ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، پیاپی ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۴): ۷۸-۱۰۴

مطالعهٔ تطبیقی شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد و سینمای موج نو فرانسه

قدسیه رضوانیان،* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر
مرضیه ابراهیمی، دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر دانشگاه مازندران، بابلسر

تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۷/۱۰ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/۱۲/۱۲

چکیده

ادوارد سعید، صاحب‌نظر فلسطینی‌تبار امریکایی معتقد است مقایسهٔ تطبیقی دو اثر تنها زمانی منصفانه است که خوانشی دموکراتیک از هر دو اثر داشته باشیم. خوانش دموکراتیک از نظر وی با بررسی نشانه‌های جغرافیایی، ایدئولوژیکی و تاریخی دو اثر آغاز می‌شود و با بررسی نحوهٔ کاربرد زبان در دو اثر ادامه می‌یابد. شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» سرودهٔ فروغ فرخزاد را می‌توان آغازگر نوعی گونهٔ شعری در ادبیات فارسی دانست که در لحنش به موسیقی، در بیانش به تصویر و در روایتش به سینما نزدیک می‌شود. از طرفی سینمای موج نو در فرانسه نیز که بی‌شک یکی از تأثیرگذارترین جنبش‌های سینمایی تاریخ سینمای جهان است به گفتهٔ صاحب‌نظران به «سینمای شعر» گرایش دارد. در این مقاله نخست نقد تطبیقی دموکراتیک از منظر ادوارد سعید را تبیین می‌کنیم آنگاه با بهره‌مندی از این روش، به مطالعهٔ تطبیقی شعر نامبرده و سینمای یادشده می‌پردازیم. بدیهی است این مقایسه به‌دلیل شباهت‌های آنها انجام می‌شود ـ به‌رغم تفاوت‌هایشان در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی ـ و با اینکه در قالب رسانه‌های متفاوتی ارائه شده‌اند، در هر دو، تصویرْ نقش اساسی در بیان هنر دارد. در هر دو با تأکید بر راوی اول شخص و «منِ» آفریننده، بر فردیت تأکید شده است. هر دو تا حدی تحت تأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بوده‌اند و آزاداندیشی و تلاش برای رهایی از قیود اجتماعی که محتوای اصلی این آثار است سبب شده است در فرم خود دنباله‌رو نظم مألوف نباشند و هریک به سهم خود به جنبشی جریان‌ساز تبدیل شوند.

کلیدواژه‌ها: ادوارد سعید، سینمای موج نو، شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، فروغ فرخزاد، نقد تطبیقی دموکراتیک.

---

* Email: ghrezvan@umz.ac.ir (نویسندهٔ مسئول)

۱. مقدمه

در جهان کنونی، تحلیل فرهنگی و تمدنی از گفتمان غرب‌محور فراتر رفته و تمدن‌هایی را که کمتر به آنها توجه می‌شد در متن تجربهٔ فرهنگی قرار داده است. مطالعه و بررسی آثار فرهنگ‌های کمتر شناخته شده از طریق مقایسهٔ آنها با آثار دیگر، و شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها یکی از روش‌های مؤثر در شناساندن آن فرهنگ‌هاست. مطالعات تطبیقی در واقع عبارت است از «تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل و اقوام مختلف جهان... . در ادب تطبیقی آنچه مورد نظر نقاد و محقق است نفس اثر ادبی نیست بلکه تحقیق در کیفیت تجلی و انعکاسی است که اثر ادبی قومی در قوم دیگر پیدا می‌کند» (زرین‌کوب ۱۲۵). این گونه از مطالعات سبب وسعت دید و سعهٔ صدر می‌شود و شاید بتوان گفت مطالعات تطبیقی راهی برای شناخت خود در آیینهٔ دیگری است. «تصویر دیگران از ما بخشی از هویت ماست که با شناخت آن می‌توانیم به شناخت کامل‌تری از خودمان برسیم» (انوشیروانی ١٦). اما علاوه بر آنچه گفته شد این روش مطالعه از آن جهت نیز اهمیت دارد که موجب شناخت ژرف‌تری از متون می‌شود، زیرا «متون در شبکه‌ای به هم پیچیده قرار گرفته‌اند و هیچ متنی نه مستقل خوانده می‌شود و نه مستقل نوشته می‌شود» (نجومیان ۱۳۲). از آنجا که در مطالعات نوین «هر اثر هنری به‌مثابهٔ متن در نظر گرفته می‌شود» (اسکولز ۳۵) و در مطالعهٔ تطبیقی، متون هنری مقایسه می‌شوند، می‌توان آثار هنری رسانه‌های گوناگون را مطالعهٔ تطبیقی کرد. سینما و شعر به‌عنوان دو رسانهٔ هنری به یکدیگر نزدیک‌اند. سینما هنری است تصویری و شعر، هنری کلامی که تصویرآفرینی در آن اهمیت والایی دارد (موحد ۱۲۷). چه در سینما و چه در شعر به‌ویژه در شعرهایی که بیان تصویری دارند هنر اصلی، هنر رفتار با تصویرهاست و چگونگی ترتیب و پیوند میان آنها. در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد با انبوهی از تصویرها روبه‌روییم که بی‌وقفه به‌دنبال هم می‌آیند (همان ۱۳۸). از سوی دیگر سینمای موج نو فرانسه به گفتهٔ پازولینی به «سینمای شعر» گرایش دارد. در این مقاله بر آنیم با به‌کارگیری روش نقد تطبیقی دموکراتیکِ ادوارد سعید به مطالعه و مقایسهٔ این دو بپردازیم.

۲. مبانی نظری

۱.۲ نقد تطبیقی دموکراتیک از دیدگاه ادوارد سعید

«مطالعات تطبیقی راهی برای شناخت و مقایسهٔ فرهنگ‌هاست» (کامرانی ٤٨). در جهان کنونی که از فرهنگ‌های بسیار تشکیل شده است الگوهای معنایی قطعیت خود را از دست داده‌اند. «امروزه حتی هویت‌های کهن بیدار و پراکنده شده‌اند و ارتباط انسان‌ها و فرهنگ‌ها "ریزوم‌وار"[1] شده است» (همان ٤٣). براساس نظریات انتقادی جدید، همهٔ فرهنگ‌ها در یک سطح موجود خواهند بود. «پدیدهٔ چند فرهنگی[2] ما را به شناسایی و گرامی داشتن دیگران همان‌گونه که هستند دعوت می‌کند» (همان‌جا). ادوارد سعید، دانش‌آموخته و پژوهشگر پرآوازهٔ ادبیات تطبیقی بر این باور است که «خاستگاه و هدف این رشته فراتر رفتن از بسته‌اندیشی و محدودنگری، برای مشاهدهٔ فرهنگ و ادبیات‌های گوناگون در کنار هم به‌صورت چند آوایی است» (نجومیان ۱۱۸).

هیچ انسانی به انجام فعالیتی فراسوی جغرافیا قادر نیست، پس متون نیز که زاییدهٔ ذهن انسان‌هاست در حوزهٔ جغرافیا شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد. «از نظر سعید، مقایسهٔ تطبیقی دو متن با یافتن نشانه‌های جغرافیایی در آنان آغاز می‌شود» (لاری ٩٤). اما منظور از نشانه‌های جغرافیایی تنها یافتن مکانی که متن در آنجا خلق شده، بر روی کرهٔ جغرافیایی نیست. طبق یک تعریف «جغرافیا عبارت است از روابط متقابل انسان، تکنیک و محیط و یا روابط انسان، تکنیک، مدیریت و محیط» (پاپلی یزدی ٦). واضح است که انسان در این تعریف با همهٔ پیچیدگی‌هایش و با طرز فکر و ایدئولوژی و مذهب و برداشتش از جهان هستی مطرح است. آنچه یک متن را به جغرافیای آن متصل می‌کند و آن را از متن دیگری که در مکانی دیگر خلق شده است جدا می‌کند تنها عوامل محیطی نیست بلکه ایدئولوژی و سیاستی است که سبب به وجود آمدن آن عرصهٔ جغرافیایی با ویژگی‌های منحصربه‌فرد شده است. در واقع «ایدئولوژی و سیاست حاکم بر کشورها آفرینندهٔ عرصهٔ جغرافیاییِ خاصی هستند که عوامل محیطی و انسانی این عرصه را به‌گونه‌های دلخواه تغییر می‌دهند و جغرافیایی نو تحت عنوان "جغرافیای

---

[1] Rhizome-like
[2] Multiculturalism

ایدئولوژیک" به وجود می‌آورند. در این جغرافیا پدیده‌ها، چهره‌ها و چشم‌اندازهای جغرافیایی حاصل نظام‌های حکومتی و ایدئولوژی و سیاست حاکم بر مکان خواهد بود، سیستم‌های اقتصادی و ارزش‌های فرهنگی از این ایدئولوژی متأثر می‌گردد و چنین ایدئولوژی‌ای تقابل‌های اندیشه‌های انسانی را در جغرافیایی رفتاری که ناشی از فرهنگ محیطی (فردی، خانوادگی، محلی، ملی، بین‌المللی و ...) است به‌صورت تخلیه‌های روانی و ستیزهای اندیشه‌ای به‌وضوح نشان می‌دهد» (اذانی ۱۲). از نظر ادوارد سعید، رمزگشایی و یافتن آن چارچوب ایدئولوژیکی که متن در آن پدید آمده است یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های خوانش دموکراتیک است. آیا دو اثر در یک چارچوب ایدئولوژیک ساخته شده‌اند؟ آیا هر دو اثر تک آوایی‌اند؟ صداهای دیگری که در آنها به گوش می‌رسد کدام‌اند؟ «ادوارد سعید می‌گوید که حتی در بسیاری از متون تک آوایی، صداهای دیگری حتی صدای اعتراض به گوش می‌رسد که بعضی از آنها آگاهانه یا حتی ناآگاهانه در متن وارد شده‌اند» (لاری ۹٤).

مقایسهٔ تطبیقی دو متن با بررسی نشانه‌های جغرافیایی و ایدئولوژیکی آغاز می‌شود و این بررسی، ناگزیر، متن را به گسترهٔ تاریخی آن مربوط می‌سازد. هر متن در افق فکری یا معناییِ خالقِ آن شکل می‌گیرد و این افق معنایی، تاریخی است؛ زیرا هر فرد با ذهنی خالی و پاک شروع به خلق اثر نمی‌کند بلکه همواره عناصری از پیش تعیین‌شده در ذهن او وجود دارد. «در چاپ سوم کتاب ویکو[1] به نام دانش جدید که پس از مرگ وی (۱۷٤۵) منتشر شد وی کشفی انقلابی با درخشندگی و قدرت خیره کننده صورت داد. ویکو به‌تنهایی، و به‌عنوان عکس‌العمل در برابر انتزاع دکارتی و عقایدی که ضد تاریخی و فاقد زمینه‌های مشخص و روشن بودند استدلال کرد که افراد بشر موجوداتی تاریخی‌اند» (سعید ۱۱۹). ادوارد سعید اگرچه «اثر هنری را نوعی تاریخ‌نگاری صرف نمی‌پندارد، اما آن را وابسته به مقتضیات زمانهٔ تولید آن می‌داند و اعتقاد دارد که با وجود اینکه متن از خلوت فرضی نویسنده‌ای منفرد سرچشمه می‌گیرد، ولی تنش میان این موضع و موضع اجتماعی آن همواره وجود دارد» (لاری ۹٤).

[1] Giambattista Vico

بنابراین مقایسهٔ چارچوب‌های تاریخی و اجتماعی دو اثر محدودیت‌ها و امکانات آنان را آشکار ساخته و راه را برای مقایسهٔ مفاهیم بنیادین می‌گشاید.

گذشته از عوامل پیش‌گفته، آفرینشگر هر اثر برای بیان آنچه در نظر دارد نحوهٔ ویژه‌ای از زبان را به کار می‌گیرد. بررسی شکل کاربرد زبان از وظایف خواننده‌ای است که خوانش تطبیقی دو اثر را برعهده دارد. «ادوارد سعید، فیلولوژی[1] را که به معنای تحت‌اللفظی عشق به واژه‌هاست، دانشی عتیقه نمی‌داند و از آن به‌مثابهٔ روشی برای مقایسه و رمزگشایی دو متن سود می‌جوید؛ روشی که واقعیت پنهان، گمراه‌کننده، دشوار و مقاوم را آشکار می‌کند ... . مقایسهٔ نحوهٔ کاربرد زبان فقط کوششی فرمالیستی برای یافتن تأثیر و تأثرها نیست بلکه روشی برای رمزگشایی معانی اساسی در قالب زبانی ویژه است» (همان ۹۵).

بنابراین در نظر سعید آنچه در مقایسهٔ تطبیقی دو اثر اهمیت دارد در ابتدا مقایسهٔ نشانه‌های جغرافیایی و ایدئولوژیکی حاکم بر دو اثر است سپس مقایسهٔ شرایط تاریخی و اجتماعی‌ای که امکانات و محدودیت‌های دو اثر را آشکار می‌سازد که این دو مرحله به‌دلیل درهم تنیدگی، توأمان بررسی می‌شوند. و در نهایت مقایسهٔ نحوهٔ کاربرد زبان به‌عنوان روشی برای رمزگشایی معنای اساسی متن است.

۳. مروری اجمالی بر سینمای موج نو فرانسه و شعر فروغ فرخزاد

۱.۳ سینمای موج نو فرانسه

«موج نو[2] بی‌شک یکی از مشهورترین جنبش‌های سینمایی در تاریخ است» (ماری ۱). «واژهٔ موج نو را اولین‌بار فرانسوا گیرود[3] روزنامه‌نویس، نویسنده و سیاستمدار فرانسوی در سال ۱۹۵۷ در یک بررسی جامعه‌شناختی از آن دوره در روزنامهٔ "اکسپرس" استفاده کرد» (فلاحی٤)، اما به‌طور کلی «اصطلاح موج نو فرانسه به آثار گروهی از فیلمسازان فرانسوی میان سال‌های ۱۹۵۸ تا ۱۹٦۱ اطلاق می‌شود» (ناتینگهام

[1] Philology
[2] La Nouvelle Vague
[3] François Girard فرانسوا ژیرار

۵۷). ماهنامهٔ «کایه دو سینما»[1] در شکل‌گیری سینمای موج نو بسیار مؤثر بود. «کایه دو سینما» در دههٔ پنجاه میلادی در فرانسه به وجود آمد «در دوره‌ای که تعدادی از روشنفکران جوان فرانسوی مثل ژان لوک گدار[2]، فرانسوا تروفو[3]، ژاک ریوت[4] و شابرول[5]، خسته و بریده از سینمای پاپابزرگ‌های فرانسوی و با ایده‌هایی نو و رویکردی انتقادی به میدان آمدند. کایه دو سینما به سردبیری آندره بازَن[6] فضایی برای آنها فراهم کرد که به نقد سینمای گذشته و رایج فرانسه بپردازند و ایده‌های جدید خود را در سینما دنبال کنند» (جاهد ۱۳۸۸: ۲). منتقدان کایه دو سینما هستهٔ اصلی کارگردانان موج نو فرانسه را تشکیل دادند. نخستین رهنمود این منتقدان، به کار نقاشان امپرسیونیست در حدود صد سال قبل شبیه بود: هنرمند باید از اتاق بسته و استودیوهای تاریک و غبارگرفته بیرون بیاید، در نور و هوای تازهٔ اطرافش غوطه بخورد تا اثرش از طراوت و شادابی زندگی سرشار شود. آنها نیز تأکید داشتند که با تکنیک‌های سنتی و قراردادهای کهنه نمی‌توان یک فیلم خوب ساخت و ساختن یک فیلم بیش از هر چیز به خلاقیت و قریحهٔ پرشور نیاز دارد.

آن‌ها در اواخر دههٔ ۱۹۵۰ فناوری جدیدی به خدمت گرفتند تا بتوانند خارج از استودیوها و در لوکیشن‌ها فیلم بسازند. «آن‌ها از دوربین‌های سبک وزنِ دستی استفاده می‌کردند که توسط شرکت اکلر (Eclair) برای استفاده [در] فیلم‌های مستند تولید شده بود، و نیز فیلم‌های با حساسیت بالا که به نور کمتر نیاز دارند و همین‌طور تجهیزات قابل حمل و انعطاف‌پذیر که به تجربه و بداهه‌سازی میدان می‌داد» (ناتینگهام ۵۵). «بداهه‌سازی همان چیزی بود که کارگردانان موج نو بیش از هر چیز در ترتیب مفاهیم، دیالوگ‌ها و بازی‌ها به‌دنبال آن بودند. بنابراین کارگردانان موج نو از سناریو به‌طور دقیق و مو به مو پیروی نمی‌کردند» (ماری ۷۰). آنها بیش از آنکه در پی تغییرات فنی در فیلم‌سازی باشند می‌کوشیدند محتوای فیلم‌سازی را تغییر دهند و تغییرات فنی را نیز در

---

[1] "Cahiers du cinéma"
[2] Jean-Luc Godard
[3] François Truffaut
[4] Jacques Rivette
[5] Claude Chabrol
[6] André Bazin

خدمت تغییر محتوا به کار می‌بستند. برای مثال در عین انتقاد شدید به ساختن فیلم‌ها در استودیوهای تاریک و غبارگرفته، «مدافع برخی کارگردانان هالیوود از جمله آلفرد هیچکاک[1]، نیکلاس ری[2] و هوارد هاکس[3] بودند که به‌رغم اینکه در نظام‌های استودیویی فیلم‌های ژانریک می‌ساختند اما مؤلف فیلم‌هایشان به حساب می‌آمدند. به این کارگردانان به‌خاطر مضمون‌های متمایزی که می‌شد از خلال بدنهٔ آثارشان به آنها پی برد عنوان مؤلف داده بودند» (ناتینگهام ٥٤). «نقدنویسان موج نو بر این نظر بودند که مؤلف در واقع کسی است که مشخصاً از زبان **من** حرف بزند» (لوک دوئن ٤٩). از نظر تروفو که یکی از محوری‌ترین کارگردانان موج نو محسوب می‌شود «**مؤلف** فیلم‌سازی است که بتواند در بطن جامعه‌ای کاملاً تباه، تصویری امیدوارکننده از توانایی‌های بشر ارائه دهد» (همان ۳۲۵). این تعریف بیش از هر چیز فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم را به یاد می‌آورد. «این فلسفهٔ وابسته به ژان پل سارتر و دیگر روشنفکران فرانسوی، اصلی‌ترین عامل مؤثر موج نو بود... یک اگزیستانسیالیست در رویارویی با دنیای معمولی به‌جای آنکه به ایفای نقش‌های از پیش مقدرشده‌ای بپردازد که جامعه تحمیل می‌کند، درصدد برمی‌آید به طریقی اصیل رفتار کند» (ناتینگهام ۵۵).

«سینمای موج نو فرانسه، سینمایی شخصی بود. فیلم‌سازان، نویسندگانی بودند که در زمینهٔ روابط و گفتن داستان‌های انسانی ماهر بودند» (همان ٥٦). «فیلم‌سازان این نسل در دهه‌های گذشته نویسنده بوده‌اند و بعد شیفتهٔ سینمای امریکا شدند. از دخمهٔ جادویی هنری لانگلوآ (سینما تک فرانسه) به شگفت آمدند و بعد هم از سینما سود بردند و رمان و فلسفه و شعرشان را غنی کردند و سرانجام بر آن شدند که از چشم اول شخص مفرد فیلم بسازند» (لوک دوئن ۳۹).

با همهٔ این اوصاف موج نو فرانسه جنبشی تماماً متحد نبود بلکه جریانی بود متشکل از ده‌ها فیلم‌ساز و منتقد با گرایش‌های فکری و فلسفی و دیدگاه‌های هنری متفاوت که آنچه آنها را به یکدیگر و به موج نو متصل می‌کرد مخالفت آنها با سینما و شیوهٔ کهنهٔ فیلم‌سازی در فرانسه بود. این موج با تمام گستردگی خود «جریانی بود

[1] Alfred Hitchcock
[2] Nicholas Ray
[3] Howard Hawks

ناپایدار که به‌رغم تأثیر بسیاری که گذاشت دوام زیادی نداشت و کمتر از یک دهه به طول انجامید؛ اگرچه هنوز رگه‌های درخشانی از موج نو در فیلم‌سازان نوظهور آن دیده می‌شود» (جاهد ۱۳۸۸: ٤).

موج نو بخشی از تغییرات بزرگی بود که در سینمای فرانسه رخ داد و همچون جرقهٔ آتشی سینمای کشورهای دیگر همچون آلمان و برزیل و ژاپن را برافروخت، گرچه هیچ‌یک اهمیت و تأثیرگذاری موج نو فرانسه را پیدا نکرد.

۲.۳ شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد

فروغ فرخزاد نام‌آورترین شاعر زن معاصر ایران است که در عرصهٔ سینما هم فعالیت داشته. او در طول زندگی کوتاه خود، پنج مجموعه شعر آفرید به ترتیب زمانی *اسیر*، *دیوار*، *عصیان*، *تولدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*. فروغ فرخزاد همچنین با سازمان سینمایی گلستان همکاری کرده است. «دستاورد همکاری فروغ و گروه سینمایی گلستان در این دوره، تولید فیلم‌های مستند مهم و قابل توجهی همچون *یک آتش*، *چشم‌انداز: آب و آتش*، *چشم‌انداز: گردش چرخ* و فیلم‌های دیگری است که به اعتبار نقل قول‌های بهرام بیضایی، نجف دریابندری و هوشنگ کاووسی، دارای ارزش‌های سینمایی در حد شاهکار هستند. به اعتقاد حیدری[۱] تولید این فیلم‌ها گام‌های بلندی است که به پرورش ذوق سینمایی فروغ و ساخته شدن *خانه سیاه است* منجر می‌شود» (جاهد ۱۳۷۷: ۳۷).

سینما و شعر هر دو هنری تصویری‌اند. فروغ فرخزاد به‌عنوان شاعری سینماگر **خیال** یا **تصویر** را که «حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینهٔ عاطفی همراه است» (شفیعی کدکنی ۲۱) در هر دو رسانهٔ سینما و شعر به‌خوبی به کار می‌گیرد اما بیش از آنکه یک سینماگر باشد شاعر است. در میان اشعار او در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» عنصر خیال یا تصویر بیش از عناصر دیگر شعری دیده می‌شود. «در این شعر با انبوهی از تصویرها روبه‌روییم که بی‌وقفه دنبال هم می‌آیند» (موحد ۱۳۸). شعر

[۱] غلام حیدری نویسندهٔ کتابی است با عنوان *فروغ فرخزاد و سینما* که به همت نشر علم به چاپ رسیده است.

«ایمان بیاوریم به آغـاز فصـل سـرد» کـه در ایـن مقالـه مـورد نظـر ماسـت از آخـرین سروده‌های فروغ فرخزاد است. این منظومه با حرف «و» آغاز می‌شود: و این منم/ زنـی تنها/ در آستانهٔ فصلی سرد... (فرخزاد ۱۳۸۱: ۲۷۱). به نظر می‌رسد ایـن شـعر از میانـهٔ ماجرایی خبر می‌دهد؛ ماجرایی که مدت‌ها پیش آغاز شده و اینک نوبت به شاعر رسیده تا خود را میان این ماجرا بیابد. در میانهٔ ازدحام ماجرای بـودن، بـودن در ایـن جهـان و زیستن به‌عنوان یک واحد از هستی؛ ماجرایی دیرینـه و مشـترک بـرای تمـام بشـریت؛ ماجرایی که ذهن وسیع هنرمنـدی چـون فـروغ بـه آن پـی مـی‌بـرد و آن را عمومیـت می‌بخشد. ضمیر اشارهٔ «ایـن»، بـه «مـن» و «زنـی تنهـا» موجودیـت و تشخصـی ویـژه می‌بخشد؛ زنی تنها در «آستانهٔ فصلی سرد» که اسـتعاره‌ای از دنیـای سرشـار از غربـت، انزوا، ویرانی، تنهایی و سرگشتگی است، در آغاز «درک هستی آلودهٔ زمین» قرار دارد و آسمانی که کاری از دستش ساخته نیست جز یأسی غمنـاک. زنـدگی دی‌مـاهش را بـه نمایش گذاشته و از این پس همهٔ تصاویر گرچه به‌ظاهر پراکنده‌انـد، ویژگـی مشـترکی دارند که همانا سردی است؛ سردی‌ای که وجودش شاعر را در زندان خود احاطه کرده است. «اندوهی مربوط به سالیان محدودی از تاریخ زندگی خصوصـی کسـی، حجـاب زمان‌ها را فرودریده و اکنون و فردا در جان این و آن می‌خلـد، و کلامـی کـه در صـبح برفی زمستانی از دهان زنی بیرون جسته است در دل‌های کسانی که در زمستان‌های بعد زائیده شدند و می‌شوند، فرومی‌نشیند. حادثه‌ای در **زمان** و مربوط به موقعیتی خاص بـه شعری لازمان بدل می‌شود» (شمیسا ۲۸).

«ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد حدیث مرگی فرارسنده و ناگزیر است» (لنگرودی ۱۹۹). فروغ در این شعر «افزون بر بـه دسـت دادن یـک نمـای روان‌شناسـانهٔ گویـا از موقعیت زنانه‌ـ خانوادگی خود گوشزد می‌کند که روزگار تلخی حـاکم اسـت. و اینکـه چشم‌اندازِ باز تلخ‌تری در پیش است که دیگر انکارپذیر نیست. روزگار و چشم‌انـدازی که در عینِ حال امکان روی نمودن روشـنایی و شـکوفایی و رهـایی‌بخشـی را در پـی می‌تواند داشت» (شریعت کاشانی ۱۳۲). حقیقت آن دو دست جـوانی کـه زیـر بـارش یکریز برف مدفون شد و بهار دیگر شکوفه خواهد داد.

شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» از مجموعه تصاویری تکه تکه از گذشته و حال و آینده تشکیل شده است؛ تصاویری که نظم مشخصی ندارند زیرا «فرخزاد در شعر، نظم متعارف را به هم ریخته است. در ذهن او همزمانی‌ای هست میان حال و گذشته ـ به‌معنای یک تناسب خاص» (آزاد ۳۸۰). از آنجا که این شعر «شعری است اعترافی[1]» (موحد ۱۳٦)، این به‌هم‌ریختگی زمان در ذهن شاعر، در شعر او نیز حلول کرده و این تکه تکه‌گی سبب به وجود آمدن نوعی واگرایی در شعر شده است. «واگرایی ناتمامی می‌آورد و موجب می‌شود که به سمت تکثر معنایی حرکت کنیم و این امر نشانهٔ عمیق شدن در زبان است» (آقاجانی ۵۷).

«معروف است که هر هنرمند بزرگ معمولاً یک اثر بزرگ و برجسته دارد که چکیدهٔ همهٔ آرا و نظریات مهم و هنر و زندگی اوست و به‌اصطلاح مانیفست وجودی و هنری اوست و به‌هرحال اوج کارهای اوست و بیش از آثار دیگر، شاعر را نشان می‌دهد و بیان می‌کند ... بهترین و موثرترین و مهم‌ترین شعر فروغ از برخی جهات منظومهٔ ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد است» (شمیسا ۲۲).

٤. تحلیل یافته‌ها

۱.٤ بررسی نشانه‌های جغرافیایی، ایدئولوژیکی، اجتماعی و تاریخی سینما موج نو فرانسه

«موج نو در فرانسه چیزی بیش از یک لیست فرهنگ‌نامه‌ای از عده‌ای کارگردان است. موج نو، اولین و مهم‌ترین پدیدهٔ فرهنگی در دههٔ ۱۹۵۰ بود که در نتیجهٔ جریانات اقتصادی، سیاسی، زیبایی‌شناسی و اجتماعی روی داد. فرانسه در اواخر ۱۹٤۰ به‌شدت تغییر کرد و این استحالهٔ ژرف تا ۱۹٦۰ ادامه یافت. بدیهی است که تمام ملت‌های درگیر در جنگ جهانی دوم عمیقاً تحت تأثیر عواقب آن قرار گرفتند و فرانسه به‌طور خاص، غم‌زده و با آسیب‌های گسترده و بدهی‌های فراوان از جنگ بیرون آمد» (نیوپرت ۵). «در آغاز سال ۱۹۵۸ چنین می‌نمود که فرانسه اندک‌اندک به یک جنگ داخلی بر سر الجزایر نزدیک می‌شود. دولت خود را ناکارآمد نشان می‌داد و احتمال

[1] Confessional

می‌رفت که ارتش قدرت را به دست گیرد. در مه ۱۹۵۸ ژنرال دوگل با حرکات زیرکانه‌ای توانست خود را در انتخابات ریاست جمهوری به پیروزی برساند. پس از دو سال که فرانسه و الجزایر در وحشت از ترورهای «اُ آ اس» (سازمان ارتش سری) به سر بردند دوگل راهی برای حل بحران پیدا کرد» (رود ٥٩٤). «الگزنه ورث در زندگینامهٔ دوگل مطرح می‌کند که پناه بردن ژنرال به ملی‌گرایی تا اندازه‌ای برای بیرون کشیدن فرانسه از بن‌بست جنگ سرد بوده است. لوئی مارک درل نیز می‌نویسد که بسیاری از فرانسویان از بیهودگی تقسیم جهان نو میان دو جهان‌بینی ستیزنده آزرده بودند. در خود فرانسه گونه‌ای همزیستی میان گروه بزرگی از رأی‌دهندگان کمونیست (که عموماً عضو حزب نیستند اما گسترش و کشش اندیشه‌های مارکسیستی را به ویژه در میان روشنفکران گواهی می‌دهند) و چارچوب اجتماعی‌ای که روز به روز امریکایی‌تر می‌شود وجود دارد» (همان ٥٩٥). «گفتمان سیاسی آن روزهای فرانسه بر پایهٔ احیای اقتدار و عزت گذشتهٔ فرانسه و همچنین پیشروی با هدف وحدت و غرور ملی قرار داشت. در آن زمان هر سیاست‌مدار و روزنامه‌ای از فرانسهٔ متحد سخن می‌گفت و مردم فرانسه غالباً یک تیم واحد در نظر گرفته می‌شدند که قرار بود به شکوه گذشته بازگردند و به جهان مدرن بپیوندند. سال‌های بعد از جنگ جهانی دوم فرانسه ناامیدانه تلاش می‌کرد برای شهروندانش و همچنین در میان کشورهای اروپایی و متعلقاتشان خودی نشان دهد» (نیوپرت ٥). «بعد از جنگ جهانی دوم و با روی کار آمدن دوگل فرانسه احساس ضرورت می‌کرد که همهٔ جنبه‌های زندگی فرانسوی را بازسازی کند، از تولید بیشتر نیروی الکتریسته گرفته تا صادرات بیشتر عطر» (همان‌جا).

از طرفی «فلسفه‌ای متفاوت (اگزیستانسیالیسم) در فرانسهٔ پس از جنگ شکل گرفت. این فلسفهٔ وابسته به ژان پل سارتر و دیگر روشنفکران فرانسوی اصلی‌ترین عامل مؤثر موج نو بود. اگزیستانسیالیسم بر فردیت، انتخاب آزاد، پوچی هرگونه ادراک عقلی از جهان و مفهوم پوچی در زندگی بشر تکیه می‌کرد. یک اگزیستانسیالیست در رویارویی با دنیای معمولی به‌جای آنکه به ایفای نقش‌های از پیش مقدرشده‌ای بپردازد که جامعه تحمیل می‌کند درصدد برمی‌آید به طریقی اصیل رفتار کند، ارادهٔ آزاد را به خدمت گیرد و نسبت به تمام اعمالش احساس مسئولیت کند» (ناتینگهام ٥٥).

«چندان مایهٔ شگفتی نیست که فرانسه ـ کـه در اوایـل دهـهٔ ۱۹٦۰، ژان پـل سـارتر فیلسوفش، همان‌قدر بر سر زبان‌ها بود که رئیس جمهور شارل دوگل و ستارهٔ سـینمای غیر موج نویی فرانسه برژیت باردوـ کشوری است که سریعاً درمی‌یابـد کـه سـینما بـه همان اندازه که شکلی هنری است، کارتل پخش پول‌سازی است که به شـکل عمـودی نظام یافته است» (اسحاق‌پور ۷)

«در سال ۱۹۳٦ بود که هانری لانگلوآ مجموعه فیلم‌هـای قـدیمی را در سـینما تـک فرانسه ــ که در سالن‌های نمایش آن دار و دستهٔ موج نو سال‌های نوجوانی‌شان را پس از جنگ جهانی دوم می‌گذراندندــ راه‌اندازی کرد. پس از قحطی فیلم‌هـای هـالیوودی در سال‌های اشغال، کانون‌های سینمایی و نقد فیلم دههٔ ۱۹۳۰ فعالیت خود را با شور و حرارت از سر گرفتند و این موجب شکوفایی دوبارهٔ خرده فرهنگ سینمایی پیشین شد: فرانسه در دههٔ ۱۹۵۰ پر بود از هنرکده‌هـا و سـینماهای تخصصـی کـه هماننـد امـروز فیلم‌های قدیمی خارجی از جریان تجاری را نشان می‌دادند» (همان ۸).

همزمانی روی کار آمدن شارل دوگل و مطرح کردن شـعار ملـی‌گرایـی بـرای حـل مشکلات حاصل از جنگ سرد، مطرح شـدن فلسـفهٔ اگزیستانسیالیسـم توسـط ژان پـل سارتر و تلاش برای رهایی از قید و بنـدهای اجتمـاعی، تـلاش بـرای دوبـاره سـاختن فرانسه از طریق افزایش تولید سرمایه و در این میانه توجه بـه سـینما بـه‌عنـوان کارتـل پول‌ساز و توجه علاقه‌مندان سینما به سینمای هالیوود که در زمان اشغال فرانسه توسـط آلمان‌ها ممنوع بود سبب شد تا علاقه‌مندان ادبیات و سینما از چشم اول شـخص مفـرد فیلم بسازند و سینمای موج نو را رقم بزنند. سینمایی که براساس منطق آن، «یـک فـیلم نمی‌بایست حتماً منطقی باشد» (جاهد ۱۳۸۸: ٤). «سینمایی که در آن کارگردان مؤلف‌ها همان سناریست فیلم بودند و بیشتر به‌دنبال آن بودند که در ترتیب مفاهیم، دیالوگ‌ها و بازی‌ها به نوعی بداهه برسند» (ماری ۷۰).

در سینمای موج نو فرانسه نیز صداهای مختلفی بـه گـوش مـی‌رسـد: صـدای یـک ملی‌گرا که در پی اثبات کشورش در جهـان اسـت و «میزانسـن خیابـان‌هـای پـاریس و کافه‌ها تبدیل به ویژگی قطعی فیلم‌هایش شد» (ناتینگهام ۵۵)، صدای سنت‌شـکنانی کـه شخصیت‌ها در فیلم‌هایشان اغلب «ضد قهرمان‌های جوان‌اند کـه تنهـا و رهـا از قیـد و

بندهای خانواده اغلب به‌طور غریزی غیراخلاقی رفتار می‌کنند و به‌عنوان استبدادستیزان شناخته می‌شوند» (همان‌جا)، صدای نویسندگان جوانی که در زمینهٔ بررسی روابط و گفتن داستان‌های انسانی ماهر بودند و صداهایی دیگر که در نتیجهٔ حضور در آن برههٔ تاریخی و بودن در آن شرایط اجتماعی به گوش می‌رسد.

۲.٤ بررسی نشانه‌های جغرافیایی، ایدئولوژیکی، اجتماعی و تاریخی شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

«شعر نوِ مسلط دههٔ چهل، شعر اعتراض بود و این اعتراض دو وجه داشت: یکی اعتراض به سنت و همگام با مدرنیزاسیون اجتماعی ـ اقتصادی که پس از کودتا آغاز شد و با اصلاحات ارضی و انقلاب سفید قرار بود به منصهٔ ظهور برسد؛ و دیگر اعتراض به مدرنیزاسیون یا تجددگرایی و همسو با سنت‌گرایی، که مخالفین آن را شبه مدرنیستی وارداتی و وابسته می‌دانستند» (لنگرودی ۲). «این کوشش برای مدرنیزه کردن ایران از زمان رضا شاه و با نظارت جدی و مستقیم او آغاز شده بود که جنگ جهانی دوم و سقوط و تبعید وی پیش آمد؛ محمدرضا پهلوی به سلطنت رسید؛ جنگ بیست و دو سالهٔ قدرت در ایران درگرفت و برنامهٔ مدرنیزاسیون برای مدتی متوقف ماند تا آنکه کودتا شد. کودتا و در نتیجه تثبیت حکومت، امکانی فراهم آورد تا رژیم پهلوی برنامهٔ مدرن کردن ایران را دوباره پی گیرد ... اما اجرای مدرنیزاسیون در ایران، خود با تناقضی بازدارنده مواجه بود؛ یعنی رژیمی خواهان صنعتی کردن و نو کردن ایران و لاجرم الغای نظام ارباب ـ رعیتی بود که گردانندگانش خود از فئودال‌های بزرگ بودند» (همان ۱۵).

برنامهٔ اصلاحات ارضی با انتصاب علی امینی به نخست وزیری در تابستان ۱۳٤۰ در حوزهٔ مرتجع‌ترین و قدرتمندترین مالکان در روستاهای شمال غربی آذربایجان به اجرا درآمد. اما پس از مدتی شاه از قدرت گرفتن امینی و مجری طرح اصلاحات ارضی، حسن ارسجانی که منجی بیچارگان قلمداد می‌شد احساس خطر کرد و با برکناری حسن ارسجانی و همچنین گماشتن علم به‌جای امینی خود مجری طرح شد و اصلاحات را تحت منشور شش ماده‌ای موسوم به انقلاب سفید پی گرفت. «غیر از اصلاحات ارضی، این شش ماده شامل ملی کردن جنگل‌ها، فروش کارخانجات دولتی

به بخش خصوصی، سهیم شدن کارگران در سود کارخانجات، دادن حق رأی به زنان و تشکیل سپاه دانش بود. شاه برای قانونی کردن انقلاب رفراندمی سراسری برگزار کـرد» (آبراهامیان ۳۷۸). «از سال ٤١ تا ٤٩ جامعهٔ سنتی ما در هم پاشید و از آن، نظامی دیگـر سر برآورد که اعتراض و مبارزه برضد آن، خلاقیت هنری و اندیشیدن و حتـی زیسـتن در آن، راهـی دیگـر مـی‌طلبیـد» (سـرکوهی ۱۰۸). ایـن اتفاقـات هنگـامی رخ داد کـه روشنفکران غرب برای دومین‌بار از یک جنگ جهانی بیرون آمده بودند و تحـت تـأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم یا «فلسفهٔ اصالت وجود» ژان پل سارتر در پی رهایی از هرگونه قید و بند اجتماعی بودند. «فلسفه‌ای که با طیف‌ها و برداشـت‌هـای کـاملاً متفـاوت، از اروپا به جهان سوم ـ از جمله ایران ـ می‌رسید» (شمیسا ۲۰).

«اوضاع زمانه در جهت تأمین خواست هر دو گروه شعری که بن‌مایهٔشـان اعتـراض بود در حرکت بود. همچنان که مخالفت با تجددگرایی غربی در بخـش‌هـایی از اقشـار جامعه رو به گسترش می‌رفت و نمایندگان فرهنگی‌شان به ظهور می‌رسـیدند مخالفـت با هرآنچه که سنت بود نیز (در تمامی عرصه‌ها) بالا می‌گرفت: رفتار اجتماعی و آرایش و پوشش گروهی از هنرمندان مدرن‌گرا در مدت کوتـاهی غیرمتعـارف و عجیـب شـد. ولنگاری و تظاهر به سنت‌شکنی، هرزه‌گرایی، غرابت و نوآوری و بی‌خیالی ارزش شـد ... این امر حادثه‌ای بود که چند دهه پیشتر در پی اتفاقاتی کمابیش مشابه در اروپا (پس از جنگ جهانی اول) به وقوع پیوسته بود. در آن سامان نیز پس از اینکه بخشی از جهان در پی جنگی شوم به ویرانه بدل شد عده‌ای از جوانان برخاستند و به رهبـری تریسـتان تزارا[1] و بعدترها لوئی آراگون[2] و آندره برتون[3] اعلام داشتند: حال که همه‌چیز جهـان در رؤیایی ناشناخته و خودکار بیخودانه غوطه‌ور است، ما نیز دلیلی ندارد کـه خـود را بـه منطقی از پیش ساخته مقید کنیم؛ ما باید بگذاریم که کار هنر بسان کار جهان بـی‌منطـق باشد. و دادائیسم را بنیان گذاشتند. دادائیسم و بعدها سوررئالیسـم، بـه‌نـوعی پاسـخ بـه آرمان‌گرایی از بین رفته بود» (همان ۱۸). با اینکه این اتفاقات چند دهه قبل در اروپا رخ داده بود، این جریان در ایران به‌دلیل نبود زمینهٔ اجتماعی هنوز بُردی نداشـت تـا اینکـه

[1] Tristan Tzara
[2] Louis Aragon
[3] André Breton

قضیهٔ اصلاحات ارضی و انقلاب سفید و به‌دنبال آن گسترش شهرنشینی و برخی آزادی‌های ضد سنت پیش آمد و محیط برای گسترش هنر دادائیستی ـ سوررئالیستی فراهم شد.

به گفتهٔ گردهاری تیکو استاد دانشگاه اوهایوی امریکا، در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳٤٤ «تعداد بی‌شماری از آثار ادبیات بیگانه [به فارسی] ترجمه شد و این کار به‌وسیلهٔ انجمن‌های فرهنگی کشورهای خارجی نظیر ایالات متحده، اتحاد جماهیر شوروی، فرانسه، انگلیس، آلمان، هند و غیره همراهی گردید. امر ترجمه از طریق سازمان ترجمه و نشر کتاب که یک سازمان نیمه‌رسمی بود به سرعت خود افزود. آثار نویسندگان از ارسطو تا یان فلمینگ به فارسی برگردانده شد. در میان شعرایی که آثارشان ترجمه گشت می‌توان از شکسپیر، تی اس الیوت، لانگفلو، تنیسون، رابیندرانات تاگور، ادگار آلن پو، رابرت فراست، لرد بایرون، هاینه، لامارتین و غیره نام برد. از میان نثرنویسان نیز این نویسندگان را می‌توان ذکر کرد: تولستوی، داستایوفسکی، سارتر، کامو، لنین، استالین، نهرو، لینکلن، ناصر، جرج واشنگتن، کندی و غیره. ترجمهٔ آثار نویسندگان فرانسوی و انگلیسی در درجهٔ اول بود. عنصر دیگری که به‌سرعت در نشریات ادبی جای پا باز کرد، ارائه و دخول روش‌های نوین نقادی بود» (تیکو ۳۳٦).

شعر فارسی و شعر فروغ که خود در همین دهه‌ها قد کشیده بود همراه با این حرکت‌ها و واکنش به این جریانات شکل گرفت. طبیعی است فروغ به‌عنوان شاعری با حساسیت‌های بالای اجتماعی، از آنچه در جامعه‌اش جریان دارد تأثیر بپذیرد و این تأثیر در شعر او که بیانگر وجودش است تجلی یابد. فروغ فرخزاد که در میانهٔ تمام جریانات پیش‌گفته است «محتوای شعر امروز را مهم‌ترین و اصلی‌ترین جنبهٔ آن» (فرخزاد ۱۳۷۲: ۱۵۹) می‌داند و می‌گوید: «زندگی اکنون پر از خفقان است. اما شعر از هرگونه فریادی تهی است. ملاحظه‌کاری، رعایت بعضی قواعد و رسوم، ترس، شرم و شهوت‌طلبی دیوارهایی هستند که به گرد شاعر امروز کشیده شده‌اند» (همان ۱۵۷). وی در مقاله‌ای با عنوان «نگرشی بر شعر امروز» از این شعر احمد شاملو: سال بد/ سال باد/ سال اشک/ سال شک/ سال امیدهای دراز و استقامت‌های کم/ سالی که غرور گدایی کرد/ سال درد، سال عزا ... دفاع می‌کند و می‌گوید: «به نظر من این چند مصرع کوتاه

در عین سادگی به شکل دردناکی بیان‌کنندهٔ ماهیت سال‌های تاریکی هستند که بر ما گذشته است. شاملو در کلیهٔ آثار اجتماعی خود از زاویهٔ وسیعی مسائل مختلف را نگریسته است. او خفقان و تاریکی محیطش را در خون و گوشت کلماتش گنجانیده است» (همان ١٦٠). او از شاملویی دفاع می‌کند که در «شعری که زندگی است» می‌گوید: «الگوی شعر شاعر امروز/ گفتیم:/ زندگی است/ ... / او شعر می‌نویسد،/ یعنی/ او دردهای شهر و دیارش را/ فریاد می‌کند...» و خود و دیگر شاعران را متعهد به بیان دردهای جامعه می‌داند. فروغ فرخزاد نیز معتقد است: «تنها در هم شکستن و یا کنار گذاشتن اوزان عروضی کافی نیست... شعر امروز، بینش و ادراک زمان خود را ندارد» (همان ١٥٦). فروغ در گفت‌وگو با فرج‌الله صبا که به مناسبت ساختن فیلم «خانه سیاه است» صورت گرفته، از برخی احوال خویش که بعدها هنگام سرایش دفتر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» آن را به تصویر می‌کشد پرده برمی‌گیرد: «این فیلمی است از زندگی جذامی‌ها و در عین حال از خود زندگی؛ نمونه‌ای از زندگی عمومی. این تصویری است از اجتماع دربسته و محصور. تصویری است از عاطل بودن، منزوی بودن، بیهوده بودن. حتی آدم‌های سالم نیز ممکن است در اجتماع به‌ظاهر سالمِ بیرون از جذام‌خانه، همین خصوصیات روحی را داشته باشند... جوانی که توی خیابان بی‌هدف راه می‌رود، با آن جذامی که توی فیلم، کنار دیوار مدام راه می‌رود فرقی ندارد» (همان ٢٤٦).

از طرفی دیگر فروغ فرخزاد به گفتهٔ م. آزاد تحت تأثیر شعر ترجمه قرار دارد: «فرخزاد با علاقه در اشعار شعرای غربی مطالعه می‌کرد. حتی می‌شود جزء جزء تأثر او را از الیوت نشان داد» (آزاد ٣٦٦). «مهم‌ترین شاعر خارجی دههٔ سی در ایران تی اس الیوت بود که از یک سو «سرزمین هرز» و «چهارشنبه خاکستر» و دیگر اشعار مرگ‌آلودش منطبق بر روحیهٔ حاکم بر جامعهٔ شعرخوان آن سال‌ها بود و از سوی دیگر، اشعارش برای جوانانِ رویگردان از شعر متعهد، مدرن‌تر، جذاب‌تر، آموختنی‌تر و امروزی‌تر از شعر شاعران جامعه‌گرا به نظر می‌رسید» (لنگرودی ١٩).

در فضای داخلی ادبیات و هنر ایران نیز تأثیر ابراهیم گلستان در تکوین شخصیت هنری فروغ روشن است. به گفتهٔ چوبک «در این دوره است که فروغ با شاعران غرب

آشنا می‌شود. او با دوستانی دیگر آشنا می‌شود که برای او شعرهای پِرِور[1] را که به‌صورت ترانه خوانده شده بود و همین‌طور اشعار الوآر[2] و دیگران را می‌خواندند و از آنجا که فروغ، زنی حساس و بااستعداد بود از هر شاعری بهره‌ای می‌گرفت. پل الوآر شاعر نوگرای فرانسوی پیرو مکتب دادائیسم بود و سپس به سوررئالیسم روی آورد. بعید نیست که فروغ در شعرهای سوررئالیستی خود تحت تأثیر این شاعر بوده باشد» (شریف‌زاده ۱۸۵) «سوررئالیسم می‌خواست انسان را از طریق آموزش وی برای زندگی در تراز بالاتری از آزادی طبیعت، (از محدودیت‌ها) آزاد سازد. اگر آدمی می‌توانست خود را از آن قیود سامان عقلی که برساختهٔ یونانیان بود برهاند محدودیت‌های مادی، دیگر موضوعیت خود را از دست می‌دادند. شعر همواره این نقش را ایفا کرده بود. انگاره‌های آن همیشه از مرزهای سخن معقول تعالی جسته بودند. سوررئالیسم به این معنا صرفاً می‌خواست بر اولویت استعداد شاعرانهٔ انسان تکیه کند» (لینتن ۲۰۱). سالوادور دالی نقاش معروف مکتب سوررئالیسم نیز معتقد است هدف این مکتب این است که «در بی‌نظمی، نظمی به وجود آورد و از رهگذر آن در جهت بی‌اعتبار ساختن تمام و کمال جهان واقعیت گام بردارد» (همان ۲۱۰). فروغ فرخزاد نیز در شعر «نظم متعارف را به هم ریخته است» (آزاد ۳۸۰).

چنان‌که بیان شد در این دوره فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم سارتر و دیگر روشنفکران غربی که در پی رهایی از قید و بندهای اجتماعی بودند از اروپا به کشورهای جهان سوم ـ از جمله ایران ـ می‌رسید. این ترجمه‌ها در نشریات آن زمان از جمله نشریهٔ *آرش*[3] در کنار شعر شاعران آن زمان از جمله فروغ فرخزاد چاپ می‌شد.

اگرچه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» در ورای ذهن فروغ فرخزاد شکل گرفته است، این تنها صدای او نیست؛ پژواک صداهایی دیگر از جامعه‌ای که شاعر در آن می‌زیسته هم هست و صداهایی از وقایع تاریخی که درحال رخ دادن بوده‌اند و صدای مجموعه‌ای از عوامل در زمان و در مکانی که شاعر در آن زیسته است. گویی

---

[1] Jaques Prevert
[2] Paul Éluard
[3] برای مثال در شمارهٔ ۹ نشریهٔ *آرش* صفحهٔ ۳، بیانیهٔ سارتر به ترجمهٔ بیژن جعفرولی و در صفحهٔ ٦، «کلمات سارتر» به ترجمهٔ حمید عامری به چاپ رسیده است.

این شعر برآیندی است از زندگی شخصی شاعر و فضای جامعهٔ آن روز و همچنین پاسخی به آن فضا.

۳.٤ بررسی زیبایی‌شناسیک سینمای موج نو فرانسه

مهم‌ترین تفاوت فیلم‌های موج نو با سینمای کلاسیک در شیوهٔ روایت آن بود. «همان‌طور که گدار گفته است، یک فیلم باید دارای مقدمه، تنه و نتیجه باشد (روایت ارسطویی) اما نه الزاماً به ترتیب» (جاهد ۱۳۸۸: ۳). موج نو فرانسه با دیدگاهی مشخص و یک فلسفهٔ نظری زیبایی‌شناسی نسبت به سینما و به‌ویژه میزانسن آغاز شد. اعتقاد راسخ این موج به میزانسن‌های بلند و طولانی از دل مطالعات عمیق فلسفی بازن و تحقیق در تئوری تدوین آیزنشتاین برخاسته بود. علاقهٔ وافر سینماگران موج نو فرانسه به سینمای نئورئالیستی ایتالیا نه‌تنها به‌دلیل سینمای متفاوت آنها نسبت به سینمای رایج دنیا، که به‌دلیل موشکافی عمیق و تحلیل‌های زیبایی‌شناسی فیلم‌های دسیکا[1]، روسولینی[2] و ... و کشف عناصر زیبایی‌شناسی در این قبیل فیلم‌ها همچون استفاده از لوکیشن‌های طبیعی و استفاده از نابازیگران که کمک زیادی به واقع‌گرایی سینمایی آنان می‌کرد و ... شکل گرفته بود. از سوی دیگر سینماگران جوان موج نو به «رنوآر[3] و ذهنیت تغزلی و نیز روایت از زبان اول شخص مفرد توجه داشتند. تمام آثار رنوآر براساس " من" فیلم‌ساز شکل گرفته. نقدنویسان موج نو بر این نظر بودند که مؤلف در واقع کسی است که مشخصاً از زبان " من" حرف بزند» (لوک دوئن ٤۹).

به‌طور کلی ویژگی‌های سینمای مؤلف را می‌توان این‌گونه شرح داد:

«۱. کارگردان مؤلف، همان سناریست فیلم است.

۲. کارگردان از سناریو به‌طور دقیق و مو به مو پیروی نمی‌کند بلکه بیشتر در پی آن است تا در ترتیب مفاهیم، دیالوگ‌ها و بازی‌ها به نوعی بداهه برسد.

۳. کارگردان ترجیح می‌دهد به‌جای کار در لوکشین‌های مصنوعیِ درون استودیو، در نماهای طبیعی کار کند.

---

[1] De Sica
[2] Rossellini
[3] Jean Renoir

٤. کارگردان تنها گروه محدودی از افراد را به کار می‌گیرد.
۵. کارگردان ضبط مستقیم صدا در صحنه را به دوبله ترجیح می‌دهد.
٦. کارگردان تا آنجا که بتواند از به‌کارگیری نور اضافی طفره می‌رود.
۷. کارگردان نابازیگرها را به خدمت می‌گیرد.
۸. اگر کارگردان از بازیگران حرفه‌ای استفاده کند آنها را بـه شـیوهٔ آزادانـه بـه کـار می‌گیرد» (ماری ۷۰).

«موج نو دیگر حاضر نبود تصویری متکی به نظم از جهان ارائه دهد» (لـوک دوئـن ٥٤). «در *از نفس افتادهٔ* گدار، قهرمان فیلم آدم می‌کشد و هیچ‌گونه نـدامتی در قبـال آن اظهار نمی‌کند. در عین حال در *کلئو از ۵ تا ۷* ساختهٔ اگنس واردا، قهرمان زن فیلم وقتی که درمی‌یابد مبتلا به سرطان است از ایفای نقش‌هایی که دیگران از او انتظار دارند سـر بازمی‌زند و زیستن اصیل آغاز می‌کند» (ناتینگهام ۵۵).

فرم در موج نو فرانسه بخشی از محتوایی است کـه کارگردانـانش در پـی ارائـهٔ آن بودند؛ جوانان خسته از سنت، نویسندگانی که به فیلم و سینما علاقه‌منـد بودنـد در پـی مخالفت با نظام مسلط و کهنه و سنتیِ فیلم‌سازی در فرانسـه بودنـد و بـرای بیـان ایـن مخالفت فرمی را برگزیده بودند کـه در تمـامی بخـش‌هـا از موضـوع گرفتـه تـا نحـوهٔ فیلم‌برداری این میل به رهایی را نشان دهد.

٤.٤ بررسی زیبایی‌شناسیک شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»

این شعر از جمله اشعاری است که در وزن نیمایی سروده شده است «امـا شـاعر در آن دو وزن را در هم آمیخته یا به‌جای برخی ارکان، ارکان دیگـری آورده اسـت کـه در عروض سنتی مرسوم نبوده» (شمیسا ٤٦٤). فرخـزاد در جـایی گفتـه: «مـن هـیچ اوزان عروضی را نخوانده‌ام ... من، جمله را به ساده‌ترین شکلی که در مغزم ساخته می‌شود به روی کاغذ می‌آورم و وزن مثل نخی است که از میان این کلمات رد شده، بی‌آنکه دیـده شود فقط آنها را حفظ می‌کند و نمی‌گذارد بیفتند. اگر کلمهٔ "انفجار" در وزن نمی‌گنجد و مثلاً ایجاد سکته می‌کند، بسیار خوب، این سکته مثـل گرهـی اسـت در ایـن نـخ. بـا گره‌های دیگر می‌شود اصل "گره" را هم وارد وزن شعر کرد و از مجموعهٔ گره‌ها یـک

جور هم‌شکلی و هماهنگی به وجود آورد ... در زبان فارسی وزن‌هایی است که شدت و ضرباهنگ کمتری دارند و به آهنگ گفت‌وگو نزدیک‌ترند. همان را می‌شود گرفت و گسترش داد. وزن باید از نو ساخته شود و چیزی که وزن را می‌سازد و باید اداره‌کنندهٔ وزن باشد ـ برعکس گذشته ـ زبان است: حس زبان، غریزهٔ کلمات، و آهنگ بیان طبیعی آنها... . وزن برای من حسی است؛ گوشم باید آن را بپذیرد» (فرخزاد ۱۳۷۲: ٤٦٣).

اینکه فروغ بدون توجه به مسائل فنی، با تکیه بر ذوق و گوش و حسّ موسیقی، ناخودآگاه توانسته است وارد چنین فضاهای موسیقیایی شود حائز اهمیت است. «او توانسته است به عروض فارسی وسعت موسیقیایی بیشتری بخشد و امکان نزدیک کردن وزن را به طبیعت گفتار و زبان عادی که سفارش نیما بود بیشتر کند» (شمیسا ٤٧٠).

شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که بلند و روایت‌گونه است به تصویر و به فیلم نزدیک می‌شود. می‌توان قطعاتی از آن را «به‌صورت پلان‌های اکسپرسیونیستی یا حتی سوررئالیستی در تصاویر سینما تجسم کرد» (رضوی ۵۸). «شعر فروغ چنان پر از لحظه‌ها و مناظر کوتاه و جدا جداست که خواننده همیشه تعدادی از آنها را جا می‌اندازد. این شگرد شعری فروغ است؛ شگردی که عذرخواه بی‌پیوندی تصویرهای شعر اوست. در هر بار که شعر فروغ را می‌خوانیم به تصویر تازه‌ای توجه پیدا می‌کنیم که در قرائت قبلی از نظر پنهان مانده بود. در شعر فروغ هم، مانند شعرهای بزرگ متشکل، می‌توان چیزی کشف کرد، اما این چیز، کشف رابطه نیست، کشف تصویر است» (موحد ۱۳۳).

این شعر را گویی مجموعه‌ای از تصاویر عشق، زندگی، گذشته، باروری، حدیث نفس و ... تشکیل داده است. «مثل اینکه آیینه‌هایی در کنار هم در طول زمان روبه‌روی زندگی گذاشته باشیم و بازتاب همهٔ زندگی را در آنها ببینیم. ساختارهای این‌چنینی مجالی به پرداخت‌ها و ایجاد روابط میان تصویرها و ساختن مجموعه‌ای یکدست و یکپارچه نمی‌دهند. از این لحاظ شعر فروغ بازتاب زندگی است؛ پر از محتوا و مضمون‌های پراکنده که خط ارتباطی آنها زمان و تصادف است» (همان ۱۳۲)؛ تصویرهایی که تجربه‌های زیستهٔ اوست. حتی تصویرهای انتزاعی از تصنع به دورند؛ غلبهٔ حس و عاطفه در تصویر، تجربی بودن آن را در عین انتزاع برجسته می‌کند. از

همین روست که فروغ بر محتوایی بودن شعر خود تأکید دارد حال آنکه شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نشانه‌های روشنی از شعر حجم را در خود دارد که شکل قوام‌یافتهٔ موج نو است. بی‌آنکه فروغ تعمدی در این آشنایی‌زدایی داشته باشد این رفتار با زبان و تصویر برای او درونی شده است و حاصل درگیری او با درون خویش است. ژرفای نگاه او، عمق تصاویر را می‌کاود و تصویر تازه‌ای بیرون می‌کشد بی‌آنکه اندیشه و معنا را فدا کند؛ امواجی که نو نو از دریای ذهنش بیرون می‌تراود و ثمر آن، تصاویری از تلخی زندگی مدرن را به نمایش می‌گذارد.

شعر فروغ همان‌طور که خود می‌گوید «**آدمی** است که در شعر جریان دارد» (فرخزاد ۱۳۸۱: ٤۹). بین پاره‌های مختلف شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» سکوت‌ها گویی نشان از لحظه‌هایی است که ماجرا در ذهن شاعر نیز متوقف شده است. در واقع همان‌طور که گفته شد فروغ شاعر محتواست. وقتی جهان‌بینی او عوض می‌شود و وارد مرحلهٔ عمیق‌تری می‌شود و به قول خودش تولدی دیگر می‌یابد، فرم و شکل و ساختار شعرش مطابق با این جهان‌بینی تغییر می‌کند. فروغی که در زندگی شخصی‌اش، پا در سنت‌ها و ساختارهای اجتماعی دارد و سر در آزادی و رهایی از این قید و بندهای اجتماعی، طبیعی است که در نامه‌ای به احمدرضا احمدی سردمدار شعر موج نو در ایران بنویسد: «**وزن** را فراموش نکن، به توان هزار فراموش نکن...» (فرخزاد ۱۳۷۲: ۱۳٦) و بعد در جایی دیگر بگوید: «من هیچ اوزان عروضی نخوانده‌ام...» (همان ٤۳٦) و وزن جدیدی را تعریف کند که از طرفی کیفیت موسیقیایی به شعر بدهد و از طرفی دیگر آن را به سینما و تصویر نزدیک کند. «وجه بارز جایگاه فرخزاد در ادب معاصر ایران، در دریافت خاصش از شعر و آفرینش نگاهی تازه به شعر فارسی است. این نگاه در **چهره** یا **من** شعری او نهفته است» (نفیسی ۲۵۸)

۵. شباهت‌ها و تفاوت‌های دو اثر

با مطالعهٔ جدول زیر این نکته قابل توجه است که اگرچه سینمای موج نو در فرانسه با غنای بیشتری آغاز شد و چه‌بسا بسیار وسیع‌تر و ماندگارتر از شعر فروغ است، در واقع شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نمایندهٔ تفکری است که تحت تأثیر جریان‌هایی

از قبیل مدرنیزاسیون و انقلاب سفید و دیگر جریان‌ها وارادتی بود؛ جریان‌هایی که بیشتر آنها اگر با شکست روبه‌رو نشدند نیمه‌کاره رها شدند. اینجاست که نقطه نظر ادوارد سعید به خاطر می‌آید: این منصفانه نیست که دو اثر را فارغ از متنی که در آن زاییده شده‌اند با یکدیگر مقایسه کنیم. تنها با بررسی شعر فروغ در بستر آن روز جامعهٔ ایران می‌توان به اهمیت کار وی پی برد و همچنین نباید فراموش کنیم که سینمای موج نو فرانسه نیز متولد جامعهٔ آن روز فرانسه است؛ جامعه‌ای که با وجود مشکلات فراوان در درون و بیرون مرزهایش، افرادی چون ژان پل سارتر و سیمون دو بووار از آن بیرون آمدند.

عناصر بررسی‌شده متغیرها	شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»	سینمای موج نو فرانسه	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
نشانه‌های جغرافیایی، ایدئولوژیکی و اجتماعی	وقوع کودتای ۲۸ مرداد و تثبیت سلطنت پهلوی	وقوع جنگ جهانی دوم و آسیب‌های رسیده به فرانسه	تأثیر سارتر و فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم بر هر دو اثر بروز مشکلات داخلی در هر دو کشور ایران و فرانسه تأثیر جریان‌های خارجی بر هر دو اثر تلاش بر رهایی از قیود اجتماعی در جریان‌های روشنفکری هر دو کشور ایران و فرانسه	توجه ویژهٔ دولت فرانسه به سینما به‌دلیل منفعت اقتصادی آن برای کشورش درحالی‌که در ایران از جریان شعر هیچ‌گونه حمایت مالی نمی‌شد. در ایران به خواست حکومت مدرنیزاسیون به جامعه القا می‌شد
	مدرنیزاسیون و تجددگرایی	تکیه بر ملی‌گرایی برای بیرون کشیدن فرانسه از بن‌بست جنگ سرد		
	ترجمهٔ اشعار و داستان‌ها و متون فلسفی از فرانسه و انگلیسی	نمایش فیلم‌های هالیوودی در سینما تک فرانسه		
	به چاپ رسیدن آراء سارتر در باب فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم	مطرح شدن فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم توسط ژان پل سارتر		
	به‌هم‌ریختگی اوضاع داخلی	پیروزی ژنرال دوگل در انتخابات و بهبود اوضاع داخلی		

	تلاش گروهی از هنرمندان مدرن برای رهایی از هرگونه قید و بند اجتماعی	تلاش روشنفکران برای رهایی از قید و بندهای اجتماعی		درحالی که در فرانسه خود جامعه این نیاز به مدرن شدن را احساس کرده و برای رسیدن به آن تلاش می‌کرد.
	گسترش تأثیر هنر دادائیستی و رئالیستی که چند دهه قبل در اروپا رواج داشت.	----		
ویژگی‌های زیبایی‌شناختی	توجه نکردن به مسائل فنی و تکیه کردن بر گوش و حسّ موسیقیایی	توجه به بداهه‌پردازی در فیلم‌ها	در هر دو اثر با تأکید بر راوی اول شخص و «منِ» خالق بر فردیت تأکید می‌شود. در هردو اثر محتوا فرم بیان را می‌کند. در هر دو اثر نظم زمانی به هم ریخته است. (این نیز تا حد زیادی منطبق بر تفکر آزادی‌طلب است.)	دو اثر برای بیان مقصود خود رسانه‌های متفاوتی را برگزیده‌اند.
	نزدیک شدن قطعات شعری به پلان‌های اکسپرسیونیستی یا حتی سوررئالیستی	به‌کارگیری بیان شاعرانه در فیلم‌ها		
	شکل‌گیری شعر براساس «من» شاعر	توجه ویژه به آثار رنوآر که از «من» فیلم‌ساز شکل گرفته‌اند و تأکید بر حضور کارگردان مؤلف‌ها		
	روایت از زبان اول شخص مفرد	روایت از زبان اول شخص مفرد		
	بر هم زدن نظم زمانی در شعر	بر هم زدن نظمِ روایتِ ارسطویی		

	غلبهٔ محتوا بر فرم	کار در نماهای طبیعی، ضبط مستقیم صدا در صحنه و به‌کارگیری نابازیگرها که همه منطبق بود بر تفکر آزادی‌طلب هنرمندان آنها.		

٦. نتیجه‌گیری

براساس آنچه گفته شد آثاری از رسانه‌های گوناگون هنری را می‌توان به‌مثابهٔ متن در نظر گرفت و به شیوهٔ خوانش تطبیقی دموکراتیک مطالعه کرد. در این مطالعه از شیوهٔ نقد تطبیقی دموکراتیک ادوارد سعید در مطالعهٔ شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد و سینمای موج نو فرانسه بهره بردیم و مشاهده کردیم که هر اثر از لحاظ محتوا، برآیند و پاسخی به شرایط اجتماعی، ایدئولوژیکی و تاریخی همان دورانی است که در آن پدید آمده است. همچنین با بررسی نحوهٔ کاربرد زبان در هر اثر به این نتیجه رسیدیم که فرم در هر اثر بخشی از همان محتوایی است که خالق اثر در پی ارائهٔ آن است.

با مقایسهٔ دو متن نیز دیدیم که از هر دو اثر صداهای متفاوتی به گوش می‌رسد. این صداها در هر دو اثر بیانگر «من» هنرمند است؛ هنرمندی که به جهان اطرافش حساس است و این حساسیت را در قالب رابطه‌های تازه که در اساس فرهنگی‌اند بیان می‌کند. هر دو اثر تحت تأثیر فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم‌اند. همچنین هنرمندان هر دو اثر ضمن حفظ برخی اصول گذشته، در پی رهایی از سنت‌ها و قوانینی هستند که آنها را محدود کرده‌اند. شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» شعری تصویری است که هر برش از آن را می‌توان چون پلانی از یک فیلم تصور کرد و از طرفی کارگردانان سینمای موج نو شاعران و نویسندگانی‌اند که در بیان هنری خود به شعر نزدیک می‌شوند. به‌طور کلی می‌توان گفت هر دو اثر در شیوهٔ به‌کارگیریِ تصاویر و نحوهٔ روایت به یکدیگر نزدیک‌اند.

منابع

آبراهامیان، یرواند. *ایران بین دو انقلاب*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند، حسن شمس‌آوری، محسن مدیر شانه‌چی. چاپ دوازدهم. تهران: مرکز، ۱۳۷۷.

آزاد، م. «چندگانگی و چندگونگی.» *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*. بهروز جلالی. چاپ سوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۲.

آقاجانی، شمس. «شکل ناتمامی‌ها.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

اذانی، مهری. «گذری بر حوزهٔ جغرافیایی و فلسفهٔ سیاسی در اندیشهٔ شادروان پروفسور دکتر حسن شکویی.» *جغرافیا و مطالعات محیطی*. ش ۱ (۱۳۸۸): ٦-۱۳.

اسحاق‌پور، یوسف. *باستان‌شناسی سینما و خاطرهٔ قرن*. مریم عرفان. چاپ اول. تهران: چشمه، ۱۳۸٦.

اسکولز، رابرت. *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. فرزانه طاهری. چاپ اول. تهران: آگه، ۱۳۸۳.

انوشیروانی، علی‌رضا. «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی*. ش ۱ (بهار ۱۳۸۹): ٦-۳۸.

پاپلی یزدی، محمود. «تکمله‌ای بر مقالهٔ "تعریف، مفهوم و دیدگاهی تازه از جغرافیا".» فصلنامهٔ *تحقیقات جغرافیایی*. ش۱٦ (۱۳٦۹): ۵-۲۳.

پازولینی، پیرپائولو. «سینمای شعر.» حمیدرضا احمدی لاری. *فارابی*. ش۹ (۱۳٦۹): ۷۱-۹۹.

تیکو، گردهاری. «سیری در سروده‌های فروغ.» *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*. بهروز جلالی. چاپ سوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۲.

جاهد، پرویز. «کارنامهٔ سینمای یک شاعر.» *کتاب ماه هنر*. ش۲ (۱۳۷۷): ۳٦-٤۱.

رضوی، سید مسعود. «ادیبان و سینماگران.» ماهنامهٔ علمی تخصصی *اطلاعات حکمت و معرفت*، ش۳٤ (۱۳۸۷): ٥٦-٦۰.

رود، اریک. *تاریخ سینما از آغاز تا ۱۹۷۰*. حسن افشار. چاپ اول. تهران: مرکز، ۱۳۷۲.

زرین‌کوب، عبدالحسین. *نقد ادبی*. جلد دوم، چاپ اول. تهران: امیرکبیر، ۱۳٦۹.

سرکوهی، فرج. «فروغی تازه در شعر فرخزاد.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

سعید، ادوارد. *اومانیسم و نقد دموکراتیک*. ترجمهٔ اکبر افسری. چاپ اول. تهران: کتاب روشن، ۱۳۸۵.

شریعت کاشانی، علی. «فروغ و شاملو؛ از نزدیکی تا فاصله‌ها.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

شریف‌زاده، منصوره. «فروغ، زنی از تبار خورشید.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. *صور خیال در شعر فارسی*. چاپ هفتم. تهران: آگاه، ۱۳۷۵.

شمیسا، سیروس. *نگاهی به فروغ*. چاپ اول. تهران: مروارید، ۱۳۷٤.

فرخزاد، پوران. *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

فرخزاد، فروغ. «از حرف‌ها و نوشته‌های او که همه از شعر بود»، بهروز جلالی. *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*. چاپ سوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۲.

ـــــــ . *مجموعهٔ کامل اشعار فروغ فرخزاد*. چاپ دوم. تهران: عابد، ۱۳۸۱.

ـــــــ . «گفت و شنود م. آزاد با فروغ فرخزاد». *آرش*. ش۸ (۱۳٤۲): ٤٥–٥۸

کامرانی، بهنام. «جهانی شدن و گسترش فرهنگ مطالعات تطبیقی.» *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها*. ش۱۵ (۱۳۸۸): ٤۱–٤۹.

لاری، مریم. «شرق‌شناسی و نقد تطبیقی از منظر ادوارد سعید.» *مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها*. ش۱۵ (۱۳۸۸): ۸۳–۹۵.

لنگرودی، شمس. *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد سوم، چاپ دوم. تهران: مرکز، ۱۳۷۰.

لوک دوئن، ژان. *موج نو سینمای فرانسه*. قاسم روبین. چاپ دوم. تهران: نیلوفر، ۱۳۸۲.

لینتن، نوربرت. *هنر مدرن*. علی رامین. چاپ چهارم. تهران: نی، ۱۳۸۲.

موحد، ضیاء. *شعر و شناخت*. چاپ سوم. تهران: مروارید، ۱۳۷۷.

ناتینگهام، استیون. «سینما: موج نو فرانسه.» مینا رضاپور. *گلستانه*. ش۵۷ (۱۳۸۳): ۵۷–٦۰.

نجومیان، علی. «به‌سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی» فصلنامهٔ *پژوهش‌های ادبی*. ش۳۸ (۱۳۹۱): ۱۱۵–۱۳۸.

نفیسی، آذر. «در پناه پنجره.» *کسی که مثل هیچ‌کس نیست*. پوران فرخزاد. چاپ چهارم. تهران: کاروان، ۱۳۸۱.

جاهـــد، پرویـــز. «میـــراث مـــوج نـــو فرانســـه.» *خشـــت و آینـــه*. (۱۳۸۸). (۲۵ دی ۱۳۹۲)
http://jahed.malakut.ws/archives/2009/04/post_ 158.html
فلاحی، نیلوفر. «فرانسه چگونه مهد سینمای جهان شد؟» *خبرگزاری دانشجویان ایران (۱۳۹۲)*.
(۲۵ دی ۱۳۹۲) http://isna.ir/fa/ news/92060704434

Marie, Michel. *The French New Wave an Artistic School.* Richard Neupert. USA: Blackwell Publishing, 2003.
Neupert, Richard. *A History of the French New Wave Cinema*. Wisconsin Press: The University of Wisconsin, 2002.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی