محمد علی همایون کاتوزیان

از گناهان فروغ فرّخزاد

تا نه داغی بیند
کس به گیتی نه چراغی بیند
نیما یوشیج

«گناه» از معروف ترین شعرهای فروغ فرخزاد است، اما نه از بهترین شعرهای او. یعنی حتی نه از بهترین شعرهای دوران تولد اولش- دورهٔ تولد دیگرش که جای خود دارد. کمتر کسی ست که فرخزاد و شعرش را دوست بدارد، و بند اول این شعر- یا دست کم بیت اول آن- به یادش نباشد:

گنه کردم گناهی پر ز لذّت
در آغوشی که گرم و آتشین بود
گنه کردم میان بازوانی
که داغ و کینه جوی و آهنین بود

حرف من در این مقاله فقط دربارهٔ این شعر نیست. هم دربارهٔ این شعر است و هم دربارهٔ شعرهای «گناه» آلود دیگر او، چه آنهایی که از نظر خودش حکایت از گناه می کنند، و چه آنهایی که نمی کنند. اما از آن هم فراتر خواهم رفت و دربارهٔ مبانی روان شناختی و اجتماعی «گناهان» او نیز گفتگو خواهم کرد.

اما پیش از اینها، به جاست که به اَشکال و ادوات همان شعر «گناه» -از نوع و وزن و بدایع آن- نظری بیندازیم. چون، گذشته از این که هنوز جای بحث دربارهٔ این مقولات در شعر فرخزاد باز است، همین نیز به موضوع اصلی این مقاله بی ارتباط نیست.

این شعر هم مثل بیشتر شعرهای دورهٔ اول فرخزاد از نوع «دوبیتی پیوسته» است (که

گاه برای آن لفظ دلخراش «چهار پاره» را نیز به کار برده اند). و این «دو بیتی پیوسته» موفق ترین و پایدارترین- و در دهۀ ۱۳۲۰ محبوب ترین- نوع جدید شعر بود که از کورۀ تلاشهای دهۀ ۱۳۰۰ برای ایجاد «انقلاب ادبی» بیرون آمد؛ یعنی پیش از آن که در اواسط دهۀ ۱۳۱۰ نیما یوشیج وزنِ شعر قدیم را بشکند.[1] یعنی «دوبیتی پیوسته» نوع جدیدی بود در چارچوب شعر قدیم فارسی، که در آن زمان - سوای نیما یوشیج که داشت آهسته آهسته از آن چارچوب جدا می شد- تمرینهای معمولاً ناموفقی برای آن می شد. مثلاً به شکل قطعه ای که قافیۀ مصرع دوم و سوم با هم بخواند (به جای مصرع اول و دوم در مثنوی؛ یا اول و دوم به اضافه همه مصرعهای زوج دیگر در قصیده و غزل؛ و جز آن).

من پیش از ملک الشعراء بهار شعری به این فرم ندیده ام. اگرچه دلیل نمی شود که پیش از این- و لو به صورت چاپ نشده- گفته نشده باشد. بهار شش دو بیتی پیوسته دارد، اولی به تاریخ ۱۳۰۲ و آخری، ۱۳۲۱. و این بند اول شعر نخستین- «کبوترهای من»- است (که از قضای اتفاق وزن آن نیز عیناً با وزن «گناه» فرخزاد یکی ست):*

بیـــا ییـد ای کبوترهـــای دلخـــواه بـدن کـافور گـون، پاهـا چـو شـنگرف
بـــپرّید از فـــراز بـــام و نا گـــاه بـه گِـرد مـن فـرود آییـد چـون بـرف[2]

اما شاعرهای نسل بعدی که این فرم جدید را پروردند و بهترین نمونه های آن را سرودند، دو شاعر شیرازی- مهدی حمیدی و فریدون توللی (و، بر اثر آنان، نادر نادرپور) بودند، که ضمناً بیش از هر شاعر دیگری این نوع شعر را، هم در میان گویندگان و هم در میان خوانندگان، گستردند و محبوب کردند. مثلاً «ملکۀ عریان» حمیدی که بند اولش این است:

کس بـه در انگشت زد، گفتم کـه ای بانگ شهوت زای نرمی گفت «مـن»
لذّتـــی در جملـــه اعضـــا یم دویـــد گوشم از هـر ذرّه ای بشنفت «مـن»[3]

و گمان می کنم که این یکی -«کارون» - معروف ترین شعر توللی باشد:

بَلَـم آهســته چـون قویـــی ســبکبار بـه نرمـی بـر سـر کـارون همـی رفـت
بـه نخلستانِ سـاحل، قـرص خورشـید ز دامـان افـق بـیرون همـــی رفـت*[4]

* هم وزن این شعر هم وزنِ «گناه»، مفاعیلُن مفاعیلُن مفاعیل است، یعنی وزن شعری که در عروض به آن «فهلویات» می گویند. این وزن ظاهراً بر مبنای وزن شعرهایی به زبان پهلوی بوده، و اصطلاح فهلویات نیز از همین جاست (اگرچه خیلی بعید است که عین وزن آن شعرهای باستانی باشد). همۀ ترانه های بابا طاهر به این وزن است، اما در شعر خیلی از شعرای قدیم (به ویژه به شکل مثنوی و -کمتر- غزل) نیز دیده می شود. و نیز در ترانه های عامیانه، از نوع «عزیزم برگ بیدی برگ بیدی/ از اون چشمای سیات دارم امیدی».

* از قضا این شعر هم در وزن فهلویات است، چنان که دو سه ترانۀ بابا طاهر هم در آن تضمین شده است.

اولین شعرِ شعرِ انگورِ نادرپور «طلسم» است:

ای شعر، ای طلسم سیاهی که سرنوشت
عمر مرا به رشتهٔ جادویی تو بست
گفتم تو را رها کنم و زندگی کنم
اما چه توبه ها که در این آرزو شکست[۵]

اخوان ثالث هم- که کم و بیش از نسل بعدتر است- چندین دو بیتی پیوسته دارد، و بند آخرِ یکی از بهترینشان، «کاوه یا اسکندر»:

باز می گویند فردای دگر
صبر کن تا دیگری پیدا شود
کاوه ای پیدا نمی گردد- اُمید-
کاشکی اسکندری پیدا شود[۶]

حتی احمد شاملو هم- که برخلاف آن دیگران سابقهٔ شعر گفتن در فرم های عروضی را نداشت- چندین قطعه به این شکل دارد، و این بندِ آخر یکی از آنهاست:

بگذار ای امید عبث، یک بار
بر آستان مرگ نیاز آرم
باشد که آن گذشتهٔ شیرین را
بار دگر به سوی تو باز آرم

اما برخلاف شاعران جوانتری که نام بردم، شعر فروغ فرخزاد در سالهای اول کارش تقریباً تماماً به این شکل است. یعنی همهٔ مجموعهٔ اسیر (خاصه در چاپ اول آن)، و تقریباً همهٔ دیوار، حتی عصیان هم که در آن تمرینهایش را برای شکستن وزن گسترش می دهد خمیر مایه اش همین گونه شعر است.

نکتهٔ آخر این که فرخزاد در شعرهای نخستینش به شکل بارزی از شعرهای عاشقانهٔ حمیدی- و به ویژه دو بیتیهای پیوسته اش- اثر پذیرفته است. در دههٔ ۱۳۲۰ شعر حمیدی در میان دختران و پسران جوان خیلی محبوب بود (چنان که در دههٔ ۱۳۴۰ شعر فریدون مشیری همین ویژگی را یافت). یعنی، به گونه ای، سوز و گدازها و محرومیتها و شکستهای عشقی آنان را بیان می کرد. گذشته از این، حمیدی، در سبک خودش، شاعر فحل و چیره دست و با سهولتی بود. بنا براین هیچ جای شگفتی نیست که فرخزاد در شعرهای دورهٔ هفده سالگی تا حدود بیست و دو سالگی اش به اندازهٔ محسوسی از حمیدی متأثر باشد. او حتی در یک شعرش لغتی را که حمیدی در یکی از شعرهای خود اختراع کرده بوده به کار برده است.[۸]

بازگردیم به «گناه» فرخزاد. وزن و قافیهٔ این شعر درست است، اما نمونهٔ خوبی از شعرهای او – حتی شعرهای آن دوره اش – نیست. اگر این شعر وزن و قافیه نداشت به زحمت می شد وجه تفاوت آن را با یک قطعه نثر – در واقع، با یک انشاء – تمیز داد. در این شعر «ابزارهای ادبی» – یعنی کم و بیش آنچه در قدیم «بدایع» می خواندند – کم به کار رفته، و آنچه هم به کار رفته سست و ساختگی ست. حتی وزن و قافیه اش نیز غالباً مصنوعی ست. مثلاً به همان بند اول شعر توجه کنید، مصرع «در آغوشی که گرم و آتشین بود». که تشبیه ضعیفی ست، چون چیزی که آتشین باشد گرم هم هست، و اصلاً چیز آتشین را، گرم خواندن تقریباً مضحک است (اگر گفته بود «داغ و آتشین» دست کم این ایراد به آن وارد نبود، اگرچه لفظ «داغ» بعداً در شعر به کار رفته است). راستش این است که واژهٔ «گرم» فقط برای تنظیم وزن به کار برده شده. یعنی برای این که وزن درست درآید نمی شد بگوید «در آغوشی که آتشین بود»، بلکه باید می گفت «در آغوشی که [چیز] و آتشین بود» و او به جای «چیز»، «گرم» گذاشته است. البته چون شعر وزن منظمی دارد باید وزن آن در همه جا منظم باشد. اما نه با هر لغتی. کاربُردِ واژهٔ «گرم» را در این مصرع در بدیع قدیم «حشوِ قبیح» می خواندند، یعنی لغت یا عبارت زیادی ای که سبب کاهش زیبایی شعر می شود. این یک مثال بود. اما سستیهای مشابهی را می توان در این شعر کوتاه مشاهده و تشریح کرد. مثلاً در این مصرعها: «دلم در سینه بی تابانه لرزید»؛ «ز اندوه دلِ دیوانه رَستم»؛ «تن من در میان بستر نرم/ به روی سینه اش مستانه لرزید»....[۹]

این سستیها، و این که شعر «گناه» شبیه انشایی ست که به نظم درآمده باشد، اساساً ناشی از خامی شاعر و شعرش نیست. درست است که فرخزاد در وقت گفتن این شعر شاید بیست سال بیشتر نداشت، و در هر حال شعرهای آن زمانش هنوز به مرحلهٔ بلوغ خود – حتی بلوغ بیش از تولدی دیگر – نرسیده بود. اما در همان زمان شعرهای دیگری می گفت که هم زبان و هم ادبیاتشان از «گناه» پخته تر است. مثلاً این بند از شعر «بوسه» را بخوانید که مال همان سال است:

سایه ای روی سایه ای خم شد
در نهانگاه راز پرورِ شب
نفسی روی گونه ای لغزید
بوسه ای شعله زد میان دو لب[۱۰]

یا این یکی، از شعر «ناآشنا»:

آه از این دل، آه از این جام امید
عاقبت بشکست و کس رازش نخواند
چنگ شد در دست هر بیگانه ای
ای دریغا کس به آوازش نخواند[۱۱]

پس به چه دلیلی «گناه» فرخزاد حتی در قیاس با شعرهای همان زمانش از نظر زبان و ادبیات شعرِ درجه دوم و سومی ست؟ پاسخ به این سؤال این است: نارسایی‌های فرم این شعر دقیقاً ناشی از انگیزه و معنا و محتوای آن است.

شهرت و موفقیت این شعر نتیجهٔ برداشتی ست که عموماً از معنا و محتوای آن کرده اند: می بینید که این زن چگونه در برابر خشم خانواده و طعن دوستانش (گذشته از دشمنان) دلیرانه ایستاده و فریاد زده است «گور پدرتان، خوب کردم، به شما مربوط نیست!». البته این برداشت تا اندازهٔ کمی درست است، اما خیلی کمتر از آنچه معمولاً گمان می کنند. این شعر، نشانهٔ خشم و عصیان گوینده هست، اما نه اعتماد به نفس او و اطمینان از این که آنچه کرده و می کند درست است و هر که هم جُز این می پندارد عِرضِ خود می برد و زحمت او را هم نمی دارد. یعنی پس از مدت و مدتها یی که سراینده فحشها را خورده، طعن و لعنها را چشیده و «عاق»ها را شده است، داد می زند:

گنه کردم، گناهی پر ز لذّت!

در همین یک مصرع دو لغت پر معنا آمده: «گناه» و «لذت». «گناه» که اصلاً عنوان تمام شعر است. اما چرا گوینده نمی گوید «گناه نکردم و کلّی هم لذت بردم، و به گور پدرتان؟» چون خود او هم می پذیرد که آنچه کرده گناه است. و شرح آن هم چیزی بیش از اعلام جسورانهٔ یک هماغوشیِ تب آلود نیست. و واژهٔ «لذت» نیز متناسب با همین است: گوینده گناهی کرده و از آن خیلی لذت برده؛ نه این که خود را در وجود عزیزی رها کرده، و به مرحله ای از رها یی رسیده. برای این که گمان نکنید لغت بازی یا فلسفه بافی می کنم، این را قیاس کنید با شعر دیگری- مالِ همان زمانها- که این دو بند از آن است، و شاعر در آن خواستار «صفای عشق» یا «لذت جاوید» است تا خود را فدا کند، در حالی که معشوق او خواهانِ «لذت» آنی و «تنی آتشین» است:

او شراب بوسه می خواهد زِ من
من چه گویم قلب پر امید را
او به فکر لذت و غافل که من
طالبم آن لذّت جاوید را

من صفای عشق می خواهم از او
تا فدا سازم وجودِ خویش را
او تنی می خواهد از من، آتشین
تا بسوزاند در او تشویش را[۱۲]

شعر دیگری که در همان زمانها سروده شده و عین همان مفهوم گناه و گناهکاری در آن به کار رفته، «هر جایی» ست، که شاید عنوانش برای رساندن نکته کافی باشد؛ و در آن رو به معشوق می گوید که «دامنش ناپاک» است و خودش «شاهد خلوت بیگانه»؛ و بالاخره:

دیر آمدّی و دامنم از کف رفت
دیر آمدّی و غرق گنه گشتم
از تند باد ذلّت و بدنامی
افسردم و چو شمع تبه گشتم[۱۳]

مشاهده می کنید که خودْ ناباوری یا عدم اعتماد به نفسی که در شعر «گناه» (دقیقاً به خاطر زبانِ عصیانگرانهٔ آن) پوشیده و تلویحی ست، در این شعر- «هرجایی»- بارز و آشکار است، یعنی گوینده نه فقط خود را «غرق گناه» می داند، بلکه داوری اجتماع- «ذلّت و بدنامی»- را هم تأیید می کند.

و در شعر دیگری از همان دوره، مادرْ سَرِ کودکش را بر زانو دارد که ناگاه «دیو شب» سر می رسد و می خواهد فرزندش را برباید. مادر اول در برابر این «دیو شب» (که یا نمونه ای از دیو افسانه هاست، یا نمادی از معشوقِ او که- ناآگاهانه- دارد او را از کودکش جدا می سازد) ایستادگی می کند:

کی توانی بُرد با بیش زِ من
تا که من در برِ او بیدارم

اما این دیو، دیو حاضرجوابی ست، و جوابهایی می دهد که از اعماق ناخود آگاهِ خودِ زن در می آید، و چه خوب یادآورِ داوریهای «هرجایی» و «گناه» است:

بس کن ای زن که نترسم از تو
دامنت رنگ گناه است، گناه....
دیوم امّا تو ز من دیوتری
مادر و دامنِ ننگ آلوده؟

و بالاخره معلوم می شود که این داوریها فقط در ناخودآگاه زن نیست بلکه به آگاهی او نیز

راه یافته است:

بانگ می میرد و در آتشِ درد
می گدازد دلِ چون آهنِ من
می کنم ناله که: کامی، کامی*
وای بر دار سَر از دامنِ من[۱۴]

به این ترتیب روشن است که اعلامیه ای که شاعر در شعر «گناه» صادر می کند- اگرچه عصیانگرانه و جسارت آمیز است- روی دیگر همان سکهٔ «هرجایی» و «دیوشب» است، یعنی او که از داوری مرسوم و متداول (که خودش نیز می پذیرد) به جان آمده، از جا در می رود و داد می زند: گنه کردم گناهی پر ز لذّت. اما هنوز هم در این که **گناه** کرده تردیدی ندارد. و- چنان که پیش از این اشاره کردیم- همین خصلت شعاریِ شعر است که از ارزش شعری و ادبیّت و زیبایی آن کاسته، و کم و بیش آن را به اعلامیهٔ وزن و قافیه داری بَدَل ساخته است.

از آنچه من در شرح و نقد شعر فرخزاد خوانده ام به شعر «در برابر خدا» اصلاً توجهی نشده است. اما این شعر -که باز هم مال همان سالهای نوزده تا بیست و یک سالگی ست- تمام مسأله را باز، و لخت و عریان و بی پرده بیان می کند: خدایا مرا از این «مایهٔ گناه و تباهی» برهان، این «هوا و هوس» را از من بگیر، مرا «پابند مهر و وفا کن»، صفای کودکی را به من بازگردان، مرا عشقی دِه چون فرشتگان بهشت.... ناگزیر باید چندین بند از این شعر را نقل کرد:

از تنگنای محبس تاریکی
از منجلاب تیرهٔ این دنیا
بانگ پر از نیاز مرا بشنو
آه ای خدای قادر بیهمتا

یک دم ز گِردِ پیکر من بشکاف
بشکاف این حجاب سیاهی را
شاید درون سینهٔ من بینی
این مایهٔ گناه و تباهی را

* مخفّف «کامیار» نام پسر.

دل نیست این دلی که به من دادی
در خون تپیده - آه- رهایش کن
یا خالی از هوا و هوس دارش
یا پایبند مهر و وفایش کن

تنها تو آگهی و تو می دانی
اسرار آن خطای نخستین را
تنها تو قادری که ببخشایی
بر روح من، صفای نخستین را

آه ای خدا چگونه تو را گویم
کز جسم خویش خسته و بیزارم
هر شب بر آستان جلال تو
گویی امید جسم دگر دارم

عشقی به من بده که مرا سازد
همچون فرشتگان بهشت تو
یاری به من بده که در او بینم
یک گونه از صفای سرشت تو...

آه ای خدا که دست توانایت
بنیان نهاده عالم هستی را
بنمای روی و از دلِ من بستان
شوق گناه و نفس پرستی را....[۱۵]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

عادات و اخلاق آدمها، اسباب و علل و ریشه های گوناگون دارد، و به هیچ وجه صرفاً قابل کاهش به عوامل روان شناختی (اعم از ذاتی و عَرَضی)، آموزشی، جامعه شناختی و جز آنها نیست. به زبان دیگر، آنچه شخصیت فرد را می سازد نتیجهٔ کلاف پیچیده ای از همهٔ این عوالم است، و لو این که شدّت و ضعف آنها -چه به طور کلی، چه در قیاس یک فرد با

فرد دیگر- تفاوت کند. با تأکید بر این نکته، بی شک عوامل روان شناختی- ریشه هاشان هرچه باشد- در ساختن شخصیت فرد نقش عمده ای دارند.

رسم است که در تحلیلهای روان شناختی- به ویژه تحلیلهایی که بر مبنای روانکاوی ست- از شواهد اندک و غالباً دور از ذهن (چه از زندگی یک هنرمند، چه از آثارش) نتایج دقیق و مسلّم و «بی بر و برگرد» ی بگیرند. این کاری بود که فروید خود ابداع کرد و پیروانش ادامه دادند. این تحلیلها بر این فرض غلط استوار بود که مقولات فرویدی مقولاتی واقعاً علمی اند. و تازه اغلب به ضرب و زورِ تخیّل و فانتزیِ محض «شواهدی» از کار و زندگی هنرمند را چنان کِش می دادند که خواهی نخواهی در یکی از آن مقولاتِ در واقع غیر علمی بگنجد. و وقتی این بازی عمومیت یافت و به دست کسانی افتاد که حتی سوادشان در حوزهٔ روان شناسی و روانکاوی دست سوم و چهارم بود، فانتزی ترین نمونه های این گونه تحلیل روان شناختی و نقد ادبی به بازار آمد.

روان شناسی افراد برای شناخت رفتار و انگیزه ها- و حتی عقاید و آرا-شان مهم است؛ نظریات، مقولات و روشهای روان شناختی بسیار متعدد و- گاه- متضادند؛ و همهٔ آنها- صرف نظر از اختلافاتشان- اگر هم گاهی وجههٔ علمی داشته باشند به هیچ وجه دقت علوم طبیعی را ندارند. به این دلایل، در تحلیلهای روان شناختی از هنرمندان و کارهاشان باید- برخلاف مرسوم- با بهره گیری از بیشترین شواهد موجود حداقل نتایج را گرفت، و تازه به یاد داشت که این نتایج دقیق و متقن نیست، و گذشته از آن در بهترین حال باز هم ناقص است، چون عوامل مهم دیگر را در نظر نداشته است.

با آگاهی کامل نسبت به نکات بالا، دقت در نامه های منتشر شدهٔ فرخزاد می تواند به روشن شدنِ ریشه های «گناهانی» که در شعر آن دورهٔ اوست سودمند باشد- «گناهانی» که، چنان که دیدیم، خود او به آنها اذعان دارد، از آنها می ترسد، و برای رهایی از آنها دست به دامن خدا می شود.

از فرخزاد نامه ای به پدرش در دست است- از مونیخ به تهران و به تاریخ ژانویه ۱۹۵۷، دی ۱۳۳۵- که برای شناخت و تحلیل وجوه اساسیِ روحیّات و ذهنیات او سند بسیار مهمی ست. و مسلّماً مهمتر از شعرهایش؛ چون بیانش صریح است، و جای شکی هم نیست که سخن دربارهٔ شخص فرخزاد است، نه دربارهٔ یک «صدای شعری*» که ممکن است فقط از شخصیت فرخزاد متأثر باشد. این نامه از خیلی جهات تحلیلی به نامه

* poetical voice

به پدرش* کافکا شباهت دارد، با این تفاوت که- اگرچه «نامهٔ» کافکا خیلی چیزها را دربارهٔ روابط او با پدرش باز می کند- اما باز هم جنبهٔ داستانی دارد، و اگر هم واقعی باشد هرگز فرستاده نشده است.[۱۶]

این نامه نشان می دهد که چه فاصله و تضاد بزرگی بین فرخزاد و پدرش وجود داشته، چقدر از پدرش می ترسیده و تا چه اندازه خود را از جانب او تحقیر شده می دانسته، و تا چه پایه خود را در خانهٔ پدری اش بیگانه می پنداشته و از آن فراری بوده است. او می نویسد که اگر همه حرفهایش را برای پدرش بزند یک کتاب خواهد شد اما می ترسد که «متأثر» شود. «اما من هم نمی توانم تا وقتی که این حرفها توی سینه ام هست احساس رضایت و آرامش کنم، و وقتی شما را می بینم خودم باشم، نه یک موجودی که نه می خندد نه حرف می زند، و فقط می تواند کز کند و یک گوشه بنشیند»:

درد بزرگ من این است که شما هرگز مرا نمی شناسید. و هیچ وقت نخواستید مرا بشناسید... یادم می آید وقتی من در خانه برای خودم کتابهای فلسفی می خواندم... شما راجع به من اظهار عقیده می کردید که دختر احمقی هستم که در اثر خواندن مجله های مزخرف فکرم فاسد شده. آن وقت توی خودم خرد می شدم، و از این که در خانه این قدر غریبه هستم اشک توی چشمهایم جمع می شد و سعی می کردم خفه بشوم... یا هزار نکتهٔ دیگر نظیر این، که شاید در نفس خود زیاد مهم نباشد اما هرکدام به تنهایی برای خرد کردن روحیه و شخصیت فردی کافی هستند.*

او می نویسد که پدرش می توانست با مهربانی فرزندانش را «راهنمایی» کند، اما در عوض «با خشونتش ما را از خودش می ترساند». «هرگز یادم نمی آید که حرفهای شما را جدی تلقی کرده باشم»:

چه بسا اوقات که روح من در اثر ارتکاب خطایی از پشیمانی و ندامت می لرزید و دلم می خواست که پیش شما بیایم و بگویم که چه کرده ام و از شما بخواهم که مرا نصیحت کنید و مثل همیشه ترسیده ام و حس کرده ام که با شما بیگانه هستم.

این ظاهراً اشاره ای کلی به روابط دختر و پدر در زمانی ست که او هنوز دخترِ خانه بوده («دخترِ خانه» اصطلاح سعدی ست، در بوستان). اما وقتی فرخزاد این نامه را از مونیخ می نوشت، چند سال بود که از شوهرش جدا شده بود و- جز مدت کوتاهی که بر اثر برخورد با پدرش در یک اطاق محقر کرایه ای زندگی می کرد- به خانهٔ پدر بازگشته بود. اما جملات بعدی نشان می دهد که هنوز هم وضع آن چنان است که بود:

♣ "Letter to His Father"

* تأکید بر کلمات در سراسر این مقاله از این جانب است.

هروقت.... به زندگی یک سال گذشته در منزل شما فکر می کنم قلبم پایین می ریزد - مثل دزدها همه کارم پنهانی... چرا برای من شخصیت قائل نبودید و چرا مرا وادار می کردید که از خانه فراری باشم.... و ناچار خطا می کردم، خطاهای زیاد.

و می بینیم که در این جا هم اذعان به «خطا» یا «گناه» است، و صاحب نامه می گوید اگر پدرش او را نترسانده و از خود بیگانه نکرده بود او توانسته بود دوستانش را به خانه آورد و به او معرفی کند «تا اگر خوب یا بد باشند به من تذکر بدهید و مرا کمک کنید». این حرفها صددرصد صادقانه است، اما نویسندهٔ آن نمی دانست که مسأله چنان در ناخودآگاهِ او ریشه دوانیده بود که دیگر به این سادگیها جبران پذیر نبود.

او می نویسد که دائماً از خانه فراری بود و صبح تا شب در خیابانها پرسه می زد و از شدت رنج تنهایی به مصاحبت هرکس و ناکس تن در می داد «فقط برای این که در خانه غریبه هستم»:

اما حالا چرا به این جا [به مونیخ] آمدم و چرا رنج گرسنگی و دربدری و هزار بدبختی دیگر را تحمل می کنم؟... این جا آزاد هستم. همان آزادی که شما ترس داشتید به من بدهید و من پنهان از شما تلاش می کردم که به دست بیاورم و به همین دلیل دچار اشتباه می شدم، در حالی که حق این بود که شما در به دست آوردن این آزادی از راه صحیح به من کمک می کردید.

او ادامه می دهد که حالا که در مونیخ است «چه کسی می تواند بگوید که من شب بیرون از خانه خوابیده ام»:

چرا؟ چون حس می کنم که مال خودم هستم، حس می کنم که در خانه راحت هستم. دیگر چشمهای کسی با تنفر و تحقیر مرا نگاه نمی کند، دیگر کسی به من نمی گوید این کار را بکن، این کار را نکن. کسی مرا یک بچهٔ نفهم نمی داند....

و درست در همین جا نکتهٔ بسیار مهمی را اعلام می کند، که به تحلیلهای بعدی ما دربارهٔ تحول شعر و زندگی او بسیار مربوط است. او می گوید که اکنون که آزاد است حاضر است مسؤولیت زندگی خود را بپذیرد، یعنی برخلاف گذشته، «گناهان» خود را ناشی از رفتار ناهنجار و ویرانگرانهٔ پدرش نداند:

برخلاف تصور شما زن خیابانگردی نیستم... من برای خودم، برای حفظ وجود و شخصیت خودم احساس مسؤولیت می کنم و هرگز بعد از این نمی توانم خود را در مورد اشتباهی که ممکن است مرتکب بشوم ببخشم، در حالی که پیش خودم وقتی راجع به گذشته فکر می کنم هرگز خود را تقصیرکار نمی دانم، بلکه دیگران را باعث اشتباهات و خطاهای خودم می دانم.

و پس از این می گوید که پدرش را دوست دارد و می داند که پدرش هم او را دوست دارد

«اما وقتی تفاهم نیست هر دوی ما دچار اشتباه می شویم». و نیز از این می گوید که از کمکهای مالی پدرش برای ادامهٔ زندگی در فرنگ سپاسگزار است، و وقتی بازگردد «پولدار» خواهد شد و قرض او را پس خواهد داد. و از این که روزهایی را می گذراند «که خیلی سخت و دردناک است و مثل آدمی که توی گور خوابیده تنها هستم، با یک مشت افکار تلخ و عذاب دهنده و یک مشت غصّه که هیچ وقت تمام نمی شوند»، و بالاخره، از این که «دیگر از من قهر نکنید و با من مثل بچه های دیگر مهربان باشید».[۱۷] و همین می رساند که تا چه اندازه هنوز درگیر و گرفتار روابط خود با اوست. به رغم حس آزادی و مسؤولیتی که پیش از این صحبتش را کرده است.

می بینید که تا چه اندازه با پدرش (و ناگزیر، پدرش با او) بیگانه بوده، و در عین حال چقدر آرزو داشته است که ورطهٔ عمیقی که بین او و پدرش وجود داشت از میان برخیزد و به عشق و تفاهم بَدَل شود. برداشت خود او این است که رفتار پدرش با او سبب شده که او رفتاری در پیش گیرد که پدرش را سخت می رنجاند، رفتاری که به نظر خود او گهگاه او را به «خطا» ـ حتی «خطاهای زیاد» ـ کشانده است. از این «خطا»ها در این نامه (و نامهٔ دیگری به پدرش) تعریف روشنی نمی شود و نمونه هایی ارائه نمی گردد. اما به طور غیر مستقیم اشاراتی به اسباب و علل نارضایتیهای پدرش از او هست. یعنی گذشته از اشاره اش به «خیابانگردی»، از جمله این که به نظر پدرش او درست درس نخوانده بود و با خواندن «مجلّه و رمان» و گفتن شعر داشت عمرش را تلف می کرد:

> از وضع کار و تحصیل من سؤال کرده بودید. شما می دانید که من در زندگی هدفم چیست... من می خواهم شاعر بزرگی بشوم... هرگز برای گرفتن دیپلم یا لیسانس درس نمی خوانم، بلکه منظورم این است که با وسعت دادن دامنهٔ معلوماتم بتوانم کار مورد علاقه خود را که شعر است دنبال کنم.... **شعر خدای من است**، شب و روز این فکر بر من می گذرد که شعر تازه ای، شعر زیبایی بگویم که هیچ کس تا به حال نگفته باشد.... شاید شعر نتواند ظاهراً مرا خوشبخت کند اما... خوشبختی برای من... لباس خوب، زندگی خوب یا غذای خوب نیست... اگر همهٔ چیزهای زیبایی را که مردم به خاطرش حرص می زنند به من بدهند و **قدرت شعر گفتن** را از من بگیرند **من خودم را خواهم کشت.**

و در این جا ـ رو به پدرش ـ تقریباً به عجز و التماس می افتد:

> شما از من یکی بگذرید. شما بگذارید من از نظر دیگران بدبخت و سرگردان باشم، اما من هرگز از زندگی ام گله نخواهم کرد. به خدا و به مرگ بچه ام من شما را زیاد دوست دارم. فکر کردن به شما چشمهای مرا پر از اشک می کند.

و باز هم ابراز تأسف از این که این طور آفریده شده است؛ یعنی عاشق شعر است (و خواننده اش را ضمناً به یاد شعر «در برابر خدا» می اندازد که ابراز تأسف آن ظاهراً در موضوع دیگری ست- یکی از «گناهان» دیگر):

من گاهی اوقات فکر می کنم و فکر کرده ام که چرا خدا مرا این طور آفرید و این شیطان را به اسم شعر در وجود من زنده کرد تا من نتوانم رضایت و محبت شما را جلب کنم. اما تقصیر من نیست. من قدرت قبول و تحمل یک زندگی عادی نظیر میلیونها مردم دیگر را در خودم نمی بینم.[۱۸]

و می بینید شعر، که در چند جمله بالاتر آن را «خدای» خود اعلام کرده بود، اینک - کاملاً ناخودآگاهانه- به صورت «شیطان» نمود می کند. شیطانی که او می گوید خدا در او خلق کرده است.

اما این تنها وجه اختلاف بزرگ بین فرخزاد و پدرش نیست، اگرچه همین نیز کلاف پیچیده ای ست که هزار سر دارد. یک سر بزرگ دیگر از «گناهان» او در جای دیگری ست. در وجوه خصوصی تر زندگی، در ازدواج و طلاق و چیزهای دیگر. او در نامهٔ پیشش نوشته بود که اگر راه زمانه را در پیش گرفته بود:

آن وقت به همان اطاقک کوچولو و شوهری که می خواست تا آخر عمرش یک کارمند جزء باشد و از قبول هر مسؤولیتی و هر جهشی برای ترقی و پیشرفت هراس داشت، و ورآجی با زنهای همسایه و دعوا کردن با مادر شوهر و خلاصه هزار کار کثیف و بی معنی دیگر قانع بودم و دنیای بزرگتر و زیباتری را نمی شناختم....

گو این که همین جا می گوید که به نظر خودش هم هرچه کرده الزاماً درست نیست:

ولی من هرگز نمی گویم که آنچه تا به حال انجام داده ام صحیح بوده و کسی نمی تواند به من اعتراض بکند. نه، من خودم می دانم که در زندگی ام خیلی اشتباه کرده ام.[۱۹]

این اشاره - بلکه، بحث و گفتگو- دربارهٔ ازدواج و طلاق و فلان و بهمانِ گذشته است. اما در نامهٔ بعدی در بارهٔ «حال»- اواخر سال ۱۳۳۵- هم حرف دارد:

من خیال ازدواج ندارم. من دلم می خواهد در زندگی ام ترقی کنم و در اجتماعم زنِ برجسته ای باشم.[۲۰]

پیش از این که دنبال بحث و تحلیلمان را بگیریم تأکید بر این نکته لازم است که -در این نامه ها- فروغ فرخزاد تشنهٔ تفاهم و رضایت (و، اگر نه تأیید، دست کم تسامح و مدارای) پدر است، و زبانی آشتی جویانه دارد، اگرچه ضمناً روشن می کند که حاضر نیست از اصول راه و روشی که در زندگی در پیش گرفته است دست بردارد. یعنی اگرچه خشم او را نسبت به رفتار پدرش (در گذشته و حال) تلویحاً از این نامه ها می توان درک کرد (و در

نامه هایی که به برادرش فریدون نوشته روشن و آشکار است)[۲۱] اما عطش او به مهر پدر از آن بارزتر و جانکاه تر است: هم عشق هم نفرت. و این چیز تازه ای نیست.

به این ترتیب می بینیم که شاعر از کودکی به بعد در آرزوی عشق پدر بوده، و هرگز نیز -تا آن زمان- آن را نیافته است (در نامه ای به برادرش- بعد از این تاریخ- می نویسد: «به پدرم فقط می شود «سلام» گفت»).[۲۲] موضوع، موضوع «مهربانی» و «تفقّد» و از این چیزها نیست، که از همین نامه ها پیداست که دست کم برخی از آن را پدرش به طور متعارف نسبت به او روا می داشته، چنان که می بینیم او نیز در این جا و آن جا تکرار و تأکید می کند که «دوستتان دارم... و آدمی هستم که هرگز به دوستی تظاهر نمی کنم و هرچه دارم در قلب خود دارم».[۲۳] بی شک هم او هم پدرش در آن چه در بیان مهر و علاقه بر زبان می گویند و در نامه می نویسند صادق اند. ولی ریشه های مشکل آنان - دستِ کم در مورد فرخزاد- در گذشته های دوردست است، و خودِ مشکل در اعماق ناخودآگاهش.

بنا بر این شواهد، می توان انگیزهٔ اصلیِ -انگیزه ناخودآگاهِ- او را در ارتکاب آن «گناهان» (به قول خودش، در شعر) و آن «خطاها» (به قول خودش، در نامه به پدرش) جستجویِ عاجزانه و دیوانه واری برای عشق پدری یافت. عشقی که از آن همیشه محروم بوده و- چنان که از همین دو نامه روشن است- به شدت از این محرومیت، از این «تنهایی»، رنج می برده است.

از آنچه ما از زندگی فرخزاد- دست کم زندگیِ تا آن زمانش- می دانیم، این که او به دنبال چیزی یا کسی- به دنبال گمشده ای یا هنوز نیافته ای- می گردد، از نظر تحلیل روان شناختی روشن است.

این جور «گمشده» ها -که قدیمیترین نمونهٔ واقعی یا سمبولیک آن جستجو برای «بهشت گمشده» در این جهان خاکی ست- طبق تعریف اصلاً یافتنی نیستند. یعنی نه هر جوینده ای، بلکه جوینده ای که با این دید به گمشده اش می نگرد؛ جوینده ای که در اعماق ذهنش از آن گمشده عنصر کامل و بی عیب و نقصی - به زبان دیگر، خدایی- ساخته است که به دنبال آن می گردد طبعاً هرچه بیشتر بگردد بیشتر ناامید خواهد شد. مگر وقتی که توهّمی شبیه تخیّلِ خود را از آن گمشده ببیند و در نتیجه برای مدتی ایمان آورَد و از ادامهٔ جستجو باز ایستد. اگرچه سَر خوردن باز هم تقریباً قطعی ست. وگرنه اساس کار بر از این به آن پناه بردن، و هربار سرخوردن است، چون این و آن ممکن نیست عطش آن گمشدهٔ کامل و بی عیب و نقص را ارضاء کنند: آن گمشده ای که جوینده می خواهد خود را در او غرق کند، که در او پشتش به کوه اُحُد باشد، که همهٔ وسواسها و دغدغه ها و

«گناهانش» در او محو شود، که بگوید «آه. دویدم و دویدم سرِ کوهی رسیدم».

این است که در میان خدا و شیطان، در میان ایمان و گناه، در میان عشق نیافتنی و خطاهایی که در جستجو برای آن عشق می کند در می ماند. و «تنها» می شود، و در این تنهایی، دست آخر به آخرین سنگر، به هنرش، به شعرش پناه می برد، و از شعرش «خدایی» می سازد که اگرچه جای آن گمشده را کاملاً نمی گیرد، دست کم مؤثرترین و مطمئن ترین بدیل و جانشینی ست که در دست اوست: «شعر خدای من است»؛ «اگر قدرت شعر گفتن را از من بگیرند خودم را خواهم کشت».

کافکا و هدایت هردو - بالاخره- به نفس ادبیات تبدیل شدند، نه برای این که چیزی نمانده بود که بخواهند، بلکه به این دلیل که در جستجوی آن گمشدهٔ مجهول و نیافتنی جسم و جانشان جزیی از ادبیات شد.* و به این معنی ادبیاتشان حاصل رنج عظیمی بود که کشیدند. که تنها دردی که از خود آنان دوا می کرد همان «جانشینی» برای آن گمشده بود. اما چون خود آن گمشده نبود آنان را ارضاء نمی کرد. و از جهات دیگری نیز بر رنج و دردشان می افزود.[۲۴]

و جای شگفتی نیست که همین شعر، همین **خدا**، در نظر فرخزاد به شکل **شیطان** نیز تجلّی می کند، چون این جانشین خدا را - که خدا نیست؛ یعنی آن گمشده نیست- ضمناً مانع یافتن خود آن گمشده می بیند. و این تضادی که در ناخودآگاه اوست، در ضمیر آگاهش به شکل این جملات ساده- جملات معصومانه- خطاب به پدرش تجلّی می کند: «و فکر کرده ام که چرا خدا مرا این طور آفرید و **این شیطان را به اسم شعر در وجود من زنده کرد تا من نتوانم رضایت و محبت شما را جلب کنم، اما تقصیر من نیست**». او خودش - دست کم در آن لحظه- مسأله را از این رو می بیند و در این دید کاملاً صادق است. ولی روی دیگر آن را هم می توان دید، که خودش هم در موارد دیگر دیده است: این شعر، این خدا یا جانشین خدا پناهگاهی برای نیافتن آن خدا، آن گمشده، آن عشق کامل، و صددرصد مطمئن، آن بهشت هرگز ندیده و نیافته است؛ مفرّی برای آن «تنهایی» ست که- در شکل عادی و عینی اش- نتیجهٔ محرومیت عمیق و تاریخی از عشق پدر است. یعنی او در گفتن این که شعر برایش خداست و اگر شعر گفتن را از او بگیرند خودکشی خواهد کرد نیز به همان اندازه صادق است. و نه فقط صادق است، بلکه تمیز و تشخیص این نکته

* البته هردو در اواخر عمر آرزو داشتند که مثل بیشتر مردم بودند، یعنی - به تعبیر ما - اصلاً گمشده ای نمی داشتند که در جستجویش آن همه رنج ببرند و رنج بکشند و باز هم - گذشته از ادبیاتشان- دست خالی بمانند. اما این امر دیگری ست.

-شاید بدون این که خود بداند- جای عمیق تری در ذهنیات او دارد. او در اسفند ۱۳۳۷ (یعنی دو سال پس از نامه هایی که از مونیخ به پدرش نوشته بود) می نویسد:

این جا [در تهران] خیلی تنها مانده ام....
از زور تنهایی مثل سگ کار می کنم... یک فیلم ساخته ام راجع به زندگی جذامی ها که موفقیت پیدا کرده... زندگی همین است. یا باید خودت را با سعادتهای زودیاب و معمول -مثل بچه و شوهر و خانواده- گول بزنی، یا با سعادتهای دیریاب و غیر معقول، مثل شعر و سینما و هنر و از این مزخرفات! **اما به هر حال همیشه تنها هستی و تنهایی تو را می خورد و خرد می کند*** - من قیافه ام خیلی شکسته شده و موهایم سفید شده و فکر آینده خفه ام می کند، ولی بگذریم... بگذریم.... بگذریم.... وضع از این قرار است.[۲۵]

و آن اشاره به «سعادتهای زودیاب» (مثل «بچه و شوهر و خانواده») یادآور «آن عشق و ازدواج مضحک در شانزده سالگی» ست که در نامهٔ دیگری از آن یاد می کند.[۲۶] «عشق و ازدواج مضحکی» که شاید نخستین گام موهوم او برای فرار از آن «تحقیر و تنفر» و تحکّم، و یافتن گمشده ای بود که دقیقاً همان «تحقیر و تنفر» آرزوی آن را - جستجوی وسواسانه برای آن را- در او انگیخته بود.* و آن «سعادتهای زودیابی» که او می خواسته جانشین گمشده اش کند نه فقط به شکل آن «عشق و ازدواج مضحک» (که خودش هم از آن به عنوان مثال یاد می کند) تجلّی نکرده، بلکه باز هم به این شکل و آن شکل دیگر تکرار شده، و از جمله به شکل چیزهایی که خودش در همان زمانها از آن به نام «گناه» و «خطا» یاد می کند.

از آنچه از شعرها و نامه های بعدی (در واقع: چند تکّه از نامه های بعدی) در دست ماست چنین بر می آید که تا پایان عمر کوتاهش آن مسألهٔ اساسی فرجام قطعی نیافته و او گمشده اش را هیچ وقت نیافته است. ببینید در آن نامه های بعدی چه می نویسد. در سال ۱۳۴۰- که به خاطرتان باشد دو سه سالی از دورهٔ «تولدی دیگر» گذشته:

حسّ می کنم که عمرم را باخته ام... من هرگز در زندگی راهنمایی نداشته ام... هرچه که دارم از خودم دارم و هرچه که ندارم همه آن چیزهایی ست که می توانستم داشته باشم، اما کجرویها و

* قیاس کنید با جملهٔ اول بوف کور هدایت: «در زندگی زخمهایی هست که مثل خوره در انزوا روح را می خورد و می تراشد».

* اشاره ام به جملاتی ست از نامه به پدرش که پیشتر نقل شد و بهتر است دوباره نقل شود:
«دیگر چشمهای کسی با تنفر و تحقیر مرا نگاه نمی کند، دیگر کسی به من نمی گوید این کار را بکن، این کار را نکن. کسی مرا یک بچهٔ نفهم نمی داند».

خودنشناختنها و بن بستهای زندگی نگذاشته است که به آنها برسم.[۲۷]

و در بیانی شاعرانه از آن عطش تندی که برای «گمشده»اش در ژرفای روح اوست (در نامهٔ دیگری) می نویسد:

حس می کنم که فشار گیج کننده ای در زیر پوستم وجود دارد... می خواهم همه چیز را سوراخ کنم و هرچه ممکن است فرو بروم. می خواهم به اعماق زمین برسم. عشق من آن جاست....[۲۸]

و نیز در نامهٔ دیگری آن آشوب و اضطراب درون را که اصلاً ناشی از حسّ تنهایی (حسّ دور بودن از «گمشده» و ترس از نیافتن آن)ست به این ترتیب باز می تابد که «همیشه سعی کرده ام مثل یک دَرِ بسته باشم تا زندگی وحشتناک درونی ام را کسی نبیند و نشناسد».[۲۹] و در نامهٔ دیگری: «**نمی دانم رسیدن چیست، اما بی گمان مقصدی هست که همهٔ وجودم به سوی آن جاری می شود**».[۳۰] و می توانست بیفزاید: و می ترسم هرگز به آن نرسد. و در نامهٔ بعدی انگار هدایت است (در روانْ داستانها یش، و در نامه ها یش) که دارد حکم می کند دربارهٔ «دنیایی که تا چشم کار می کند دیوار است و دیوار است و دیوار است. و جیره بندی آفتاب است و قحطی فرصت است و ترس است و خفگی ست و حقارت است».[۳۱] و بالاخره، در نامهٔ دیگری از سفید شدن موها یش و خط افتادن پیشانی اش و غیره- که نشانه هایی از بلوغ اند- اظهار خوشوقتی می کند و می گوید:

خوشحالم که دیگر خیالباف و رؤیایی نیستم. دیگر نزدیک است که سی و دو سالم بشود. هرچند که سی و دو ساله شدن، یعنی سی و دو سال از سهم زندگی را پشت سر گذاشتن و به پایان رساندن. **اما در عوض خودم را پیدا کرده ام.**[۳۲]

و وقتی مُرد تازه سی و دو سالش شده بود. این «دیگر خیالباف و رؤیایی نبودن» و «خود را پیدا کردن» نشانهٔ تغییر و تحول مستمری ست. ولی فقط در سطح ضمیر آگاه. اگر جز این باشد علم روان شناسی غلط است. چنان که او در همان نزدیکیهای سی و دو سالگی (تابستان ۱۳۴۵) در شعری می گوید:

چرا من این همه کوچک هستم
که در خیابانها گم می شوم
چرا پدر که این همه کوچک نیست
و در خیابانها هم گم نمی شود
کاری نمی کند، که آن کسی که به خواب من آمده است، روز آمدنش را جلو بیندازد

و پس از آن که می گوید «پله های پشت بام را جارو کرده» و «شیشه های پنجره را هم شسته»، می پرسد که «چرا پدر فقط باید در خواب، خواب بیند». و درست در

این جاست که رسیدن کسی را که در خوابْ آمدنش را دیده، نوید می دهد. «کسی که مثل هیچ کس نیست»:

کسی می آید
کسی می آید
کسی که در دلش با ماست، در نَفَسش با ماست، در صدایش با ماست....[۳۳]

یعنی همان که «مثل هیچ کس نیست»، یعنی همان گمشدهٔ دست نیافتنی که فقط او را به خواب می توان دید: «من خواب دیده ام...» شعر البته - و خاصّه شعر خوب- قابل تأویل و تعبیر است، و همین شعری که از آخرین شعرهای این شاعر است دست کم دو لایه دارد، یکی لایهٔ عینی- اشاره به ظهور یک نجات دهنده، یک مسیح - و دیگری لایهٔ ذهنی، یعنی ظهور مسیح گویندهٔ شعر، همان گمشده ای که صدای شعریِ بیشتر شعرهای فرخزاد مستقیماً یا غیر مستقیم از او سخن می گوید. تازه آن «لایهٔ عینی یا اجتماعی» هم صحبتش دربارهٔ ظهور کمال و نزول خداست، و از این جهت فرقی با گمشدهٔ ذهنی ندارد.

با وجود این، آن تغییر و تحول مستمر، آن «خود را پیدا کردنی» که در نامه اش خواندیم و گفتیم در سطح ضمیر آگاه است، واقعی ست، و نشانه هایش را در همین شعرهای دورهٔ تولدی دیگر می توان دید. و اصل «تولد دیگر» هم در همین چیزهاست که مضمون و محتوای شعر را به سطح دیگری می برد و بر فرم آن، بر بدایع آن - بر تصاویر و استعارات و تشبیهات آن- اثر بارزی می گذارد. وگرنه با صِرف شکستن وزن شعر یا گفتن شعر آزاد تولدی دیگری رخ نمی داد.

و این تحول را - یا دست کم آغاز آن را- در نامهٔ دی ۱۳۳۵ به پدرش (درست در بیست و دو سالگی) می بینیم. می نویسد: «من برای خودم، برای حفظ وجود و شخصیت خودم، احساس مسؤولیت می کنم و هرگز بعد از این نمی توانم خود را در مورد اشتباهی که ممکن است مرتکب بشوم ببخشم».[۳۴] و بعد از این- خاصّه پس از تولد دیگرش (به معنایی که گفتم؛ و آغازش را پیش از انتشار کتاب تولدی دیگر می توان دید)- دیگر در شعر فرخزاد، از «گناه» و «لذّت» و نکات مربوط به آنها که مقاله را با آن باز کردیم خبری نیست. و گمان می کنم آخرینش در شعر «عصیان خدا»ست (در پائیز ۱۳۳۵) در آن جا که می گوید اگر خدا می بود شبی به ملائک دستور می داد که جهان را دیگرگون و کُن فَیکون* کنند و آن گاه:

* و اذا قَضَی امراً فانما یقولُ لهُ کُن فَیکون (و آنگه که چیزی را اراده کند، گوید باش، و می باشد). قرآن، سورهٔ مریم.

خسته از زهد خدایی، نیمه شب در بستر ابلیس
در سراشیب خطایی تازه می جستم پناهی را
می گزیدم در بهای تاج زرّین خداوندی
لذت تاریک و درد آلود آغوش گناهی را[۳۵]

اگرچه صحبت از «گناه» و «لذّت» در این شعر، پخته تر، و بیان آن خیلی ظریف تر و زیباتر از شعر «گناه» و «دیو شب» و جز آن است. و در هر حال اگر هم هنوز «گناه» است و «لذّت» است، نشانه ای از تردید و تزلزل و تهاجم ناشی از خود ناباوریها و پشیمانی- که روی دیگر همان است- نیست. و حتی برعکسِ آن است؛ تا اندازه ای.

برای این که آن «خود پیدا کردن»، آن پذیرفتنِ مسؤولیت برای «اشتباهاتش»، آن تغییر و تحول آگاهانه (در سطح ضمیر آگاه) را با دورهٔ شعر «گناه» قیاس کرده باشیم، بهترین شعری که من می شناسم شعری ست از نخستین آثار دورهٔ تولدی دیگر، که، به نسبت، شهرتِ چندانی ندارد؛ «در خیابانهای سرد شب» که کار سال ۱۳۳۸ است، اندکی پیش از آن که گوینده اش بیست و پنج ساله شود، و این طور آغاز می شود:

من پشیمان نیستم
من به این تسلیم می اندیشم، این تسلیم درد آلود

«من پشیمان نیستم» را قیاس کنید با «گُنه کردم»، که اولین جملهٔ شعرِ «گناه» است؛ چون ظاهراً صحبت از موضوع مشابهی ست. اما باطناً این طور نیست چون همان موضوع مشابه از نظر گوینده کیفیت دیگری یافته است، یعنی- اگرچه ظاهراً موضوع یکی ست- دیگر «گناهی» مرتکب نشده است. بلکه برعکس. یعنی اگرچه ظاهراً سخن از تجربهٔ مشابهی می رود -از دیدِ گوینده- به جای این که «گناه» باشد، «تسلیم» است. آن هم «تسلیم درد آلود». در این مقایسه، ظاهراً جای تهاجمِ «گناه»، جای عصیانِ «گناه»، جای «گور پدرتان هم کردهٔ» گناه، با «تسلیم» شدن عوض شده است. اما این خیلی ظاهری ست؛ و چنان که در بحث و تحلیل دربارهٔ شعر «گناه» گفتیم، تهاجم و عصیانی که از آن شعر حسّ می شود پایه اش بر عدم اعتماد به نفس است، و بر گناهی که خود گوینده نیز آن را حسّ می کند. اما در این شعر، گوینده مسؤولیت می پذیرد. پشیمان نیست. «تقصیر» آن را به گردن دیگران نمی اندازد. و اراده اش در این «تسلیم شدن» خیلی بیشتر حاکم است تا در آن «گناه کردن».

و به همین جهت حرفی از «لذّت» نیست؛ پُر یا کم. صحبتِ فدا شدن و فنا شدن است، ولی فنایی که عین رسیدن به مقصود است:

من صلیب سرنوشتم را
بر فراز تپه های قتلگاه خویش بوسیدم

ببینید که (صرف نظر از شکستن وزن) فرم شعر تا چه اندازه با شعر «گناه» فرق دارد («گنه کردم میان بازوانی/ که داغ و کینه جوی و آهنین بود) درست به دلیل این که مضمون و محتوایش با آن متفاوت است، با این که ظاهراً موضوع یکی ست!

او «پشیمان نیست»، و این را تکرار می کند، چون می دانسته چه می کند و مسؤولیت آن را پذیرفته و صلیبش را بوسیده است. در نتیجه، دیگر میان او و «بازوان داغ و آتشین» تمیز و تفکیکی نیست:

من تو هستم، تو
و کسی که دوست می دارد
و کسی که در درون خود
ناگهان پیوند گنگی باز می یابد
با هزاران چیز غربت بارِ نامعلوم

و می بینید که «لذّت» آن «گناه»، جای خود را - در این «تسلیمِ» «کسی که دوست می دارد» به پیوند گنگی با هزاران چیز ناآشنا داده است. و اگر صدور اعلامیهٔ آن «گناه» و «لذّت»- چنان که در صدر مقاله گفتیم- خیلی بیش از آن که نشانه ای از شهامت زیاد باشد پردهٔ دودی ست که قرار است تردید و تزلزل گوینده را بپوشاند، بیان این احساس واقعاً نمایندهٔ جسارت و اعتماد به نفس است:

و تمام شهوتِ تند زمین هستم
که تمام آبها را می کشد در خویش
تا تمام دشتها را بارور سازد[۳۶]

«تا تمام دشتها را بارور سازد»؛ نه این که «تا پُر از لذت» شود.

این است نمونه بارزی از آن تحوّل و تغییر و قبول مسؤولیت. اما مسألهٔ نیافتن آن گمشده - که ریشه هایش در ژرفنای ناخودآگاه است- همچنان حکایتش باقی ست؛ در یکی از آخرین شعرهایش:

و این منم
زنی تنها
در آستانهٔ فصلی سرد
در ابتدای درک هستیِ آلودهٔ زمین

و یأس ساده و غمناک
و ناتوانیِ این دستهای سیمانی...

به مادرم گفتم «دیگر تمام شد»
گفتم «همیشه پیش از آن که فکر کنی اتفاق می افتد
باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم».

سلام ای غرابتِ تنهایی
اطاق را به تو تسلیم می کنم
چرا که ابرهای تیره همیشه
پیغمبران آیه های تازهٔ تطهیرند
و در شهادت یک شمع
رازِ منوّری ست که آن را
آن آخرین و آن کشیده ترین شعله خوب می داند.[۳۷]

و این جوری ست که صدای شعر این شاعر در آغاز کارش به جستجوی عشقی که از کودکی حسرت آن در دلش خانه کرده - و در عوض نفرت و تحقیر دیده - از این در به آن دیوار، از این گناه به آن لذت، و از این دیو به آن خدا پناه برده پس از رنج انبوهی که وصف آن به زبان و قلم ممکن نیست به بلوغ تسلیم و قربانی شدن رسیده، و بدون یافتنِ آن گمشده- دستِ کم از دید صادقانهٔ خودش- به سلسلهٔ شهدا پیوسته است: و در شهادتِ یک شمع، رازِ منوّری ست که آن را، آن آخرین- و آن کشیده ترین - شعله خوب می داند. و این را وقتی کشف می کند که درست به کشیده ترین شعله اش رسیده است.

دانشکدهٔ شرق شناسی دانشگاه آکسفورد

فوریه ۲۰۰۰

یادداشتها:

۱- انقلاب ادبی در واقع همزمان با انقلاب سیاسی مشروطه شروع شده بود و نمونه های زیادی از آن- خاصه در مقالات و شعرهای دهخدا، و شعرهای اشرف الدین حسینی گیلانی- دهان به دهان می گشت. اما منظور از این انقلاب ادبی چیز دیگری بود. اگر به جرّ و بحثهایی که دربارهٔ آن رجوع کنید- خود انقلابیون نیز درک روشنی از انقلابی که خواهانش بودند نداشتند، چون بحثهای انقلابیون ادبی- مثل بیشتر انقلابیون سیاسی ایران- بیشتر منفی و براندازنده بود تا مثبت و سازنده. یعنی کم و بیش می دانستند که چه نمی خواهند ولی درست نمی دانستند که چه می خواهند و- در هر حال- دربارهٔ آن توافقی نداشتند. این جرّ و بحثها بلافاصله پس از پایان جنگ جهانی اول به مطبوعات ادبی کشیده

شد. و بی جهت نبود که ایرج با آن طنز تقلید ناپذیرش گفت «انقلاب ادبی خواهم کرد/ فارسی را عربی خواهم کرد».
و شاید به همین دلیل نیز وقتی «افسانهٔ» نیما یوشیج و «مریم» عشقی چاپ شد کمتر کسی زمینهٔ نوگویی و نوسرایی را در آنها تمیز داد، لابد به خصوص به این دلیل که وزن و قافیه داشتند. آخرین شعر با وزن و قافیهٔ سنتی که من از نیما می شناسم مثنوی مفصل «قلعهٔ سَقَریم» است، به تاریخ ۱۳۱۳، که با این بیت شروع می شود: مانده ام از حکایت شب بیم/ بارک الله، احسن التقویم (با وزن منظم: فاعلن فاعلن مفاعیلن)؛ و اولین شعر شکسته ای از او که به خاطرم هست، «ققنوس»، به تاریخ ۱۳۱۶، که این بند اول آن است:

قنقنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلُن)*
آواره مانده از وَزِش بادهای سرد، (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات)
بر شاخ خیزران، (مفعول فاعلات)
بنشسته است فرد. (مفعول فاعلات)
بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن)

ضمناً توجه داشته باشید که مصرعهای فرد، قافیه شان یکی ست، و مصرعهای زوج، یکی دیگر. اماهمین هم تا جا بیفتد به اواسط دههٔ سی و اواخر عمر نیما یوشیج رسیده بودیم. در این میان تنها فرم موفق و محبوب همان دوبیتیِ پیوسته بود که تقریباً همهٔ شاعران جوان و جوان تر از مسیر آن گذشتند.

۲- بهار فقط شش قطعه شعر به این شکل سروده. «کبوتران من» کار سال ۱۳۰۲ است، یعنی در حدود «افسانهٔ» نیما و «مریم» عشقی. یک نمونهٔ دیگر، به تاریخ ۱۳۱۱، «مرغ شباهنگ» است که با این بند آغاز می شود:

بَـــر شـــو ای رایـــتِ روز از درِ شـــرق بشـــکُف ای غنچـــهٔ صبـــح از بَـــرِ کـــوه
دهـــر را تـــاج زر آویـــز بـــه فـــرق کـــامدم زیـــن شـــب مُظلِـــم بـــه ســـتوه

رجوع فرمایید به دیوان بهار، جلد اول (چاپ محمد ملک زاده، یا چاپ مهرداد بهار).

۳- چنان که گفتیم، حمیدی دوبیتی پیوسته زیاد دارد. رجوع فرمایید به اشک معشوق، سالهای سیاه، طلسم شکسته، ده فرمان و غیره.

٤- این در کتاب رها ست، ونیز دوبیتهای پیوسته دیگری در این کتاب.

۵- در کتاب شعر انگور دوبیتی پیوسته زیاد است، و چند تا نیز در چشمها و دستها و سُرمهٔ خورشید.

٦- این شعر اول آخر شاهنامه اخوان است (در چاپ اول به جای «کاوه»، «نادر» آمده). اخوان چند دوبیتی پیوسته هم در زمستان دارد.

۷- و در همان دوره های اول گویندگی اش شعرهای دیگری - گاه با اندک تصرف و تغییر- در این فرم دارد. رجوع فرمایید به جلد اول مجموعهٔ اشعار او.

۸- از جمله، حمیدی شعری دارد در طلسم شکسته (که دردسترسم نیست) با مَطلع «ای پشت مرا زغم دوتا کرده/ با من همه جور کرده تا کرده» که در مصرع آخر آن می گوید «مغروقِ خطا به ناخدا کرده». و «مغروق» را به جای «غریق» به کار می برد و خود نیز همان جا توضیح می دهد که اگرچه چنین لغتی وجود ندارد ولی از نظر صرف و نحو عربی همان معنای غریق را می دهد (از ریشهٔ «غرق» و در قالب «مفعول»). فرخزاد در شعر «شب و هوس»، از مجموعهٔ اسیر، به تاریخ زمستان ۱۳۲۲ می گوید:

مغروق این جوانی معصومم
مغروق لحظه های فراموشی
مغروق این سلام نواز شبار
در بوسه و نگاه و هماغوشی

* «فاعلات» هم می شود (به جای «فاعلن») ولی نُتِ دومی کوتاه تر، و نزدیکتر به رکنِ آخرِ وزنِ این شعر است.

حتی عنوان بعضی از شعرهای اولیهٔ فرخزاد با حمیدی متوارد است.

۹- «گناه» در مجموعهٔ دیوار چاپ شده، اگرچه گمان می کنم مال سالهای پیش از آن است.

۱۰- «بوسه» در چاپ دوم اسیر است که پیش از دیوار منتشر شد.

۱۱- «ناآشنا»، اسیر.

۱۲- همان شعر.

۱۳- اسیر.

۱٤- همان کتاب.

۱۵- همان کتاب.

۱٦- برای برخوردی ادبی، و برخوردی روان شناختی با این موضوع، به ترتیب، رجوع فرمایید به کتابهای زیر:

Erich Heller, *Kafka*, Fontana: London, 1974.

S. Arieti and J. Bemporad, *Severe and Mild Depression*, Tavistock Publishers, London 1980.

که حاوی مطالعهٔ موردیِ گسترده ای از احوال و آثار کافکاست.

۱۷- نامهٔ ۲ ژانویه ۱۹۵۷ (از مونیخ به تهران)، برای متن کامل این نامهٔ بلند رجوع فرمایید به در غروبی ابدی (مجموعهٔ آثار منثور فروغ فرخزاد)، به کوشش بهروز جلالی، تهران: مروارید، ص ۱۰۸-۱۱۲.

۱۸- نامهٔ بی تاریخ (از مونیخ به تهران)، اما از متن نامه پیداست که پس از نامهٔ پیشین نوشته شده. در غروبی ابدی، ص ۱۱۲-۱۱٤.

۱۹- ۲ ژانویه ۵۷ ، همان کتاب، ص ۱۰۹.

۲۰- همان کتاب، ص ۱۱٤.

۲۱- همان کتاب، ص ۱۱۵-۱۲۲.

۲۲- همان کتاب، ص ۱۱۹.

۲۳- همان جا، ص ۱۱۲.

۲٤- برای بحث و تحلیل بیشتر، رجوع فرمایید به کتاب این جانب:

Sadeq Hedayat, the Life and Legend of an Iranian writer, London and New York: IB Tauris, 1991.

و ترجمهٔ آن: صادق هدایت از افسانه تا واقعیت، ترجمهٔ فیروزهٔ مهاجر، چاپ دوم، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.

۲۵- در غروبی ابدی، ص ۱۱٦-۱۱۷ (اسفند ۱۳۷۷). و در نامه های دیگری به برادرش فریدون: «بعضی وقتها فکر می کنم که ترک کردن این زندگی برای من در یک ثانیه امکان دارد. چون به چیزی دلبستگی ندارم- آدمی بی ریشه هستم. فقط دوست داشتن من است که مرا حفظ می کند، اما فایده اش چیست.... آه فری جانم نمی دانم چرا این حرفها را می نویسم. اما دلم گرفته... گرفته، گرفته، و در این جا خیلی تنها افتاده ام (فروردین ۱۳۳۸)، ص ۱۱۸-۱۱۹.

> یعنی در عین حال که درمیان مردم زندگی کنی خودت را کاملاً از آنها بی نیاز بدانی مردم هیچ چیز به ما نمی دهند که ما خودمان از به دست آوردنش عاجز باشیم. از مردم فقط رنج و ناراحتی و سر و صدای بی خود نصیب آدم می شود. حتی از پدر و مادر و خانواده... هنوز هم که هنوز است بعضی وقتها می نشینم و گریه می کنم.
>
> .... من خیلی بد بخت هستم، فری جانم، و هیچ کس نمی داند. حتی خودم هم نمی خواهم بدانم چون وقتی با این مسأله روبرو می شوم تنها کاری که می توانم بکنم این است که خودم را از پنجره پایین بیندازم. آه... دارم چرت و پرت می نویسم (مهر ۱۳۳۸) ص ۱۱۹-۱۲۰.

۲٦- رجوع فرمایید به جاودانه فروغ فرخزاد، به کوشش امیر اسماعیلی، ابوالقاسم صدارت، تهران: مرجان، ۱۳٤۷، ص ۱٤.

۲۷- همان جا.

۲۸- همان جا.

۲۹- همان جا.

۳۰- همان جا.

۳۱- این جملات فرخزاد است نه هدایت. همان کتاب، ص ۱۵.

۳۲- همان کتاب، ص ۱۶.

۳۳- «کسی که مثل هیچ کس نیست»، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، چاپ نهم، تهران: مروارید ۱۳۷۰، ص ۸۰-۸۸. در این چاپ، تاریخ شعر حذف شده، ولی تاریخ آن قطعاً تا بستان ۱۳۴۵ است.

۳۴- در غروبی ابدی، ص ۱۱۱.

۳۵- «عصیان خدا» در کتاب عصیان، تجدید چاپ در بر گزیدهٔ اشعار فروغ فرخزاد، تهران: جیبی، ۲۵۳۶، ص ۸۲-۸۳.

۳۶- «در خیابانهای سرد شب»، در کتاب تولدی دیگر، تجدید چاپ در بر گزیدهٔ اشعار، ص ۱۲۲-۱۲۴.

۳۷- «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، ص ۲۳-۴۳. و در «دلم برای باغچه می سوزد»، در همان کتاب:

حیاط خانهٔ ما تنهاست
حیاط خانهٔ ما
در انتظار بارشِ یک ابر ناشناس
خمیازه می کشد
و حوض خانهٔ ما خالی ست...
حیاط خانهٔ ما تنهاست (ص ۷۰)

و در «پنجره» و دیگر شعرهای پایان زندگی اش در همین کتاب، که بعد از مرگش چاپ شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی