

مرگان‌دیشی و صور خیال در شعر فروغ

حسن حیدری*

چکیده

مفهوم مرگ و زوال یکی از زمینه‌های اصلی شعر فروغ فرخزاد است و چنان که خود اذعان داشته شعر او نیز یک راه تقابل با مرگ و زوال بوده است. شاعر با استفاده از صور خیال و بیش از همه از تشبیه و استعاره این مفهوم را بیان کرده است. نزدیک بودن شعر او به زبان گفتار موجب استفاده بیشتر او از مجاز و سپس استعاره و تشبیه شده است. سیر صور خیال در شعر او از تشبیهات ساده به طرف آرایه‌های ترکیبی است. آنیمیسم در شعر او در درجه اول شامل انسان-انگاری و در مرحله بعد جاندارانگاری است. از نوآوری‌های او در زمینه صور خیال ایجاد تصاویر ترکیبی و نیز احیای شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها است. در جستار حاضر، فاصله شاعر با مرگ در بیان شعری، ملاک قرار گرفته است. با این معیار، فروغ در مراحل نخست شاعری خود بیشترین فاصله را با مرگ دارد. در مرحله دوم زندگی با مرگ همراه و ممزوج است و در مرحله سوم مرگ بر زندگی پیشی می‌گیرد و مردگان از آن سوی دریچه می‌توانند با زندگان سخن بگویند.

واژگان کلیدی: فروغ، مرگ، تشبیه، استعاره.

1) مقدمه

مفهوم مرگ و فنا از دیر باز ذهن انسانها را به خود مشغول داشته است. افزون بر عالمان و فلاسفه، در حوزه تخیل نیز هنرمندان بدان پرداخته‌اند و آن را دستمایه ظهور بسیاری از آثار ادبی و هنری قرار داده‌اند. به تعبیری، ما انسانها سه سطح ذهنی داریم و برای هر کدام زبانی مخصوص به کار می‌بریم که در واقع سه زبان نیستند بلکه سه دلیل متفاوت برای به کار گرفتن کلماتند: «اول سطح خودآگاهی و استشعار است که می‌توانیم زبان حدیث نفس بنامیم، دوم سطح مشارکت اجتماعی است یا زبان حرفه‌ای و تخصصی که زبان حس عملی نامیده می‌شود و سوم سطح تخیل است که زبان ادبی اشعار و نمایشنامه‌ها و داستان‌ها را به وجود می‌آورد» (فرای: 1363: 9). گویی از ورای هزاره‌ها هنوز صدای گیلگمش قهرمان به گوش می‌رسد که با اندوه می‌گوید: «اینجا شهری است که انسان در آن با دلی پردرد جان می‌سپارد. انسان با اندوهی که در دل او لانه گزیده هلاک می‌شود. من بر فراز بارو نگرستم و اجساد را دیدم که در رودخانه شناور بودند و این بهره من نیز خواهد بود...» (سانداز، 1388: 113). در متون ادب کلاسیک فارسی نیز شاعران بزرگ مرگ‌اندیش مانند فردوسی، سنایی، مولوی و حافظ هر کدام صاحب دیدگاهی خاص در این موضوع هستند.

در شعر معاصر نیز این مفهوم مطرح شده و در شعر شاعرانی چون شاملو و به خصوص در شعر فروغ فرخزاد، محوری برجسته در محتوای شعر است. به ویژه در سال‌های 32 تا 40 - که دوره اول شاعری فروغ فرخزاد محسوب می‌شود - موضوعی اصلی است: «یکی از درونمایه‌های اصلی شعر این دوره مساله اندیشیدن شاعران به مرگ و حتی ستایش مرگ است...» (شفیعی کدکنی، 1387: 61). در متون ادب جهان نیز مفهوم مرگ یکی از موضوعات بنیادین است: «نیروهای نخستین ادبیات، عشق، مرگ و شور و شادی هستند» (فرای، 1363: 13).

تلقى خود شاعر در بیرون از فضای شعر و در عرصه هنر نیز قابل توجه است و حیات هنری را نوعی مبارزه با زوال می‌شمارد: «فکر می‌کنم همه آنها که کار هنری می‌کنند علتش یا یکی از علت‌هایش یک جور نیاز ناآگاهانه است به مقابله و ایستادگی در مقابل زوال، اینها آدم‌هایی هستند که زندگی را بیشتر دوست دارند و می‌فهمند و همین‌طور مرگ را، کار هنری یک‌جور تلاشی است برای باقی ماندن یا باقی گذاشتن خود و نفی معنی مرگ...» (فرخزاد، 1343: 56). مفهوم زوال و زایش در شعر او در کنار یک نوع تزلزل مداوم در زندگی و حیات مطرح می‌شود که به نوبه خود، یکی از نتایج گسست از علائق سنت است: «در فروغ تزلزلی وجود دارد که نتیجه همان گسستن از علائق سنتی است» (شفیعی کدکنی، 1387: 70). در این جستار قصد

داریم مفهوم مرگ را در مجموعه تولدی دیگر با توجه به صور خیال از جمله تشبیه و استعاره بررسی کنیم.

کتابها و مقالاتی که راجع به زندگی و شعر فروغ فرخزاد نوشته شده یا اغلب کلی و محتوایی است یا بررسی موردی یک شعر خاص فروغ و تفسیر و تحلیل آن مد نظر آنها بوده است. تاکنون ارتباط مفهوم مرگ با صور خیال به کار گرفته شده در اشعار او چندان مورد تحقیق قرار نگرفته است. از نوشته‌های قابل ذکر در این زمینه اشاره به طرح مفهوم سه نوع مرگ: «مرگ معصومیت، مرگ مفاهیم مقدس و مرگ جوانی چهره شاعر است» (نفیسی، 1369: 27).

2) فروغ؛ شاعر تشبیه استعاره یا مجاز؟

شعر فروغ بر آمده از احساس و ادراک بیواسطه شاعر از هستی است. گویی شعر او مصداق این سخن شکلوفسکی است که «هدف هنر احساس مستقیم و بی واسطه اشیاء است بدان گونه که به ادراک حسی درمی‌آیند نه آن گونه که شناخته شده و مألوفند» (سلدون و ویدوسون، 1377: 50). چنین شاعری صاحب سبک شخصی است و در سطح زبانی، فکری و ادبی نوآوری‌های خاص خود را دارد.

در سطح ادبی و درخصوص بسامد آرایه‌ها در شعر فروغ نوشته‌اند: «در میان تصاویر فروغ، تشبیه بیشترین حجم را به خود اختصاص داده است و پس از تشبیه آرایه تشخیص قرار دارد. رمز و استعاره مصرحه در دو دفتر آخر شعر وی و خصوصاً در ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد حجم وسیعی از تصاویر را به خود اختصاص داده است» (عاملی رضایی، 1380: 58). جستار حاضر آرایه‌های شعری دو مجموعه «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» را استخراج کرده است که نتایج آن نشان می‌دهد که این محاسبه درست نیست و حداقل در این دو مجموعه بیش از 176 بار تشخیص و بیش از 127 بار تشبیه به کاررفته است. با توجه به تغییر زبان شعر و مساله رویت شعری و تجربه حیاتی شاعر، درست‌تر آن است که بگوییم فروغ همانند سایر شاعران معاصر خود بیشتر تمایل به مجاز دارد، چنان که نوشته‌اند: «ظهور روابط جدید در خانواده‌های کلمات سبب شد که انواع مجاز جای تشبیه را بگیرد» (شفیعی کدکنی، 1387: 76).

2-1) تشبیه

بسامد انواع تشبیه در 31 قطعه شعر مجموعه «تولدی دیگر» به صورت زیر است:

مفصل	محسوس به محسوس	محسوس به غیر محسوس	غیر محسوس به محسوس
61	10	13	133

چنان که آمار فوق نشان می‌دهد تعداد تشبیهات محسوس به محسوس از حیث بسامد اختلافی معنادار با سایر تشبیهات دارد. همچنین بیش از نیمی از تشبیهات این مجموعه از نوع مفصل هستند یعنی وجه شبه در آنها ذکر شده است. ویژگی وجه شبه در این تشبیهات آن است که عمدتاً در فعل واقع شده است، مثلاً:

- شاید پرنده بود که نالید/ یا باد در میان درختان/ یا من که در برابر بن بست قلب خود/ چون موجی از تأسف و درد و شرم/ بالا می‌آدمم (فرخزاد، 1377: 316).

- داشتم با همه جنبش‌هایم/ مثل آبی را کد/ ته‌نشین می‌شدم آرام آرام (همان: 266).
- می‌توان چون آب در گودال خود خشکید (283).

- دیدم که بر سراسر من موج می‌زند/ چون هرم سرخگونه آتش/ چون انعکاس آب/ چون ابری از تشنج باران‌ها (همان: 269).

- پرنده از لب ایوان پرید، مثل پیامی پرید و رفت (همان: 339).

بیشتر تشبیهات از این نوع است و در تعدادی نیز وجه شبه صفت و یا اسم است:

من به آوار می‌اندیشم .../ او به گوری کوچک، کوچک چون پیکر یک نوزاد (همان: 294).
و به نوزادی با لبخندی نامحدود/ مثل یک دایره پی در پی آب (همان: 293).

قرار دادن فعل به عنوان وجه شبه باعث حرکت و حیات بیشتری در شعر فروغ شده است چرا که فعل نسبت به صفت پویاتر است. گاهی وجه شبه‌های شعر او یک جمله کامل است:

شب در تمام پنجره‌های پریده رنگ/ مانند یک تصور مشکوک/ پیوسته در تراکم و طغیان بود (همان: 301). ای به زیر پوستم پنهان شده/ همچو خون در پوستم جوشان شده (همان: 260).

از نظر اهل بلاغت تشبیهات محسوس و مفصل ساده‌تر از سایر تشبیهات است و از حیث هنری نیز ارزش اضافه تشبیهی و تشبیه موکد و محذوف‌الادات را ندارد. یکی از دلایلی که تشبیهات فروغ را ساده‌تر نشان می‌دهد نزدیک بودن زبان شعری او به زبان گفتار است. خود شاعر نیز اذعان دارد که کلمات را به ساده‌ترین صورت به کار می‌گیرد (فرخزاد، 1343: 49). ارزش این تشبیهات عمدتاً در تازگی اجزای تشبیه و نوع قرارگرفتن در محور همنشینی است. یافتن شبهه به‌های تازه ویژگی شعر فروغ است، مثلاً:

به من بگوئید آیا در آن اتاق بلور/ که مثل مردمک چشم مرده‌ها سرد است ... (فرخزاد، 1377: 276).

می‌توان ساعات طولانی/ با نگاهی چون نگاه مردگان ثابت/ خیره شد در دود یک سیگار (همان: 280).

همچنین نوعی از تشبیه در شعر او هست که می‌توان آن را تشبیه مبهم خواند چون اصلاً به همین قصد نشان دادن ابهام ایجاد شده است و آن وقتی است که موضوع برای شاعر نیز وضوح ندارد و می‌خواهد یک مفهوم غیرمشخص را بیان کند: چیزی وسیع و تیره و انبوه/ چیزی مشوش چون صدای دور دست روز/ بر مردمک‌های پریشانم/ می‌چرخد و می‌گسترده خود را (همان: 256). در جای دیگر عشق دوره کودکی چنین وصف شده است:

و عشق بود آن حس مغشوشی که در تاریکی هشتی/ ناگاه محصورمان می‌کرد (همان: 234).
وجه دیگر هنر او در تشبیهاتی است که در منابع بلاغت غربی تحت عنوان تشبیه حماسی (epic simile) آمده است و در منابع فارسی بدان تشبیه تفصیلی نیز گفته‌اند (شمیسا، 1387: 135). وجه تسمیه آنها این است که مشبه به با تفصیل و طی چند سطر ادامه پیدا می‌کند. در این نوع تشبیه معمولاً مشبه ثابت است و مشبه به تغییر می‌کند:

دیدم که بر سراسر من موج می‌زند/ چون هرم سرخ گونه آتش/ چون انعکاس آب/ چون ابری از تشنج بارانها/ چون آسمانی از نفس فصل‌های گرم/ تا بی‌نهایت/ تا آن سوی حیات/ گسترده بود او (فرخزاد، 1377: 269).

می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود/ با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید/ می‌توان در جعبه‌ای ماهوت/ با تنی انباشته از کاه/ سالها در لابلای تور و پولک خفت/ می‌توان با هر فشار هرزه‌دستی/ بی‌سبب فریاد کرد و گفت: «آه من بسیار خوشبختم» (همان: 283).

از دیگر وجوه تازگی شعر او احیای شعر «لحظه‌ها و نگاه‌ها» است که در اشعار سبک خراسانی نمونه‌های آن را نشان داده‌اند. ویژگی این نوع شعر استفاده از فعل دیدن و نگاه کردن است. شعر «آفتاب می‌شود» چنین ساختاری دارد:

نگاه کن که غم درون دیده‌ام/ چگونه قطره قطره آب می‌شود ... / نگاه کن تمام هستی‌ام خراب می‌شود ... / نگاه کن / تمام آسمان من/ پر از شهاب می‌شود ... / نگاه کن / من از ستاره سوختم ... / نگاه کن که موم شب به راه ما/ چگونه قطره قطره آب می‌شود/ صراحی سیاه دیدگان من/ به لای لای گرم تو/ لبالب از شراب ناب می‌شود / نگاه کن / تو می‌دمی و آفتاب می‌شود (همان: 242-239).

2-2) استعاره، مجاز و تشخیص

تفاوت در صور خیال در مقایسه شعر قبل از نیما و بعد از وی در حدی هست که نمی‌توان تمام حوزه‌های شعر معاصر را با ملاک‌های صور خیال شعر کلاسیک فارسی که خود برگرفته از بلاغت عربی است تحلیل کنیم. مثلاً با توجه به وسعت کاربرد آرایه استعاره مکنیه تخیلیه و

تشخیص در شعر معاصر و از جمله شعر فروغ، به زعم برخی از اهل تحقیق در برخی از موارد اصطلاح استعاره مکنیه تخیلیه «راه حلی مقنع به نظر نمی‌رسد» (شمیسا، 1387: 182). مثلاً، درباره شعر «پرده‌ها از بغضی پنهانی سرشارند»، نوشته‌اند: «خود پرده بر طبق تفکر موروث اساطیری و کهن شاعران جاندار و روانمند انگاشته شده است و مضحک است اگر بگوییم که پرده را به انسانی تشبیه کرده که بغض کرده است» (همان). سپس پیشنهاد کرده‌اند که توضیح و تفسیر اینگونه موارد بر مبنای مجاز عقلی یا اسناد مجازی اشکالی ندارد (همان: 183). استفاده از اصطلاح اسناد مجازی، کلی و ناظر به همه مباحث بلاغی است و به جای تشخیص و استعاره مکنیه تخیلیه رواست. در منابع بلاغی قدیم مثل المعجم نیز، آنچه را امروزیان تشخیص و انسان‌انگاری نامیده‌اند در عداد مجاز آورده است: «و از سایر انواع مجازات آنچه به اوصاف شعرا مخصوص‌تر است و جز در کلام منظوم تداول ندارد مکالمه جمادات و حیوانات غیر ناطق است...» (رازی، 1368: 368). در خصوص اصطلاحات بیانی، بخصوص تشبیه، استعاره و مجاز توافق نظر در کلیات بیش از جزئیات و انواع است. مثلاً در برخی از منابع غربی، مقولات تشبیه، مجاز مرسل به علاقه جزء و کل و لازم و ملزوم گونه‌هایی از الگوی اصلی استعاره شمرده شده‌اند؛ با این توجیه که «وقتی پای کار بستن عملی آنها در آثار ادبی پیش می‌آید بعید است که چنین طول و تفصیلهایی چندان سودی عایدان کند» (هاکس، 1386: 16). این نویسنده مینا را انتقال معنا قرار می‌دهد: «همین که بفهمیم اصل شکلی و زبانی انتقال است که به همه آنها جان می‌دهد یا در واقع همگی آنها تابع همین یک اصل هستند رمز و راز آنها تا حد زیادی از میان برداشته می‌شود. اینها انواع استعاره‌اند» (همان). در مجموع، بهتراست ضمن استفاده از اصطلاحات رایج در جای خود از سایر اصطلاحات جدید مثل آنیمیسیم یا انسان‌انگاری و جاندارانگاری هم استفاده کنیم.

در شعر فروغ بیشترین بسامد تشخیص یا اسناد مجازی از نوع جاندارانگاری یا آنیمیسیم است. تعداد این نوع در مجموعه «تولد دیگر» به بیش از 82 مورد می‌رسد که خود به چند نوع تقسیم می‌شود:

الف - مشبه به محذوف انسان است، مانند: آن بامهای بادبادک‌های بازیگوش (فرخزاد، 1377: 229). هر صبحدم با آفتاب پیر / به دشتهای ناشناس جستجو می‌رفت (همان: 231). در اجتماع ساکت و محبوب نرگس‌های صحرایی (همان 232). شب مسموم از هرم زهرآلود تنفس‌ها (همان: 264).

ب - یک فعل، عمل یا کنش به یک شیئی یا یکی از اجزای طبیعت و مانند آنها نسبت داده می‌شود. این گونه که از مقوله اسناد مجازی شمرده می‌شود در قالب جمله است. مانند:

گاهواره‌ها از شرم به گورها پناه آوردند (همان: 301). شب سیاهی کرد و بیماری گرفت (همان: 296). در حباب کوچک / روشنایی خود را / در خطی لرزان خمیازه کشید (همان: 267). درخت کوچک من به باد عاشق بود (همان: 260).

ج- یک فعل، عمل یا کنش به یک جاندار غیرانسان نسبت داده می‌شود یا خطاب به یک جاندار است. مانند: در تمام طول تاریکی / سیرسیرک‌ها فریاد زدند: «ماه ای ماه بزرگ» (همان: 284). گوش دادم به همه زندگیم / موش منفوری در حفرة خود / یک سرود زشت مهمل را / با وقاحت می‌خواند / جیرجیری سمج و نامفهوم / لحظه‌ای فانی را چرخ‌زنان می‌پیمود / و روان می‌شد بر سطح فراموشی (همان: 266).

د- فعل یا کنش به یکی از اعضای بدن داده می‌شود که معادل مجاز جزء و کل است: اکنون تو اینجایی ... / در گیسوانم رفته از خود، سوخته، مدهوش (همان: 256). بر او ببخشاید / بر او که از درون متلاشی است / اما هنوز پوست چشمانش از تصور ذرات نور می‌سوزد / و گیسوان بیهوده‌اش نومیدوار از نفوذ نفس‌های عشق می‌لرزد (همان: 262).

د- اسناد مجازی در فعل واقع شده که همان استعاره تبعیه قدمایی است. مانند: چون برف می‌خواید / در باغچه می‌گشتم افسرده (همان: 231). شب در تمام پنجره‌های پریده رنگ / مانند یک تصور مشکوک / پیوسته در تراکم و طغیان بود (همان: 301).

ه- موضوع آخر در این بخش، ایجاد تصاویر ترکیبی در شعر فروغ است که در تحقیقاتی نیز بدانها اشاره شده است (عاملی رضایی، 1384: 58). آرایه‌های ترکیبی یا ترکیب آرایه‌ها بدین معنا است که در یک بند از شعر، ترکیبی از انواع آرایه‌های شعری را به کار می‌برد. یکی از دلایل این امر تغییر واحد شعر از بیت به بند است که امکان کاربرد آرایه‌های بیشتر و ترکیب آنها را در یک یا چند سطر شعر میسر می‌سازد. البته این موضوع تازه نیست و در شعر سایر شاعران معاصر فروغ مثل شاملو و حتی در شعر کلاسیک - مثلاً در غزلیات مولوی - دیده می‌شود. ترکیب آرایه‌های بیانی در کنار قابلیت‌هایی که به لحاظ علم معانی در شعر او هست این موضوع را شایسته توجه می‌سازد. به‌ویژه از حیث معانی ثانوی پرسش بلاغی اهمیت دارد. مثلاً گاهی در یک بند از شعر، تشبیه، استعاره و تشخیص را با تضاد و تکرار ترکیب می‌کند. در چهار سطر زیر که از یک بند نسبتاً طولانی است با طرح دو پرسش بلاغی که معنای ثانوی پرسش اول انکار و نفی و پرسش دوم تقریر و تثبیت است و تقابل قله با دهان سرد مکنده که استعاره از گور است، اندیشه مرگ را به صورت دیگری جاودانه می‌کند:

کدام قله کدام اوج؟ / مگر تمامی این راه‌های پیچ‌پیچ / در آن دهان سرد مکنده / به نقطه تلاقی و پایان نمی‌رسند؟ (فرخزاد، 1377: 318).

3) مرگ و صور خیال

مفهوم مرگ و زوال در شعر فروغ یک مفهوم سبک‌ساز تلقی می‌شود و غالباً همراه با آن روی سکه نیستی یعنی هستی و حیات مطرح می‌شود. این نوع تفکر، در نحوه انتخاب کلمات، صفات و نحو کلام او نیز تأثیر گذاشته است. از نظر خود شاعر محتوا بر فرم ترجیح دارد و محتوای خوب فرم خودش را پیدا می‌کند. شکل کنونی شعر او برخاسته از محتوا است و بدین سبب، او در انتخاب واژه و تعبیر دست خود را باز گذاشته است. در مراحل آغازین شعر فروغ، مرگ بیشتر به عنوان پایان خط و سرنوشت محتوم آدمی با زبانی ساده مطرح می‌شود؛ شیوه‌ای که بخشی از روحیه رمانتیسم دهه نخست شاعری فروغ است و سابقه آن به شعر توللی و بعد نادر پور می‌رسد. اما در مرحله پختگی و از «تولد دیگر» به بعد مفهوم مرگ با عمق بیشتر و در قالب صور خیال هنرمندانه‌تری مطرح شده است. در این مرحله مرگ پایان آدمی نیست و زوال، پیوسته با زایش همراه است. حیات، بعد از مرگ هم ادامه دارد و این بیان دو وجهی در مرحله دوم شعری او نوعی تضاد و تقابل را در محتوای شعری ایجاد کرده است که گاه در یک بند شعر و گاه در دو سطر متوالی و گاهی حتی در یک سطر قابل مشاهده است. برای اثبات این فرض چند شاهد ذکر می‌شود:

زندگی شاید ریسمانی است که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد / زندگی شاید طفلی است که از مدرسه برمی‌گردد (همان: 356).

سطر اول بیانگر مفهوم زوال و سطر دوم بیانگر مفهوم زایش است. این زایش و زوال تفکیک ناپذیر است و با هستی مدام همراه است. در بند دیگر شعر آمده است:

دل من / به بهانه‌های ساده خوشبختی خود می‌نگرد / به زوال زیبای گلها در گلدان / به نهالی که تو در باغچه خانه‌مان کاشته‌ای (همان: 357).

در یک سطر سخن از زوال گلها و در سطر دیگر سخن از کاشت یک نهال است که نماد رویش و زندگی است. حقیقت مهمی که فروغ در خصوص حیات انسانی بدان رسیده است در سه سطر پایانی همین شعر - تولدی دیگر - بیان می‌شود:

و بدین سان است / که کسی می‌میرد / و کسی می‌ماند (همان: 359).

این فضای متضاد گاه در رابطه دو انسان نیز جلوه دارد: من از تو می‌مردم / اما تو زندگانی من بودی (همان: 352).

نیز در بند زیر از شعر «فتح باغ» اندیشه اصلی زایش و زوال هم در سطر و هم در ترکیب ایجاد شده است:

ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم/ در نگاه شرم‌آگین گلی گمنام/ و بقا را در یک لحظه نامحدود/ که دو خورشید به هم خیره شدند (همان: 324).

لحظه بقا در فانی‌ترین زمان ممکن به دست می‌آید و آن وقتی است که دو چشم در یک آن یکدیگر را می‌بینند. واژه خورشید استعاره‌ای از دو چشم درخشان عاشق و معشوق است. ترکیب لحظه نامحدود یک ترکیب متناقض‌نما است. در بیان این اندیشه اصلی، بیشترین بهره را از سه ویژگی و به عبارتی سه آرایه اسناد مجازی، تشخیص و جاندارانگاری برده است. حاصل تأمل در زندگی و حیات شخصی و اجتماعی شاعر را به نومیدی کشانده است. روح امید در شعر فروغ نسبت به روح نومیدی در شعر او کم‌رنگ است. او قله‌ای برای انسان متصور نیست چرا که انتهای مسیر را در گور می‌بیند.

4) چگونگی طرح مفهوم مرگ و مراحل آن

مفهوم خیامی مرگ که بیشتر در دوره اول مطرح شده در دوره دوم به نوعی کنار آمدن با مرگ و حیات دوباره بعد از مرگ همراه می‌شود. وقتی که دو مجموعه شعر اخیر او را با محوریت موضوع جستار - که مرگ نابهنگام شاعر سیر تکاملی آن را ناتمام گذاشته است - از یک چشم - انداز کلی مشاهده می‌کنیم مجموعاً به سه گزاره می‌رسیم که از بررسی این مجموعه به دست می‌آید و در سه مرحله قابل طرح است. گاهی این سه مرحله یا سه دیدگاه حتی در یک سطر شعر او نیز قابل مشاهده است. ملاک ما در اینجا میزان فاصله شاعر با این مفهوم در حین بیان است:

مرحله نخست: زندگی هست و جاری است اما زوال و نیستی سرنوشت محتوم آن است.

مرحله دوم: زندگی جاری است اما در همان حال غرق نیستی است.

مرحله سوم: مرگ و زوال بر هستی پیشی گرفته است.

مرحله نخست مطابق با روال طبیعی زندگی تمام انسان‌هاست و داستان حیات تاکنون همین گونه ادامه یافته است. در شعر گذشته فارسی نیز - غیر از موارد استثنا - بیشتر همین مرحله مطرح شده است. در این مرحله زندگی بیشترین فاصله را با مرگ دارد. وقوع مرگ حتمی است اما در انتهای زندگی ایستاده است و همه راهها بدان ختم می‌شود. مثلاً در شعر «روی خاک» شاعر نخست خود را همانند گیاهی می‌بیند که می‌خواهد زندگی کند:

هرگز از زمین جدا نبوده‌ام/ با ستاره آشنا نبوده‌ام/ روی خاک ایستاده‌ام/ با تم که مثل ساقه گیاه/ باد و آب و آفتاب را/ می‌مکد که زندگی کند/ بارور ز میل/ بارور ز درد/ روی خاک ایستاده - ام/ تا ستاره‌ها ستایشم کنند/ تا نسیم‌ها نوازشم کنند (همان: 243 - 244).

اما در انتهای بند شاعر تصریح می‌کند که جاودانه نیست:

از دریچه‌ام نگاه می‌کنم/ جز طنین یک ترانه نیستم/ جاودانه نیستم (همان: 244).

همچنین در شعر «در آبهای سبز تابستان» نیز همین مرحله از مفهوم مرگاندیشی با ایجاد فضای تازه‌تری ترسیم شده است. در اینجا شاعر زندگی را چون سفری ترسیم می‌کند که مانند یک برگ آن را شروع می‌کند و آرام به طرف سرزمین مرگ حرکت می‌کند: تنهاتر از یک برگ/ با بار شادی‌های مهجورم/ در آبهای سبز تابستان/ آرام می‌رانم/ تا سرزمین مرگ/ تا ساحل غم‌های پاییزی (همان: 253).

در یک بند از شعر «درغروب ابدی» نیز نخست با تکرار واژه کار زندگی مجسم می‌شود و سپس بقیه سطرها در بیان فنای تدریجی آدمی در همان فرایند کار که نماد زندگی است طرح می‌شوند:

کار... کار/ آری اما در آن میز بزرگ/ دشمنی مخفی مسکن دارد/ که تو را می‌جود آرام آرام/ همچنان که چوب و دفتر را/ و هزاران چیز بیهوده دیگر را/ و سرانجام تو در فنجانی چای فرو خواهی رفت/ مثل قایق در گرداب/ و در اعماق افق چیزی جز دود غلیظ سیگار/ و خطوط نامفهوم نخواهی دید (همان: 294).

در آخرین بند شعر «وهم سبز» نیز با ساخت استعاره‌دهان سرد مکنده برای گور همین فضا را نشان میدهد:

کدام قله کدام اوج؟/ مگر تمامی این راه‌های پیچ‌پیچ/ در آن دهان سرد مکنده/ به نقطه تلاقی و پایان نمی‌رسند؟ (همان: 109).

در مرحله دوم مرگ و زوال که در انتها ایستاده بود فاصله خود را کم می‌کند و به هستی آن قدر نزدیک می‌شود که آن را فرا می‌گیرد. این نیز موضوعی تازه نیست و بنیان فلسفی آن مسأله کون و فساد است که در آثار حکما و شعرای فارسی زبان نیز مطرح شده است اما شیوه بیان فروغ شخصی و برخاسته از نگرش او به زندگی است. در این مرحله مرگ با زندگی عجین شده و شاعر در هر پدیده حضور آن را می‌بیند و به همین دلیل در بیان او یک نوع عدم ثبات و عدم اطمینان به بقا دیده می‌شود. شاعر همواره نگران فرو ریختن و زوال است. این امر نیز چنان که اشاره شده به دلیل دور شدن از سنت و وارد شدن به دنیای مدرن است که نتیجه آن عدم ثبات و عدم قطعیت است «سنت پدیده‌ای است ایستا و نگاه سنتی نگاهی است مطمئن اما نگاه فروغ از دریچه وصف‌هایش نگاهی است که در آن همه چیز مغشوش، سرگردان، مشوش، مضطرب، گیج، گذران، درهم، پریده رنگ، نامعلوم، بی‌اعتبار، فرار، دوردست، پریشان، بی‌سامان، بی‌تفاوت ... و مخدوش و پیچ‌پیچ است» (شفیعی کدکنی، 1384: 21). در شعر «باد ما را خواهد برد»

عنوان شعر گویای فضایی است که شاعر می‌خواهد آن را توصیف کند. باد در شعر او یک واژه کلیدی است و عمدتاً نماد نیستی است. شب نیز همواره با دلهره ویرانی و نیستی همراه است: در شب کوچک من افسوس / باد با برگ درختان میعادی دارد / در شب کوچک من دلهره ویرانی است (فرخزاد، 1377: 30).

شاعر صدای وزش ظلمت را دائم می‌شنود و از مخاطب نیز می‌خواهد آن را بشنود: گوش کن / وزش ظلمت را می‌شنوی؟ / من غریبانه به این خوشبختی می‌نگرم / من به نومیدی خود معتادم / گوش کن وزش ظلمت را می‌شنوی؟ (همان: 31).

در بند زیر نیز همان فضا با استفاده از واژه شب و سایر عناصر طبیعت مثل ماه و ابر تکرار شده است. ماه در تشویش است و بام ممکن است هر لحظه فرو بریزد؛ ابرها نیز منتظرند. شاعر عزاداران را مشبه به ابرها قرار داده است تا نشان بدهد که عزاداران معمولاً منتظر رسیدن اموات هستند:

در شب اکنون چیزی می‌گذرد / ماه سرخ است و مشوش / و بر این بام که هر لحظه در او بیم فرو ریختن است / ابرها همچون انبوه عزاداران / لحظه باریدن را گویی منتظرند (همان: 31).

در دو سطر آخر بند آخر - که لحن خیامی به خود می‌گیرد - جمله «باد ما را خواهد برد» دوبار تکرار میشود. شاعر از معشوق شعری خود می‌خواهد که فرصت حیات را از دست ندهد: ای سرپایت سبز / دستهایت را چون خاطره‌ای سوزان در دستان / عاشق من بگذار / و لبانت را چون حسی گرم از هستی / به نوازش‌های لبهای عاشق من بسپار / باد ما را خواهد برد / باد ما را خواهد برد (همان: 32).

در شعر «گذران» نیز همین مرحله قابل تشخیص است و به وضوح در بند سوم زندگی را قرین زوال می‌بیند. نکته قابل توجه، استفاده شاعر از عناصر طبیعت در تصویرسازی است؛ وقتی می‌خواهد نیستی و زوال را برجسته‌تر نشان دهد از تشبیه معشوق خود به درخت و برگ استفاده می‌کند و باز برای نشان دادن تزلزل حیات، آن را به تصویر روی آب تشبیه می‌کند: آنچنان آلوده است / عشق غمناکم با بیم زوال / که همه زندگیم می‌لرزد / چون تو را می‌نگرم / مثل این است که از پنجره‌ای / تک‌درختم را سرشار از برگ / در تب زرد خزان می‌نگرم / مثل این است که تصویری را / روی جریان‌های مغشوش آب روان می‌نگرم (همان: 18).

5) تقارن هستی با زوال

یک نکته اساسی که در نگاه فروغ فرخزاد به هستی و آن سوی سکه هستی یعنی زوال و مرگ مشاهده می‌شود، تقارن این دو است. نتیجه‌ای که از این تقارن حاصل می‌شود ایجاد نوعی تقابل

و تضاد در شعر اوست. این تضاد غیر از تضاد حاصل از صنعت بدیعی است. از قرین بودن هستی با زوال نوعی فضای تقابل در شعر او ایجاد شده است که با استفاده از ایماژ و تصویرسازی ایجاد شده است. طرح تقابل مفهوم مرگ و زندگی به عنوان یک موضوع ثابت و نشان دادن فضایی که در آن هستی و نیستی قرین باشند نیاز به واژه‌هایی دارد که بتوانند این تقابل یا قرین بودن را ثبت کنند. در دو سطر زیر شاعر نخست «صدای باد» به عنوان زمینه فضا آورده و سپس ترکیب استعاره‌ی «سایه‌های شک» را در مقابل ترکیب تشبیه‌ی «باغهای بوسه» قرار داده است. در نزدیک‌ترین حالتی که بین دو انسان وجود دارد نیز «سایه شک» نفوذ می‌کند. هم چنین ترکیب «میهمانی‌های قصر نور» در مقابل «وحشت آوار» قرار گرفته است. درحالی که انسانها در قصر غرق شادی هستند نیز وحشت آوار و بیم فروریختن وجود دارد:

ما یکدگر را با نفس‌هامان / آلوده می‌سازیم / آلوده تقوای خوشبختی / ما از صدای باد می‌ترسیم /
 ما از نفوذ سایه‌های شک / در باغهای بوسه‌هامان رنگ می‌بازیم / ما در تمام میهمانی‌های قصر نور / از وحشت آوار می‌لرزیم (همان: 37-38).

هم چنین در بند زیر از شعر «دریافت» این تقارن مرگ و زندگی با طرح دو واژه نبض و تن به صورت تقابل در وجود خود شاعر بدین‌گونه ترسیم شده است که نبض شاعر پر خون است و میل به حیات دارد اما جسمش میل به فنا دارد:

نبضم از طغیان خون متورم بود / وتنم ... / تنم از وسوسه / متلاشی گشتن (همان: 48).

در بند دیگری از همان شعر، شاعر به توصیف فنای تدریجی خود در عین جنبش می‌پردازد و این موضوع را با تشبیه خود به آبی که در حال ته نشین شدن است بیان می‌کند:

داشتم با همه جنبش‌هایم / مثل آبی راکد / ته نشین می‌شدم آرام آرام / داشتم / لرد می‌بستم در گودالم (همان: 49).

از نظر شاعر، قرین بودن مرگ و زندگی مختص انسان نیست و در همه کائنات وجود دارد. در شعر «میان تاریکی» در حالی که سکوت حاکم است، نسیم پرده را کنار می‌زند و از پنجره ستاره‌ها آشکار می‌شوند، حیات آنها نیز آمیزه‌ای از مرگ و زندگی است، ستاره‌ای می‌سوزد، دیگری می‌رود و دیگری می‌میرد:

میان تاریکی / تو را صدا کردم / سکوت بود و نسیم / که پرده را می‌برد / در آسمان ملول / ستاره‌ای می‌سوخت / ستاره‌ای می‌رفت / ستاره‌ای می‌مرد (همان: 40).

در این مرحله است که شاعر مرگ را با گوشت و پوست خود حس می‌کند:

تمام روز، تمام روز/ رها شده، رها شده چون لاشه‌ای بر آب/ به سوی سهمناک‌ترین صخره پیش می‌رفتم/ به سوی ژرف‌ترین غارهای تنهایی/ و گوشت‌خوارترین ماهیان/ و مهره‌های نازک پشتم/ از حس مرگ تیر کشیدند (همان: 112).

در مرحله سوم شاعر از مرگ عبور می‌کند و بیان او آن سوی مرگ را در بر می‌گیرد. در مرحله سوم فاصله معکوس می‌شود و مرگ بر حیات پیشی می‌گیرد. در این مرحله است که مردگان از آن سوی دریچه می‌توانند از آرزوهای خود سخن بگویند یا شاهد مرگ خود باشند. گاه مردگان بر می‌گردند و با زندگان سخن می‌گویند و گاه خود مرگ به حرف در می‌آید و با زندگان سخن می‌گوید. قدرت تخیل شاعر در این مرحله نمود بیشتری دارد. در این مرحله شاعر با مرگ کنار می‌آید و می‌پرسد: «چرا توقف کنم، چرا؟» و ادامه می‌دهد: «پرواز را به خاطر بسپار، پرنده مردنی است». در این فضا است که ترکیب‌های متناقض‌نما رخ می‌نماید:

این دل تنگ من و این بار نور؟/ های هوی زندگی در قعر گور؟ (همان: 56).

در اینجا شاعر بر ترس اولیه از مرگ و احساس ناامیدی محضی که به واسطه فرود آمدن مرگ بر سر آدمی به اودست می‌داد، فائق آمده است و دیگر احساس نمی‌کند که مرگ حیات را مختل می‌کند. به همین سبب گفتار را به بعد از مرگ نیز می‌کشاند و از بد و خوب آن و ساکنان آن سخن می‌گوی. از این منظر، مرگ پایان یک مرحله و شروع مرحله دیگر حیات است: «وی در سلوکی هنرمندانه از مرگ می‌گذرد و به هستی می‌رسد و به عبارت بهتر مرگ را به ضد خویش یعنی هستی تبدیل می‌کند» (آتش سودا، 1381 : 29). فروغ در هر چیزی دو رویه مرگ و زندگی را می‌بیند، بنابراین در مرگ هم نوعی زندگی مشاهده می‌کند، از نظر او «مرگ خود نوعی هستی است، مرگ نبود زندگی نیست، خود وجود دارد» (همان: 66).

قطعه «دیدار در شب» با سطر «و چهره شگفت» و گفتگوی او با شاعر شروع می‌شود. این چهره شگفت ظاهراً زنده نیست و از آن سوی دریچه که آن دنیا است سخن می‌گوید. در بند نخست شعر، چهره شگفت، از این که کسی که قادر به دیدن است از او می‌ترسد، تعجب می‌کند و سپس برای این که ترس را کم کند، خود را به تصویر روی یک بادبادک تشبیه می‌کند که عشق و میل و نفرتش را مرگ جویده است:

و چهره شگفت/ از آن سوی دریچه با من گفت/ «حق با کسی است که می‌بیند/ من مثل حس گمشدگی وحشت آورم/ اما خدای من/ آیا چگونه می‌شود از من ترسید؟/ من، من که هیچگاه/ جز بادبادکی سبک و ولگرد/ بر پشت بام‌های مه‌آلود آسمان چیزی نبوده‌ام/ و عشق و میل و نفرت و دردم را/ در غربت شبانه قبرستان/ موشی به نام مرگ جویده است» (فرخزاد، 1377:

در بند دوم، شاعر این چهره شگفت را توصیف می‌کند که گیسوانی نرم و دراز دارد. سه سطر آخر این بند اهمیت زیادی برای ترسیم مرحله سوم دارد، چرا که چهره شگفت به صراحت به زندگان می‌گوید که زنده نیست. آرایه‌هایی که شاعر برای مجسم کردن این فضا به کار برده به طرزى تازه آمده‌اند. شب همانند تصاویر قبلی در زمینه این فضا قرار دارد و رنگ تیره خود را بدان می‌زند. ضمناً تناسب گیسوان با شب و درازی آنها با درازی شب مطرح است. نمادهای آشنای فروغ، باد و دریچه همچنان حضور دارند. گیسوان دراز باز به گیاهان ته دریا تشبیه می‌شود. کل فضا هم نوعی تشبیه مرکب ساخته است. چهره شگفت را می‌توان استعاره مصرحه از مرده آن سوی دریچه (آن دنیا) دانست که بعد با استفاده از تشخیص برای او گیسوانی نرم و دراز تصور می‌شود: و چهره شگفت / با آن خطوط نازک دنباله‌دار سست / که باد طرح جاریشان را / لحظه به لحظه محو و دگرگون می‌کرد / و گیسوان نرم و درازش / که جنبش نهانی شب می‌ربودشان / و بر تمام پهنه شب می‌گشودشان / همچون گیاه‌های ته دریا / در آن سوی دریچه روان بود / و داد زد / «باور کنید / من زنده نیستم» (همان: 98).

این چهره شگفت با این که در بند قبلی شعر داد زده بود که زنده نیست، در بند بعد یک شخص زنده صاحب قلب و چشم است:

او بر تمام اینهمه می‌لغزید / و قلب بی‌نهایت او اوج می‌گرفت / گویی که حس سبز درختان بود / و چشم‌هایش تا ابدیت ادامه داشت (همان: 99).

اوج این روایت زمانی است که در بند آخر شعر، چهره شگفت که ممکن است خود شاعر باشد می‌گوید که بعد از مرگ جرأت نکرده به آئینه نگاه کند:

حق با شماست / من هیچگاه پس از مرگم / جرئت نکرده‌ام که در آئینه بنگرم / و آنقدر مرده‌ام / که هیچ چیز مرگ مرا دیگر / ثابت نمی‌کند (همان: 99).

در بندهای بعدی شعر گفتگوی چهره شگفت با مخاطب ادامه می‌یابد. او در طول مسیر خود شهر ساکت را توصیف می‌کند و از روبرو شدن خود با رفتگران و گشتیان یعنی معدود اشخاصی که ممکن است در آن وقت شب در گورستان باشند، سخن می‌گوید و در سطرهای آخر این بند دوباره به مرگ برمی‌گردد و به بیهودگی بی‌پایان این سوی دریچه نیز اشاره می‌کند:

افسوس / من مرده‌ام / و شب هنوز هم / گویی ادامه همان شب بیهوده است (همان: 101).

سپس چهره شگفت خاموش می‌شود و حس گریه پیدا می‌کند:

خاموش شد / و پهنه وسیع دو چشمش را / احساس گریه تلخ و کدر کرد (همان: 101).

نکته کلیدی در این شعر که به معنای کلی آن مدد می‌کند در دو سطر از یک بند دیگر آمده است، شاعر با چهره فنا شده خویش دیدار کرده و سخن گفته است:

سرد است / و بادها خطوط مرا قطع می‌کنند / آیا در این دیار کسی هست که هنوز / از آشنا شدن / با چهرهٔ فنا شدهٔ خویش / وحشت نداشته باشد؟ (همان: 105).

سپس آرزو می‌کند که دریچهٔ آن سوی حیات باز شود تا مرد بیاید و بر جنازهٔ خویش نماز بخواند: آیا زمان آن نرسیده‌ست / که این دریچه باز شود باز باز / که آسمان بیارد / و مرد بر جنازهٔ مرد خویش / زاری کنان نماز گزارد؟ (همان: 106).

در این مرحله است که مرده میل جان دادن پیدا می‌کند و شاهد اعدام خود می‌شود: زنده اما حسرت زادن در او / مرده اما میل جان دادن در او / نامده هرگز فرود از بام خویش / در فرازی شاهد اعدام خویش (همان: 85).

و خاک، مردگانش را به خود نمی‌پذیرد: و سبزه‌ها به صحراها خشکیدند / و ماهیان به دریاها خشکیدند / و خاک مردگانش را / زان پس به خود نپذیرفت (همان: 88).

بند دوم شعر «به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد» نیز به نوعی بازگشت شاعر است از آن دیار و بوته‌هایی که از آن سوی دیوار یعنی دیوار نیستی می‌آورد. وقتی بازمی‌گردد گیسویش هنوز بوی خاک گور می‌دهد و چشم‌هایش هنوز تجربهٔ تاریکی گور را دارد:

می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم / با گیسویم: ادامهٔ بوهای زیر خاک / با چشم‌هام: تجربه‌های غلیظ تاریکی / با بوته‌ها که چیده‌ام از بیشه‌های آن سوی دیوار / می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم / و آستانه پر از عشق می‌شود / و من در آستانه به آنها که دوست می‌دارند / و دختری که هنوز آنجا / در آستانهٔ پر عشق ایستاده سلامی دوباره خواهم داد (همان: 145).

نتیجه‌گیری

در این جستار رابطهٔ مفهوم مرگ با صور خیال در شعر فروغ فرخزاد با محوریت تشبیه و استعاره مورد بررسی قرار گرفت. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که بسامد تشخیص که مجاز و استعاره را نیز در بر می‌گیرد بیش از سایر آرایه‌هاست. تشبیهات او عمدتاً از نوع محسوس به محسوس است و وجه شبه در بیشتر آنها ذکر شده است و از نوع فعلی است. شاعر با استفاده از این دو آرایه یکی از موضوعات اساسی شعر خود یعنی مفهوم مرگ را مطرح می‌کند. این مفهوم در شعر او از تشبیهات محسوس شروع می‌شود و به صور خیال پیچیده‌تر و هنری‌تر در دو مجموعهٔ آخر شعری او می‌رسد. در دوره نخست، مرگ در نظر او معادل نیستی و فناست اما در دوره دوم شعری مرگ نیز ادامهٔ زندگی است و بر این باور است که تنها صداست که می‌ماند. در نظر او زایش و زوال مداوم، داستان گریزناپذیر هستی است.

منابع

- آتش‌سودا، محمدعلی (1381). «فروغ فرخزاد و اسطوره تولد دوباره». *مجله شعر*. شماره 28. ص 64-67.
- رازی، شمس‌الدین محمدبن قیس (1373). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. به کوشش سیروس شمیسا. تهران: فردوس.
- ساندارز، ن.ک (1388). *حماسه گیلگمش*. ترجمه محمد اسماعیل فلزی. تهران: هیرمند.
- سلدن، رمان؛ ویدوسون، پیتر (1377). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ویرایش سوم. تهران: طرح نو.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (1384). «وصف‌های فروغ فرخزاد». *کلک*. شماره 44. ص 18-23.
- _____ (1387). *ادوار شعر فارسی (از مشروطیت تا سقوط سلطنت)*. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس (1387). *بیان*. ویرایش سوم. تهران: میترا.
- عاملی رضایی، مریم (1380). «صورخیال در شعر فروغ فرخزاد» *مجله شعر*. شماره 29. ص 56-63.
- فرای، نورتروپ (1363). *تخیل فرهیخته*. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- فرخزاد، فروغ (1377). *مجموعه اشعار فروغ فرخزاد*. به کوشش سعید قانع. تهران: بهزاد.
- _____ (1343). «گفت و شنود با فروغ». *آرش*. دوره دوم، شماره 1.
- نفیسی، آذر (1369). «در پناه پنجره (یادی از فروغ فرخزاد)». *کلک*. شماره 3. ص 1-28.
- هاوکس، ترنس (1386). *استعاره*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.