

# شاعر خانه های سیاه

(ویژه نامه فروغ فرخزاد)

[www.thesis11.com](http://www.thesis11.com)

## فهرست

صفحه	عنوان
3	سرمقاله: شاعر خانه‌های سیاه / حبیب املاکی
6	دریافت ظلمت: (تأملی بر «تولدی دیگر») / نیما پرژام
15	فروغ و تاریخ مذکر شعر / حسین پروانه
19	صدا(ها)ی فروغ: یادی از خانه سیاه است / صالح نجفی
27	مادرانگی و بشارت / امیر کمالی

## سرمقاله: شاعر خانه‌های سیاه

### حبیب املاکی

قیصر روم، سزار خطاب به سیسرو به مناسبت اهدانامه‌ی کتاب «در باب قیاس» می‌نویسد: «تو همه‌ی گنجینه‌های سخنوری را از نهانگاه برکشیدی و خود نخستین کس بودی که از آنها بهره‌گرفتی. از این‌رو بر رومیان مَنّی بزرگ نهادی و زادگاه خویش را حرمت افزودی. تو بر چنان نصرتی دست یافتی که فقط بهره‌ی بزرگترین سرداران تواند شد، زیرا گستردن مرزهای اندیشه‌ی آدمی کاری ارجمندتر از افزودن بر پهنه‌ی امپراطوری روم است.» گستردن مرزهای اندیشه‌ی آدمی عرصه‌ی نوعی نبرد در فرهنگ را برای شاعران و متفکرانی ترسیم می‌کند که به واسطه‌ی شرکت جستن در این پیکار عملشان قابل مقایسه با کنش بزرگترین جنگجویان است. صداهایی که تمام توانشان را برای بسط اندیشه‌ی رهایی و قابل لمس کردن وجوه گوناگون آن و با ترسیم مختصات و ویژگی‌های آن بکار می‌گیرند، طینی دارند که باید به آن گوش سپرد. شاید به مدد همین گنجینه‌های سخنوری بتوان روزی در آینده از سیطره‌ی ویرانه‌ها خلاصی یافت.

تا آنجا که به وضعیت شعر و ادبیات و هنر امروز مربوط می‌شود، شاید چندان نیازی به اقامه‌ی دلیل نباشد که رنگین‌کمانی از سطحی‌نگری و سانتیمان‌تالیسم و گاه شیادی، این نام‌ها را در خود مصادره کرده است. بلاهت در هیئت موحش‌ترین سلیقه‌های اجتماعی و سیاسی در مقیاس عظیم در عرصه‌ی فرهنگ عمومی ریشه دوانده، و دوری جستن از سیاست و تفکر و پناه بردن به رمانتیسم بی‌بو و بی‌خاصیت یا اصرار جنون‌آمیز بر نوعی به اصطلاح آوانگاردیسم که نتیجه‌ی نهایی عقده‌های سرکوب شده‌ی روانی است پروژه‌های ادبی و هنری نام می‌گیرد. در چنین وضعیتی معتقدیم فیگور کلی فروغ فرخزاد، یعنی اندیشه، ادراک و مهمتر از آن تجربه و صدای او به عنوان نیروی آفریننده‌ای که پیش از ما با ناخشنودیهای مدرنیته رویارو شد و در نبردی سهمگین شرکت جست، به شکل بالقوه‌ای هنوز حاوی توان دخالتی است که عمیقاً به درک کنونی ما از وضعیت تاریخی مان یاری می‌رساند.

در آستانه‌ی پنجاهمین سالی که «دوره می‌کنیم شب را و روز را هنوز را»، نام و صدای فروغ فرخزاد توجه و عشق و ستایش را بر می‌انگیزد و امید این‌که شعر بتواند روزی صدای حقیقت را در خطابی کلی به گوش

همگان برساند، استوار می‌کند. این به آن واسطه است که اندیشه، احساس و تجربه‌ی فروغ از راه مشاهده‌ی جهان به ژرف‌ترین شکل ممکن نشانش را در شعر و صدای خود حک می‌سازد. در راه نیل به این هدف، استعاره‌های بصری را می‌توان یکی از بزرگترین یاریگران او برای انتقال و رویت پذیرسازی تجربه‌ی شکست شاعرانه دانست. در شعر او امر محسوس و پرسش‌های چالش‌برانگیز از هنجارهای توزیع آن، بیشترین بسامدها را به خود اختصاص می‌دهد. تنها فروغ است که می‌تواند بگوید «چرا نگاه نکردم»، «صدای ظلمت را می‌شنوم»، «انگشتم را بر پوست کشیده‌ی شب می‌کشم» و همین‌طور «زندگی شاید خیابان درازی است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد» و این خود خبر از دگرگونی‌هایی در وضعیت تاریخی و بنیان‌های فکری جامعه‌ای می‌داد که او در هوایش نفس می‌کشید و قادر بود تمثیلی از آن انقلاب‌های آرامی بسازد که بنا به گفته‌ی هگل «به چشم هر کسی نمی‌آید و معاصران قادر به مشاهده‌ی آن‌ها نیستند، و گزارش آنها همان قدر دشوار است که فهمیدنشان.» کاری که فروغ با جدیتی تمام در شعر و بعد در سینمای خود پی گرفت.

در فیلم انجیل به روایت متی ساخته‌ی درخشان پیر پائولو پازولینی شاهد روایت برهه‌ای از زندگی و معجزات مسیح هستیم. پازولینی در مصاحبه با برناردو برتولوچی و ژان لویی کومولی ضمن بر شمردن ویژگی‌های سینمای شاعرانه از نوعی اجبار برای استفاده از «گفتار آزاد و غیر مستقیم» در روایت این فیلم می‌گوید: «می‌بایست داستانی تعریف می‌کردم که به آن اعتقاد نداشتم پس این من نبودم که داستان را می‌گفتم، چنین بود که بدون آن‌که دقیقاً خواسته باشم به جانب دگرگون ساختن همه‌ی فنون سینمایی‌ام کشانده شدم چون برای آن‌که بتوانم انجیل را تعریف کنم می‌بایست در روح یک مؤمن حلول می‌کردم، اینجا «گفتار آزاد غیر مستقیم» پیش آمد، از سویی از دید خود من بازگو شده و از سوی دیگر از دید یک مؤمن.»

درست در سال ساخته شدن فیلم انجیل به روایت متی (1964)، فروغ فیلم مستند خانه سیاه است (1342) را در مورد آسایشگاه جذامیان می‌سازد. می‌توان غرابت‌های تکنیکی ویژه‌ای میان این دو فیلم از قبیل حضور حس شدنی دوربین جستجو کرد. اما آنچه بیش از همه این دو اثر را به یکدیگر نزدیک می‌کند سود جستن از «گفتار آزاد غیرمستقیم» که بنا به تعرف پازولینی در مقاله «سینما شعر» چنین است: «مؤلف به درون جان و روح شخصیت خود نفوذ می‌کند و نه تنها روان‌شناسی او، بلکه زبان او را نیز اختیار می‌کند.» اگر در فیلم انجیل به روایت متی نماهایی از چهره کریه جذام می‌بینیم که به واسطه‌ی حضور مسیح و اعتقاد به او جذامیان شفا می‌-

یابند، در فیلم فروغ نماهایی از همان دست را می توان مشاهده کرد اما دیگر بدون حضور مسیح و بدون مؤمنان به او، چرا که «نجات دهنده در گور خفته است.»

اگر بخواهیم از انگیزه ی مهم دیگری در تدوین این مجموعه یاد کنیم، باید بگوییم به این دلیل ساده که درباره ی فروغ فرخزاد بسیار نوشته اند. زیرا یکی از متداول ترین راه های کتمان حقیقت، گفتن ناقص آن و حتی تکرارهای مبتذل و بی مازاد آن است. با توجه به این نکات، در مقالات گرد آوری شده در این مجموعه، سعی و تلاش بر این بود که فیگور فروغ فرخزاد به عنوان شاعر و سینماگری پیشرو در وجوه گوناگون مورد بررسی قرار گیرد. تمرکز اصلی در این مجموعه بر روی شعر فروغ قرار گرفت و تنها یک مقاله به بررسی سینمای او اختصاص پیدا کرد. امید نهایی اما این است که در همین فلاش بک ها و بازگشت ها به «نام های گسست»، نشانه ای به راهی بتوان جستجو کرد.

## در یافت ظلمت: (تأملی بر «تولدی دیگر»)

### نیما پرژام

معمولاً وقتی نام یک شعر از یک مجموعه بر خود مجموعه گذاشته شود آن شعر به کلیت مجموعه مرتبط است و چیزی از این وجه کلی را بازنمایی می‌کند. «تولدی دیگر» بی‌شک چنین شعری است. این شعر بر نقطه عطفی علامت می‌گذارد که دوره اول شعر فروغ، دوره چارپاره‌های نوجوانانه را از دوره دوم آن جدا می‌کند یعنی همان دوره کوتاه و فشرده پس از پیوستن به جنبش نیما که اگرچه از لحاظ زمانی حدود یک پنجم دوران شاعری او را در برمی‌گیرد و صرفاً شامل اشعار آخرین کتاب و برخی از اشعار کتاب ماقبل آخر او (تولدی دیگر) است، همان عاملی است که او را به مهمترین صدای زنانه در ادبیات مدرن ایران بدل کرده است. این دوره در زندگی شخصی او احتمالاً با پایان تروماتیک رابطه عاشقانه‌اش با پرویز شاپور در 1334 یا شاید با سفر به آلمان و ایتالیا در 1336 آغاز می‌شود و با مرگ ناگهانی و دلخراش او در 1345 به آخر می‌رسد. این دوران حاوی مهمترین تجارب زندگی اوست. در اروپا با تئاتر و اپرا و ادبیات اروپایی آشنا می‌شود و پس از بازگشت در 1337 رابطه عاشقانه جدیدی را با ابراهیم گلستان آغاز می‌کند و از طریق او با تجربه فیلمسازی آشنا می‌شود. در 1341 فیلم مهم «خانه سیاه است» را می‌سازد و کتاب «تولدی دیگر» را منتشر می‌کند. یک سال بعد در اجرای مشهوری از نمایشنامه «شش شخصیت در جست و جوی نویسنده» اثر پیراندلو بازی می‌کند و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» را به چاپ می‌رساند. به نظر می‌رسد در این دوران فروغ نوعی فرآیند ذهنی بلوغ را از سر می‌گذراند که او را از دخترکی خیالباف به «زنی تنها در آستانه فصلی سرد» تبدیل می‌کند. حاصل این تحول در مسیر شعری او یک گسست قاطع است که تحقق آن در توالی اشعار کتاب «تولدی دیگر» قابل ردیابی است، کتابی که هم حاوی اشعاری به سیاق دوره نخست و هم اشعاری از دوره جدید است. اگرچه در چنین فرایندی مکان یابی دقیق آن نقطه عطف ناممکن است، اما شعر «تولدی دیگر» به این نقطه فرار اشاره کرده، آن را می‌نامد و به مضمون اصلی خود بدل می‌کند. از این رو این شعر نه فقط با کلیت کتابی که بدان تعلق دارد بلکه با کل خط سیر شعر فروغ پیوند می‌خورد، آن هم از طریق اشاره به گسستی که این خط سیر را پاره می‌کند. از این رو می‌توان گفت شعر «تولدی دیگر» همان دروازه اصلی است که به فضای کلی شعر فروغ

می‌گشاید، شعری که سراپا با تناقضات و معضلات شعر مدرن زمانه خود درگیر می‌شد و برای آن معضلات راه حل‌هایی عملی پیشنهاد می‌کرد.

ظاهراً گرایش غالب بر جریان مرکزی شعر مدرن ایران که گسستی بارور از شعر کلاسیک را تجربه می‌کرد، به چالش کشیدن مرزهایی بود که گستره محصور زبان شعر کلاسیک را از زبان جوشان و زنده تاریخی جدا می‌کرد، گرایشی که تنها در هیأت دیالکتیک نزدیکی و دوری قابل تحقق بود. مضمون تکرار شونده توضیحات نیما درباره شعر، نزدیک کردن شعر است به آنچه او «وضع طبیعی دکلامه» می‌نامد. او می‌نویسد: «من عقیده‌ام بر این است که مخصوصاً شعر را از حیث طبیعت بیان آن به طبیعت نثر نزدیک کرده، به آن اثر دلپذیر نثر را بدهد.» اما این گشودگی به نثر زنده تاریخ با دشواری‌ها و معضلاتی روبه‌رو است که خود نیما به خوبی از آن‌ها آگاه بود: «زبان عوام آن قدر غنی نیست و اگر شاعر فقط در آن‌ها تفحص کند، سبک را به درجه‌ای نازل پایین برده ... زبان برای شاعر همیشه ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است.» بنابراین نزدیک کردن زبان شعر به زبان زنده تاریخی این خطر را دارد که ایدئولوژی غالب بر دومی به آسانی شعر را در خود ادغام کند. سرنوشتی که در مورد بخش قابل توجهی از شعر مدرن ایران صادق است. زبان شعرگونه مجریان صدا و سیما تا حد زیادی زبان شعری امثال سهراب سپهری و تا حدی فروغ را در خود حل کرده است و به گفتار ایدئولوژیکی شکل داده که رنگ و بویی عرفانی و کودکانه دارد. از این رو نزدیکی و گشودگی به زبان تاریخی اغلب به شمشیری دولبه می‌ماند، از یک سو مرزهای شعر را جابجا می‌کند، امکان‌های تازه می‌آفریند و عرصه‌هایی نو در شعر می‌گشاید و از سوی دیگر شعر را مستعد ادغام در زبان ایدئولوژی زده مسلط می‌کند و «سبک را به درجه‌ای نازل پایین» می‌برد. راه حل نیما برای این معضل به کارگیری مبدعانه وزن و قافیه و دگرگون کردن کارکرد آن‌ها نسبت به شعر کلاسیک است: «روی هم رفته وزن و قافیه اثر مضاعفی است که سراینده به شعر خود می‌دهد. با وزن و قافیه است که اندیشه‌های شعری و هرگونه تمایلات و طرز افاده مردم، با هم موازنه پیدا می‌کنند.» این «موازنه» که در شعر او گاه به نوعی دیالکتیک در سکون میان دوری و نزدیکی شبیه می‌شود در برخی از آثار پایانی او به حد اعلای ظرافت و کمال دست می‌یابد. مثلاً وقتی می‌نویسد «زردها بی‌خود قرمز نشده‌اند / قرمزی رنگ نینداخته است / بی‌خودی بر دیوار» اگرچه همچنان در اوزان عروضی می‌ماند به طرز حیرت‌انگیزی به گفتار متثور روزمره نزدیک می‌شود.

چهره های بزرگ شعر نو به خصوص چند شاعر مشهور نسل نخست پس از نیما هر یک به گونه‌ای به این اصل موضوعه وفادار ماندند و با خلق گونه‌های متفاوتی از دیالکتیک دوری و نزدیکی میان زبان شاعرانه و نثر روزمره مرزهای این ایده را گسترش دادند و به آن تداوم بخشیدند. مهدی اخوان ثالث همچون نیما ماندن در اوزان عروضی و گسترش دادن قابلیت‌ها و مرزهای آن را برگزید، او در این کار از نیما فراتر رفت و با تقطیع های متنوع و جملات تو در تو اوزان نیمایی را در پیچیده‌ترین اشکال خود به کار گرفت. اخوان استاد خلق دیالوگ های موزون اما بسیار نزدیک به زبان روزمره بود:

«گفت

— «گپ زدن از آبیاریها و از پیوندها کافیت.»

خوب،

تو چه می‌گویی؟»

— «آه

چه بگویم؟ هیچ»

در این راستا مجموعهٔ منحصر به فرد «زندگی می‌گوید اما...» گویاترین نمونه است. مجموعه شعری که خاطراتی داستان‌گونه از زندان را روایت می‌کند و آن قدر نثرگونه است که تعجب نمی‌کنیم از این که شاعر در آغاز بنا داشته آن‌ها را به نثر بنویسد اما به این دلیل منصرف شده که خواسته چنان که باید از «اعجاز قافیه و ردیف» بهره برد. اخوان در مقدمهٔ این کتاب می‌نویسد: «همچنان که شعر مثنوی داریم می‌توانیم نثر منظوم هم داشته باشیم».

شاملو که وزن را از شعر نیمایی کسر کرد و عملاً شعری مثنوی آفرید، در عین حال می‌کوشید درهای شعر را به روی زبان «کوچه» بگشاید (او که علاوه بر تحقیقات گسترده‌اش در زبان کوچه‌بازاری حتی برای چند فیلمفارسی دیالوگ نوشته است، طی سالیان دراز همواره در پی شناخت سوراخ سنبه های این زبان بود). با این حال در غیاب وزن و برای حفظ آن «موازنه» ای که نیما صورت بندی کرده بود، او می‌بایست در خود نثر فرمی می‌یافت تا به میانجی آن فاصلهٔ خود را از زبان روزمره حفظ کند، از این روست که او به سراغ آثار مثنوی کهن می‌رود تا ضرباهنگ درونی نثرشان را در شعر خود بازسازی کند. حاصل کار نثری آهنگین است که اگرچه لحنی کهن دارد برای جذب واژه‌های روزمره به قدر کافی منعطف است.



اما فروغ که پس از آری گفتن به رخداد نیما در کتاب «تولد دیگر» با این دوراهه مواجه می‌شود راه سومی را انتخاب می‌کند، او نه همچون شاملو اوزان عروضی را کنار می‌گذارد و نه چون نیما و اخوان کاملاً در چارچوب وزن می‌ماند، او از وزن استفاده می‌کند و نمی‌کند، شیخ اوزان عروضی همواره از خلال کلمات شعر او نمایان می‌گردد بی آن که آن‌ها را به تمامی تسخیر کند. به گفته خودش وزن در شعر او همچون نخ پیرا است که دانه‌های نا هم اندازه تسبیح را به هم وصل می‌کند. فرم ابداعی فروغ انعطاف و گشودگی بسیاری نسبت به زبان تاریخی داشت و اجازه ورود موفق کلمات و تصاویری را به زبان شعر داد که پیش از آن دور از ذهن می‌نمود:

«بازار در زیر قدم‌ها پهن می‌شد، کش می‌آمد، با تمام لحظه‌های راه می‌آمیخت

و چرخ می‌زد، در ته چشم عروسک‌ها»

اما درست به دلیل همین فرم آزادانه و دردسترس و نسبتاً سهل انگار است که مدتهاست ردپای شعر او را می‌توان در دفترچه‌های خاطرات نوجوانان عاشق و گفتارهای ایدئولوژیک شعرگونه و معنوی یافت. با این حال چیزی در شعر او هست که تا حدی در برابر این همه مقاومت می‌کند و همین وجه تمایز او از چهره‌ای نظیر سپهری است. این رگه مقاومت بی‌شک با گسست مذکور مرتبط است، همان که شاعر «تولد دیگر» می‌نامد.

فروغ در سطری از شعر «تولد دیگر» بلافاصله پس از ترکیب «ادراک ماه» از «دریافت ظلمت» سخن می‌گوید، ظلمتی که پسزمینه تصویر ماه است و «ادراک ماه» را ممکن می‌کند. این حضور «منفیت» همان چیزی است که در گفتار ایدئولوژیک مذکور فضایی برای نمایان شدن نمی‌یابد چرا که این گفتار حتی وقتی از «هیچ» حرف می‌زند همچنان به سطح بی‌درز و ترک بادکنکی می‌ماند که انباشته از نور معنویت است. شعر فروغ با «منفیت» به اصطلاح «سر می‌کند» و حضور آن را در لایه‌های متفاوت بازتاب می‌دهد. نه به این دلیل که واژه‌هایی چون ظلمت، شب، ویرانی، زوال، سرما، تباهی و البته مرگ از واژه‌های پربسامد اشعار این دوره فشرده‌اند (چنین واژه‌هایی به سهولت در گفتار ایدئولوژیک ادغام شده‌اند)، بلکه به دلیل حضور این منفیت در سطحی عمیق‌تر که با نفی واقعیت موجود و احتمال وقوع تولدی دیگر مرتبط است. اگرچه حضور این رگه مقاومت در شعر او بیشتر در سطح مضمون رخ می‌دهد - و این بی‌شک از نقاط ضعف شعر فروغ است - اما نمی‌توان از برخی تمایزات فرمال میان شعر او و شعر سپهری چشم پوشید. مثلاً لنگی موجود در ضرباهنگ وزن‌های گره دار فروغ که با انواع سخته و لکنت در خواندن همراه است در قیاس با روانی ملال آور ضرباهنگی

که از قطار سطرهای «صدای پای آب» به گوش می‌رسد. عجیب نیست که خود سپهری پس از آثاری تظیر «صدای پای آب» و «حجم سبز» به زبانی پر تعقید و فاقد ضرباهنگ روی آورد، این شاید مقاومتی دیرهنگام و ناکام بود در برابر آن چه شعر او را چنین مستعد ادغام شدن ساخته بود. اما رابطه امکان تولدی دیگر با منفیت و مرگ چیست و این رابطه چگونه در شعر فروغ نمایان می‌شود؟

بدیهی است برای از نو متولد شدن ابتدا باید مرد! به همین دلیل است که راوی شعر «تولدی دیگر» در میانه شعر می‌میرد. سپهری در سرنوشته قطعه‌ای که به مناسبت مرگ فروغ سروده است - این مرثیه همان تصویری را از فروغ ارائه می‌دهد که بعدها به تصویر غالب و ایدئولوژیک فروغ بدل شد: «... و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید...» - سطری را از شعر مشهور الیوت «سفر مغان» نشانده است: « I should be glad of another death». این سرنوشته آشکارا به «تولدی دیگر» اشاره دارد. شعر الیوت شرح سفر دور و دراز و دشوار آن سه مغی است که به روایت انجیل متی به بیت اللحم رفتند تا مسیح نوزاد را ملاقات کنند. راوی شعر که یکی از این سه مغ است در شرح خویش از دیدار مسیح نوزاد تصاویر و نشانه‌هایی آشکار از مرگ مسیح را در دل مضمون تولد او می‌گنجاند، مثلاً تصویر «سه درخت بر آسمان کوتاه» به نشانه سه صلیب حاضر در صحنه به صلیب کشیدن مسیح و نیز اشاره سطور «شش دست در آستانه دری گشوده / سر سکه‌های نقره تاس می‌ریختند» به قمار سربازان رومی بر سر ردای عیسی و نیز به آن سکه‌های مشهوری که مزد خیانت یهودا بود. راوی پس از شرح سفر می‌اندیشد:

«به خاطر تولد بود یا مرگ

که به آن راه دراز هدایت شده بودیم؟

... تولد و مرگ را دیده بودم

اما گمان می‌کردم با هم تفاوت دارند.

این تولد برای ما دشوار و تلخ بود، همچون مرگ، مرگ ما.

به خانه‌های خود بازگشتیم، به قلمروهای پادشاهی،

اما در اینجا دیگر راحت نیستیم، در تقدیر کهنه،

با مردمی بیگانه که به خدایانشان درآویخته‌اند.

از مرگی دیگر شادمان خواهم شد.»

با توجه به فضای مسیحی شعر و اعتقادات مذهبی الیوت، عجیب نیست که پیوند میان زندگی و مرگ در این سطور رنگ و بویی متافیزیکی پیدا کند، مرگی که انسان را از قفس این جهان می‌رهاند تا در جهانی دیگر به حیات ابدی دست یابد. (با توجه به این که سپهری مرگ را «پایان کبوتر» نمی‌دانست، چه بسا اشاره او نیز به شعر الیوت با چنین دریافتی از مرگ در پیوند باشد.) با این حال با نگاهی دقیق‌تر به این سطور درمی‌یابیم که در این جا با دو مرگ متفاوت سر و کار داریم. مرگ دوم که راوی شعر در انتظار آن است همان مرگ جسمانی است که او را به دیدار معبودش می‌رساند. اما مرگ اول مرگی نمادین است که پیش از مرگ جسمانی او رخ داده و حاصل سفری است که به دیدار مسیح انجامید. در اینجا پیوند مرگ و زندگی در سطح واقعیت انضمامی و مادی رخ می‌دهد و ریشه در مواجهه ای دارد که روند روزمره زندگی را دچار وقفه می‌کند و بعد از آن دیگر هیچ چیز مثل قبل نخواهد بود: «اما در اینجا دیگر راحت نیستیم، در تقدیر کهنه ...». از همین رو است که ژاک لاکان میان «مرگ واقعی» و «مرگ نمادین» تفاوت می‌گذارد. این دو معمولاً همزمان نیستند. از یک سو وقتی کسی می‌میرد مدتی طول می‌کشد تا یاد و خاطره‌اش در فضای نمادین، در «دیگری بزرگ» کمرنگ شود و «مرگ نمادین» او هم دررسد. اما همچنان که در این شعر می‌بینیم مسأله بیشتر بر سر حالتی است که در آن «مرگ نمادین» پیش از «مرگ واقعی» رخ دهد، این تجربه مرگ در ساحت نمادین با تنشی در پیوند است که میان سوز و جایگاه نمادین او رخ می‌دهد، سوز دیگر به قول راوی شعر در خانه خود راحت نیست و تقدیر کهنه را نمی‌پذیرد، این تجربه نفی‌ای است که در روند روزمرگی وقفه می‌افکند، مرگی که فضایی برای تولد دوباره سوز می‌گشاید.

شعر «تولد دیگری» مجموعه‌ای از مجاورت‌ها و درهم تنیدگی‌های میان مرگ و زندگی است. می‌توان گفت در این شعر مرگ در دو سطح حضور دارد. در سطح نخست مرگ (تاریکی، زوال، ویرانی، پوسیدگی ...) به مثابه بخشی جدا نشدنی از روند روزمره زندگی نمایان می‌شود، از تصویر زندگی به مثابه «خیابان درازی که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد» یا «طنابی که مردی با آن خود را از شاخه می‌آویزد» تا آن «بهانه‌های کوچک خوشبختی» که در هیأت «زوال زیبای گل‌ها در گلدان» نمایان می‌شود. شاملو این تصویر آخری را تنها می‌توانست حاصل «بی‌توجهی» بپندارد، بی‌توجهی‌هایی که «متاسفانه در کار فروغ کم نیست»: «زوال گل‌های

گلدان نه زیباست نه بهانه‌ای برای احساس خوشبختی» البته که قضاوت شاملو قدری ساده دلانه است اما این گونه پیوند زدن «زوال» و «زیبایی» نیز اغلب به تزئین واقعیت موجود با «بهانه های ساده خوشبختی» ختم می‌شود. بی دلیل نیست که درست در سطر بعد می‌خوانیم «و درختی که تو در باغچه خانه‌مان کاشته‌ای»، آنچه در این سطح داریم حلقه‌های تودرتوی مرگ و زندگی، رویش و زوال، خلق و ویرانی‌اند که به واقعیت موجود تداوم می‌بخشند.

اما در سطحی عمیق‌تر با مرگی طرفیم که در خود این روند روزمره زندگی، این واقعیت موجود وقفه می‌اندازد. در این سطح ثانویه است که مضمون تولد دوباره مطرح می‌شود. در این مورد نیز ظاهراً نخستین سر نخ در یکی دیگر از آن «بی‌توجهی» هایی یافتنی است که توجه شاملو را جلب کرده بودند. شاملو با اشاره به سطور پایانی تولدی دیگر (پری کوچک غمگینی / که شب از یک بوسه می‌میرد / و سحرگاه از یک بوسه به دنیا خواهد آمد) بر عدم همخوانی زمانی افعال «می‌میرد» و «به دنیا خواهد آمد» انگشت می‌گذارد. از نظر شاملو واضح است که در اینجا با کاری سر و کار داریم که دائماً در حال تکرار است. بنا بر این فعل دوم باید «به دنیا می‌آید» باشد. براهنی به درستی «وسواس دستوری» شاملو را در این مورد نقد می‌کند و با آنچه خود «وسواس شعری» می‌نامد، تأکید می‌کند که «فروغ به جای این که زمان این‌ها را به دنبال هم بیاورد با آوردن «خواهد آمد» سحرگاه را به سوی آینده، و حتماً به عمد، پرتاب کرده است.» اما به چه دلیل؟

آنچه زمان‌های افعال این شعر آشکار می‌کنند تعیین بخشیدن به زمان حال راوی شعر در عین بحرانی کردن آن است. از همان جمله آغازین شعر حضور پنهان و آشکار نوعی از جا در رفتگی زمانی احساس می‌شود. وقتی به میانه‌های جمله می‌رسیم (همه هستی من آیه تاریکی است که تو را در خود تکرار کنان ...) بنا به عادات زبانی انتظار داریم یک فعل مضارع استمراری (می‌برد) در پایان جمله ظاهر شود (صیغه‌ای نمایانگر کاری که از اکنون تا آینده ادامه دارد)، اما فعل پایانی جمله «خواهد برد» است، فعلی که نافی تداومی است که قید «تکرار کنان» به ذهن القاء می‌کند. در میانه‌های شعر پس از آن که راوی توصیف‌ها و تصاویر مکرری از در هم تنیدگی مرگ و زندگی در واقعیت روزمره‌ای ارائه می‌دهد که «سهم» اوست، از پله‌ای متروک پایین می‌رود و «به چیزی در پوسیدگی و غربت واصل» می‌شود و سپس جان می‌دهد. به این ترتیب در اینجا شاهد مرگی هستیم که بناست پیشزمینه تولدی دیگر شود. اما مقایسه زمان افعال در سطوری که بلافاصله پس از آن می‌آیند نشان می‌دهد که میان اکنون و وقوع تولدی دیگر وقفه‌ای است: «دست‌هایم را در باغچه می‌کارم / سبز خواهم

شد می دانم / می دانم / می دانم» کاشتن دستها در باغچه به طور ضمنی بر تدفین مرده اشاره می کند و از قضا تکرار وسواس گون «می دانم» نیز تردید راوی را درباره این سبز شدن آتی بیان می کند. همین به تعویق افتادن و به آینده پرتاب شدن تولد دیگر راوی است که در سطور پایانی نیز تکرار می شود. این تعویق و وقفه بعد زمانی شعر را به بحران می کشد و فضای شعر را از مرگ و منفیتی می آکند که شاعر امید به بارور شدنش دارد، امید به خلق ساحتی نو که در چرخه روزمره مرگ و زندگی نمی گنجد و پیوستار آن را متلاشی می کند:

« سفر حجمی در خط زمان

و به حجمی خط خشک زمان را آستن کردن».

ردپای ثبت این منفیت در سراسر این دوره کوتاه و فشرده که می توان آن را به تبعیت از لاکان «قلمروی میان دو مرگ» نامید، قابل پی گیری است. این منفیت که همچون جوهری تیره به درونی ترین هسته های شعر فروغ نفوذ می کند، پنداری تار و پود واقعیت را از هم می گسلد. تأثیر این جوهر تیره بر روند کوتاه تکامل شعر فروغ در کارکرد و تحول استعاره های مرکزی و تکرار شونده ای قابل ردیابی است که پیوستگی این روند را حفظ می کنند، استعاره هایی که برای هر خواننده شعر فروغ آشنا می نمایند. مثلاً استعاره پنجره یا دریچه که بارها اما به طریقی متفاوت تکرار می شود. فروغ که معتقد بود «میان پنجره و دیدن همیشه فاصله ای است» پنجره (و دریچه) را به استعاره ای تکرار شونده برای قاب نگاه شاعرانه خود بدل کرد. در شعر فروغ پنجره گاه صرفاً روزنه ای به جهان است در برابر نگاه شاعرانه او ("یک پنجره برای دیدن/یک پنجره برای شنیدن")، روزنه ای که بناست «به سوی وسعت این مهربانی مکرر آبی رنگ» بگشاید، اما غالباً جوهر تیره سایه و مرگ در واقعیت جهان آن سوی پنجره نفوذ می کند و آن را مشکوک و موهوم جلوه می دهد ("ناگهان پنجره پر شد از شب/ شب سرشار از انبوه صداهای تهی"، "بهار پنجره ام را به وهم سبز درختان سپرده بود"). راوی در «تولدی دیگر» به آسمانی اشاره می کند که «آویختن پرده ای» آن را از او می گیرد. ظاهراً تولد دوباره راوی باید این پرده را کنار زند و با آن «مهربانی مکرر آبی رنگ» روبرو شود. اما این همه را باید با آخرین شعر او قیاس کرد که در آن شاعر سرانجام جایگاه امن نگاه کردن خویش، یعنی فضای اندرونی این سوی پنجره را رها می کند و «به ایوان می رود» تا به واقعیت پشت پنجره دست یابد: «به ایوان می روم و انگستانم را بر پوست کشیده شب می کشم / چراغ های رابطه تاریک اند».

استعارهٔ آشنای دیگر فروغ «باد» است. استعاره‌ای که از طریق یک حسامیزی به نحوی مکرر با ظلمت پیوند می‌خورد ("گوش کن / وزش ظلمت را می‌شنوی؟"، "... و به تاراج وزش‌های سیاه ...") و رابطه‌ای همیشگی با مرگ و نیستی دارد ("در کوچه باد می‌آید / این ابتدای ویرانی است / آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد ...") پنداری پنجره‌ها و دریچه‌های شعر فروغ آن باد ویرانگری را به درون می‌کشند و در فضای درونی شعر به جریان می‌اندازند که نیما توصیف می‌کرد، بادی که «از فراز گردنه خرد و خراب و مست» می‌وزید و یکسره دنیا و حواس شاعر «خراب از او» بود.

با این همه علیرغم حضور این رگه‌های مقاومت که با تجربه‌ای سوبژکتیو پیوند خورده‌اند، موریانه‌های ایدئولوژی مدتهاست در حال جویدن شعر فروغ‌اند. (امروزه جملاتی نظیر «تو را با درخت و آب و آتش پیوند زد» که در شعر فروغ مکرر یافت می‌شوند اشکارا به زبان ایدئولوژیک غالب تعلق دارند.) اما گذشته از این که این مقاومت چقدر موفق بوده و خواهد بود، شاید در زمان ما آنچه در مواجهه با شعر فروغ بیش از هر چیز جلب نظر می‌کند تن دادن او به تناقضات شعر مدرن و درافتادن با آنهاست. او چارچوب شعر خود را شکست و به گشایش تاریخی تن داد. او مدرن بود و از این روست که علیرغم تمامی کاستی‌ها و شکست‌ها می‌توان ردپای تناقضات نهفته در شعر مدرن فارسی را در کار او پی‌گرفت.

## فروغ و تاریخ مذكر شعر

### حسین پروانه

تی اس الیوت در مقاله‌ی «سنت و قریحه‌ی فردی» اذعان می‌کند که اصالت حقیقی یک اثر ادبی، «تنها از رهگذر [رابطه با] سنت به دست می‌آید و هر سنت باید به دست هنرمندان اصیل با خلق چیزی بدیع بار دیگر آفریده شود»؛ مقصود الیوت توجه انتقادی و گزینشی به مجموعه‌ی سنت‌های ادبی و حتی فرهنگ گذشته از یک سو و آفرینش دوباره‌ی آن به گونه‌ای تازه و خلاقانه از سوی دیگر است. بر این اساس، هنرمند یا شاعر باید علاوه بر قدرت خلاقه، از بینشی انتقادی نیز برخوردار باشد تا از طریق گزینش عناصری از سنت، آن‌ها را به گونه‌ای بدیع دوباره به کار گیرد و با عناصر امروزی اثر خود در آمیزد. الیوت قدرت خلاقه را به عناصر ناخودآگاه و الهام بخش شاعر و نیروی تشخیص انتقادی را با وجه روشنفکرانه و آگاهانه‌ی او مرتبط می‌داند. وی «خلاق» را همچون چیزی که ناآگاهانه عمل می‌کند و «انتقادی» را البته کم‌وبیش به عنوان اعلام «آری» یا «نه» همزمان با آن توصیف کرد. از این دیدگاه شعر معاصر فارسی به وضوح از هر دو وجه برخوردار است؛ نیما، اخوان ثالث، شاملو و دیگران هر یک به بخش‌هایی عمدتاً زبانی از سنت شعری «آری» گفته‌اند اما آیا برای شعر فروغ نیز می‌توان ریشه‌هایی در سنت یافت؟ آیا می‌توان با توجه به گفتار مردانه‌ی حاکم بر سنت هزار ساله‌ی شعر فارسی، کار شعری فروغ را سراسر به قریحه‌ی فردی او مربوط کرد و زبان و سبک او را به دلیل تجلی تاریخ‌مند جنسیتش تشخیص و فردیت یافته در نظر آورد؟ در ادامه تلاش خواهیم کرد بر پایه‌ی موضع زبانی و تناقضات سوژکتیو شعر او، سویه‌ی تأیید آمیز پرسش دوم را برجسته سازم. در این نوشته هر جا که از شعر فروغ سخن به میان می‌آید، منظور قطعاً است که در دو کتاب «تولدی دیگر» و به ویژه «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» آمده است.

می‌دانیم که فروغ، رسالت تاریخی نیما یعنی رام کردن واژگان و نزدیک کردن زبان شعر به نثر را به واسطه‌ی استفاده از زبان طبیعی مکالمه‌گون و نوعی آهنگ غیر عروضی ادامه داد. او در تقابل با تلقی‌های مألوف از شاعرانگی معتقد بود شعر فارسی از قضا به کلمات غیر شاعرانه نیاز دارد تا بتواند جان بگیرد. تلقی‌های مألوف ریشه در تاریخ ادبیاتی داشت که همواره اقتدار زبانی و معناشناختی خود را بر همه‌ی به کار برندگان زبان

تحمیل و از این طریق به کلیتی یکدست و قطعی تظاهر می‌کرد. از این رو آکندن این کلیت از تردیدهای هیستریک می‌توانست قطعیت صلب آن را برآشوبد. فروغ پس از جدایی از پرویز شاپور در نامه‌ای خطاب به او می‌نویسد: «تزلزل و تردید مثل سایه‌ی شومی روی اعمال و افکار من سنگینی می‌کند» بسط این تزلزل‌ها و تردیدها در ساحت‌های مختلف شعر به ویژه به واسطه‌ی وفور ترکیب‌های وصفی‌ای که بر ابهام و تعلیق و نوسان دلالت دارند موجب شد شعر او به مثابه یک نقطه‌ی گسست، یکسر علیه تاریخ مذکر در همه‌ی وجوهش بایستد، تاریخی که تقدیر او را از پیش رقم زده و با قلمروگذاری‌های خود، ورود به مناطق مجاز و ممنوع را مشخص کرده است. فروغ همزمان به ابداع و کاربرد واژگانی دست زد که به کار تخریب ساحت معناساختی مسلط کلمات شعری می‌آمدند. او از این طریق پایه‌های موضعی را مستحکم کرد که انکار معنای تثبیت شده‌ای را که در دل این تاریخ مستقر شده بودند، در پی داشت. رابطه‌ی زبان با قدرت برای او آشکارتر از آن بود که محدودیت‌های قالب‌های کلاسیک شعر فارسی و فروبستگی سرکوب‌گرانه‌ی آن‌ها را به نفع قدرت بازنشناسد. نظم زبانی، واژگان شکوهمند شاعرانه و انسجام دیداری و شنیداری اشعار کهن همچون سلاح‌هایی وظیفه‌ی حفاظت از زبان مردانه‌ی قدرت را بر عهده داشتند. کار فروغ از این حیث، بیش از هر شاعر معاصر دیگری اهمیت دارد. او اگرچه راه را از نیما آموخت اما به او و شعر نیمایی نیز وفادار نماند، زیرا تکرار کلمات و وفور تصاویری که پوسیدگی و زوال را تداعی می‌کند، مستلزم گزینش موضع زبانی لغزنده‌ای در شعر بود که از هر نوع استحکام و ثبات سمبلیستی - آن گونه که در بعضی از مشهورترین اشعار نیما می‌توان سراغ گرفت - به دور باشد. مواجهه‌ی فروغ با مفاهیم ویرانی و زوال در مقام درون‌مایه‌ای ادبی موجب شد فرم شعرش دگرگون شود و آن حرارتی که ناشی از پیوستار تاریخ مذکر شعر بود با توقف یکباره به سردی گراید. آغاز فصل سرد و وزش باد تغییر پیش از هر چیز به زبان و لحن افسرده‌ی زنانه‌ای مربوط می‌شود که دست‌اندرکار فروریختن لحن گرمی است که آمرانه و محافظ میراث فرهنگی است. بنابراین می‌توان ادعا کرد شعر نوشتن برای فروغ یک کنش براندازانه بوده است.

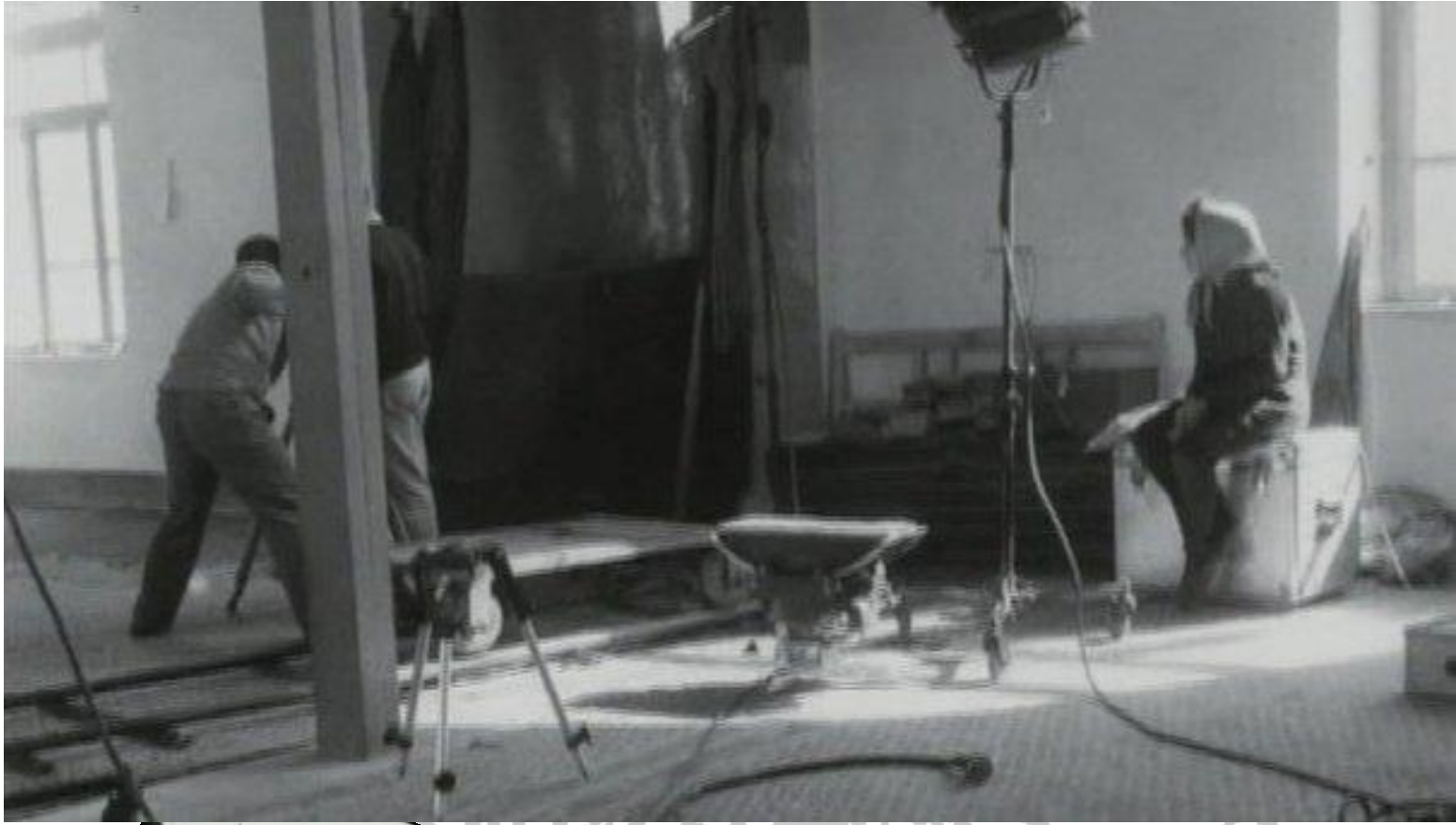
در کوچه باد می‌آید

این ابتدای ویرانیست /

آن روز هم که دست‌های تو ویران شدند باد می‌آمد



درک فروغ از زندگی و رابطه‌ی او با واقعیت پدیده‌ها آکنده از دوگانگی، تنش و تناقض است، تنش میان آزادی و زندانی بودن، امید و یأس و به قول خود او «ادراک ماه و دریافت ظلمت». اساساً اشعار او از خلال گسترش همین تنش‌ها و تناقض‌ها زاده شده‌اند و می‌باید از خلال آن‌ها قرائت شوند. فروغ در نامه‌ی دیگری به پرویز شاپور می‌نویسد: «در من نیرویی هست. نیروی گریز از ابتدال و من به خوبی ابتدال زندگی و وجود را احساس می‌کنم و می‌بینم که در این زندان پابند شده‌ام. من اگر تلاش می‌کنم برای این که از اینجا بروم تو نباید فکر کنی که برای من دیدن دنیاها و دیگر و سرزمین‌های دیگر جالب و قابل توجه است نه. من معتقدم که زیر این آسمان نبود انسان با هیچ چیز تازه‌ای برخورد نمی‌کند و هسته‌ی زندگی را ابتدال و تکرار مکررات تشکیل داده ...» همین آگاهی حاد از ابتدال و تکرار در زندگی است که مسیر امکان هرگونه تجربه‌ی حقیقی را برای او مسدود می‌کند و با تلنبار شدن تجربه‌های ناکام و شکست خورده بر روی هم، از تجمیع سوگوار آن‌ها می‌گوید: در آستانه‌ی فصلی سرد/ در محفل عزای آینه‌ها/ و اجتماع سوگوار تجربه‌های پریده رنگ. فروغ اما این ناتوانی و شکست را درونی فرم شعر می‌کند و واقعیت تاریخی بزرگ‌تری را با همه‌ی ابعاد سیاسی و اجتماعی‌اش باز می‌تاباند. به این ترتیب ویرانی تجربه آن گونه که مورد نظر آدورنو بود در مقام حقیقت فرآیند تاریخی بیان می‌شود. بدینسان انسداد، تنهایی، اضطراب و در یک کلام همان واقعیت تاریخی در شعر فروغ از طریق فرمی که می‌توان گفت در قیاس با همه‌ی شاعران پیش از او فرمی ویران شده محسوب می‌شود، به گونه‌ای سلبی به بیان در می‌آید.



## صدا(ها)ی فروغ: یادی از خانه سیاه است

### صالح نجفی

یکی از قوی‌ترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران را زن جوان بیست و هشت ساله‌ای می‌سازد که اصلاً قرار نبوده فیلمساز شود و به جز این یک فیلم، فیلم دیگری در کارنامه‌اش نیست. اما نکته اصلی در مورد خانه سیاه است این است که فروغ صدای خود را در این فیلم می‌یابد/خلق می‌کند: خانه سیاه است یکی از بهترین شعرها و شاید مهم‌ترین شعر فروغ است، نه فقط چون، به گفته منتقدی، مستند شاعرانه او یکی از انگشت‌شمار نمونه‌های موفق تلفیق و امتزاج شاعرانگی در ادبیات و شاعرانگی در فیلم است بلکه از آن رو که «تولدی دیگر» فروغ در اقامت دوازده روزه‌اش در جدام‌خانه‌ای در شمال غرب ایران رخ می‌دهد: در آنجاست که صدای فروغ از آمیزش نثر ترجمه قدیم عهد عتیق و درگیری‌اش با مدیوم فیلم به دنیا می‌آید. در جدام‌خانه است که فروغ مصداقی عینی برای این سطرهای «کتاب ایوب» می‌یابد: «به یاد آور که زندگی من باد است و چشمانم دیگر نیکویی را نخواهد دید./چشم کسی که مرا می‌بیند دیگر به من نخواهد نگریست و چشمانت برای من نگاه خواهد کرد و نخواهد بود» (باب هفتم، آیه‌های هفتم و هشتم). طرفه اینکه، به نظر می‌آید، نطفه «آیه‌های زمینی» فروغ همینجا بسته می‌شود: در همین «خانه سیاه» است که او از «شکوه یأس» یک «صدای زندانی» سخن می‌گوید و می‌کوشد از یک گوشه «این شب منفور/نقبی به سوی نور» زند. آن طنین غریب زنانه-پیامبرانه که در سطر سطر تولدی دیگر موج می‌زند حاصل تلاقی نثر غریب آن ترجمه و این مدیوم غریب است:

“Don’t forget!/ I beg you, God, don’t forget!/ My life is just a breath,/ and trouble lies ahead./ I will vanish from sight,/ and no one, including you,/ will ever see me again”.

ترجمه امروزی و با غرابت کمتر شکوائیه ایوب چیزی از این دست می‌شود:

«از یاد مبر!/ خدایا، از تو می‌خواهم، از یاد مبر! زندگی من یک نفس بیشتر نیست،/ و رنج و محنت در پیش

است./ من از انظار محو خواهم شد/ و هیچ کس، حتی تو،/ دیگر مرا نخواهد دید».

باری، خانه سیاه است نتیجه دو سفر فروغ است: یکی به درون نثری که زمان مشخصی ندارد: «چشمانت برای من نگاه خواهد کرد و نخواهم بود». این نثر قدیم فارسی نیست. اگر کسی بخواهد این عبارت را به سیاق نثرهای کهن فارسی، مثلاً نثر قصص الانبیاء یا تفسیر سورآبادی، ترجمه کند حاصل چنین خواهد بود: «چشمانی که مرا نگران همی بود دیگر نخواهد دید: چشمانت پی من گیرد و من نباشم» (گزارش فارسی قاسم هاشمی نژاد). آنچه در ترجمه فارسی قدیم عهد عتیق آمده است شکلی از ترجمه تحت‌اللفظ است که مایه غرابت نثر گشته است: «برای کسی نگاه کردن» در واقع ترجمه نه چندان درست و شاید نادرست ترکیب انگلیسی *looking for* است که ترجمه «آشنایش» می‌شود «دنبال کسی گشتن» و ترجمه «ادبی» اش: «پی کسی گشتن». «برای کسی نگاه کردن» عملاً معنای محصلی ندارد و فقط وقتی افاده معنی می‌کند که بدانیم ترجمه عبارتی است که در زبان اصلی غرابتی ندارد. «چشمانت برای من نگاه خواهد کرد» به بخشی از تاریخ نثر فارسی تعلق دارد که جای مشخصی ندارد: نثر ترجمه اقلیت. این نثر، به معنای دقیق، مسأله‌دار است، نیاز به ویراستن دارد، باید بازنویسی شود، باید ترجمه شود: نثری است رنجور، بحران‌زده. حتی در جمله اول که غرابت کمتری دارد نیز «شاعرانگی» محصول ترجمه است: «به یاد آور که زندگی من باد است». در ترجمه جدید (و تفسیری) عهد عتیق، این جمله چنین «تعبیر» شده است: «به یاد آورید که عمر من دمی بیش نیست». در این گزارش، ایوب به کوتاه بودن عمرش اشاره می‌کند اما «باد بودن زندگی»؟ آنچه در خانه سیاه است با صدای فروغ می‌شنویم حاصل ورق زدن چنین ترجمه‌ای است و فاصله گرفتن آگاهانه کسی که بر زبان شعر قدیم تسلط دارد اما تعمداً با نقل قول از ترجمه «جاافتاده» بخش‌هایی از عهد عتیق (مزامیز، کتاب ارمیاء، کتاب اشعیا و کتاب ایوب) شعرهایی «غریب» می‌سراید.

اوج این رویه در واپسین شعر-آیه‌هایی مشهود می‌شود که با صدای فروغ می‌شنویم:

وای بر ما زیرا که روز رو به زوال نهاده است و

سایه‌های عصر دراز می‌شوند

و هستی ما چون قفسی که پر از پرندگان باشد

از ناله‌های اسارت لبریز است

و در میان ما کسی نیست که بداند

که تا به کی خواهد بود

موسم حصاد گذشت و تابستان تمام شد

و ما نجات نیافتیم

مانند فاخته برای انصاف می‌نالیم و نیست

انتظار نور می‌کشیم و اینک ظلمت است

و تو ای نهر سرشار که نفس مهر تو را می‌راند

به سوی ما بیا

به سوی ما بیا

این سطرها حاصل «مونتاژ» سطرهایی از عهد عتیق است: محض نمونه، «موسم حصاد ... نجات نیافتیم: از «کتاب ارمیاء نبی» (باب 8) و «انتظار نور ... ظلمت است» از «کتاب اشعیاء نبی» (باب 59) و ... گزارش مستند فروغ از متنی موجود و سپس تدوین و تألیف پاره‌های نثری که خود محصول ترجمه‌ای اقلیتی است.

بدین‌سان، نمی‌توان متن اشعار/آیات خانه سیاه/ است را در مجموعه «اشعار» فروغ فرخزاد گنجانید اما می‌توان ادعا کرد صدای فروغ در تولدی دیگر و ایمان بیاوریم حاصل کوشش او برای صدا بخشیدن به آلام و محنت‌های کسانی بود که خود صدایی برای بیان رنج‌های خيوش نداشتند و به یک اعتبار رنج‌ها را چنان که در بازنمایی سینمایی فروغ می‌بینیم تجربه نمی‌کردند. فروغ در مصاحبه با برتولوچی می‌گوید: «این محل [یعنی جذام‌خانه یا همان «خانه سیاه»] برای من نمونه‌ای بود، یک الگویی بود از یک چیز فشرده شده و کوچک شده، از سمبل یک دنیای وسیع‌تر با تمام بیماری‌ها، ناراحتی‌ها و گرفتاری‌هایی که در درون آن وجود دارد». خالق «فیلمی که برای جلب توجه و کمک مردم به جذامیان» ساخته شده است می‌گوید «زندگی در جذام‌خانه برای خود بیماران خیلی معمولی و عادی می‌گذرد. زندگی‌شان در اصل با ما فرقی ندارد، اما برای من که یک آدم خارجی بودم و همراه زندگی خودم در دنیای آنها قدم می‌گذاشتم دیدن این آدم‌های محروم از همه چیز البته تکان‌دهنده بود. جذامی‌ها از همه چیز محروم‌اند و بیش از همه از داشتن یک قیافه انسانی».

صدای فروغ صدای این «آدم خارجی» است برای گزارش آنچه سیمون وی «مصیبت مفرط» یا «اوج محنت» می خواند، یعنی ترکیب «درد جسم و آلام روح و تنزل مرتبه اجتماعی» - والبته، به اعتقاد سیمون وی، این ترکیب در عین حال به میخی می ماند که درست در مرکز روح فرو می رود و روحی که دقیقاً به همین سبب همواره متوجه خدا می ماند خود را میخ شده به مرکز عالم می یابد.

در خانه سیاه است صدای فروغ به واسطه خارجی شدن مضاعف او شکل می گیرد: پرسه زدن در میان سطرهای ترجمه قدیم عهد عتیق (پرسه زدن های زن جوان رنج کشیده ای امروزی که قاعدتاً صدایی از خود ندارد) و ور رفتن با «مدیومی» که در اصل تعلق به مردان دارد (مدیومی که در وجه غالبش پیوندی ناگسستنی با «تماشاگری جنسی» دارد). اما در عین حال صدای فروغ در خانه سیاه است نتیجه کنار هم نشستن تنش زای دو صدای دیگر و توازن ناپایدار و بی قرار آن دو صداست: صدای اول صدای محتاط و متین و دقیق مردی است که گزارشی عینی - علمی - انسان دوستانه از بیماری جذام ارائه می کند (صدای ابراهیم گلستان؟) - فیلم با صدای این مرد آغاز می شود، صدایی که روی تصویری سراسر سیاه شنیده می شود، با نثری پخته، مطمئن و با پیامی روشن، با هدفی مشخص: آگاهی بخشیدن، هشدار دادن، نهیب زدن: «بر این پرده اکنون نقشی از یک زشتی، از یک درد، خواهد آمد که دیده بر آن بستن دور از مروت آدمی است». و بعد ... لختی سکوت و ظلمت، و آنگاه چهره زنی: چهره؟ زن؟ آنچه دوربین فروغ نشان مان می دهد تصویر زنی است در آینه که چهره از کف داده و آنچه برایش مانده یک چشم است و دیگر ... هیچ. در حالت عادی، این تصویر تاب آوردنی نیست: واکنش «طبیعی» ما روی گرداندن است، به خود لرزیدن است، خود را پس کشیدن است، آمیزه ای است از ترس و انزجار اما دوربین خانه سیاه است نه تنها عقب نمی کشد که در سکوت کامل زوم می کند، ادامه می - دهد، نگاه می کند و وادارمان به نگاه می کند: این تصویر نخستین سند مدعای صدای مرد است که «دنیا زشتی کم ندارد» و دنیایی که در آن رنجی چنین تباه کننده وجود دارد در خور زیستن نیست. صدای مرد از انگیزه و مایه فیلمی می گوید که قرار است دیده/تحمل شود: جذامیان فقط مصیبت نمی بینند، نادیده گرفته می شوند، به حاشیه می روند، خصال انسانی شان را از کف می دهند، از «قیافه انسانی» شان محروم می شوند و چندان از آدم - های عادی فاصله می گیرند که جایی برای «هم دردی» و «هم دلی» نمی گذارند: صدای مرد تردیدی ندارد، باید این «زشتی» را از صفحه روزگار سترد، باید قربانیان این مرض را خلاص کرد، باید این «خانه سیاه» را روشن کرد ...

ولی این کاری نیست که فروغ می‌کند: او می‌خواهد مصیبت‌زدگان را وادار کند تا خودشان حرف بزنند، او می‌خواهد ایشان را به سخن درآورد ولی ایشان به جای گلایه کردن، به جای کمک طلبیدن، و حتی به جای استغفار یا تضرع به درگاه خدا، شکرگزاری می‌کنند. در اواخر نمای اول فیلم پسر نوجوان آبله‌رویی به صدای بلند نیایش می‌کند: «خدایا تو را شکر می‌گویم که مرا آفریدی». و شک نیست که این صدای «فرد» او نیست: او از روی متنی می‌خواند. فروغ دست به کاری مخاطره‌آمیز می‌زند. فروغ تریبونی برای مصیبت‌دیدگان فراهم می‌سازد تا شکوه کنند، تا چیزی بخواهند، اما ایشان ترجیح می‌دهند شکوه نکنند، چیزی نخواهند، و تازه شکرگزار هم باشند و اینک که کسی به ایشان حق داده تا تقاضای عدالت کنند باز از تقاضای آن چشم می‌پوشند، لیکن این بار با اختیار خود. صدای دوم *خانه سیاه است* (با وام گرفتن از تعبیر ماندگار آدورنو) کمر به «نفی ناآزادی» می‌بندد به جای دامن زدن به «توهم آزادی».

مصیبت‌زدگان فروغ ترجیح می‌دهند نقش قربانیان عظیم‌الشانی را بازی نکنند که ترحم و انسان‌دوستی ما را برمی‌انگیزند: ایشان برخلاف توقع ما عمل می‌کنند - چیزی «انسان‌ی» در وجود ایشان هست که وقتی به چشم می‌آید که از چشم ایشان به زندگی ایشان بنگریم، نه از چشم تماشاگرانی که از تماشای بدبختی‌ها لذتی بیمارگون می‌برند (یعنی معنای دوم *voyeurism*: «شهوت بدبختی‌بینی»): جریان اصلی سینمای جهان ترکیبی است از دو معنای *voyeurism*، تماشاگری جنسی و شهوت بدبختی‌بینی. *خانه سیاه است* تماشاگرش را آزار می‌دهد نه چون زشتی‌های آلام بی‌دلیلی را به رخ می‌کشد و از او می‌خواهد کاری بکند بلکه چون محرومش می‌کند از آنچه هر بار به تماشای فیلمی می‌نشیند تجربه‌اش می‌کند: مصرف کردن هر آن چیزی که در زندگی عادی مصرف‌کردنی نیست.

صدای دوم *خانه سیاه است* صدای اجتماعی است که به میانجی مصیبتی مشترک شکل گرفته است اما به وسیله آن مصیبت تعریف نمی‌شود: صدای دوم تماشاگر را خوار و خفیف می‌کند چون از او می‌خواهد وجه ادراک خویش را با وجه ادراک پسرانی تاخت بزند که در کوچه‌ها و خیابان‌های دوزخی بابا باغی از خدا تشکر می‌کنند ... و روشن است که *خانه سیاه است* در این راه ناکام می‌ماند، شکست می‌خورد: ما نمی‌توانیم جذامیان بابا باغی را چنان ببینیم که ایشان خود را می‌بینند، اجتماعی که بر اثر مصیبت قوام یافته اما می‌کوشید بر پایه چیزی به غیر از مصیبت خود را تعریف کند، چیزی نظیر شور زندگی: جست و خیز و ورجه و رجه‌های بچه‌ها به هنگام بازی فوتبال بر احساس دلسوزی ما حد می‌گذارد. تماشاگر عموماً دلش می‌خواهد بر این مصیبت-

دیدگان دل بسوزاند و برای شان طلب تسکین و خلاصی از این وضع محنت بار کند اما ایشان خود، در روایت فروغ، چنین چیزی از ما نمی خواهند. تماشاگر، همچو خود فروغ، بدل می شود به «آدمی خارجی» در کشاکش دو خواهش ناهم خوان: میل به اتخاذ شیوه نگاه کردن قربانیانی که حاضر نیستند نقش قربانی مظلوم و مطیع را بازی کنند و میل به سخن گفتن از جانب ایشان برای احقاق حقوقی که خود مطالبه نمی کنند: صدای سوم فیلم از بطن این تنش زاده می شود و در تار و پود صدای فروغ می تند. صدای سوم است که وقتی بچه های جذامی در کلاس درس شان دعا می خوانند غریبانه می پرسد:

در هاویه کیست که تو را حمد می گوید ای خداوند؟

و می دانیم که هاویه از نام های جهنم است (و نیز به «مادر گم کرده فرزند» اطلاق می شود)، و «به قولی» هاویه نام طبقه هفتم از طبقات دوزخ است و بدن قرار سؤال فروغ از جنس شکوه های ایوب است: مگر می شود در دوزخ ثناگوی تو بود؟ یا شاید: «چرا اینان که حمد تو می گویند در دوزخ اند؟». ما می دانیم که این صدا مال فروغ است و مال فروغ نیست. یا، درست تر بگوییم، این صدایی است که فروغ به گفتاری می بخشد که صدایی ندارد و در هاویه سرگردان است: گاهی اول شخص، گاهی سوم شخص، نه به تمامی مونولوگ درونی (صدای ساکنان خانه سیاه) و نه شهادت شخصی از بیرون (صدای آدمی خارجی: مردی که در خانه سیاه را به روی تماشاگر باز می کند): صدای سوم در آن واحد شخصی و جمعی است، صدایی است که دهانی/جسمی/روزی می جوید، راهی از ظلمت به نور ... و نمی یابد. ماکس نلسن در مقاله ای با عنوان «انتظار نور» در باب خانه سیاه است اشاره می کند به اینکه شاید صدای سوم یادآور پیش بینی غریب مسیح در جواب سؤال فریسیان باشد که «به شما می گویم اگر این ها [مرادش شاگردان خویش است: حواریان مسیح] ساکت شوند هر آینه سنگ ها به صدا آیند» (انجیل لوقا، باب 19). صدای فروغ صدای دوزخیان روی زمین است که خدا را (شاید به طعنه) حمد می گویند: صدای انسان هایی که به تدریج قیافه انسانی خود را از کف می دهند، سنگ می شوند اما از صدا نمی افتند یا دستکم در بیست دقیقه ای که زنی جوان در میان شان زندگی می کند به صدا می آیند: بدین سان است که صدای فروغ می شود صدای اجتماعی که صدایی ندارد، نمی تواند داشته باشد و بدین سان است که فروغ می تواند، روی تصویر مردی که یک پا دارد و لنگ لنگان (به تهدید؟) به سمت دوربین می آید، در قاب دری گشوده به منظره ای قاب شده به وسیله دو ردیف از درختان و بر پس زمینه خورشیدی در کار غروب، به صیغه جمع سخن بگوید؟ «وای بر ما زیرا که روز رو به زوال نهاده است و سایه های عصر دراز می شوند ...» و مرد



یک پا چندان پیش می‌آید که جسمش تمام قاب تصویر را سیاه می‌کند و ثانیه‌هایی چند آنچه می‌شنویم صدای مکرر کوبش عصای زیر بغل او بر زمین است. به جز این یک تصویر، در اغلب لحظه‌های *خانه سیاه است* سیاه و سفید (ظلمت و نور) به مقدار مساوی در قاب حضور دارند و برای سیطره یافتن پیکار می‌کنند و صدای فروغ در غیاب نور (وضع حیات جذامیان) انتظار نور می‌کشد و ... اما اینک ظلمت است: نور همان است که اشتیاقش هست و حاصل نمی‌شود.

دومین بار که به کلاس درس (در انتهای فیلم) می‌رویم معلم از کودکی می‌خواهد که از چند چیز زیبا نام ببرد - جواب روشن است: ماه، خورشید، گل‌ها و البته زنگ تفریح. سؤال بعدی سخت‌تر است (یا آسان‌تر؟): از چند چیز زشت نام ببرید: و کودکی خنده‌کنان (پوزخند زنان؟) جواب می‌دهد: «دست، پا، سر». و دانش‌آموز سوم که معلم او را پای تخته می‌برد و از او می‌خواهد با کلمه «خانه» جمله‌ای بسازد کمی تردید می‌کند و آنگاه (به اشاره فروغ) روی تخته سیاه می‌نویسد «خانه سیاه است».

ماکس نلسن می‌گوید، فیلم‌های زیادی هستند که در آنها نظاره‌گر همزیستی زشت و زیباییم: در اغلب آنها راهی برای فرونشاندن تنش ناشی از این همزیستی پیش پای تماشاگر گذاشته می‌شود - غالباً با غلبه یکی از طرفین نزاع و در مواردی کم‌شمار، با آشتی دادن آن دو از راه رفع دیالکتیکی: در *خانه سیاه است*، از رفع خبری نیست، آنچه هست انتظار کشیدنی است با شکیب و بی‌شکیب: زیبایی هست نه چندان که جبران مصیبت کند؛ امید هست اما نشانه‌ای از تحقق آن ... هرگز. اما یگانه نشانه امید از دل همین غیبت نشانه‌ها برمی‌خیزد: جذامیان *خانه سیاه است* شفا نمی‌یابند، قیافه‌شان انسانی نمی‌شود اما بیست دقیقه در تالو لوزان نور پروژکتیو، جسم‌های پاره پاره‌شان روی پرده سینما بازنویسی/بازنگاری می‌شود (با دوات نور؟): رنج هاشان جوهر می‌یابد، جوهری غیرمادی که مصیبت جسم را توان آسیب زدن بدان نیست: در هاویه وان گوش کرد و «وزش ظلمت» را شنید: صدای فروغ در «خانه سیاه» جذامیان زاده می‌شود - عمر این صدا دراز نیست، فروغ چهار سال پس از *خانه سیاه است* خاموش می‌شود. اما تنها صداست که می‌ماند یا شاید صدای فروغ است که تنها می‌ماند، صدایی «صادق» در دوئت/دوئلی بی‌فرجام با تصویرهای تیره خانه سیاه، صدایی از تبار صدای هدایت که فقط با سایه خود خوب می‌تواند حرف بزند: «اوست که مرا وادار به حرف زدن می‌کند»: صدایی راوی ادراک ظلمت - زیرا، همچنان که ارسطو در رساله درباره نفس گفته است، «ما حتی وقتی که چیزی نمی‌-

بینیم به وسیله حس باصره است که ظلمت را از نور تمییز می دهیم، هر چند نه بدان شیوه که رنگی را از رنگی دیگر تمییز می دهیم»: تنها در وزش ظلمت است که می توان در هاویه خدا را حمد گفت و ... انتظار نور کشید.

منابع

1. “Waiting for Light”, by Max Nelson, published in [www.idiommag.com](http://www.idiommag.com) on January 2013.
2. “Radical Humanism and the Coexistence of Film and Poetry in THE HOUSE IS BLACK”, by Jonathan Rosenbaum, published in [www.jonathanrosenbaum.net](http://www.jonathanrosenbaum.net) on April 2001.
3. “Forough Farrokhzad and *The House is Black*”, by Jason Price, published in [www.Firouzanfilms.com](http://www.Firouzanfilms.com).

## مادرانگی و بشارت

### امیر کمالی

تأکید و سواسی بر این امر که اساساً زایش جنبش موسوم به فمینیسم ایرانی در ادبیات به نام فروغ فرخزاد گره خورده غالباً بر کلی‌گرایی ارزشمندی سایه انداخته که نمی‌شود جز به میانجی جداسازی دقیق و صریح فرخزاد از آن‌گرایش آشکارش ساخت. برخلاف آنچه فمنیست‌های کارکشته مایل به پذیرفتنش هستند، شاعری او به طرز شگفت‌آوری آمیخته با «مادرانگی» بی‌حد و حصری بود که در کمتر شاعری تکرار شده است. این صفت برای شاعر می‌بایست در خدمت خوانندگانی کاربرد می‌یافت که نیازمند آموختن رفت و آمد در میان فضاهای شاعرانه و وضعیت سیاسی و اجتماعی خاص زمانه‌ی او بودند. به همین صورت در بسیاری از اشعار فرخزاد - و بیش از همه در «کسی که مثل هیچ کس نیست» - تلاشی مداوم در جهت همواره بیگانه نگاه داشتن هسته‌ی سرطانی فاجعه، یعنی جهان پست و میانمایه‌ای که به مرور از فضیلت‌های انسانی تخلیه می‌شد دیده می‌شود. زبان کودکانه در شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» زبان مخاطبانی است که فاجعه می‌باید برایشان همواره حکم امر غریب و حتی بی‌معنی را داشته باشد. یکی از مهم‌ترین دلایل تکرار بندها و ترجیع‌ها در شعر، این تأکید بر بیگانگی است. هرچند نباید حضور کابوس‌وار تردید را در میان تکرارهایی که رؤیای اطمینان در سر دارند، نادیده انگاشت. به یاد داشته باشیم در بسیاری از شعرهای فرخزاد جملات یکسانی چندین بار تکرار می‌شوند و هر بار تنها یک یا دو واژه در ساخت نحوی آنها متفاوت است. این تکرارها باعث ایجاد حال و هوایی می‌شود که شاید بتوان آن را ذیل نوعی ابتکار و تمهید ادبی دسته‌بندی کرد، اما یقیناً در چنین قماری معنای دیگری از دست خواهد رفت. تکرار مداوم این آموزه که اساساً فاجعه در مقام امری فاقد معنی خصلتی گذرایی دارد، در بطن خود خواننده‌ی شعر را با شناخت‌پذیری زمان‌های خطیری مواجه می‌کند که اینک معنای تاریخی یافته‌اند. این مواجهه نهایتاً با آگاهی مخاطب از مقوله‌ی گذرایی بودن وصل می‌شود. گمان می‌کنم بارزترین خصیصه‌ی شعر فرخزاد همین مسئله است. رسیدن به این هدف میسر نمی‌شود مگر با تصاحب جایگاه دلالت نمادین واژگان و جملات به نفع آنچه ژولیا کریستوا «دلالت نشانه‌ای» می‌خواند. در ادامه می‌کوشم این امکان‌ها و حد و حدود دسترسی به آنها را در کار شاعری او تبیین کنم.

کریستوا آمیزش دلالت‌های منطقی، خطی و مستقیم زبانی را محملی برای نوعی دلالت دیگر بر می‌شمرد که همواره سیاق شاعرانه‌ی نثر را تعیین می‌کرد و نوعی مازاد یا فضای شاعرانه بدان می‌بخشید. به همین منظور او از واژه‌ی «کورا» که افلاتون در رساله‌ی تیموتائوس به معنی «دایه‌ی هستی و صیوررت» بکار گرفته بود و آن را عنصری متغیر نسبت به عناصر چهارگانه معرفی کرده بود، استفاده می‌کرد تا وجهی از مادرانگی دلالت‌نشانه‌ای را تعیین ببخشد که کودک در بدو تولد با حرکت‌های بی‌منطق دست و پایش آن را آشکار می‌کرد. دلالت‌نشانه‌ای در نظر کریستوا - که سپس آن را به یاری آرای فروید و لکان کامل ساخت - لحن و احساسی بود که در مقام نوعی امر واقعی غیرقابل تفسیر می‌نمود. دلالت‌نمادین در این راستا باید به معنی قدرت بسط شاعرانه‌ی ایده‌های نثر بازشناخته می‌شد. می‌شود نشان‌های آن را در شعر حس کرد، اما ارائه‌ی یک گزارش تفسیری از آن تقریباً غیرممکن است. شاعری فرخزاد سرشار از مادرانگی در این معناست. پرتو انداختن بر این نوع از «احساس مندی» یکی از مهمترین راه‌های مواجهه با بحران شعر فارسی است، شعری که امروزه سراسر ضجه مویه‌های کودکان متمول است که مشغول بازی یتیمان‌اند. برخلاف یدالله رؤیایی که خشونت پدرانه‌اش در تکاپوهای ساختن معنا از راه ضدیت با آن، دائماً آتش اسطوره‌ای جدال پدران و فرزندان را تیز می‌کند، یا براهنی که میل مفرط‌اش به اقامت در سرحدات این دو قطب، خصوصاً تلاش برای ویرانی معنا از راه «ستایش خلاقیت در ابداع استبداد معنایی» نوعی خصلت خودباروری و خودزایی تکرارناپذیر به او می‌بخشد، شعر فرخزاد آستن خواننده‌ی خویش است، خواننده‌ی خود را در میانه‌ی خود به دنیا می‌آورد و در درون می‌پرورد. منطق مادرانگی در شعرهای او دائماً ستاره‌ی شاعر/مادری را نشان می‌دهد که مسیر صعب نوباوگان را بر سنگلاخ نثرهایی روشن می‌کند که بطن شعر او ماندگار شده‌اند. از این‌رو نثرها در شعر فرخزاد آزمون‌های طاقت فرسا و عرق درآوری هستند که فرسنگ‌ها با نثر تراش‌خورده‌ی زبان رسمی فاصله دارند. این نوع مادرانگی با پیش کشیدن ایده‌های منثور نهفته در اعماق شعر، راهی را پیش پا می‌نهد که بتوان به شعر وارد شد، آن‌هم برای فارسی‌زبانانی که هیچگاه مجال ورود به آن را نداشتند، چرا که پیشاپیش در دل جغرافیای تاریخی آن فرود آمده بودند.

آن دسته از اشعار فرخزاد که حاصل فاصله‌گیری منطقی او از پرسپکتیو نیما نسبت به زبان و طبیعت است، یعنی دفترهای «تولد دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» یک قرائت قابل قبول از پیش در درون با خود حمل می‌کند که از قضا نباید تحمیل الاهیاتی مشیت شاعر بر خواننده دانسته شود، بلکه حکمتی ضروری در باب گام زدن‌های ابتدایی در جغرافیای شعر است. او مادرانه در کنار قرائت‌های نوپا و تازه‌کار می‌ایستد و

نهایتاً منظومه‌ای را بنا می‌نهد که نه تنها دایدکتیو یا آموزشی نیست بلکه اساساً بادخیز آزمون و خطاست. امارکدام شعر می‌تواند این گونه در میدانی از پیش ناشناخته آشکار شود؟ به همین صورت در فضای سیال میان بندهای شعر او هر عبارت تکراری از سویی مبتذل تکرار تهی گشته و خواننده علائم تکراری که فرمان‌های تکراری صادر می‌کنند را بسان پرتابی در گذر زمان درک می‌کند. در تشبیهی دیگر می‌توان اضافه کرد که تکرارها بسان فانوس دریایی عمل می‌کنند که چشمک زدن مداوم و متناوب آن به معنی خاموشی نور در فاصله‌ی میان دو چشمک نیست، بلکه گواهی بر هموارگی حضور فانوس و در عین حال نزدیکتر شدن بینندگان به ساحل نجات است. اما اگر بر سر راه این ساحل که فانوس متناوباً مسافران دریا را به سویش می‌خواند گردابی یا موجی نفسگیر ظاهر شود، گناهی نه بر گردن فانوس و نه فانوس بان است. به این معنا فرم شعر فرخزاد دائماً در حال نشان دادن ساحل ایده‌هاست. فراموش نکنیم که واژه‌ی Form پیش از معنای متداولش، در یونانی به معنای «سوسو زدن» یعنی نور پراکندن با وقفه‌های متناوب و منظم بوده است.

در اوج این همدلی مادرانه فرخزاد در سال 1341 شعر «کسی که مثل هیچ کس نیست» را سرود. آنچه در نخستین قرائت به طرز خیره‌کننده‌ای بر خوانندگان آشکار می‌شود، این حقیقت است که شهود و مکاشفه‌های شاعرانه و مستور میان انبوه تصاویر استعاری و غرق در نماد پردازی‌های افراطی موجود در افق شعر دوران، در این شعر جای خود را به ذکاوت‌های ماجراجویانه‌ی نویسنده‌ی یک رمان داده است. اصطکاک بی‌پایان با عاملی ناشناخته و بیگانه که در شعر وجود دارد بیش از غوطه خوردن در بستر مخملین تصاویر رنگین و نغزپردازی‌های خیره‌کننده‌ی مرسوم، حواس مخاطب را فرسوده می‌کند. تلاش برای تسخیر فضاهاى گذشته که به نظر می‌رسیدند علاوه بر آمیختگی با لطافت تصاویر باشکوه، دارای خصلت گفت و گویی باشند، به نفع یک تک-گویی سیال و البته بشارت‌آمیز که در مسیر این بشارت جای پای تردید و پرسش را حک می‌کند. در پس‌پشت اعلان این بشارت، رسالتی دیگر نیز در جریان است: تسخیر فضا به شکلی کاملاً غیردموکراتیک بسان ویروسی که شاعر به جریان می‌اندازد تا کارکرد تخیل را از درون واژگان خاص ساقط کند و آن را به مثابه‌ی نوعی دارایی و مایملک والا به شکلی مساوی در سطح عبارات و جمله‌ها پخش کند. استعاره‌های فرخزاد در این شعر استعاره‌های واژگان نیستند، بلکه کنش استعاری رسوب کرده در عمق جملات کامل و معنادار است. در شعر او امر کلی در مقام یک استعاره‌ی کلی و واحد به میانجی اجتماع امور جزئی آشکار می‌شود. با این حال تلاش او در ساخت این منظومه‌ی نفسگیر را نباید عاری از خشونت دانست. اگر به این اصل که فرم اثر نمی‌تواند چیزی جز رسوب محتوای آن باشد، یک متمم یا مکمل بتوان افزود، احتمالاً این درک خواهد بود که فرم چیزی جز

رسوب محتوا نیست به اضافه‌ی خاطرات محتوای آن. به یاری این خاطرات می‌توان ثابت کرد که کل به معنای جمع میان اجزایش نیست. در گرو پیش کشیدن این خاطرات دلالت نشانه‌ای مورد بحث کریستوا در شعر فرخزاد به اوج کارکرد خود می‌رسد. در «کسی که مثل هیچ کس نیست» کلمات بار استعاری خود را فرو نهاده- اند تا کل شعر بتواند آن را بردارد. تنها در پرتو این نگرش است که قادر خواهیم بود سه وجه زمانی گذشته و حال و آینده را برای یک لحظه‌ی زودگذر در کنار هم نگاه داریم. اما سهل‌انگاری در مواجهه با مفاهیم مرتبط با زمان که چگال‌ترین مضامین شعر فارسی را تسخیر کرده، چگونه باید رفع شود؟ آیا چنین مواجهه‌ای، جز از منظری آخرالزمانی یا مسیحایی ممکن خواهد بود؟

«کسی که مثل هیچ کس نیست» نه آن گونه که در نظر نخست به نظر می‌آید آخرالزمانی، بلکه عمیقاً مسیحایی است. شعر بجای ارائه‌ی روایتی مکاشفه‌وار از پایان زمان و نبرد نهایی خیر و شر، از «زمان پایان» سخن می‌گوید. از زمانی که در دل زمان عادی زاده می‌شود، اما تفاوت‌های کیفی خاصی با آن دارد. با این حال نه در روایت بلکه در ساز و کاری که نسبت به زمان درونی شعر ارائه می‌کند مسیانسیسم خاص خود را آشکار می‌کند. این همان کاری است که سن‌پل در الاهیات مسیحی انجام می‌داد، آنگاه که به میانجی لحظه‌ی اکنون، گذشته و آینده را به صورت یک کل فهم‌پذیر معرفی می‌کرد و این‌گونه استدلال می‌کرد: «ای برادران! می‌خواهم بدانید که پدران ما همه زیر توده‌های ابر بودند و همه در دریا تعمید یافتند و همگی از آن خوراک روحانی خوردند و از آن شراب روحانی نوشیدند. آنها از صخره‌ای می‌نوشیدند که مسیح بود و این مسائل به عنوان یک سرمشق برای آنها رخ داد و این امور علامت‌هایی برای ما شد تا به دنبال بدی نباشیم آن‌چنان که ایشان بودند. همه‌ی اینها به صورت مثل بر ایشان واقع شد و برای تنبیه ما مکتوب گشت، برای ما و آنان که حدود اعصار را رو در روی خود دریافتیم و آخر تمام زمان‌ها به ما رسیده است.»<sup>1</sup>

اما راوی خردسال «کسی که مثل هیچ کس نیست» یک رسول نیست. اجازه دهید پیش از ورود به مسئله‌ی رؤیای مسیحایی او تأملی بسیار کوتاه در باب جنسیت راوی داشته باشیم. در بسیاری از موارد نشانه‌هایی به خدمت گرفته شده‌اند تا راوی شعر را دخترکی رنجور و پریشان نشان دهند. اما حقیقت این است که هیچ دالی ما را به سمت این تلقی هدایت نمی‌کند. این که شاعر زن است، یا در تقابل با یحیی باید دختر بچه‌ای وجود داشته باشد و احتمالاً کشیدن موی سر دعوایی دخترانه است. اما نهایتاً همه‌ی این موارد در مورد یک پسر بچه

<sup>1</sup>نامه به قرنیتان، باب 10، آیات 1 الی 11

نیز می‌تواند صادق باشد. نشان دادن این شبهه، به معنای یک کشف بزرگ نیست، بلکه اصولاً خطای باصره‌ی فکر خواننده را گوشزد می‌کند. راوی شعر، انسانی برگزیده از جنسیت است که رؤیایی را که در بیداری دیده روایت می‌کند. به شکل درونماندگار تری می‌توان افزود که قدرت رؤیاست که امر جزئی (در اینجا جنسیت) را درون پراتز می‌نهد. چنین برگزیدگی به میانجی این رؤیا مجالی برای جنسیت باقی نمی‌گذارد. در شعرهای مشهور دیگری از فرخزاد هم قضیه بر همین منوال است. مصادره‌ی جنسیت به نفع زن نمی‌تواند قدرتی نظیر این کلی‌گرایی در خود داشته باشد که در پرتو آن، امر جنسی به اعتبار نمایاندن احساسات مشترک انسانی از میان ساقط می‌شود. این همان راه سوم فرخزاد است.

پرسش اینجاست که فرم منطقی روایت یک رؤیا چگونه می‌تواند شکل بگیرد؟ شاید به میانجی نوشتار شاعرانه و حذف واسطه‌های منطقی جهان عینی و حتی الامکان حفظ انتزاع. می‌گوییم «حفظ انتزاع به شکل حداقلی»، چرا که به دست گرفتن قلم به نیت نوشتن رؤیا نخستین گام سرکوب منطق خاص آن است. با این حال فرخزاد اندک زمان‌های ایستادن بر منظر «اکنون» را نیز در حال گذار از این منطق تجربه می‌کند، درست زمانی که میان روایت، به ناگاه منطق سراپا بیگانه‌ی رؤیا همچون زخمی عمیق سر باز می‌کند:

آخ ....

چقدر روشنی خوب است

چقدر روشنی خوب است

و من چقدر دلم می‌خواهد

که یحیی‌ک چارچرخه داشته باشد

و یک چراغ زنبوری

و من چقدر دلم می‌خواهد

که روی چارچرخه‌ی یحیی میان هندوانه‌ها و خربزه‌ها بنشینم

و دور میدان محمدیه بچرخم

آخ .....

چقدر دور میدان چرخیدن خوب است

چقدر روی پشت بام خوابیدن خوب است

چقدر باغ ملی رفتن خوب است

چقدر سینمای فردین خوب است

و من چقدر از همه ی چیزهای خوب خوشم می آید

و من چقدر دلم می خواهد

که گیس دختر سید جواد را بکشم

تکرارهای «چقدر» و «خوب است» و همچنین دو «آخ» که ابتدای این وقفه را نشان می دهند دال بر گذار از منطق رؤیاست. در وقفه های روایت عملاً تجربه از کارکرد ساقط می شود و از آن پس تنها به لطف الاهیات منفی رؤیا و امید امکان جاودانگی در قاب یک مفهوم را خواهد داشت. «کسی که مثل هیچ کس نیست» روایت رؤیایی در گذشته است، شاید دیشب و شاید شبی دورتر، هرچند لحن آسیمه سر شعر، خبر از گذشته ی بسیار نزدیک می دهد. با این حال آمدن کسی که قرار است بیاید در آینده محقق می شود و در این میان زمان حال چیزی نیست جز بیانی ضداستعاره از روایت آن که به مدد در هم تنیدگی جداناپذیر احساس و گزارش رویداد رؤیا کلیتی شاعرانه می سازد. تنها به لطف زبانی شاعرانه می شود رؤیا را برای آینده ساخت. می دانیم که ریشه ی شعر (پوئیک) همان ریشه ی ساختن (پوئیس) در یونان بوده است. تا آنجا که به استعاره مربوط می شود با توسل به فروید می توان می گفت مطلقاً نمی توان از وجه استعاری رؤیا غافل شد، همچنین از وجه استعاری بدن. به همین صورت خواننده ی شعر فرخزاد حرکتی از جزء به کل سپری می کند، از پریدن پلک چشم تا استعاری عظیم کل شعر. گذشته به شکل خاطرات درهم و کامل نشده ای احضار می شود که در غیاب خود یا در کامیاب نشدنش شکل غایی ناکامی را در افق یک امید نشان می دهد.



شعر فرخزاد پاسداشت ایده و خیال در گذر نشان دادن چگونگی ساختن شعری است که این بار در چاه ویل استعاره‌های شاعرانه نمی‌افتد. شعر باید بدین سان خود بدل به استعاره‌ای شود که بتواند امر ناگفتنی آینده را بگوید. پاسداشت ایده و خیال بدون وقعی نهادن به زمان اکنون می‌گذرد: امید در عین ناامیدی و ادامه دادن در حالی که نمی‌توان ادامه داد. سن پل در نامه به افسسیان نوشته بود: «حال ای برادران وقت را دریابید، چرا که این روزها شیرینند.» ایمان داشتن به رؤیای صادقه‌ی خود یعنی بشارت آغاز کایروس، فاصله‌ی میان رخداد تا غایت آن. اگر این روزها شیرینند، کدام وقت را باید دریافت؟ چگونه زمانی را باید از دل زمان عادی جدا کرد، آن‌هم در حالی که خود این جداسازی زمان خاص خود را در مقام یک کار می‌طلبد. زمانی که این دریافتن می‌طلبد از دل همان زمانی است باید دریافته شود یا از متن روزهای شیرین؟

با تعمق می‌توان دریافت که فرخزاد به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد، نه در محتوا بلکه در فرم و کلیت اثر خود. او با ابزارهایی که بر خود زبان تحمیل می‌کند، آستانه‌های تحمل ناپذیری آن چیزی را نشان می‌دهد که خود همه چیز را برای آدمی قابل تحمل می‌کرد. این خود نشان همان مادرانگی اوست. این زمان نه - آنچنان که در سنت رومی وجود دارد - زمانی است که از آغاز خلقت تا پایان جهان ادامه دارد (اولام هازه)، و نه زمان ابدیت و جاودانگی که از پس این جهان می‌آید (اولام هابه)؛ نه جهان حاضر و نه ابدیت، با این حال زمانی است که می‌تواند با فراتر رفتن از روند عادی زمان، روند گاهشمارانه را به ابدیت پیوند دهد. این کایروس یا زمان فشرده و خطیری است که زمان می‌طلبد تا به پایان خود برسد، به قول جورجو آگامبن «زمان باقیمانده» یا به قول زبان‌شناس شهیر فرانسوی گوستاو گیوم، «زمان عمل‌کننده»<sup>1</sup>. آگامبن به تصریحی از زمان اشاره می‌کند که در نوشته‌های هیپوکراتیکوم وجود دارد: «کرونوس در لحظه‌ای که کایروس را داریم وجود دارد؛ اما کایروس آنجاست که ما کرونوس اندکی داریم.» پل در جای جای موعظه‌هایش خواص کیفی این زمان را تبیین می‌کند، اما مهمترین خصلت آن را نوعی تجمیع و دوره‌کردن می‌داند: «برای بهره‌جستن از جمیع زمان‌ها، تا همه چیز را خواه در آسمان خواه در زمین، در مسیح خلاصه نماید...» واژه‌ی **Recapitulation** به معنی «خلاصه کردن» معادل واژه‌ی لاتین **anakephaliosis** است که بیشتر به منظور فشرده سازی و تجمیع بکار می‌رود (بند پایانی شعری که شاملو در سوگ فرخزاد نوشته بود، بی آن که چنین مسئله‌ای را در نظر داشته باشد اشاره‌ای به آن است: «و بی تو دوره می‌کنیم/شب را/ و روز را/ و هنوز را»<sup>1</sup>). اما واژه‌ی **Recapitulation** بیشتر ناظر بر

<sup>1</sup> Operative time

تکرار رئوس مطالب و دوره کردن است، یعنی جزء مهم و قوام بخشِ *anakephaliosis*. به عبارت دیگر، تکرار رئوس مطالب قسمتی مهم از فرایند تخلیص و فشرده‌گی زمان پایان است.

رئوس مطالب زمان در شعر فرخزاد تکرار چیزهایی است که هنوز اتفاق نیفتاده‌اند و یا شامل ناگفته‌های تاریخ است که هنوز به صحنه نیامده‌اند. از این رو خصلت اساسی آن درگیر شدن با شبیح فراگیر میانمایگی تاریخی در قالب نمایش فرهنگی است. زیرا هر نمایش فرهنگی، نمایش تصاحب سنتی است که به تسخیر در نیامده است. در آشکارسازی و رسوا کردن وجه جعلی چنین نمایشی، فرخزاد به شکل خلاقانه و البته خستگی‌ناپذیری شعرش را از حاشیه‌ی رؤیایها به متن یک امید ضروری تعالی می‌بخشد. سوی دیگر تفسیر تکرارها و جملات یکسانی که تنها یک واژه در آنها تفاوت دارد، نشانگر ضرورت ایمان به این امید است. از مجرای پیش کشیدن و اعلام چنین ضرورتی است که امر جزئی در پرائنتر قرار می‌گیرد. جسم و جنسیت از شعر رخت بر می‌بندند و شاعر را با تن نحیف اما امیدوار آدمی تنها می‌گذارند. نمایش جسم که از خلال گزارش مصائب چند دهه بعد از مرگ فرخزاد، قسمت عظیمی از جغرافیای بارور شعر را بدل به برهوتی بازگشت‌ناپذیر ساخت، در شعر او غائب است. او چه فروید خوانده باشد چه نه، می‌داند که بدن، سراسر احداث شاهراه‌های استعاره است. در مقابل کنش تمثیلی فعال در شعر او، به یاری برشمردن امور جزئی همچون «سینمای فردین»، «مسجد مفتاحیان»، «شربت سیاه سرفه» و ... با نشان دادن شکاف‌ها و غرابتهایش، این بار حکایت نابودی و زوال را ذیل نوعی بشارت دسته‌بندی می‌کند که اساساً مولد چنین رؤیایی است. در شعر فرخزاد چیرگی بر واقعیت سخت و ظاهراً تغییرنیافتنی «خانه‌ی معمار» و «برادر سیدجواد» سرانجام از خلال ساختن تجربه‌ای ذهنی صورت می‌پذیرد که بیانش جز با زبانی سراپا تحریف شده مقدر نخواهد بود.

این مسئله حاوی این حقیقت است که نهایتاً رگ حیات شعر به تحریف (نه خود زبان روزمره، بلکه به تحریف) زبان شاعرانه‌ای وابسته است که اصولاً فرخزاد در زمانه‌ی آن نفس می‌کشد. این زبانی است که او در شعر خود واژگونش می‌کند. رجعت تمام امور جزئی و خاص در پایان شعر به سمت نوعی امر کلی که سرانجام آنها را وساطت می‌کند - یعنی کسی که سهم همه را خواهد داد - نقطه‌ی آسایش این مخالف خوانی عظیم است. این مسئله میدان اصلی تنشی است که ابژه‌های شعر فرخزاد، سیاره‌های سرگردان آن به شمار می‌روند، در جستجوی میدان مغناطیسی خاصی که قادر باشد آنها را در جایگاه حقیقی‌شان مستقر سازد. شاید این دریافت مصداق همان روایت خاخامی است که آگامبن در مقاله‌ی زمانی که باقی‌مانده است و همچنین در

اجتماع آینده از قول والتر بنیامین نقل می‌کند مبنی بر این که جهان مسیحایی چیزی متفاوت از جهان مادی نیست. آنجا همه چیز همین گونه است که اینجا دیده می‌شود، اما تنها با یک تفاوت بسیار کوچک در همه چیز. کافی است این فنجان، فرکانس صدای آن حیوان یا سرعت آن ماشین به مقدار بسیار جزئی تغییر کند... و از آنجا که محاسبه‌ی دقیق این تغییر بسیار مشکل است، پس ضرورت دارد که مسیحا، در مقام تنها شخص قادر بر چنین اندازه‌گیری، بیاید.

در پروژه‌ی پاساژها نیز بنیامین با نبوغی مثال‌زدنی عباراتی را از انبوه نوشته‌های آندره مونیون نقل می‌کند که با چنین وضعیتی بسیار خواناست: «گذشته، تصاویری از خود در متون ادبی بر جای گذاشته است، تصاویری قابل قیاس با آنهایی که از طریق نورافکنی بر صفحات حساس به نور چاپ می‌شوند. فقط آینده مالک آن عناصر پردازنده‌ای خواهد بود که برای خواندن تمام و کمال چنین سطوحی به اندازه‌ی کافی فعال باشند.»<sup>1</sup> آیا به این اعتبار می‌توان باز هم از رسالت مادرانه‌ی شاعر در زمانه‌ی ما سخن گفت؟ اگر پاسخ به این مسئله را به زمانی دیگر واگذاریم درباره‌ی فرخزاد می‌توان گفت که او شاعر زمانه‌ای بود که زوال بازنمایی واقعیت جز از راه ساختن ضدروایت‌های آن میسر نمی‌شد. گویی سوژه‌های شعر او محکوم به تحجر در قاب یک تصویرند: تصویر یک عمل یا خاطره‌ای که شاعر آنها را در سطح زبان با ابدیت پیوند می‌زند. رمز عبور از ورطه‌ی این طلسم، درک توانش‌های این تصاویر است. تصاویری که از تاباندن اشعه‌ی جادویی بشارت بر ستون فقرات گذشته، به شکل معجزه‌آسایی جان می‌گیرند و از نو ظاهر می‌شوند.

<sup>1</sup> تومار N، در عروسک و کوتوله، ترجمه ی مراد فرهادپور و امید مهرگان

