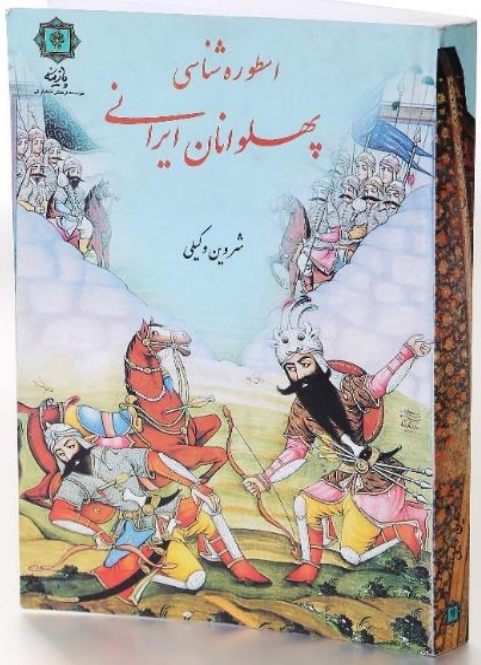
کتاب ششم: پالایش‌های امپدوکلس، خورشید، ۱۳۹٤

کتاب هفتم: اسطوره‌شناسی ایزدان ایرانی، شورآفرین، ۱۳۹۵

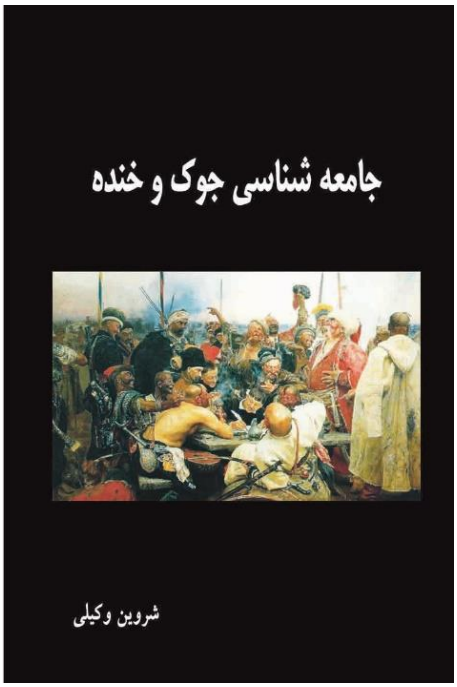
کتاب هشتم: اودیپ شهریار، خوش‌بین، ۱۳۹۸





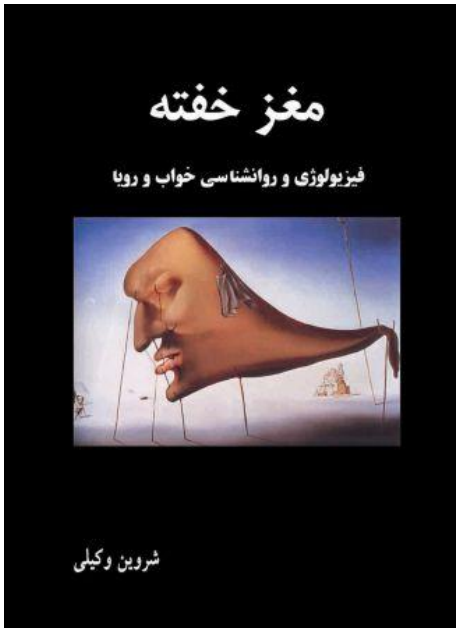


مجموعه‌ی عصب- روانشناسی و تکامل



کتاب نخست: کلبدشناسی آگاهی، خورشید، ۱۳۷۷

کتاب دوم: رساله‌ی هم‌افزایی، خورشید، ۱۳۷۷



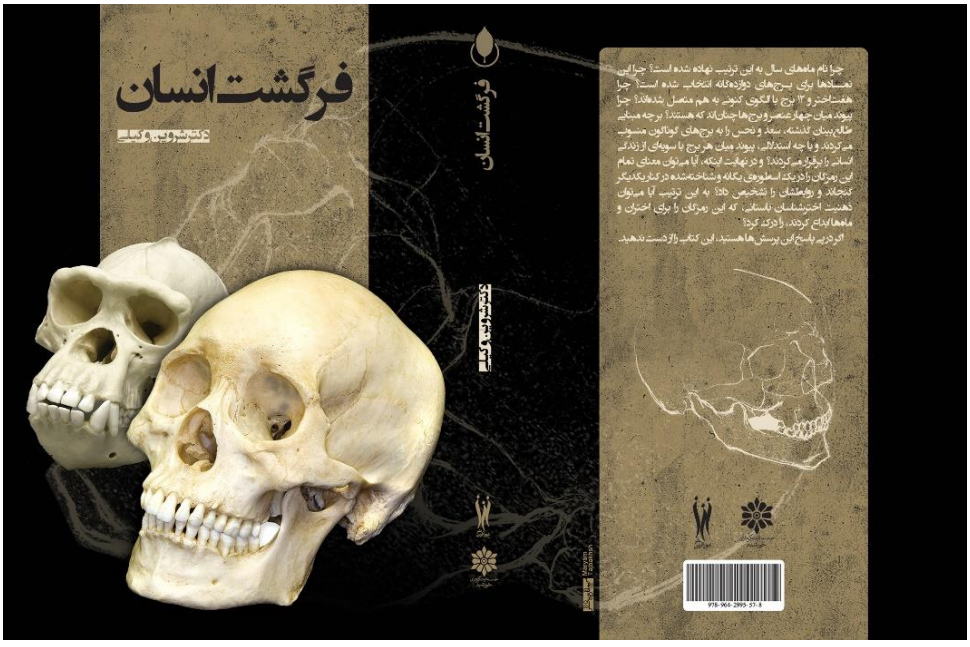
کتاب سوم: مغز خفته، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب چهارم: جامعه‌شناسی جوک و خنده، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب پنجم: عصب‌شناسی لذت، خورشید، ۱۳۹۱

کتاب ششم: فرگشت انسان، بی‌نا،۱۳۹٤

کتاب هفتم: همجنس‌گرایی: از عصب‌شناسی تا تکامل، خورشید،۱۳۹۵



مجموعه‌ی داستان، رمان و شعر

کتاب نخست: ماردوش، خورشید، ۱۳۷۹

کتاب دوم: جنگجو، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۱

کتاب سوم: سوشیانس، تمدن- شورآفرین، ۱۳۸۳

کتاب چهارم: جام جمشید، خورشید، ۱۳۸٦

کتاب پنجم: حکیم فارابی، خورشید، ۱۳۸۷

کتاب ششم: راه جنگجو، شورآفرین، ۱۳۸۹

کتاب هفتم: نفرین صندلی (مبل جادویی)، فرهی، ۱۳۹۱

کتاب هشتم: دازیمدا، بی‌نا، ۱۳۹۳

کتاب نهم: فرشگرد، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب دهم: جم، شورآفرین، ۱۳۹۵

کتاب یازدهم: زریر؛ مجموعه داستان کوتاه تاریخی، خوش‌بین، ۱۳۹۵

کتاب دوازدهم: گرشاد؛ مجموعه داستان کوتاه طنز، خوش‌بین، ۱۳۹۵

کتاب سیزدهم: آرمانشهر؛ مجموعه‌ی داستان کوتاه علمی-تخیلی، خوش‌بین، ۱۳۹۸

کتاب چهاردهم: هشت سرنوشت بهرام، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه‌ی راهبردهای زروانی

کتاب نخست: خلاقیت، اندیشه‌سرا، ۱۳۸۵

کتاب دوم: کارگاه مناظره، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۹۲

کتاب سوم: بازی‌نامک، شورآفرین، ۱۳۹۵

مجموعه‌ی ادبیات

کتاب نخست: ملک‌الشعرای بهار، خورشید و شورآفرین،۱۳۹٤

کتاب دوم: نیمایوشیج، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹٤

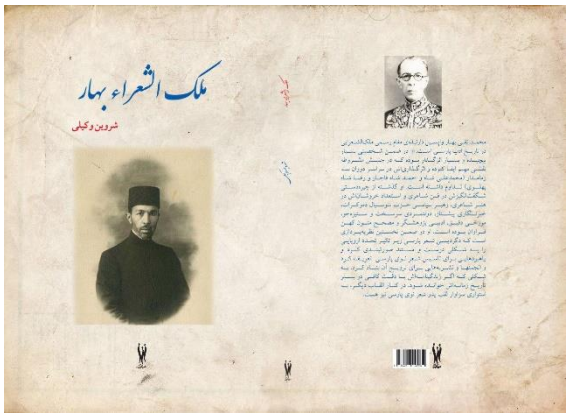
کتاب سوم: پروین، سیمین، فروغ، خورشید و شورآفرین،۱۳۹۵

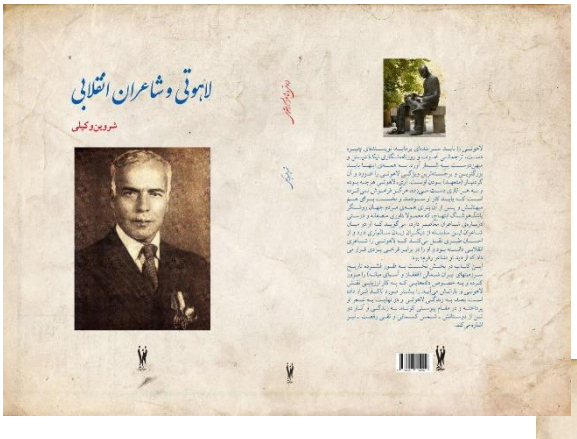
کتاب چهارم: لاهوتی و شاعران انقلابی، خورشید و شورآفرین ، ۱۳۹۵

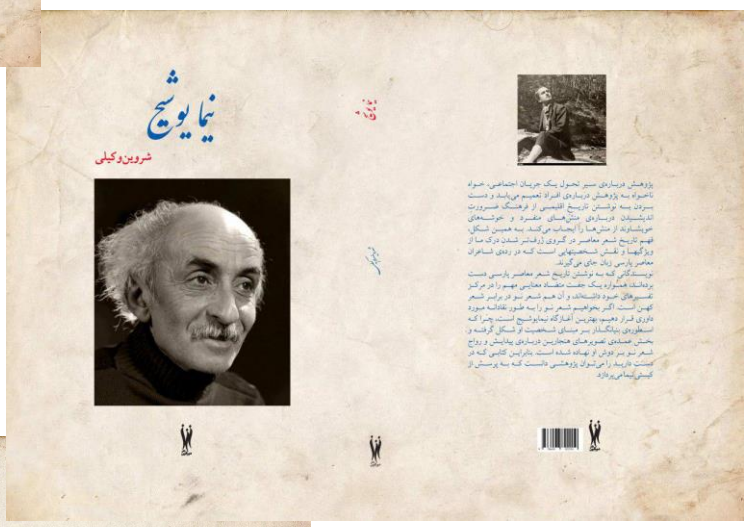
کتاب پنجم: خویشتنِ پارسی، خورشید، ۱۳۹۵

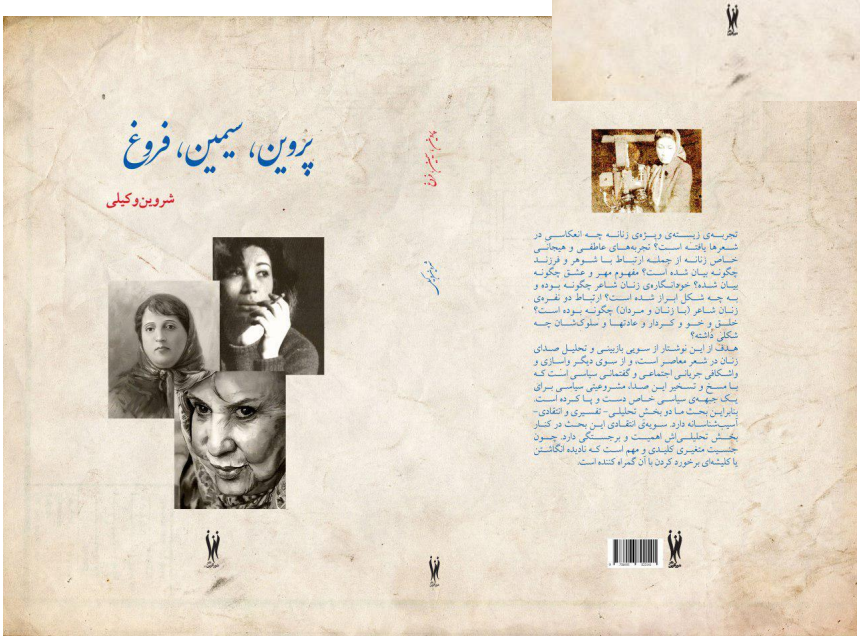
کتاب ششم: عشاق‌نامه، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب هفتم: تپ‌اختر؛ گلچین شعر پارسی (۲ جلد)، ۱۳۹۸









مجموعه‌ی تاریخ هنر

کتاب نخست: رمزشناسی دست و انگشت در ایران، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب دوم: نقاشی دو دشمن، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب سوم: تاریخ هنرایرانی، جلد نخست: عصر پیشاتاریخی، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب چهارم: تاریخ هنر ایرانی، جلد دوم: عصر برنز، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب پنجم: تاریخ هنر ایرانی، جلد سوم، عصر آهن، خورشید، ۱۳۹۸

کتاب نخست: سفرنامه‌ی سغد و خوارزم، خورشید، ۱۳۸۸

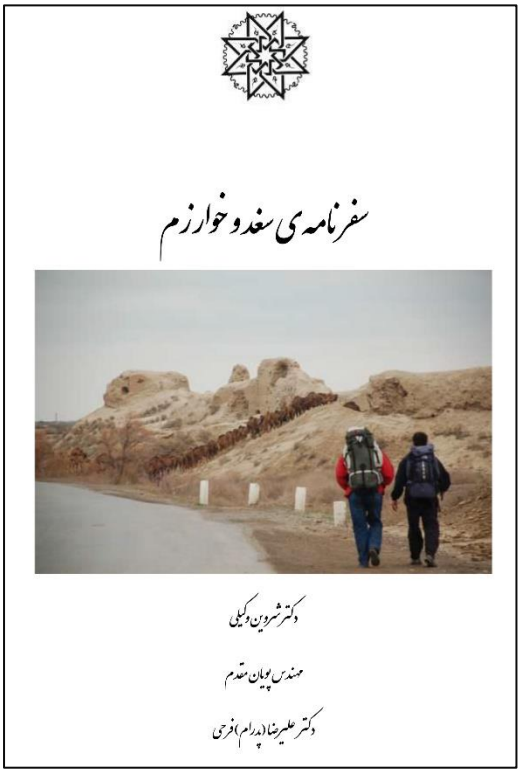
کتناب دوم: سفرنامه‌ی چین و ماچین، خورشید، ۱۳۸۹

کتاب سوم: سفرنامه‌ی ختا و ختن، خورشید، ۱۳۹۷

کتاب چهارم: سفرنامه‌ی مسکو و سن‌پترزبورگ، خورشید،۱۳۹۷

کتاب پنجم: سفرنامه‌ی هند شمالی، خورشید، ۱۳۹۸

کتابهای دیگر



کتاب نخست: نام شناخت، خورشید، ۱۳۸۲

کتاب دوم: کاربرد نظریه‌ی سیستمهای پیچیده در مدلسازی تغییرات فرهنگی، جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران، ۱۳۸٤

کتاب سوم: رخ‌نامه: جلد نخست، خورشید، ۱۳۹۵

کتاب چهارم: گفتگوهای منِ پارسی (۳ جلد)، خورشید، ۱۳۹۸

مجموعه مقاله‌ها

جلد نخست: نظریه‌ی زروان، خورشید، ۱۳۹۵

جلد دوم: جامعه‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد سوم: تاریخ، خورشید، ۱۳۹۵

جلد چهارم: اسطوره‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد پنجم: ادبیات، خورشید، ۱۳۹۵

جلد ششم: روانشناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هفتم: فلسفه، خورشید، ۱۳۹۵

جلد هشتم: زیست‌شناسی، خورشید، ۱۳۹۵

جلد نهم: آموزش و پرورش، خورشید، ۱۳۹۵