پژوهش‌نامه‌ی مکتب‌های ادبی، دوره‌ی ششم، شماره‌ی هفدهم، بهار ۱۴۰۱، صص۳۸-۷

مدرنیسم سرخورده در شعر فروغ فرّخزاد

فاطمه هدایت‌نژاد[۱]

رضا ستّاری[۲]

قدسیه رضوانیان[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۹/۱۷ **تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱/۱۶**

DOI: 10.22080/RJLS.2022.22752.1274

چکیده

ایده‌ی مدرنیته بیش از هر چیز بیانگر تازگی زمان حال در پی گسست از گذشته و در عین حال پذیرش آینده‌ای نزدیک، امّا نامعلوم است؛ امری که در رویکرد دوگانه‌ی فروغ فرّخزاد نسبت به مدرنیته، یعنی پذیرش و نقد آن بازتاب یافته است. فروغ فرّخزاد، یکی از شاعران نوپرداز نیمایی است که به دلایلی چون قالب شعری، زبان و بیان، وصف‌های نو، گزارش دریافت‌های فردی یک زن از روابط غریزی و عشقی و توجه خاص به جنبه‌ی جسمانی عشق، فردگرایی، انسان‌گرایی، برابری‌طلبی، آزادی‌خواهی، جامعه‌گرایی، نگرش جهانی و غیره، مدرن‌ترین شاعر معاصر به شمار می‌آید؛ امّا از طرف دیگر، منتقد مدرنیته و ارزش‌های آن در جامعه‌ی آرمان‌گریز دهه‌های سی و چهل نیز هست. این مقاله‌ی توصیفی- تحلیلی در پی آن است که ضمن بررسی رویکرد انتقادی فروغ به مدرنیته، عوامل و زمینه‌های ایجاد این انتقادها را در شعر فروغ تبیین کند. بررسی‌ها نشان می‌دهد که رویکرد انتقادی فروغ به مدرنیته عمدتاً رویکردی فرهنگی است؛ زیرا به عقیده‌ی وی، بسترهای ساختاری و فرهنگی مدرنیته هنوز در جامعه‌ی ایران فراهم نشده است و در نتیجه سیاست‌های نوسازی دهه‌ی چهل، به مدرنیته‌ای تجویزی و مسأله‌دار منتهی شده است. بر این اساس فروغ به‌عنوان مدرن‌ترین روشن‌فکر این دوره، تنش‌های این جامعه‌ی ناموزون را بیش از همه درک می‌کند و آثار او مبیّن حس ناامنی، ازخودبیگانگی و سرخوردگی فرهنگی در یک جامعه‌ی سنّت‌زده، در حال گذار و نامتوازن است.

کلیدواژه‌ها: مدرنیته، مدرنیسم، مدرنیته‌ی ایرانی، سنّت، فروغ فرّخزاد، فرهنگ.

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران (نویسنده‌ی مسؤول)، رایانامه: fatemehhedayatnezhad@yahoo.com

[۲] - دانشیار زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده‌ی ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران، رایانامه: rezasatari@umz.ac.ir

[۳] - استاد زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده‌ی ادبیّات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندارن، بابلسر، ایران، رایانامه: ghrezvan@umz.ac.ir

۱- مقدّمه

۱-۱- بیان مسأله

مدرنیته به‌مثابه‌ی یک فرهنگ جهان‌شمول، سرنوشت همه‌ی جوامع روی زمین را دستخوش تحوّلات گسترده‌ای ساخته است. هرچند ورود جدّی ایران به دوران تجدّد به عصر مشروطه بازمی‌گردد، سیاست-های نوسازی پیش از آن، یعنی اواخر سده‌ی هجدهم و اوایل سده‌ی نوزدهم، در پی شکست‌های پیاپی از دولت‌های استعماری روسیه و انگلیس و نارسایی‌های علمی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و نظامی، توسّط نخبگان قاجاری به‌ویژه عباس‌میرزا و وزیرش قائم‌مقام آغاز شده بود. بر این اساس جامعه‌ی ایرانی در این مقطع تاریخی، از یک‌سو به مدرنیته و غرب به چشم غیری نامطلوب و استعمارگر می‌نگریست و درصدد حفظ هویّت ملّی و سنّت‌های فرهنگی و دینی و اثبات خود در مقابل غیر برآمد و از سوی دیگر آینده‌ی مطلوب ایران را تنها در گرو دانش و کارشناسی غرب امکان‌پذیر می‌دانست. (حائری، ۱۳۸۷: ۱۱۹) این دوگانگی و تناقض میان وجدان سنّتی و مقتضیّات مدرنیته، در فرهنگ معاصر ما عمیقاً ریشه دوانده و سبب شکل‌گیری ذهنیّتی شده است که هنوز هویّت روشنی ندارد. می‌توان گفت که «جنبش مشروطیّت، بازتاب نخستین کوشش فراگیر ایرانی برای تطبیق ایده‌ی اروپایی مدرنیته با شرایط اجتماعی ایران است» (میرسپاسی، ۱۳۸۴: ۱۱۱) که به علّت وجود تداخل و تناقض دیدگاه‌ها در قالب تناقض شرع و عرف، در نیمه‌ی راه ناتمام ماند.

در اواخر دوره‌ی قاجار و طلیعه‌ی جنبش مشروطه، جامعه‌ی ایران و نخبگان فرهنگی تحت تأثیر تحوّلات اجتماعی- اقتصادی و نیز آشنایی مستقیم یا غیرمستقیم با ادبیّات غرب، به ضرورت تجدّد ادبی و عدول از سنّت شعری عصر بازگشت پی بردند. شعر مشروطه، آغاز راهی بود که می‌خواست در شعر از محتوا گرفته تا زبان و قالب و صور خیال و موسیقی و نوع نگاه، انقلابی ایجاد کند؛ راهی که سرانجام به تجدّد بنیادی نیما و پیدایش شعر نو انجامید. از این‌روی دوره‌ی مشروطه را می‌توان «دوره‌ی آغازها نامید؛ زیرا بسیاری از پدیده‌های اجتماعی و ادبی که بعدها شکل می‌گیرد و یا کمال می‌یابد، از همین نقطه آغاز می‌شود.» (امین‌پور، ۱۳۸۳: ۲۹۴)

فروغ فرّخزاد، یکی از شاعران نوپرداز نیمایی است که با وجود رهیافت‌های نوجویانه‌اش در شعر و آشنایی با مفاهیم مدرنیسم غربی، در بسیاری از شعرهای برجسته‌اش، منتقد مدرنیته هم هست. هرچند

شاید بتوان این تناقض را ناشی از مدرنیته‌ی سطحی، یکباره و نامتوازن دهه‌ی چهل دانست که از مهم‌ترین ویژگی‌های آن، ظهور و گسترش تکنولوژی و ماشینیسم و رشد نامتوازن شهرها و در نتیجه از خودبیگانگی انسان ایرانی در این عرصه‌ی پرهیاهو است، بیش از آن باید آن را به ماهیّت خودانتقادگر مدرنیسم، مرتبط دانست که با روح سرکش نقد بنیادین، همه‌چیز را نقد می‌کرد، حتی خود را. در عین حال دیدگاه یادشده بیانگر ماهیّت ژانوسی مدرنیته است؛ امری که در این تعریف کوتاه شارل بودلر در رساله‌ی «نقّاش زندگیِ مدرن» بازتاب یافته است: «مدرنیته، نیمه‌ی فانی، فرّار و تصادفی هنری است که نیمه‌ی دیگرش، جاودانی و تغییرناپذیر است.» (بودلر، ۱۳۸۱: ۱۴۵)

ورود فرهنگ تجدّد به ایران، بدون فراهم شدن زمینه‌های مناسب ساختاری و فرهنگی که ذهنیّت مدرن از آن برمی‌خاست، سبب شده است فرآیند مدرنیته در ایران، هیچ‌گاه از توازن فرهنگی برخوردار نباشد؛ زیرا ایرانی، وارث تاریخ، سنّت، علم و فرهنگی بود که از جهات بسیاری با نگرش مدرن، سازگاری نداشت. در حقیقت جامعه‌ی ایرانی که شامل نویسندگان و روشن‌فکرانش نیز می‌شد، تنها در حال تجربه‌ی مدرنیزاسیون بود و نه مدرنیسم. چنان‌که «مدرنیته‌ی ایرانی در این سال‌ها، مدرنیته‌ای اثبات‌گرا بود که تنها به اخذ گزینشی صنعت و تکنولوژی مدرن بدون ملازم‌های فرهنگی آن می‌انجامید، نه مدرنیته‌ای ذهنیّت‌گرا که در نهادهای دموکراتیک و مشارکت همگانی شهروندان تجلی می‌یافت.» (وحدت، ۱۳۸۲: ۳۰۷) از این‌رو تجدّدی که در ایران ظهور کرد، خام، بی‌ریشه و سطحی بود که به اهداف اصلی خود دست نیافت و حتی در دوره‌ی پهلوی دوّم، به ضدّ خود بدل شد[۱].

جامعه‌ی روشن‌فکری این دوره که بی‌تردید فروغ نیز یکی از آن‌هاست، با وجود تفکّر مدرن و نواندیش خود، در آثار خویش از این مدرنیزاسیون استقبالی نکرده، نسبت به حال و هوای فکری و معنوی این زمانه احساس خوبی نداشتند. امّا آنچه فروغ را از دیگر شاعران نوپرداز هم‌عصرش متمایز می‌کند این

۱- در مقابل این گزاره، نظریّه‌ی طرفداران تجدّد ایرانی و بومی وجود دارد؛ دیدگاه افرادی چون عباس میلانی، محمد توکّلی طرقی و نعمت‌الله فاضلی. بر اساس این دیدگاه، ایران طی یک قرن و نیم گذشته، در مواجهه با تحوّلات جهانی توانسته است تجدّد را متناسب با مقتضیات و الزامات فرهنگی و تاریخی ویژه‌ی خود تجربه و ابداع کند و به‌عبارتی تجربه‌ی بومی و محلی خود از تجدّد را ارائه دهد. با این پیش‌فرض، محمد توکّلی طرقی در کتاب *تجدّد بومی و بازاندیشی تاریخ*، برخلاف نظریّه‌ی مارکس وبر، تجدّد را فرآورده‌ی خرد غربی نمی‌داند؛ بلکه به اعتقاد وی، «تجدّد، روندی هم‌زمان جهانی و بومی بوده که به دگرگونی انسان‌ها و نهادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی انجامید. این دگرگونی‌ها که با به‌هم پیوستگی هرچه بیشتر جوامع انسانی همراه بود، پیامد اراده و بینش انسان‌ها برای حفظ و نوسازی زیست‌بوم خویش بوده است.» (توکّلی طرقی، ۱۳۹۵: ۱۰)

است که در حقیقت رویکرد بدبینانه‌ی شاعرانی چون نیما، شاملو، اخوان و دیگران، نسبت به مدرنیته و پیامدهای آن را می‌توان سیاسی و حاصل تقابل با حکومت و گرایش آن‌ها به چپ دانست که در قالب گفتمان ضدّ استماری و ضدّ استبدادی و به شکل نوعی واکنش در برابر شرایط نامطلوب زمانه‌ی جدید تجلّی می‌یافت. بر اساس دیدگاه این روشن‌فکران، تجدّدی که صورت گرفته است، پاسخ‌گوی تحوّلات دموکراتیک در جامعه نیست. بدین‌جهت آبراهامیان با تأکید بر نامتوازن بودن توسعه در این دوران، بر این باور است که توسعه‌ی اجتماعی – اقتصادی شاه در کنار توسعه‌نیافتگی سیاسی رخ داده است. (آبراهامیان، ۱۳۷۸: ۲۵۰) حال‌آنکه رویکرد فروغ در نقد مدرنیته، بیشتر رویکردی فرهنگی است. فروغ به‌درستی می‌داند که بنیان‌های فرهنگی مدرنیته در جامعه‌ی سنّت‌زده‌ی ایرانی فراهم نشده و تنها وجه صوری و ابزاری آن به شکلی تجویزی وارد ایران شده است؛ نگرشی که بسیاری از نقدهای وی درباره شرایط نابسامان جامعه از آن مایه می‌گیرد. بر این اساس فروغ به‌عنوان مدرن‌ترین شاعر این دوره، تنش‌های این جامعه‌ی ناموزون را بیش از همه درک می‌کند و آثار او مبیّن حس گم‌گشتگی، ناامنی و ترس در یک جامعه‌ی شهری نامتوازن و در حال رشد است.

بدین ترتیب ما اغلب شاهد نوعی سرخوردگی فرهنگی در شعر فروغ هستیم که عموماً سبب بروز تمایلات دوگانه‌ی وی نسبت به مدرنیته شده است؛ پذیرش گریزناپذیر و نقد آن. وقتی در شعر *دلم برای باغچه می‌سوزد* از پدر، مادر، برادر و خواهر خود که هر یک سمبلی از گروه‌های مختلف جامعه هستند، سخن می‌گوید، (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۳۳۳) بی‌تردید به ناهم‌زمانی و ناهم‌زبانی فرهنگی جامعه‌ی خود که در تنگنای سنّت و مدرنیته گرفتار است، نظر داشته است. حتّی بازگشت به سنّت را در شعرهای فروغ، نه به معنای تمایل درونی شاعر به گذشته‌ها و سنّت‌ها، بلکه بیشتر به منزله‌ی نقدی می‌توان دانست که شاعری مدرن چون فروغ بر تناقض و دوگانگی مفرطی که در جامعه میان سنّت و مدرنیته وجود دارد، وارد کرده است.

این جستار بر آن است تا نشان دهد که آثار فروغ تا چه اندازه با گفتمان مدرنیته هم‌خوانی و مغایرت دارد و اینکه او تا چه اندازه توانسته است شکل و محتوای مدرن را در آثار خود درونی کند.

۱-۲- پرسش‌های پژوهش

۱- نقد مدرنیسم در شعرهای فروغ فرّخزاد چگونه ظاهر می‌شود؟

۲- آیا فروغ فرّخزاد را با وجود همه‌ی انتقادهایی که به مدرنیته وارد ساخته است، می‌توان شاعری مدرن دانست؟

۳- کدام عوامل و زمینه‌ها سبب پیدایش رویکرد انتقادی فروغ فرّخزاد نسبت به مدرنیته شده است؟

۱-۳- روش پژوهش

این پژوهش بر آن است تا با روشی توصیفی- تحلیلی به بررسی رویکرد انتقادی فروغ به مدرنیته و عوامل و زمینه‌های پیدایش این انتقادها بپردازد. گردآوری داده‌ها با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و اسناد معتبر صورت گرفته است.

۱-۴- پیشینه‌ی پژوهش

فروغ فرّخزاد، شاعری نوجو، عصیانگر و سنّت‌گریز است. شعر فروغ از حیث نگاه نو به زن، جهان، زندگی و هستی، از دید برخی از منتقدان می‌تواند در جایگاه شعر مدرن قرار گیرد و از این‌روی عنوانِ «پیش‌روترین شاعر امروز ایران»، (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۰۵) به‌حق برازنده‌ی وی است. این روح نوجویی و حرکت به سوی دنیاهای تازه در تمام دوره‌های شاعری فروغ، با شکستن سنّت‌های مختلف همراه بوده است. از همین‌رو است که از «اسیر» (۱۳۳۱) تا «تولّدی دیگر» (۱۳۴۲) و مجموعه‌ی «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (۱۳۴۶) که پس از مرگ شاعر منتشر شد، همه‌جا سنّت‌ها و قراردادها را نادیده می‌گیرد و با این دیدگاه که «شعر، شعله‌ای از احساس است» (مشرف آزاد، ۱۳۸۴: ۲۲۷)، تمام وجود و احساس خود را به‌عنوان شعر عرضه می‌دارد و به همین سبب، شعر وی از اصالت و صمیمیّتی بی‌مانند لبریز می‌شود.

ازآنجاکه فروغ فرّخزاد در مقایسه با دیگر شاعران معاصر، عنوان مدرن‌ترین شاعر را دریافت کرده است، بسیاری از پژوهش‌هایی که درباره شعر وی صورت گرفته است، به ویژگی‌های مدرن شعر او اشاره دارد و به بررسی این شعرها با معیارها و نظریّه‌های مدرنیستی نظر داشته و به رویکرد انتقادی فروغ به مدرنیسم بی‌توجه بوده است. فروغ در عین حال که شاعری مدرن است، به نقد مدرنیسم و رفتارهای مدرن جامعه‌ی ایرانی نیز می‌پردازد؛ نقدی که به تعبیر آلن تورن در کتاب «نقد مدرنیته»، در هر شکل و حالتی جز برای اصلاح آن نبوده است (تورن، ۱۳۸۰: ۱۳) و در تجربه‌ی مدرنیته‌ی ایرانی اغلب از چشم و

نظر دور مانده است. در حقیقت مسأله‌داری مدرنیته در شعر فروغ، موضوع این مقاله است، نه کلّیت مدرنیسم که عموماً بسیاری از آثاری که به شعرهای فروغ پرداخته‌اند، به آن اشاره کرده‌اند.

اکبری بیرق (۱۳۸۸) در کتاب «روی خاک ایستاده‌ام»، از دیدگاه و معیارهای مشخص مدرنیسم به بررسی شعرهای فروغ پرداخته است. نویسنده پس از تبیین زمینه‌های تاریخی مدرنیسم غربی و مؤلّفه‌های مدرنیته و مبانی فکری تجدد در ایران، اندیشه‌ی نوجویی پنج شاعر معاصر (میرزاده عشقی، ملک‌الشعرا بهار، نیما یوشیج، احمد شاملو و فروغ فرّخزاد) را در اشعارشان ترسیم می‌کند. امّا موضوع کتاب، ارتباطی با نقد مدرنیسم در شعر این شاعران ندارد. شفیعی کدکنی (۱۳۹۰) در کتاب «با چراغ و آینه»، با برشمردن برخی مؤلّفه‌های مدرن در شعرهای فروغ، از وی به‌عنوان مدرن‌ترین شاعر امروز ایران نام می‌برد، امّا هیچ‌گاه از نقدهای فروغ به مدرنیته و چرایی آن‌ها بحثی به میان نیاورده است. همچنین مقاله‌ی «مدرنیسم در اشعار فروغ و شاملو» نوشته‌ی محمدرضا تاجیک و فرزانه احدزاده نمینی (۱۳۹۳)، با هدف بررسی شعرهای فروغ و شاملو از دیدگاه نظریّه‌ی مدرنیسم نگارش یافته است. نویسندگان این مقاله ضمن برشمردن مؤلّفه‌های مدرنیسم در هنر غربی، تأثیر و کارکرد این شیوه‌ی هنری را در شعر این دو شاعر، چه به‌لحاظ شکلی و چه محتوایی، ترسیم می‌کنند؛ امّا از نقد مدرنیسم در شعر این شاعران، سخنی به میان نیامده است.

۲- مبانی نظری پژوهش

مدرنیته به معنی جهان‌نگری مدرن و آگاهی متحوّل از جهان و خود، به عقیده‌ی بسیاری از متفکّران علوم اجتماعی با جنبش فرهنگی رنسانس در سده‌های پانزدهم و شانزدهم آغاز شده و تا عصر ما ادامه یافته است. از این‌روی دوران مدرن، مرحله‌ای متمایز در تاریخ تکامل جامعه‌ی بشری است که با گسستی رادیکال از جهان سنّتی قرون وسطا، تغییراتی شگرف را به خود دیده است: سفرهای اکتشافی سده‌ی پانزدهم، اصلاحگری پروتستانی سده‌ی شانزدهم، انقلاب علمی سده‌ی هفدهم، انقلاب روشنگری و انقلاب فرانسه سده‌ی هجدهم و انقلاب صنعتی سده‌ی نوزدهم و... .

کارل مارکس (۱۸۱۸-۱۸۸۳) در کتاب «مانیفست کمونیست» در تعریف مدرنیته می‌نویسد: «تمام روابط ثابت و منجمد، همراه با پیش‌داوری‌ها و عقاید کهنه و محتوم وابسته به آن‌ها به حاشیه رانده می‌شوند و تمامی روابط تازه شکل‌یافته، قبل از آنکه استوار شوند، منسوخ می‌گردند.» (برمن، ۱۳۷۹: ۱۳) از دیدگاه مارکس، مدرنیته همه‌چیز را دود می‌کند و چیزی در مدرنیته به نام قدسیّت و قطعیّت وجود ندارد.

بی‌تردید مارکس با این سخن خواسته است ما را به درون تناقض‌ها و آشوب‌های زندگی مدرن هدایت کند و بر ژرف‌ترین ابهامات و تضادهای فرهنگ مدرنیسم پرتو افکند. مارشال برمن نیز تحت تأثیر اندیشه‌های مارکس، لازمه‌ی مدرن بودن را ضدّ مدرن بودن می‌داند. از منظر وی، در میانه‌ی این گرداب فروپاشی و فرایند بی‌پایان خلق مجدد، «مدرن بودن یعنی زیستن یک زندگی سرشار از معمّا و تناقض» (برمن، ۱۳۷۹: ۱۱).

پایبندی به رشد و نوآوری مداوم ایجاب می‌کند که مدرنیته در عین زایندگی و تحوّل مستمرّ با مفهوم زوال و واژگون‌سازی، پیوند داشته باشد؛ واژگون‌سازی گذشته و خودش. به همین دلیل درباره‌ی مدرنیته گفته می‌شود که یک مفهوم متعارض است که معنای خود را هم از موارد سلبی و هم از موارد ایجابی خود می‌گیرد. به عبارت دیگر مدرنیته از یک‌سو در مواردی نهفته است که آن‌ها را نفی می‌کند و از سوی دیگر در مواردی که آن‌ها را تأیید و اثبات می‌کند. (کومار، ۱۳۸۰: ۸۱) مدرنیته در این معنا یعنی انتقاد مداوم از سنّت و خودش، یعنی نوخواهی و امروزگی و مدام تازه شدن و به قلمرو تازگی‌ها گام نهادن. عصر مدرن را می‌توان روزگاری دانست که ویژگی شاخص آن، تحوّلات دائمی و ویران‌سازی رادیکال مقوله‌های کهنه و قدیمی و جایگزینی مقوله‌های جدید و پدیده‌های نو است. نهادهای اجتماعی، سبک‌های زندگی و شیوه‌های فرهنگی‌ای که در این دوره شکل می‌گیرند، سیّال، گذرا، غیر ثابت، متغیّر، غیر قطعی و زمانمند تلقی می‌شوند که تا اطلاع ثانوی از ارزش و اعتبار برخوردارند، امّا پس از مدتی از درجه‌ی اعتبار ساقط می‌شوند و به ناگزیر جای خود را به پدیده‌هایی جدید و بهتر می‌سپارند. بر این اساس مدرنیته، «عصر یا دوره‌ای است که نسبت به تاریخمندی خود، اشعار و آگاهی دارد.» (بامن، ۱۳۸۰: ۲۷) همین معنا از مدرنیته به‌عنوان کنشی بلاوقفه، مستمرّ و تجدیدشونده است که زیرساخت اساسی نظریّه‌ی هابرماس مبنی بر «مدرنیته به‌مثابه پروژه‌ای ناتمام» را تشکیل می‌دهد. «هم هابرماس و هم مخالفان پست‌مدرن وی برآنند تا معنای مدرنیته را از طریق پیوند تاریخی آن با روشنگری تثبیت سازند. به زعم آنان، مدرنیته معادل پروژه‌ی ناتمام روشنگری است.» (آزبورن، ۱۳۸۰: ۷۲)

بسیار مهمّ است که بدانیم آنچه مدرنیته نامیده‌ایم، همواره مورد انتقاد بوده است. پست‌مدرنیسم فقط موج جدیدتری از این نقّادی است. در حقیقت مارکس، نیچه و فروید از بنیان‌گذاران نقد تجدّد هستند. امّا باید یادآور شد که «اینان هرچه بیشتر، برخی از جنبه‌های مدرنیته را به تیغ نقد می‌کاوند، از وجوهی دیگر در پیله‌ی مدرنیته گرفتار می‌شوند و این تا ابد، تقدیر منتقدان مدرنیته خواهد بود؛ زیرا به مصاف

نیرویی چنان فراگیر آمده‌اند که حتی دشمنانش باید نیرویشان را برای جنگیدن با او، از خود او وام بگیرند.» (کهون، ۱۳۸۱: ۲۸)

همه‌ی ما که در جهانی مدرن زندگی می‌کنیم، از این امر آگاهیم که فرهنگ مدرنیستی از بطن جامعه و اقتصاد بورژوایی، یعنی جهان مدرنیزاسیون سر برآورده است. مدرنیزاسیون شامل تحوّلات عظیمی چون: کشفیّات بزرگ علمی و تکنولوژیک، رشد جمعیّت، مناطق شهری و نظام ارتباط جمعی، دولت-های ملّی و دموکراتیک، نهادهای بوروکراتیک، جنبش‌های اجتماعی توده‌ای، بازار جهانی سرمایه‌داری، تحوّلات صنعتی و... است. مدرنیسم نیز بیانگر ایده‌ها و خیال‌هایی است که از دل این تحوّلات تاریخی - جهانی سر برآورده و به موازات آن گسترش می‌یابند؛ ایده‌ها و ارزش‌هایی که جملگی می‌کوشند مردان و زنان را به سوژه‌ها و همچنین ابژه‌های مدرنیزاسیون بدل سازند و به آنان قدرت تغییر جهان عطا کنند. (برمن، ۱۳۷۹: ۱۵-۱۶)

از میان مبانی فکری مدرنیته می‌توان از دو اصل خردورزی و فردگرایی به‌عنوان اصول محوری آن نام برد و برخی اصول دیگر چون ماده‌گرایی، نقد سنّت‌ها، دین‌گریزی، نفی غایت‌گرایی و خداباوری، افسون‌زدایی و باور به قوانین طبیعی، ذیل این دو قرار می‌گیرند. در واقع در جهان‌بینی مدرن، نقش فرد انسان در مقام سوژه (Subject) (شناسنده‌ی کنشگر) که با تکیه بر خرد خودبنیاد خویش قادر است جهان مدرن را به‌مثابه موضوع شناسایی (Object) بشناسد و آن را تغییر دهد، بسیار برجسته و پررنگ است. بدین جهت می‌توان گفت که مدرنیته از منظر جامعه‌شناختی، «تغییر صرف و توالی حوادث نیست؛ بلکه نشر پیامدهای فعالیّت عقلی، علمی، فنّی و اداری است.» (تورن، ۱۳۸۰: ۲۹)

بیان این نکته ضروری است که اصطلاح مدرنیسم به شیوه‌ای کاملاً مبهم به کار رفته است. این اصطلاح می‌تواند به فلسفه یا فرهنگ دوره‌ی مدرن به‌عنوان یک کل و همچنین می‌تواند به یک جنبش تاریخی بسیار مشخص‌تر در هنر، طی دوره‌ی ۱۸۵۰ تا ۱۹۵۰ اطلاق شود. بنابراین ما با گونه‌ای از مدرنیته-ی زیبایی‌شناختی نیز سروکار داریم که دارای عناصر سازنده و زیبایی‌شناختی خاص خود بوده است و مدرنیسم نیز به گرایشی بین‌المللی در شعر، داستان، نمایش، موسیقی، فیلم، نقاشی، معماری و دیگر رشته-های هنری غرب اطلاق می‌شود که از اواسط قرن نوزدهم آغاز شد. به همین خاطر عدّه‌ای برآنند که «مدرنیته در اصل، مقوله‌ای زیبایی‌شناختی است یا به عبارت دیگر از مقولاتی است که در فلسفه‌ی مدرن یا معاصر می‌توان آن را ذیل زیبایی‌شناسی رده‌بندی کرد.» (آزبورن، ۱۳۸۰: ۶۶) بدین ترتیب مدرنیسم در

عرصه‌ی فرهنگ، مجموعه‌ی بسیار متنوّع و متغیّر و در عین حال غنی از گسست‌های زیبایی‌شناختی از سنّت رئالیسم اروپایی است و شارل بودلر و گوستاو فلوبر را نیز می‌توان به‌مثابه پیشگامان مدرنیته و مدرنیسم به حساب آورد.

یکی از مضامین عمده‌ی مورد اتفاق اکثر جریان‌های مدرنیسم، این است که تاریخ معاصر، نوعی کابوس یا جریانی بی‌اعتبار و غیر اصیل است که اثر هنری سعی دارد از آن بیدار شود و وارد هستی یا حیاتی معتبرتر، اصیل‌تر یا حتی آرمانی‌تر شود. در برخی از این جناح‌ها، حال به نام آینده و در برخی دیگر، حال به نام گذشته مورد انکار قرار می‌گیرد و بی‌اعتبار و غیر اصیل فرض می‌شود. (پینکنی، ۱۳۸۰: ۱۶۶-۱۶۱) در واقع هنرمندان مدرنیست، تحت تأثیر تصوّرات و آفرینش‌های فناورانه، تفکّر و اندیشه‌ی مدرن و تغییر و تحوّلات عظیم نظامی، سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و ایدئولوژیک عصر حاضر، دست به نوآوری زدند و اشکال و صور موجود را اشکالی موقّتی و گذرا دانسته، در پی خلق ویژگی‌ها و اشکال جدیدی برآمدند و برای دست‌یابی به این مقصود، کل سنّت‌ها در تاریخ بشری را انکار کرده‌اند. به عبارت دیگر «مدرنیسم، هم از نظر نحوه و نوع ارائه و عرضه و هم از نظر نگرش، دیدگاه، طرز تلقّی و اعتقادات خود، نوعی جابه‌جایی تند و انتقاد رادیکال در شأن اجتماعی و رسالت هنرمند و هنر وی محسوب می‌شود. مدرنیسم در حقیقت یک زنجیره‌ی دائماً در حال تغییر زمان- مکان به شمار می‌رود. به همین خاطر، هنرمندان مدرنیست برای درک و دریافت خود به معیارهایی غیر از معیارهای مناسب هنرهای اعصار پیشین احتیاج دارند.» (اسکراتن و برادبری، ۱۳۸۰: ۹۳)

در هرحال یکی از شیوه‌های درک رابطه‌ی اصطلاحات مدرن، مدرنیته و مدرنیسم این است که مدرنیسم زیبایی‌شناختی را شکلی از هنر شاخص مدرنیته‌ی رشدیافته یا فعلیّت‌یافته یا متأخّر بدانیم؛ یعنی دوره‌ای که در آن حیات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به معنای وسیع کلمه با مدرنیته دستخوش انقلاب شد. معنای این گفته به‌هیچ‌وجه آن نیست که هنر مدرن، مدرن‌سازی را تأیید یا صرفاً اهداف مدرنیته را بیان می‌کند. امّا به معنای آن است که هنر مدرن به زحمت، خارج از بستر جامعه‌ی مدرن‌شده‌ی اواخر سده‌ی نوزدهم و بیستم، قابل تصور است. مدرنیته‌ی اجتماعی، خانه‌ی هنر مدرن است؛ حتی آنجا که این هنر مدرن علیه آن شورش می‌کند. (کهون، ۱۳۸۱: ۱۳)

گیدنز، مدرنیته را به دو مرحله‌ی مدرنیته‌ی اولیه و مدرنیته‌ی متأخّر یا عالی یا تشدیدشده تقسیم می‌کند. مدرنیته‌ی اولیه از سده‌ی هجدهم تا حدود اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ را در برمی‌گیرد و از پایه‌گذاران آن

می‌توان به کانت و هگل در میان فلاسفه و آگوست کنت، دورکهایم، وبر و مارکس در میان جامعه‌شناسان اشاره کرد. مدرنیته‌ی متأخّر نیز از اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ آغاز شده و تا به امروز نیز ادامه داشته است. هرچند عدّه‌ای، این دوره را «پسامدرنیته» می‌نامند، گیدنز آن را نمی‌پذیرد؛ زیرا معتقد است که مدرنیته به پایان نرسیده است و ما وارد دوره‌ی جدیدی نشده‌ایم؛ بلکه تنها وارد مرحله‌ی دیگری از مدرنیته شده‌ایم که پیامدهای آن، شدیدتر و ابعاد آن، جهانی‌تر شده است. (گیدنز، ۱۳۷۷: ۶، ۶۲ و ۱۹۵)

در نیمه‌ی دوم سده بیستم به تعبیر گیدنز، با مدرنیته‌ای نسبتاً سرخورده و خدشه‌پذیر روبه‌رو هستیم که به‌شدّت منتقد مدرنیته‌ی اوّل و ارزش‌های آن همچون اتکای به عقل، آزادی و برابری، دموکراسی، بوروکراسی و ظواهر زندگی مدرن همچون صنعت، ماشین، ساختمان‌ها، اداره‌ها و... است. افرادی نظیر سارتر، کامو، تی.اس.الیوت، هورکهایمر، آدورنو، مارکوزه، هابرماس و... از نویسندگان و متفکّران این سده به شمار می‌روند. این منتقدان با توجه به صبغه‌ی بحران‌گرای مدرنیته‌ی متأخّر، بر این باورند که مدرنیته، آرامش موعود را از ما دور ساخته و عدم قطعیّت، بحران، تشویش و ناآرامی را به ما ارزانی داشته است (گیدنز، ۱۳۸۵: ۶۱-۲۶۰). از این‌حیث، پست‌مدرن شدن چیزی نیست جز مدرن باقی ماندن و همگام با زمان بودن.

ژان فرانسوا لیوتار (۱۹۸۲) در پاسخ به این پرسش که «پس پسامدرن چیست؟» می‌گوید: «بدون تردید بخشی از مدرن است. اکنون یک اثر، تنها زمانی می‌تواند مدرن به حساب آید که ابتدا پست‌مدرن باشد. بنابراین پست‌مدرنیسم، پایان مدرنیسم یا مدرنیسمِ به پایان خود رسیده نیست؛ بلکه مدرنیسمِ در ابتدای راه و مدرنیسمِ تازه پیداشده و در مراحل آغازین آن است و این وضعیّتی ثابت و پایدار است.» (آزبورن، ۱۳۸۰: ۷۰) بدین‌سان فضایی گسترده از نقد بر مدرنیته‌ی اوّلیّه ایجاد شد و مکتب‌های انتقادی گوناگونی شکل گرفت مانند مارکسیسم، اگزیستانسیالیسم، مکاتب ادبی‌ای مانند سوررئالیسم، دادائیسم، فوتوریسم، کوبیسم و...، نئومارکسیسم، فمینیسم، فنومنونیسم (پدیدارشناسی)، نظریّه‌پردازی انتقادی (مکتب فرانکفورت) و در نهایت پست‌مدرنیسم.

۳- تحلیل داده‌ها

فروغ فرّخزاد، یکی از روشن‌فکران اجتماعی و پیش‌روی دهه‌ی چهل است که در شرایط فقدان جامعه‌ی مدنی و به‌ویژه در واکنش به ناموزونی‌های فرهنگی حاکم بر جامعه، با طنزی گزنده به نقد وضع موجود می‌پردازد. او به‌عنوان مدرن‌ترین شاعر – روشن‌فکر ایران در نیمه‌ی دوّم قرن بیستم، در

ادامه‌ی مسیر سنّت‌گریزی خود در دوره‌ی اوّل شعری، در دوره‌ی دوّم ضمن نفی سنّت‌ها و در قالب شعر آزاد، تحت تأثیر گفتمان‌های ضدّ استعماری و ضدّ مدرنیته‌ی رایج در میان روشن‌فکران ایرانی دوره‌ی دوم پهلوی، به نفی ارزش‌ها و امکانات مدرن و مبارزه با استبداد به‌عنوان دست‌نشانده‌ی استعمار و عامل گسترش مدرنیته در جامعه‌ای رو به زوال نیز می‌پردازد. بدین‌سان شعرهای او از منظر زیبایی‌شناختی مدرن، در مقوله‌ی مدرنیسم جای می‌گیرد؛ امّا سراینده‌ی این شعرها، زنی است که چون هم‌نسلانش از مدرنیته ناخشنود است و به جای بحث از ارزش‌های مدرنیته و پذیرش آن‌ها در شعرهای خویش، نقدهای بسیاری را به آن وارد ساخته است. اینک به بررسی برخی از مؤلّفه‌های انتقادی فروغ درباره‌ی مدرنیته‌ی مسأله‌دار عصر خویش می‌پردازیم.

۳-۱- نوع نگاه به زن

بدیهی است که یکی از نمودهای برجسته‌ی مدرنیسم، در تغییر وضعیّت زنان پدیدار می‌شود. این مؤلّفه در شعر فروغ، هم به دلیل زن بودن شاعر و لمس عمیق نابرابری و پیامدهای آن در زندگی خویش و هم به دلیل دیدگاه روشن‌فکرانه‌ی او به توسعه‌ی ارگانیک، زن را به سوژه‌ای محوری در شعر او بدل می‌کند. چنان‌که دفتر شعرهای *اسیر*، *دیوار* و *عصیان*، نشان‌دهنده‌ی ظهور شاعری سنّت‌شکن در بازتاب احساسات صریح و عریان زنانه است. در حقیقت اسارت در دنیایی از سنّت‌ها و تعصّبات خانوادگی و اجتماعی، فروغ را بر آن داشته است که پا از گلیم عرف و عادت زمانه‌ی مردسالار، فراتر نهد و به‌عنوان نماینده‌ی زن ایرانی به عصیان علیه نابرابری جنسیتی برخیزد. بدین ترتیب فروغ به‌عنوان نخستین زن در تاریخ شعر فارسی، با طرح مضامینی چون عشق، خواهش تن و جان و سوداهای عاشقانه که گستاخانه و بی‌پروا و بدون توجه به سنّت‌ها و ارزش‌های اجتماعی توصیف کرده، به جنگ با گفتمان سنّتی و تفکّرات کلیشه‌ای درباره‌ی جنسیّت زنانه پرداخته است:

به لب‌هایم مزن قفل خموشی/ که در دل قصه‌ای ناگفته دارم/ ز پایم بازکن بند گران را/
کزین سودا دلی آشفته دارم (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۴۱)

انعکاس عواطف و دغدغه‌های زنانه و تلاش برای بازیابی و بازآفرینی هویّت فردی خویش که در مجموعه‌های آغازین فروغ مشهود است، در مجموعه‌ی *تولّدی دیگر* تاحدّ زیادی تعدیل می‌یابد. به عبارت دیگر «خودیابی» و «من‌سرایی» به‌مثابه مهمّ‌ترین ویژگی ساختار مدرن شعر فروغ در هر دو دوره‌ی شعری وی وجود دارد؛ با این تفاوت که در دوره‌ی نخست، بیشتر حول محور منِ فردی و محدود و اغلب

زنانه می‌چرخد و شعرهای او جز در جهت تبیین این من، پیش نمی‌رود؛ امّا وی با ورود به دوره‌ی دوّم شاعری، منِ خود را تکامل بخشیده و به‌صورت اجتماعی و عمومی و جهانی بیان کرده است. در حقیقت شعر فروغ پس از درک گفتمان نیمایی، از عصیانی هیجانی به سوی شعر انسانی و متفکّرانه می‌رود.

او می‌گوید: «من به دنبال چیزی در دوره‌ی خودم و در دنیای اطراف خودم هستم. در یک دوره‌ی مشخّص که از لحاظ زندگی اجتماعی و فکری و آهنگ این زندگی، خصوصیّات خودش را دارد. راز کار در این است که این خصوصیّات را کشف کنیم و بخواهیم این خصوصیّات را در شعر وارد کنیم.» (جلالی، ۱۳۷۷: ۱۹۱)

امّا این زن مدرن، در رویارویی با واقعیّت‌های ستبر سنّت و جامعه، کم می‌آورد و آن شور و سرسختی در مواجهه با دیوارهای تنومند ناآگاهی به آستانه‌ی فصلی سرد می‌رسد و درمی‌یابد که در برابر آلودگی زمین و یأس آسمان، به تنهایی توان ایستادگی ندارد. «فرّخزاد، پیغمبر فصل سرد است و حرف آخرش این است. ایمان، یادآور خوش‌بینی و دنیای گرم و شیرین پیامبران است؛ امّا فرّخزاد، ایمان را با بدبینی و سرما جمع می‌کند. معجزه‌ی رسالت او نیز همین جمع اضداد است.» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۱۳۸)

زنان شعر او که خواهر و مادر، آنان را نمایندگی می‌کنند، یا تمام زندگی‌شان در حسّ گناه‌کاری می‌گذرد که برای رهایی از آن به خرافات پناه می‌برند و یا رسالتی جز زادن ندارند؛ آن هم زادن کودکانی فاقد درک و فهم:

> مادر تمام زندگیش/ سجّاده‌ایست گسترده/ در آستان وحشت دوزخ/ مادر همیشه در ته هر چیزی/ دنبال جای پای معصیّتی می‌گردد/ و فکر می‌کند که باغچه را کفر یک گیاه/ آلوده کرده است./ مادر تمام روز دعا می‌خواند/ مادر گناه‌کار طبیعی‌ست/ و فوت می‌کند به تمام گل‌ها/ و فوت می‌کند به تمام ماهی‌ها/ و فوت می‌کند به خودش/ مادر در انتظار ظهور است/ و بخششی که نازل خواهد شد/ ... و خواهرم دوست گل‌ها بود او در میان خانه‌ی مصنوعی‌اش/ و در پناه عشق همسر مصنوعی‌اش/ و زیر شاخه‌های درختان سیب مصنوعی/ آوازهای مصنوعی می‌خواند/ و بچه‌های طبیعی می‌زاید/ او/ هر وقت که به دیدن ما می‌آید/ و گوشه‌های دامنش از فقر باغچه آلوده می‌شود/ حمّام ادکلن می‌گیرد/ او/ هر وقت که به دیدن ما می‌آید/ آبستن است (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۳۳۰-۳۳۱)

زنی که زنان پیرامون خود را چنین توصیف می‌کند، افقی روشن فرا راه خودِ مدرن خویش هم نمی‌بیند. از همین‌رو خستگی از زندگی ماشینی و بی‌ایمانی و بی‌اعتقادی این قرن که از آن به مرگ سیاه و توهّم زندگی تعبیر می‌کند، سبب شده که در شعر *وهم سبز*، با غبطه‌ای طنزآلود به حال زنان ساده و دنیای شیرینشان، از آنان پناه جوید:

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پرآتش، ای نعل‌های خوشبختی/ و ای سرود ظرف‌های مسین در سیاه‌کاری مطبخ/ و ای ترنّم دلگیر چرخ خیّاطی (همان: ۲۷۱).

۳-۲- نقد هویت کاغذی

در شعر *ای مرز پرگوهر*، فرّخزاد با طنزی تلخ، تولّد خویش را عصیانی می‌سازد بر تضادّهای موجود در جامعه و بدین‌سان چهره‌ی واقعی جامعه را به تصویر می‌کشد: «فاتح شدم/ خود را به ثبت رساندم/ خود را به نامی در شناسنامه، مزیّن کردم/ و هستیم به یک شماره مشخّص شد.» (همان: ۲۸۹) به گفته‌ی فروغ، خودِ شاعر در ای *مرز پرگوهر*، «یک اجتماع است؛ اجتماعی که اگر نمی‌تواند حرف‌های جدیش را با فریاد بگوید، لااقلّ با شوخی و مسخرگی که هنوز می‌تواند بگوید.» (مشرف آزاد، ۱۳۸۴: ۲۶۸) او بدگمانی عمیق خود نسبت به ایدئولوژی‌های ارتجاعی و راسیونالیستی طبقه‌ی حاکم و وعده‌های عدالت‌خواهانه و حقیقت‌جویانه‌اش را در جامعه‌ای در حال پیشرفت که همه‌ی مزایا و موهبت‌های آن را می‌شود به میدان «تیر» و «اعدام» و «میدان توپخانه» محدود دانست، بیان کرده است:

دیگر خیالم از همه‌سو راحت است/ آغوش مهربان مام وطن/ پستانک سوابق پرافتخار تاریخی/ لالایی تمدن و فرهنگ/ و جق و جق جقجقه‌ی قانون... (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۹۰)

فساد و تباهی حکومت پهلوی به‌عنوان یکی از نشانه‌های مدرنیته در جامعه‌ای که هیچ اعتمادی به ریسمان سست عدالت نیست و نفرت او از دنیای حقیر قوانین و نظام‌نامه‌های «حکومت کوران»، به‌ناچار شب را به خاطر می‌آورد که تمام جامعه را فراگرفته است و مجالی برای روشنایی، پویایی و تحرک باقی نمی‌گذارد:

شب در تمام پنجره‌های پریده‌رنگ/ مانند یک تصویر مشکوک/ پیوسته در تراکم و طغیان بود/ و راه‌ها ادامه‌ی خود را/ در تیرگی رها کردند (همان: ۲۵۴-۲۵۵)

در چنین جامعه‌ای، ارزش‌ها به‌شدّت وارونه و فرومایگان و تبه‌کاران از نوعی تقدّس کاذب برخوردار شده‌اند. در این فضای ظلمانی سرشار از شرارت و تباهی و فساد، اندیشه و تفکر رو به انحطاط گذاشته است؛ آدم‌ها نسبت به هم بدبین، بی‌اعتماد و در قلب یکدیگر غریبند و در سرگردانی یکدیگر را می‌درند:

مردم/ گروه ساقط مردم/ دل‌مرده و تکیده و مبهوت/ از غربتی به غربت دیگر می‌رفتند/ و میل دردناک جنایت/ در دست‌هایشان متورم می‌شد (همان: ۲۵۷)

فروغ به‌درستی نشان می‌دهد که چه مایه از عوارض صنعت و زندگی مدرن که همه‌چیز حتی گل سرخ را قلّابی و مصنوعی ساخته و چقدر از بیهودگی زندگی آگاه است، به‌طوری‌که جای تفکّر و تکامل و تعالی را تغذیه و تفخّر و تجمّل و به عبارت دیگر فزون‌خواهی و مصرف‌گرایی مدرن گرفته است. مردم از زندگی بهره‌ای نمی‌برند، بلکه نیروی خود را در کارهای عبث و بی‌معنی به هدر داده، یا خود را به بی‌حالی یا بی‌خاصیّتی عادت می‌دهند:

شهر ستارگان گران‌وزن ساق و.../ پشت جلد و هنر/ گهواره‌ی مؤلّفان فلسفه‌ی «ای بابا به من چه ولش کن» (همان: ۲۹۱)

منظومه‌ی بلند *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، پیام زوال و تباهی ارزش‌های انسانی در جامعه‌ی سرد و تاریک مدرن است. انسان امروزی که به اسارت ساختارها و نهادهای صنعتی و مدرن درآمده، دیگر هویّتی ندارد و از خود بیگانه است. از این‌روی چون «جنازه‌های خوشبخت» به نظر می‌آید که به‌ظاهر زنده است و در بیهودگی، روزگار می‌گذراند؛ امّا باید «به زیر چرخ‌های زمان، له شود.» (همان: ۳۱۷) به بیان شمس لنگرودی، «کارکرد ماشین در شعر فرّخزاد، در له کردن مرد - مردی که به زیر چرخ‌های زمان له می‌شود — است.» (تسلیمی، ۱۳۹۳: ۹۵) از دید فروغ در جامعه‌ی درنده‌خویی که به تعبیر هابز، «انسان، گرگ انسان است،» جایی برای مهرورزی و شادی نیست. انسان‌ها به هم بی‌اعتماد و بدبین هستند:

من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم/ و این جهان به لانه‌ی ماران مانند است/ و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی است/ که همچنان که تو را می‌بوسند/ در ذهن خود، طناب دار تو را می‌بافند (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۳۱۲)

۳-۳- نقد روشن‌فکری مسأله‌دار

چهارمین دفتر فروغ با عنوان «تولّدی دیگر» در سال ۱۳۴۲ در جلوه‌ای دیگر و با تکاملی تازه منتشر می‌شود. هم مضمون و محتوا و هم شکل و قالب، تحوّل پذیرفته است. به عبارت دیگر فروغ یکباره از

بسیاری از سنّت‌ها گسیخته و صورت و معنی در شعر او تاحدّ زیادی مدرن شده است. در این دوره، آگاهی و شناخت از وجود انسان، آنقدر ژرف و عمیق است که فروغ دیگر به خود و تن خود نمی‌اندیشد، بلکه به چیزی وسیع‌تر فکر می‌کند: به اجتماع، به زندگی، به هستی و به انسان. زندگی هنری فروغ در این دوره، از زندگی عادی‌اش جدا نیست؛ زیرا وی دریافته است که شعر می‌باید از زندگی واقعی، حتی زشت‌ترین و دردناک‌ترین لحظه‌هایش سرچشمه گیرد.

فرّخزاد در این دوره به مسائل جامعه، توجه ویژه‌ای دارد. از واقعیت‌های اجتماعی با دیدی فلسفی سخن می‌گوید. عشق برای او دیگر بدان مفهومی نیست که در گذشته بوده است. در نهایت باید گفت که فروغ، دیگر از چهره‌ای فردی و خصوصی درگذشته و به چهره‌ای انسانی و جهانی رسیده است. از همین‌رو است که به باور بسیاری، *تولّدی دیگر* نه‌تنها برای فروغ، تولّد تازه‌ای است، بلکه تولّدی تازه برای شعر معاصر فارسی است. فرّخزاد در این دوره، «نمایشگر روشن‌فکر آوانگارد و پیش‌رو طراز اوّل ادبیّات دهه‌ی چهل- پنجاه سال اخیر است؛ با همه‌ی خصلت‌هایی که یک روشن‌فکر دارد، با همه‌ی نقاط مثبت و منفی.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۷۰)

شفیعی کدکنی در کتاب «با چراغ و آینه»، فروغ را به علت سنّت‌گریزی غیرمستقیم و غیرصریحی که در اشعارش نمود یافته است، برتر از دیگر روشن‌فکران قرن بیستمی چون صادق هدایت، کسروی، ارانی و حتی شاعرانی چون شاملو و اخوان، با همه‌ی ستیزه‌ی آشکاری که گاه با الاهیّات و سنّت الاهیّاتی حاکم داشته‌اند، قرار می‌دهد. به عقیده‌ی وی، «هیچ روشن‌فکری بهتر از فروغ به ستیزه‌ی با سنّت برنخاسته است. دیگران شعار داده‌اند و دشنام و اگر به تحلیل سبک‌شناسیک آثارشان بپردازیم، در جدال با سنّت، خود گرفتار تناقض‌های خنده‌آوری نیز شده‌اند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۶۹) به نظر می‌رسد که بخش نخست آنچه نقل شد، کاملاً پذیرفتنی است و در این امر که فروغ، مدرن‌ترین و سنّت‌گریزترین شاعر معاصر است که به قول شمیسا «بر سنّت‌ها می‌شورد،» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۲۵۹) تردیدی روا نیست؛ در عین حال که وی در برابر نابرابری‌ها، تضادّها، فسادها، بی‌عدالتی‌ها و بحران ارزش‌های اجتماعی جامعه که نتایج مدرنیته است نیز با نماد و طنز واکنش نشان می‌دهد. بی‌گمان زنی عاطفی و حسّاس چون او نمی‌توانسته از شرایط ناموزون جامعه و تناقض‌های حاکم بر عصر خود برکنار بماند و شعرش به شکل‌های مختلف، این خویشتن ناهمگون را آینگی می‌کند. از این نظر باید گفت که «هرچند فروغ در اساس،

شاعری غنایی است و همه‌چیز را در هاله‌ای از عواطف و احساسات مرور می‌کند، به‌لحاظی مثل غالب شاعران بزرگ دیگر، یکی از مورّخان ادبی تاریخ و اجتماع عصر خود است.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۰)

دوره‌ی دوّم شاعری فرّخزاد، بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ آغاز شد، از این‌حیث او نیز چون دیگر شاعران، تأثیر شکست را در شعرش منعکس کرده است و ضجّه‌ی نومیدی و نامرادی، پیوسته از شعرهایش به گوش می‌رسد. افزون بر این مطالعه‌ی آثار شاعران و نویسندگانی چون الیوت، سن ژون پرس، سارتر، کامو و غیره و آشنایی با فرهنگ و ادبیّات انتقادی غرب در قرن بیستم، در تحوّل دیدگاه‌های فروغ در این عصر بسیار تأثیرگذار بوده است. در این دوره، دیگر دیدگاه جامعه‌شناختی او تنها دغدغه‌ی مظلومیّت زن ایرانی در جامعه‌ی مردسالار نیست؛ بلکه او مشکلات و نابرابری‌ها را برای همه‌ی مردم جامعه می‌بیند. مهمّ‌ترین چیزی که او در شعرهای اجتماعی‌اش در این دوره در پی مطرح کردن آن است، استبداد، نابرابری‌های اجتماعی، تباهی و زوال ارزش‌ها، عدم دوستی انسان‌ها، تضادّ و تبعیض در جامعه است. او در جهانی زندگی می‌کند که ارزش‌ها مدام در حال فروریختن است، بی‌آنکه ارزش‌هایی نو جایگزین گردد. (دستغیب، ۱۳۷۱: ۵۱)

فروغ هرگز با انحطاط اخلاقی و اجتماعی عصر خویش کنار نیامد و ارزش‌های حاکم بر جامعه‌ی خود را بارها در اشعارش مورد تمسخر و انتقاد قرار داد و بر ابتذال انسان مدرن شورید:

و مصرف مدام مسکّن‌ها/ امیال پاک و ساده و انسانی را/ به ورطه‌ی زوال کشانده است/
شاید که روح را/ به انزوای یک جزیره‌ی نامسکون/ تبعید کرده‌اند (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۱۸۹)

شایان ذکر است که فروغ در مقام یک روشن‌فکر آگاه، ضمن توجّه به مسائل سیاسی و اجتماعی کشور خود، گاهی به مسائل جهانی نیز نظر دارد و نگران آینده‌ی بشر و تمدّن مدرن است. او نسبت به جهان نیز دیدی هشداردهنده دارد و فرجام شومی را برای جهان تصور می‌کند؛ یعنی جهانِ پس از انفجار بمب اتم را. فروغ در شعر پنجره، دانشمندان و مدّعیان صلح را به استعاره، پیغمبرانی می‌خواند که رسالت آنان، ویرانی جهان و تباهی انسان‌هاست:

پیغمبران، رسالت ویرانی را/ با خود به قرن ما آوردند/ این انفجارهای پیاپی/ و ابرهای مسموم/ آیا طنین آیه‌های مقدّس هستند؟ ای دوست، ای برادر، ای هم‌خون/ وقتی به ماه رسیدی/ تاریخ قتل‌عام گل‌ها را بنویس (همان: ۳۲۶)

در نقد جامعه و آسیب‌های اجتماعی، لبه‌ی تیز انتقاد فروغ، بیش از همه متوجّه روشن‌فکران پوشالی و بی‌عملی است که تنها لفظ روشن‌فکر را به دنبال اسم خود یدک می‌کشند، امّا در واقع هنری از خود ندارند و به دلیل ناامیدی از اوضاع جامعه و به جای تلاش برای بهبود آن، خود را در مرداب‌های الکل غرق کرده (همان: ۲۹۱) و در ازدحام میکده گم شده‌اند. (همان: ۳۷۱) آن‌ها در شعر فروغ، کسانی هستند که به جای ارائه‌ی راه‌حلّ‌های واقعی در مقابل تباهی‌ها، به جامعه‌ای که در آن، دیگر دانایی لازمه‌ی توانایی نیست، بلکه مردی و شجاعت را چون خرما و عدس به ترازو می‌سنجند، کاملاً خو گرفته‌اند و فکر و ذکری جز خور و خواب و فخر به کالاهای وارداتی از اینجا و آنجا ندارند:

> و برگزیدگان فکری ملّت/ وقتی که در کلاس اکابر حضور می‌یابند/ هر یک به روی سینه، ششصد و هفتاد و هشت کباب‌پز برقی/ و بر دو دست، ششصد و هفتاد و هشت ساعت ناوزر ردیف کرده و می‌دانند/ که ناتوانی از خواصّ تهی‌کیسه بودن است، نه نادانی (همان: ۲۹۱-۲۹۲)

در شعر *دلم برای باغچه می‌سوزد*، فروغ با بینشی انتقادی از برادر خود به‌عنوان نماینده‌ی یک روشن-فکر بی‌عمل و سرخورده سخن می‌گوید که مرگ و یأس و تباهی جامعه، وجود او را فراگرفته و در چرخه‌ی باطلی از زندگی روزمره گرفتار شده است. او که می‌توانست بهترین گزینه برای اصلاح جامعه باشد، آنقدر در یأس فرورفته که شفای باغچه را در مرگ آن می‌بیند و به جای اصلاح جامعه، آن را قبرستان می‌نامد. او یأس خود را با پناه بردن به میخانه و افیون می‌خواهد درمان کند:

> برادرم به فلسفه معتاد است/ برادرم شفای باغچه را در انهدام باغچه می‌داند/ او مست می-کند/ و مشت می‌زند به در و دیوار/ و سعی می‌کند که بگوید بسیار دردمند و خسته و مأیوس است (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۳۳۱)

در شعر *آیه‌های زمینی*، فروغ تصویر وحشتناکی از تاریخ زمان خود را که به عوارض گوناگون مدرنیته دچار شده، به نمایش گذاشته است؛ زمانه‌ای که تنهایی، ناامیدی، بیهودگی، بیگانگی و پناه بر الکل، نشانه‌های آن است. فرّخزاد در این شعر، «زبان گویای اجتماعی می‌گردد که از انواع مختلف انحطاط و سقوط و فساد در ادوار گوناگون تاریخ و فرهنگ بشر به حدّ کافی سهم برده است» (براهنی، ۱۳۸۰: ۲۷۶) و اکنون از عشق، پیروزی و فروغ ایمان، خالی شده است. معنویّت و اخلاق و فرهنگ،

تحت‌الشعاع نان و امور مادّی قرار گرفته، به‌طوری‌که رسالت روشن‌فکران گرسنه، سترون و رسالت بدبینانه‌ی راوی (شاعر)، جایگزین آن شده است:

چه روزگار تلخ و سیاهی/ نان نیروی شگفت رسالت را/ مغلوب کرده بود/ پیغمبران گرسنه و مفلوک/ از وعده‌گاه‌های الهی گریختند/ و برّه‌های گم‌شده‌ی عیسی/ دیگر صدای هی-هی چوپانی را/ در بهت دشت‌ها نشنیدند (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۵۵-۲۵۶)

بی‌تردید یأس و بدبینی و از دست رفتن آرمان‌ها در عصری که «در آن، مسلک، خاطره‌ای بیش نیست یا کتابی است در کتابدان و دوست، نردبانی است که نجات از گودال را، پا بر گرده‌ی او می‌توان نهاد و عصری که روشن‌فکر آن با دستانی تهی از عشق و امید و آینده در مفصل خاک و پوک ایستاده است،» (شاملو، ۱۳۹۸: ۵۰۷) سرنوشت محتوم اکثریّت روشن‌فکران و مبارزان واقعی چون امیرکبیر، مصدّق، هدایت، اخوان و... خواهد بود که همّتشان را صرف مبارزه و اصلاح ضعف‌های فرهنگی و اجتماعی و سیاسی کردند، امّا هر کدام پیش از آنکه مرگ حقیقی‌شان فرارسد، مرگ آرمان‌هایشان را در باطن احساس کردند:

فاتح شدم بله فاتح شدم/ پس زنده باد ۶۷۸ صادره از بخش ۵ ساکن تهران/ که در پناه پشتکار و اراده/ به آنچنان مقام رفیعی رسیده است، که در چارچوب پنجره‌ای/ که در ارتفاع ششصد و هفتاد و هشت متری سطح زمین قرار گرفته است/ و افتخار این را دارد/ که می‌تواند از همین دریچه - نه از راه پلکان - خود را/ دیوانه‌وار به دامان مهربان مام وطن سرنگون کند (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۹۵)

شعر *دیدار در شب*، یکی دیگر از شعرهایی است که نگرش نومیدانه‌ی فروغ نسبت به زندگی گسیخته و بی‌سامان آدمیان، به‌ویژه روشن‌فکران را در جهان معاصر، آینگی می‌کند؛ آدمیانی که در مسیر دلهره-آور جهان پرتنش پیرامون، پر از حس گم‌شدگی و مرگ شده‌اند و جبر زیستن در تاریکی وهمناک زندگی مدرن و مصرف مدام مسکّن‌ها و افیون، آن‌ها را دچار مسخ شخصیّت، ازخودبیگانگی، فروپاشی فکری و بدبینی ساخته است:

آیا شما که صورتتان را/ در سایه‌ی نقاب غم‌انگیز زندگی/ مخفی نموده‌اید/ گاهی به این حقیقت یأس‌آور/ اندیشه می‌کنید/ که زنده‌های امروزی/ چیزی به جز تفاله‌ی یک زنده نیستند؟ گویی که کودکی/ در اوّلین تبسّم خود پیر گشته است/ و قلب - این کتیبه‌ی

مخدوش/ که در خطوط اصلی آن دست برده‌اند -/ به اعتبار سنگی خود دیگر/ احساس اعتماد نخواهد کرد (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۶۴)

فروغ در این شعر، تجارب زیستی - عاطفی خود را به نیابت از نسل روشن‌فکری که پس از کودتا با دلتنگی زنده بودنش را باور نداشت و «پهنه‌ی وسیع دو چشمش را/ احساس گریه، تلخ و کدر می‌کرد،» (همان) به تصویر می‌کشد و با پراکندن حس وحشت از سیاهی شبی که بر جهان معاصر حاکم است، در سطرهای متن از فاجعه‌ای خبر می‌دهد که نومیدانه بر زندگی بشر معاصر، چنگ انداخته است. او می‌گوید: «من به قیافه‌ی آدم‌هایی که یک موقع ادّعاهای وحشتناکی داشتند، نگاه می‌کردم و پیش خودم فکر می‌کردم اینکه جلوی من نشسته، همان است که مثلاً هفت سال پیش نشسته بود؟ آیا اگر این، آن را ببیند، اصلاً می‌شناسد؟ همه‌چیز وارونه شده بود. حتی خودم وارونه شده بودم. از یأس خودم بدم می‌آمد و تعجّب می‌کردم. این شعر، نتیجه‌ی همین دقّت است. بعد از این شعر توانستم یک کمی خودم را درست کنم... امّا دنیای بیرون هنوز همان شکل است. آنقدر وارونه است که نمی‌خواهم باورش کنم.» (مشرف آزاد، ۱۳۸۴: ۲۶۶)

تنهایی و سرگشتگی انسان معاصر در این جهان بیگانه و بیداری در زندگی کابوس‌وار هر روزه، وی را به یأسی که از صبوری روحش وسیع‌تر بود، گرفتار ساخته است؛ چنان‌که دیگر غرور خود را تحقیرشده و آرمان‌های خود را از دست رفته می‌بیند:

پس راست است، راست که انسان/ دیگر در انتظار ظهوری نیست/ و دختران عاشق/ با سوزن دراز برودری‌دوزی/ چشمان زودباور خود را دریده‌اند؟ (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۶۵)

همین زبان و درون‌مایه در شعر کوتاه *هدیه* نیز تکرار می‌شود، منتها با پایانی امیدوارانه‌تر. بند نخست، سخن از وضعیّت ناگوار و دهشتناکی است که شاعر از آن به ستوه آمده؛ احساس نیستی و مرگ در دنیایی سرشار از ظلمت و تاریکی. در بند دوّم از منجی خود می‌خواهد تا برایش روشنایی و آرامش بیاورد:

اگر به خانه‌ی من آمدی برای من ای مهربان چراغ بیاور/ و یک دریچه که از آن/ به ازدحام کوچه‌ی خوشبخت بنگرم (همان: ۲۶۰)

آشفتگی‌های سیاسی و اجتماعی بر روح و روان فرّخزاد، سایه انداخته و سبب شده است که «به جامعه، مردم و اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه‌ی خود، دیدی غمگینانه و نومیدانه و گاه حتی بدبینانه»

(حسین‌پور جافی، ۱۳۹۰: ۲۶۲) داشته باشد. نارضایتی توأم با بدبینی نسبت به واقعیّت اجتماعی که محکوم به زیستن در آن است و ناتوانی در تغییر آن، موجب شده است که فروغ به گریزی رمانتیک از واقعیّت دست بزند و با بازگشت به گذشته و یادآوری معصومیّت کودکان و تجلیل شاعرانه‌ی دوران کودکی، آلام روحی خود را تاحدّی تسکین بخشد؛ زیرا از دید وی، «امیدی به آینده نیست. همه‌ی امور خوش در گذشته تمام شده است. آینده را سیاهی و شکست و سقوط فراگرفته است.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۳۶-۱۳۵)

با توجه به اشعارش، او از دوره‌های زندگی، دوران کودکی را دوست دارد. بعد از آن به گفته‌ی او «هرچه رفت، در انبوهی از جنون و جهالت رفت.» (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۳۲۰) در این رابطه، رمانتیک‌ها معتقدند که ذهن کودک هنوز قربانی نظام اجتماعی نشده است و می‌تواند با نگاهی تازه و دور از هرگونه شائبه و ابهام، با محیط خویش روبه‌رو شود. هنرمند رمانتیک، درصدد است تا با ستایش پاکی و بدویّت دوران کودکی، تباهی و فساد تمدن جدید را به چالش بکشد. از نظر رمانتیک‌ها، دوران کودکی، دورانی طلایی است که با اجتماع بزرگ‌سالان متفاوت است. از این‌رو است که ذهن کودک در نظر شاعر رمانتیک، به ازلیّت نزدیک‌تر است. (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۲: ۴۴)

فروغ از این زندگی حقیر و بیهوده که روز ما را به شب می‌پیوندد، از مردابی که جامعه‌ی ما را در سکون و انجماد خود محصور ساخته است، جامعه‌ی فاسد بسته‌ای که عدّه‌ای مثل کرم در هم می‌لولند، بی‌هیچ انگیزه‌ای، هدفی و آرمانی به تنگ آمده است. شاعر از سلاله‌ی درختان است و تنفّس در هوای مانده، ملولش می‌کند. به همین دلیل، به لحظه‌های پاک و روشن کودکی پناه می‌برد. در حقیقت نوستالژی سال‌های خیال‌انگیز کودکی و آرزوی بازگشت به آن دوران که هویّت و ارزش‌های انسانی، پاک و دست‌نخورده بوده و هنوز دستخوش تغییرات زندگی مدرن نشده است، ابزاری است نزد شاعر برای رهایی از ظالمانه‌ترین و وحشتناک‌ترین لحظه‌های زندگی از یک‌سو و مبارزه‌ی او با شرایط موجود از سوی دیگر. «بوی کودکی»، «بوی غنی گندم‌زار»، «عطر درختان اقاقی» و «کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها»، ترکیب‌های نوستالژیکی هستند که فروغ برای بیان خاطرات کودکی از آن‌ها بهره برده است. (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۴۷)

بازگشت شاعر به کودکی و آن یادهای شادمانه که در نظر فروغ با معصومیّت ساده‌انگارانه‌ای توأم شده است، به نحو بارزی در شعر *آن روزها* نمود می‌یابد. درون‌مایه‌ی شعر *آن روزها*، حسرت از دست شدن معصومیّت و بیگانگی انسان در جامعه‌ای از خود بیگانه است. فروغ، دوران کودکی و معصومیّت

این دوران را که همه‌چیز آن بر پایه‌ی عشق، صلح، صفا، شادی و آرامش است، می‌ستاید؛ دورانی که هنوز وارد اجتماع نشده بود. در مقابل در بزرگ‌سالی وارد اجتماعی شده که آلودگی‌های مادّی و معنوی، آن را احاطه کرده و همه‌چیز سیاه، تباه و بیهوده است:

آن روزها مثل نباتاتی که در خورشید می‌پوسند/ از تابش خورشید، پوسیدند/ و گم شدند
آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها/ در ازدحام پرهیاهوی خیابان‌های بی‌برگشت/ و دختری
که گونه‌هایش را/ با برگ‌های شمعدانی رنگ می‌زد، آه/ اکنون زنی تنهاست/ اکنون زنی
تنهاست (همان: ۱۹۵)

حسرت از دست رفتن دوران کودکی همواره در ذهن شاعر بوده و علاوه بر شعر *آن روزها*، در اشعار دیگر نیز از این حسرت یاد کرده است؛ از جمله در شعر در *غروبی ابدی* و شاخص‌ترین آن، شعر *بعد از تو* است. «این شعر، مرثیه‌ای برای فقدان و فنای پاکی و آسودگی عهد کودکی است.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۸) همه‌ی سخن فروغ در این شعر، این است که بعد از هفت‌سالگی و قدم نهادن به دنیای خشک، خشن و بی‌رحم خودآگاهی، پاکی و روشنی زندگی از بین رفته و زندگی رسمی یا تصنّعی، جای زندگی طبیعی را گرفته است. به جای پرنده، گلوله‌های سربی در هوا به پرواز درآمدند و به جای نسیم، صدای باد می‌آید که نشانه‌ی ویرانی است. هفت‌سالگی از دید فروغ، لحظه‌ی شگفت تجربه است؛ تجربه‌ی اداره‌ها و کارخانجات صنعتی، نبود احساسات و عاطفه، از دست دادن هویّت و امیال پاک و ساده‌ی انسانی و در نهایت پوچی و بیهودگی زندگی در این جهان مکعب‌وار سیمانی:

بعد از تو ما به هم خیانت کردیم/ بعد از تو ما تمام یادگاری‌ها را/ با تکّه‌های سرب و با
قطره‌های منفجرشده‌ی خون/ از گیج‌گاه‌های گچ‌گرفته‌ی دیوارهای کوچه زدودیم/ بعد از
تو ما به میدان‌ها رفتیم/ و داد کشیدیم/ «زنده باد/ مرده باد» (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۳۲۱)

آرمان‌شهر فرّخزاد در چنین جامعه‌ای، رفتن و پیوستن به دنیای دیگر، «شهر شعرها و شورها» (همان: ۲۰۰) و دست‌یابی به زندگی جاوید و سرشار از آرامش و کامیابی است که در شعر *به علی گفت مادرش روزی* دیده می‌شود. شاعر، آرزوی دیرین خود را از دیدگاه و با زبان کودکی – علی کوچیکه - بازمی‌گوید و بدین‌گونه به شیوه‌ای نمادین در پی القای دنیای آرمانی برساخته‌ی ذهن خویش است و نفرت و بدبینی‌اش را نسبت به واقعیّت آشکار می‌کند. خود او درباره‌ی این شعر می‌نویسد: «در این شعر، علی میان دو نیرو گیر کرده است. نیروی زندگی عالی با تمام خوشبختی‌های ساده و زیبایش؛ از طرف دیگر نیروی

دریا که نماینده‌ی یک زندگی بهتر و بالاتر و در عین حال سخت است. حتی اگر اوّلین نفس زدنش، مرگ باشد، امّا علی به دریا می‌رود.» (جلالی، ۱۳۷۷: ۲۱۲). او از بیهودگی دنیا و آدم‌هایی که در لجن‌زار روزمرگی، ابتذال و مسخ‌شدگی به سر می‌برند، با زبان ساده‌ی کودکانه پرده برمی‌دارد و بدین‌گونه نفرتش را از آن آشکار می‌کند و دنیایی آزاد و عاری از هرگونه بیهودگی و رنج را آرزو می‌کند:

سه چار تا منزل که از اینجا دور بشیم/ به سبزه‌زارای همیشه سبز دریا می‌رسیم/ به گلّه‌های کف که چوپون ندارن (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۸۵)

فروغ هرچند با دل‌زدگی و ناامیدی، تباهی‌های جامعه را توصیف می‌کند و در انتقادهای خود، از شرایط اجتماع و مردم به یأس گراییده است، در رگه‌های شعرش، امیدی به بهبودی اجتماع جریان دارد و قبول نمی‌کند که جهان، بدفرجام خواهد بود. این امید در شعر *دلم برای باغچه می‌سوزد* و *کسی که مثل هیچ‌کس نیست* نمود می‌یابد. در شعر *دلم برای باغچه می‌سوزد*، وقتی نگرانی‌اش را از نابودی جامعه اعلام می‌کند، در پایان شعر به‌عنوان فرد متعهّدی که در برابر آشوب و خطر، احساس مسئولیّت دارد، می‌گوید که می‌شود باغچه را به بیمارستان برد:

و فکر می‌کنم که باغچه را می‌شود به بیمارستان برد/ ... / و قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است/ و ذهن باغچه دارد آرام‌آرام/ از خاطرات سبز تهی می‌شود (همان: ۳۳۳)

در شعر *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*، آمدن کسی را نوید می‌دهد که مثل هیچ‌کس نیست؛ کسی بهتر که می‌تواند کارهای دشوار و غیر ممکن بسیاری را انجام دهد و با آمدن او، همه‌چیز به‌ویژه عدالت اجتماعی، درست می‌شود. در دنیای رؤیایی فروغ، آرامش، عدالت، مهربانی، سخاوت و روشنایی موج می‌زند. شاعر که نتوانسته در برابر نابودی باغچه به تنهایی کاری کند، ناچار به آمدن کسی، خود را آرام می‌کند؛ کسی که می‌آید و محل زندگی او را تبدیل به سرزمین رؤیاهایش می‌کند. فرّخزاد این را باور دارد، زیرا او خواب دیده است:

من خواب دیده‌ام که کسی می‌آید/ .../ و کور شوم اگر دروغ بگویم/ .../ و اسمش آنچنان که مادر/ در اوّل نماز و در آخر نماز صدایش می‌کند/ یا قاضی‌القضات است/ یا حاجت‌الحاجات است (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۳۳۵)

نکته‌ی جالب توجه در اینجا، رنگی از عقاید مذهبی و سنّتی است که فروغ بر آرمان‌شهر خود زده است. شاعر در انتظار ظهور کسی است که صورتش از صورت امام زمان هم روشن‌تر است:

و مثل آن کسی است که باید باشد/ و قدّش از درخت‌های خانه‌ی معمار هم بلندتر است/ و صورتش/ از صورت امام زمان هم روشن‌تر (همان)

همچنین یکی از ره‌آوردهایی که قرار است منجی فروغ برایش به ارمغان آورد، روشنایی سبز رنگ لامپ الله در مسجد مفتاحیان است:

و می‌تواند کاری کند که لامپ الله/ که سبز بود: مثل صبح سحر سبز بود/ دوباره روی آسمان مسجد مفتاحیان/ روشن شود (همان: ۳۳۵-۳۳۶)

در شعر *آیه‌های زمینی*، هنگامی که وضعیّت اسفبار جامعه‌ای الحادی را می‌بیند، تنها راه نجات را بازگشت به خدا و ایمان به او می‌داند؛ امّا نمی‌داند چگونه این ایمان مرده را در دل مردم جامعه زنده کند و آن‌ها را دوباره به سوی نور (خدا) هدایت کند:

در پشت چشم‌های له‌شده در عمق انجماد/ یک چیز نیم‌زنده‌ی مغشوش/ بر جای مانده بود/ که در تلاش بی‌رمقش می‌خواست/ ایمان بیاورد به پاکی آواز آب‌ها/ شاید، ولی چه خالی بی‌پایانی/ خورشید مرده بود/ و هیچ‌کس نمی‌دانست/ که نام آن کبوتر غمگین/ کز قلب‌ها گریخته، ایمان است (همان: ۲۵۸-۲۵۹)

رگه‌های ظریف سنّتی- مذهبی را در شعرهای دیگر فروغ نیز می‌توان دید. از جمله شعر پنجره از مجموعه‌ی *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، آنگاه که از رابطه‌ی صمیمانه میان خود و خدایی حرف می‌زند که پشت‌بام خانه قدم می‌زند:

آیا دوباره من از پلّه‌های کنجکاو خود بالا خواهم رفت/ تا به خدای خوب، که در پشت‌بام خانه قدم می‌زند سلام بگویم؟ (همان: ۳۲۷)

همه‌ی این موارد بیانگر آن است که فروغ ضمن تأثیرپذیری‌های گسترده از روشن‌فکران مدرن قرن بیستمی در غرب و بازتاب افکار و آرای نقّادانه‌ی آن‌ها نسبت به مدرنیته، به‌ویژه در مجموعه‌های *تولّدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، پیوسته نگران زوال ارزش‌هاست و از اینکه ذهن جامعه از «خاطرات سبز» تهی شده، اندوهگین است. از این‌حیث، هرچند فروغ را به لحاظ قالب شعری، زبان و بیان، وصف‌های نو، گزارش دریافت‌های فردی یک زن از روابط غریزی و عشقی و توجه خاص به جنبه‌ی جسمانی عشق، فردگرایی، انسان‌گرایی، برابری‌طلبی، آزادی‌خواهی، جامعه‌گرایی، نگرش جهانی و غیره می‌بایست مدرن‌ترین شاعر معاصر به شمار آورد، از طرف دیگر، طرح مباحث ضدّ مدرنیته و ارزش‌های

آن در جامعه‌ی آرمان‌گریز دهه‌های سی و چهل، به تأسّی از منتقدان غربی مدرنیته از او شاعری منتقد گفتمان مدرن ساخته است که در عین حال که از خوب بودن «سینمای فردین» و «طعم پپسی» (همان: ۳۳۶) به‌عنوان ارزش‌ها و مظاهر مدرنیته سخن می‌گوید، نارضایتی و انتقاد نسبت به مدرنیته و مظاهر زندگی جدید، در همین شعر او موج می‌زند. این به‌ظاهر تناقض و دوگانگی، ناشی از ماهیّت سیّال و دم-به‌دم متغیّر مدرنیسم است که گذشته از تخریب سنّت، به تخریب خود نیز می‌پردازد. از همین‌رو فروغ، شاعری مدرن است که در مواجهه با مدرنیته‌ای صوری و تکنولوژیک، پیوسته ضعف‌ها و سستی‌هایش را می‌بیند و آن را نقد می‌کند.

۴- نتیجه‌گیری

ماهیّت سیّال و پیوسته متغیّر مدرنیسم، آن را به پدیده‌ای پیچیده، مبهم و متناقض بدل ساخته است که در یک فرایند بی‌پایان رشد و نوآوری مستمرّ، گذشته از نقد سنّت و تخریب آن، به نقد خود نیز می‌پردازد؛ مقوله‌ای که در شعر فروغ فرّخزاد و رویکرد انتقادی وی به مدرنیته‌ی صوری و مسأله‌دار دهه‌ی چهل، تبلور گسترده‌ای یافته است. فروغ در دورانی می‌زیست که جامعه‌ی ایرانی دستخوش تغییرات وسیعی بود. در حقیقت دوران پهلوی، شاهد پرتاب‌شدگی ایران به دنیای مدرنیته است، بی‌آنکه زمینه‌های تکوین آن رخداد سترگ، به‌لحاظ تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در ایران پدید آمده باشد. به عبارت دیگر شبه‌نوسازی‌هایی که در این دوران و در جامعه‌ای که هنوز بسترهای مناسب ساختاری و فرهنگی برای ورود تجدّد فراهم نشده، صورت پذیرفته است، پدیده‌ای وارداتی و فاقد شالوده‌ای مبتنی بر ذهنیّت مدرن بوده است که به جای تحوّلات اساسی، ساختاری، همه‌جانبه و فراگیر، صرفاً به تغییرات صوری، ظاهری و سطحی منجر شد و در واقع نوعی غربی شدن به‌عنوان هدف نوسازی دنبال می‌شده است. این امر سبب شده است که ساختار تاریخی - فرهنگی ما بر اساس رشد ناموزون و هم‌زمان شدن پدیده‌هایی ناهم‌زمان شکل گیرد. چنان‌که بین بخش‌های مختلف جامعه از لحاظ رشد، فاصله‌ی بسیاری وجود دارد. به دیگر سخن، بخشی از جامعه به‌گونه‌ای می‌اندیشد و به روشی رفتار می‌کند که برای بخش دیگر قابل فهم نیست.

فروغ، تنش‌های این جامعه‌ی ناموزون را مشاهده می‌کند و آثارش بیانگر حسّ ناامنی، گم‌گشتگی، بی‌تکیه‌گاهی و بی‌هویتی انسان ایرانی در مواجهه با مدرنیته‌ای سطحی و صوری است. انسان ایرانی از منظر فروغ، نه انسانی کاملاً سنّتی و نه مطلقاً مدرن است. بدین ترتیب ما اغلب در شعر فروغ، شاهد نوعی

سرخوردگی فرهنگی هستیم که عمدتاً ناشی از شکل نگرفتن نگرش مدرن در جامعه و اسارت انسان ایرانی در تنگنای سنّت و مدرنیته است که بالطبع به شکل رویکردی افراطی و تفریطی به مدرنیته، خود را نمایان می‌سازد. گروهی از جامعه شدیداً سنّت‌زده بوده، دل‌مشغولی اصلی‌اش، بهشت و دوزخ است و در مقابل، گروهی دیگر شدیداً غرب‌زده و مصرف‌گراست؛ مقوله‌ای که در رفتار نابهنجار و تهی از اندیشه‌ی بسیاری از شبه‌روشن‌فکران و همه‌ی انسان‌هایی که مدرنیته را تنها به سویه‌ی فناورانه‌ی آن منحصر دانسته و از زیربنای اساسی آن یعنی ذهنیّت مدرن بی‌بهره‌اند، کاملاً مشهود است.

منابع و مآخذ

- آبراهامیان، یرواند (۱۳۷۸)، «**ایران بین دو انقلاب**»، ترجمه‌ی احمد گل‌محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، تهران: نی.

- آزبورن، پیتر (۱۳۸۰)، «مدرنیته: گذار از گذشته به حال»، **مدرنیته و مدرنیسم**، ترجمه و گردآوری حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.

- اسکراتن، راجر و ملکم برادبری (۱۳۸۰)، «مدرنیته و مدرنیسم: ریشه‌شناسی و مشخصه‌های نحوی»، **مدرنیته و مدرنیسم**، ترجمه و گردآوری حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.

- اکبری بیرق، حسن (۱۳۸۸)، **روی خاک ایستاده‌ام**، سمنان: دانشگاه سمنان.

- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۳)، **سنّت و نوآوری در شعر معاصر**، تهران: علمی و فرهنگی.

- بامن، زیگمون (۱۳۸۰)، «مدرنیته چیست؟»، **مدرنیته و مدرنیسم**، ترجمه و گردآوری حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.

- براهنی، رضا (۱۳۸۰)، **طلا در مس**، ج ۲ و ۳، تهران: زریاب.

- برمن، مارشال (۱۳۷۹)، **تجربه‌های مدرنیته**، ترجمه‌ی مراد فرهادپور، تهران: طرح نو.

- بودلر، شارل (۱۳۸۱)، «نقّاش زندگی مدرن»، **از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**، ترجمه‌ی مهتاب بلوکی، تهران: نی.

- پینکنی، تونی (۱۳۸۰)، «مدرنیسم و پست‌مدرنیسم: زیبایی‌شناسی، واقع‌گرایی و تاریخ»، **مدرنیته و مدرنیسم**، ترجمه و گردآوری حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.

- تاجیک، محمّدرضا و فرزانه احدزاده نمینی (۱۳۹۳)، «مدرنیسم در اشعار فروغ و شاملو»، **مجلّه‌ی مدیریت فرهنگی**، س۸، ش ۲۵: ۱-۲۰.

- تسلیمی، علی (۱۳۹۳)، **گزاره‌هایی در ادبیّات معاصر ایران (شعر)**، چاپ سوم، تهران: اختران.

- تورن، آلن (۱۳۸۰)، **نقد مدرنیته**، ترجمه‌ی مرتضی مردیها، تهران: گام نو.

- توکّلی طرقی، محمد (۱۳۹۵)، **تجدّد بومی و بازاندیشی تاریخ**، تورنتو: کتاب ایران‌نامه.

- جلالی، بهروز (۱۳۷۷)، **جاودانه زیستن، در اوج ماندن**، به کوشش بهروز جلالی، چاپ سوّم، تهران: مروارید.

- حائری، عبدالهادی (۱۳۸۷)، **نخستین رویارویی‌های اندیشه‌گران ایران با دو رویه‌ی تمّدن بورژوازی غرب**، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

- حسین‌پور جافی، علی (۱۳۹۰)، **جریان‌های شعر معاصر فارسی از کودتا (۱۳۳۲) تا انقلاب (۱۳۵۷)**، تهران: امیرکبیر.

- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۱)، **گرایش‌های متضاد در ادبیّات معاصر ایران**، تهران: خنیا.

- رستمی، فرشته و مسعود کشاورز (۱۳۸۲)، **رمانتیسم در شعر فروغ فرّخزاد**، تهران: نوای دانش.

- شاملو، احمد (۱۳۹۸)، **مجموعه آثار**، دفتر یکم: شعرها، چاپ هفدهم، تهران: نگاه.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **راهنمای ادبیّات معاصر**، تهران: میترا.

- ..... (۱۳۷۲)، **نگاهی به فروغ**، تهران: مروارید.

- شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۹۰)، **با چراغ و آینه**، چاپ دوم، تهران: سخن.

- ..... (۱۳۸۳)، **ادوار شعر فارسی** (از مشروطیّت تا سقوط سلطنت)، چاپ پنجم، تهران: سخن.

- فرّخزاد، فروغ (۱۳۸۱)، **دیوان فروغ فرّخزاد**، چاپ سوم، تهران: پل.

- کومار، کریشان (۱۳۸۰)، «**مدرنیته و کاربردهای معنایی آن**»، **مدرنیته و مدرنیسم**، ترجمه و گردآوری حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران: نقش جهان.

- کهون، لارنس (۱۳۸۱)، **از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم**، ترجمه عبدالکریم رشیدیان و گروه مترجمان، تهران: نی.

- گیدنز، آنتونی (۱۳۷۷)، **پیامدهای مدرنیّت**، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، تهران: مرکز.

- ..... (۱۳۸۵)، **تجدّد و تشخّص**: جامعه و هویّت شخصی در عصر جدید، ترجمه‌ی ناصر موفّقیان، تهران: نی.

- مشرف آزاد، محمود (۱۳۸۴)، **پریشادخت شعر**، چاپ سوم، تهران: ثالث.

- میرسپاسی، علی (۱۳۸۴)، **تأمّلی در مدرنیته‌ی ایرانی**، ترجمه‌ی جلال توکلیان، تهران: طرح نو.

- وحدت، فرزین (۱۳۸۲)، **رویارویی فکری ایران با مدرنیّت**، ترجمه‌ی مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.

Disillusioned Modernism in Forough Farrokhzad's poem

Hedayatnezhad, Fatemeh*[1]
Satari, Reza[2]
Rezvanian, Ghodsieh[3]

DOI: 10.22080/RJLS.2022.22752.1274

Abstract:

The idea of Modernity expresses the novelty of the present time following the rupture with the past and at the same time acceptance of the near but unknown future; what is reflected in dual approach of Forough Farrokhzad to modernity is accepting and criticizing it. Forough Farrokhzad is one of new Nima'i poets, who is considered the most modern contemporary poet for certain reasons such as poetry format, language and expression, new descriptions, report of a woman's individual receipts of instinctive and love relationships and special attention to the physical aspect of love, individualism, humanism, equality, liberalism, socialism, global attitude and so on, but on the other hand, she is also a critic of modernity and its values in the aimless society of the 50s and 60s. This descriptive- analytical article attempts to study Forough's critical approach to modernity by exploring the reasons and basics of this criticism in Forough's poems. This survey shows that Forough's critical approach is mostly cultural, since in her opinion the structural and cultural contexts of modernity are not still provided within Iranian society and as a result, modernization policies of the 60s have resulted in emergence of prescriptive and problematic modernity. Accordingly, Forough, as the most modern intellectual of this period, understands the tensions of this unbalanced society the most and her works express a sense of insecurity, alienation and cultural frustration in an incongruous traditional society that is experiencing a transitional phase.

[1]. PhD student in Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran. (fatemehhedayatnezhad@yahoo.com)
[2]. Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
[3]. Professor of the Department of Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.

Keywords: Modernity, Modernism, Iranian modernity, Tradition, Forough Farrokhzad, Culture.

Extended abstract:

1. Introduction

Forough Farrokhzad is one of the new Nima'i poets, who is considered the most modern contemporary poet for certain reasons such as poetry format, language and expression, new descriptions, report of a woman's individual receipts of instinctive and love relationships and special attention to the physical aspect of love, individualism, humanism, equality, liberalism, socialism, global attitude and so on, but on the other hand, she is also a critic of modernity and it's values in the aimless society of the 50s and 60s. Although, perhaps this contradiction can be considered as a result of the superficial, sudden and incongruous modernity of Mohammad Reza Pahlavi's period, the most important features of which are the advent and expansion of technology and unbalanced growth of cities and thereupon alienation of the Iranian man in this noisy arena, but more than that, it must be linked to the self- critical nature of modernism, which with a rebellious spirit, fundamentally criticized everything, even itself.

2. Research Methodology

This research intends to study Forough's critical approach and explore the reasons and bases of this criticism in Forough's poems with a descriptive-analytical method. Data collection was done using reliable library resources and documents.

3. Research Findings

This survey shows that Forough's critical approach to modernity is mostly cultural, because in her opinion the structural and cultural contexts of modernity are not still provided in Iranian society and hence, Mohammad Reza Pahlavi's modernization policies have resulted in nothing but the emergence of superficial and prescriptive modernity and the formation of an incongruous society.

4. Conclusion

Forough lived in a period that Iranian society underwent extensive changes; in fact, the Pahlavi era witnessed Iran being thrown into the world of

modernity without the background of its development, historically, politically, socially and culturally. This has caused our historical-cultural structure to be based on an incongruous growth and simultaneous presence of asynchronous phenomena. Forough as the most modern intellectual of this period understands the tensions of this unbalanced society the most and her works express a sense of insecurity, alienation, anonymity, and cultural frustration facing a superficial and formal modernity. Thus we often see a kind of cultural frustration in Forough's poetry, which is mainly due to the lack of modern attitude in society and the captivity of Iranian people in the limit between tradition and modernity, which, of course manifests itself in the form of an extreme and deviant approach to modernity. A spectrum of the society is highly traditional and its main concern is heaven and hell. In contrast, another spectrum is highly westernized and consumerist, which is completely apparent in the abnormal behavior and devoid of thought attitude of many pseudo-intellectuals and all human beings who have limited modernity only to its technological aspects and are deprived of its basic foundation.

5. Funding

There is no funding.

6. Authors' contribution

Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approved of the content of the manuscript and agreed on all aspects of the work.

7. **Conflict of Interest**

Authors declared no conflict of interest.

8. Acknowledgments

We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

Resources

Abrahamian, I. (1378). *Iran between two revolutions*, trans by Ahmad Golmohammadi and Mohammad ebrahim fattahi, Tehran: Ney.

Azborn, P. (1380). *Modernity: Passage from the past to the present: Modernity And Modernism*, trans by Hosein Ali Nozari, Tehran: Naghshejahan.

Askraten, R, & Bradbery, M. (1380). *Modernity and Modernism: Etymology and Syntactic features*, trans by Hosein Ali Nozari, Tehran: Naghshejahan.

Akbari Beiragh, H. (1388). *Standing on the ground*, Semnan university.
Aminpour, G. (1383). *From Tradition to Innovation, Tehran*: Elmi.
Bamen, Z. (1380). *What is Modernity?*, trans by Hosein Ali Nozari, Tehran: Naghshejahan.
Baraheni, R. (1380). *Tala Dar Mes*, Tehran: Zaryab.
Berman, M. (1379). *Experience of Modernity*, trans by Morad Farhadpour, Tehran: Tarhe No.
Baudelaire, S. (1381). *The Painter of Modern life*, trans by Mahtab Bolouki, Tehran: Ney.
Dastgheib, A. (1371). Contradictory Tendencies in Contemporary Iranian Literature. Tehran: Khonya.
Farrokhzad, F. (1381). *Divan*, Tehran: Pol.
Giddenz, A. (1377). *Consequenses of Modernity*, trans by Mohsen Salasi. Tehran: Markaz.
Giddenz, A. (1385). *Modernization and Individualization*, trans by Naser Movafaghian. Tehran: Ney.
Haery, A. (1387). *The first encounters of Iranian thinkers with two aspects of Western bourgeois civilization*. Tehran: Amirkabir.
Hoseinpour jafi, A. (1390). *Currents of Contemporary Persian Poetry*. Tehran: Amirkabir.
Jalali, B. (1377). *To live forever, Stay on Top.* Tehran: Morvarid.
Koomar, K. (1380). Modernity and it's Semantic Applications, trans by Hosein Ali Nozari. Tehran: Naghshejahan.
Kehon, L. (1381). *From Modernism to Postmodernism*. Trans by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Ney.
Moshref Azad. M. (1384). *Prishdokhte Sher. Tehran*: Sales.
Mirsepasi, A. (1384). *Reflections on Iranian Modernity*, trans by Jalal Tavakolian, Tehran: Tarhe No.
Pinkni, T. (1380). Modernism and Postmodernism: *Aesthetics, Realism and history*, trans by Hosein Ali Nozari, Tehran: Naghshejahan.
Rostami, F, & Keshavarz, M. (1382). *Romantism in Forough Farrokhzad's Poem*. Tehran: Navaye danesh.
Sepehri, S. (1390). *Hasht Ketab*. Ghom: Padide Danesh.
Shamloo, A. (1398). *Majmooe Ashaar*. Tehran: Negah.
Shamisa, S. (1383). *Guide to Contemporary Literature*. Tehran: Mitra.
Shamisa, S. (1372). *A Look at Forough. Tehran*: Morvarid.

Shafii Kadkani, M. (1390). *With Lights and Mirrors*. Tehran: Sokhan.
Shafii Kadkani, M. (1383). Persian Poetry Period from Consitutionalism to the Fall of the Monarchy. Tehran: Sokhan.
Tajik, M., & Ahadzade Namini. (1393). *Modernism in Forough and Shamloo poems*. Modiriat Farhangi, 25, 1-20.
Taslimi, A. (1393). *Propositions in Contemporary Iranian Literature*. Thran: Akhtaran.
Toren, A. (1380). *Critique of Modernity*. Tehran: Game No.
Vahdat, F. (1382). *Iranian Intelectual Encounter with Modernity*. Trans by Mahdi HaghighatKhah. Tehran: Ghoghnoos.
Zarghani, M. (1391). The Perspective of contemporary Iranian poetry. Tehran: Sales.