مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال یازدهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۳۹۸، پیاپی ۳۹

تلقی‌های بوطیقایی فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی؛ متنی و فرامتنی

پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی* دانشگاه کردستان
سیدمحسن حسینی موخر** دانشگاه لرستان
شادی احمدی*** دانشگاه کردستان

چکیده

فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی ازجمله زنان شاعر معاصر هستند که هم به‌صورت متنی در لابه‌لای شعرها و هم به‌صورت فرامتنی در سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها، نامه‌ها و مقالات، درباره‌ی شعر و شاعری سخن گفته‌اند. این اظهارات بوطیقایی، از چند منظر به‌ویژه بنابه جایگاه شاعری آنان درخور توجه است. در این نوشتار، به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی علاوه بر معرفی و مقایسه‌ی اظهارات بوطیقایی متنی و فرامتنی دو شاعر، به میزان فاصله‌گیری آنها از بوطیقای کلاسیک پرداخته شده است. مطالعه‌ی ما نشان می‌دهد فروغ و سیمین ضمن باورهای بوطیقایی مشابه به میزان‌های متفاوتی در مقابل اقتدار مندرج در بوطیقای کلاسیک قد علم کرده‌اند. تلقی‌های هر دو شاعر درباره‌ی چیستی شعر، کیستی شاعر نیز نوع محتوا و مضمون تقریباً مشابه است. باوجود شباهت‌ها، دیدگاه‌های آنان در باور به نوآوری در سطوح زبان، موسیقی و قالب با هم تفاوت‌های آشکاری دارد. فروغ ازجمله‌ی پیروان نیماست که در اظهارات بوطیقایی خود سنت را در اغلب و شاید همه‌ی ابعاد و عناصر شعر کنار می‌نهد؛ در مقابلِ بوطیقای گسست محور فروغ، اشارات سیمین از دگردیسی فراتر نمی‌رود. او گاهی و در برخی موارد، مرزبندی‌های قطعی و مألوف بوطیقای سنتی را کنار می‌نهد و نوآوری را مجاز می‌داند.

واژه‌های کلیدی: زنان شاعر معاصر، فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی، بوطیقا.

---

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی p.yaghoobi@uok.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی Hoseini.mo@lu.ac.ir
*** دکتری زبان و ادبیات فارسی Shadiahmadi35@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۱۰/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۷/۲/۱۹

۱. مقدمه

بوطیقا (Poetics) عنوانی کلّی برای هرگونه مطالعه و تبیین ملاک‌های ادبیات به‌مثابه نوعی خلاقیت زبانی است و انواع رخدادهای زبانی اعمّ از شعر و داستان را در برمی‌گیرد. برهمین‌اساس رنه ولک، بوطیقا را مطالعه‌ی اصول، مقوله‌ها و ملاک‌های ادبیات و موضوع‌هایی از این دست فرض می‌کند (۱۳۷۳: ۳۴) نه نوع یا شکلی خاص. کالر بوطیقا را فهمی از تهمیدات، قراردادها و راهبردهای ویژه‌ی ادبیات می‌داند که آثار ادبی به مدد آن‌ها تأثیرات ویژه‌ی خود را خلق می‌کنند. (۱۳۸۸: ۲) ژنت هم نشان می‌دهد که در زبان یونانی، واژه‌ی poesis فقط بر شعر دلالت نمی‌کند، بلکه در معنای عام به معنای خلاقیت است و از این لحاظ بوطیقا، تبیین ملاک‌هایی برای درک خلاقیتِ سامان‌گرفته در زبان است. (۱۳۹۲: ۲۹) تلقی مذکور برای دیگر صاحب‌نظران هَم پذیرفته شده است. تودورف (۱۳۸۸) بوطیقای نثر را پیش می‌نهد و ایوتادیه (۲۶۸:۱۳۷۸) در کنار بوطیقای شعر به بوطیقای نثر و رمان هم می‌پردازد. منتهی بوطیقای شعر بنابه قدمت و در بردارندگی نظریه‌های متنوّع، معمولاً غالب می‌نماید؛ تا حدی که در نظر بسیاری، بوطیقا فقط بر معرفی ملاک‌های سنجش شعر و شاعری دلالت دارد.

قدیمی‌ترین و معروف‌ترین منبع در این زمینه، رساله‌ی *فن شعر* یا *هنر شاعری* ارسطوست که در کتب اسلامی، از آن به عنوان «بوطیقا» نام برده شده است. (میرصادقی، ۱۳۸۵: ذیل بوطیقا) در همان قرن‌های اولیه‌ی اسلام، ایرانیان و اعراب از راه ترجمه، با کتاب *بوطیقا* آشنا شدند و خود نیز به ارائه‌ی نظریه‌هایی پرداختند که اگرچه به پختگی و فخامت نظریات ارسطو نبود، از نظر نوآوری و تطبیق بیشتر با ادبیات ایرانی و اسلامی، قابل تأمل و بررسی است. در ادبیات معاصر فارسی هم نویسندگان و شاعران نگرش‌های بوطیقایی خود را هم به صورت متنی در لابه‌لای اشعارشان و هم در قالب فرامتنی در نوشته‌ها و مصاحبه‌هایشان مطرح کرده‌اند.

در همان زمان شکل‌گیری ادبیات معاصر، جمالزاده و نیما هرکدام طرح‌هایی پیشنهاد دادند. انقلاب ادبی نیما و ارائه‌ی نظریه‌های جدید درباره‌ی شعر و عناصر آن، سبب شد که گروهی سرسختانه به ادامه‌ی شیوه‌ی شعر کلاسیک فارسی، دست کم از نظر قافیه، موسیقی، وزن و قالب شعر بپردازند و نظریه‌پردازی‌های نوین را قبول نداشته باشند؛ در مقابل، گروهی نیز بر ضرورت نوآوری‌های شگرف در حوزه‌های مختلف صورت و معنی پافشاری کنند. در میان طرفداران این هر دو گروه، زنان شاعری همچون فروغ فرخزاد،

سیمین بهبهانی، طاهره صفارزاده و ... نیز بودند که علاوه‌بر خلق شعر و داستان، اشارات بوطیقایی هم داشته‌اند. از میان اینها فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی، شاعران شاخص‌تری هستند- که باوجود اینکه یکی از آن دیگری بیشتر زیسته و آثار بیشتری نیز دارد- بررسی نظریه‌های ادبی و هم چنین عکس‌العمل‌های آنان به انقلاب‌های نوآورانه‌ی شعر معاصر، قابلیت توجه بیشتری را داراست.[۱]

در این نوشتار برای بررسی و تبیین نظریه‌های ادبی این دو شاعر زن، به دو نکته توجه شده است: اول اینکه بنابه نظر ژنت دو تلقی بوطیقایی بنیان‌گرا و شرط‌گرا وجود دارد. در نگاه بنیان‌گرا برخی از متون ذاتاً یا برحسب طبیعتشان برای همیشه ادبی بوده و برخی دیگر این چنین نیستند (رک. ژنت، ۱۳۹۲: ۲۷)؛ در مقابل در بوطیقای شرط‌گرا اصل بر این است که هر متنی که از حیث زیبایی‌شناختی در مواجه‌شونده احساس رضایت ایجاد کند، می‌تواند ادبی تلقی شود. (همان: ۴۸) در نوشتار حاضر بدون تفکیک آنها-هرچند در مواردی تفکیک ناپذیرند-تمام آرای آن دو ذکر شده است. دوم آنکه چون یکی از امکانات ویژه‌ی ادبیات معاصر برای نقد، پژوهش علمی و شناخت دقیق زندگی و نظرات هنرمندان حوزه‌های مختلف، فرامتن (شامل مقالات، نامه‌ها، سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها و نقدهای شاعر و نویسنده) است؛ برای معرفی آرای بوطیقایی دو شاعر، هم به متن شعر(text) و هم به فرامتنِ (Metatext) حاوی اظهارات بوطیقایی آنان پرداخته شده است؛ زیرا برخی از اظهاراتِ بوطیقایی شاعران، در لابه‌لای شعرآنها و برخی دیگر در میان گفته‌ها، نوشته‌ها و مصاحبه‌هایشان آمده است. بنابراین با تکیه‌بر موارد مذکور، به شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی علاوه‌بر معرفی و طبقه‌بندی این نظریه‌ها در حوزه‌هایی همچون چیستی شعر، کیستی شاعر، عناصر شعر (محتوا و مضمون، زبان و واژگان، موسیقی و وزن، قالب) به بررسی و مقایسه‌ی اشارات ادبی این دو و میزان تأثیرپذیری آنها از بوطیقای نو نیز توجه شده است.

۲. پیشینه و ضرورت تحقیق

پرداختن به بوطیقا و نظریه‌های ادبی شاعران و نویسندگان- چه کلاسیک و چه معاصر- همواره توجه پژوهشگران و صاحب نظران را برانگیخته و تحقیقات متنوعی هم درباره‌ی آن انجام شده است. مطالعات بوطیقایی جهان کلاسیک سنت اسلامی‌ایرانی را می‌توان به شکلی گردآوری‌شده در نوشتارهایی همچون *رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان* (زرقانی و حسن‌زاده نیری، ۱۳۹۳) ؛ *تاریخ و تطور علوم بلاغت* (ضیف، ۱۳۶۲)؛ *معنا و*

هاله‌های معنایی (محمدیونس علی،۱۳۹۱) و *از صورت تا معنا* (محبتی، ۱۳۸۸) یافت. درباره‌ی ادب منظوم و منثور معاصر هم، تحقیقات نسبتاً ارزشمندی انجام گرفته است؛ ازآن‌جمله، *کتاب ماه ادبیات* (سال ۶، شماره ۶۳) در شماره‌ی ویژه‌ی بوطیقاپژوهی، به صورت موجز، به بررسی نظریات ادبی چندتن از شاعران معاصر ایران پرداخته است. علاوه‌بر این، سلیمی و مرآتی (۱۳۹۱) «دیدگاه‌های ادبی نیمایوشیج و نازک الملائکه» را مقایسه کرده و صباغی و حیدری (۱۳۹۲) نیز آرای بهار و نیمایوشیج را بررسی کرده‌اند.

درباره‌ی فروغ فرخزاد، نقد و بررسی‌های بسیاری نوشته شده است که اکثر آنها به شناخت و نقد شخصیت، شعر و فعالیت‌های ادبی او مربوط می‌شوند. احمدی (۱۳۹۱) و محمدخانی (۱۳۹۱)، هر کدام در پژوهش‌های جداگانه‌ای که در *ویژه‌نامه‌ی بوطیقاپژوهی کتاب ماه ادبیات* به چاپ رسیده است، به بررسی مختصر نظریه‌های ادبی فروغ، بدون توجه به میزان نوآوری‌های او در این زمینه پرداخته‌اند. درباره‌ی سیمین بهبهانی هم باوجود آثار فراوانی که درباره‌ی او، شعر و به‌ویژه وزن‌های ابداعی‌اش نوشته شده، کمتر کسی به‌طور جامع و با بررسی متن و پیرامتن‌های او، به تحلیل و مقایسه‌ی تطبیقی کلّ نظریه‌های ادبی او پرداخته است. تنها، رستمی و همکاران (۱۳۹۵) با بررسی اشعار سیمین مدعی شده‌اند که او هم در طرز دید و هم طرز کار تازه که دو پایه‌ی اساسی بوطیقای نیماست، از وی تأثیر پذیرفته است.

به نظر می‌رسد این بررسی، بنابه جایگاه شاعران مذکور در روند تحول در شعر معاصر فارسی و تبیین سیر تاریخی بوطیقای شعر معاصر اهمیت می‌یابد.

۳. فروغ فرخزاد، سیمین بهبهانی: احوال و آثار

فروغ فرخزاد (۱۳۱۳–۱۳۴۵) در طول فعالیت‌های شاعرانه‌اش، دو دوره‌ی متفاوت را از سر گذرانده است. دوره‌ی اول از سال ۱۳۳۱ تا ۱۳۳۶ را در برمی‌گیرد و حاصل آن سه دفتر *اسیر* (۱۳۳۱)، *دیوار* (۱۳۳۵) و *عصیان* (۱۳۳۶) است. اشعار او در این دوره، چهارپاره‌هایی با مضامین تغزلی و عاشقانه و حاوی تجربیات زندگی و عواطف شخصی خود او هستند. پس از این سال‌ها و بعد از آشنایی با شعر نو، فروغ با انتشار *تولدی دیگر* (۱۳۴۳) و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* که اشعار سه سال آخر عمر او را در برمی‌گیرد، وارد دوره‌ای شد که او را به یکی از چهره‌های شاخص شعر امروز ایران تبدیل کرد. فروغ علاوه‌بر این آثار منظوم، آثار منثوری شامل مقالات، نامه‌ها، خاطرات، مقالات، مصاحبه‌ها

و نقدها دارد که بهروز جلالی (۱۳۷۷) آنها را در دو کتاب با عنوان *جاودانه زیستن، در اوج ماندن* و *در غروبی ابدی* جمع‌آوری کرده است. هم‌چنین کامیار شاپور و عمران صلاحی (۱۳۸۴)، نامه‌های فروغ به شاپور را در کتابی با نام *اولین تپش‌های عاشقانه‌ی قلبم* به چاپ رسانده‌اند.

سیمین بهبهانی (۱۳۰۶-۱۳۹۳) همچون فروغ فرخزاد، دو دوره‌ی تقریباً متفاوت در شعرش تجربه می‌کند. در دوره‌ی اول، چهارپاره و غزل را در اوزان نسبتاً قدیمی می‌سراید و علاوه‌بر احساسات و تجربیات شخصی، به اجتماعیات توجه ویژه‌ای دارد. این دوره شامل *جای پا* (۱۳۳۵)، *چلچراغ* (۱۳۳۶)، *مرمر* (۱۳۴۱) و *رستاخیز* (۱۳۵۲) است. دوره‌ی دوم شعر او، بعد از سال ۱۳۵۲ و پس از انتشار رستاخیز و با تلاش برای ابداع اوزان جدید آغاز می‌شود. در این دوره، *خطی ز سرعت و آتش* (۱۳۶۰)، *دشت ارژن* (۱۳۶۲)، *یک‌دریچه‌آزادی* (۱۳۷۴) و *یکی مثلاً این که* (۱۳۷۹) را می‌سراید. بهبهانی در این دوره، هنوز سرودن در قالب غزل را رها نکرده است و همواره به احساسات و تجارب شخصی عجین‌شده با اجتماعیات توجه ویژه‌ای دارد. سیمین علاوه‌بر این آثار منظوم، نوشته‌ها و نثرهایی دارد که شامل داستان‌واره‌ها، نقدها و تأملات ادبی وی می‌شود. این بررسی‌ها و تأملات ادبی، بیشتر از اواسط دهه‌ی ۱۳۵۰ شروع شده‌اند و او در اغلب آنها به دفاع از وزن‌های نویافته‌ی خود می‌پردازد. سیمین هم‌چنین سروده‌های شاعران معاصر را نقد می‌کند و گاهی به بیان نظریه‌های ادبی‌ای می‌پردازد که البته جنبه‌ی شاعرانگی‌اش قوی‌تر از وجه‌ی انتقادی آن است. این آثار منثور را می‌توان در کتاب‌های *یاد بعضی نفرات* (بهبهانی، ۱۳۷۸)، *سبز و بنفش و نارنجی* (مظفری ساوجی، ۱۳۹۳)، *مجموعه‌داستان‌ها و یادنوشت‌ها* (بهبهانی، ۱۳۸۹)و *درباره‌ی هنر و ادبیات* (حریری، ۱۳۶۸) مطالعه کرد.

۴. مقایسه‌ی تلقی‌های بوطیقایی دو شاعر

باتوجه‌به تعریف بوطیقا، مبنی‌بر «بررسی ادبیات به‌مثابه آفرینش کلامی» (شفر، ۱۳۸۵) باید دید چه ملاک‌هایی برای تبیین عناصر شعر هست و بر همین مبنا، آرای دو شاعر درباره‌ی چیستی شعر، کیستی شاعر، محتوا و درون‌مایه، زبان و واژگان، موسیقی و وزن و قالب، که به‌صورت متنی در لابه‌لای شعرها و فرامتنی در سخنرانی‌ها، مصاحبه‌ها، نامه‌ها و مقالات خود شاعران، به چشم می‌خورد، جست‌وجو و تبیین کرد.

۴. ۱. چیستی شعر

تلقی خاص نظریه‌پردازان شعر از شعر و ماهیت آن، که به نوع نگرش و زمینه‌های فکری فرهنگی آنان وابسته است، موجب شده در طول بیش از دو هزارسال، توصیف‌ها و تعریف‌های متعددی از شعر ارائه شود. با این حال هیچ‌یک از این نظریه‌ها نتوانسته‌اند تمام ساحت‌های زیبایی‌شناختی شعرهای ناب را در چارچوب یافته‌ها و ایده‌های خود بگنجانند. (حسینی، ۱۳۸۲: ۸۷) ازهمین‌روست که ارائه‌ی تعریفی مشخص و جامع و مانع از شعر، میسّر نیست و هر متفکر، صاحب نظر، ادیب و نویسنده‌ای، بنابر ملاک‌های مدنظر خویش تعریفی از شعر ارائه داده است. گروهی هم اصولاً شعر را تعریف‌ناشدنی دانسته‌اند. در تعریف‌های سنتی، عموماً به روساخت و ظاهر شعر توجه کرده و ویژگی اصلی شعر را موزون و آهنگین بودن ذکر کرده‌اند؛ برای مثال نظامی عروضی در تعاریفش، شعر را علم می داند نه هنر؛ سپس عروض و قافیه را از ملزومات شعر می‌داند. «هر که را طبع در نظم شعر راسخ شد و سخنش هموار گشت، روی به علم شعر آورد و عروض بخواند و گرد تصانیف استاد ابوالحسن السرّخسی البهرامی گردد، چون *غایه العروضین*، *کنزالقافیه* و نقد معانی و نقد الفاظ و سرقات و تراجم. (عروضی سمرقندی، ۱۳۶۴: ۴۸) همین نگاه به شعر و تعریف سنتی از آن را می‌توان در کتاب‌های *قابوس‌نامه* (کیکاوس بن اسکندر، ۱۳۶۸: ۲۲۷)؛ *المعجم* (قیس رازی، ۱۳۶۷: ۳۸۵)؛ *معیارالاشعار* (توسی، ۱۳۹۳: ۹-۷) مشاهده کرد. شاید جامع‌ترین تعریف کلاسیک را بتوان در *اساس‌الاقتباس* خواجه نصیرالدین یافت: «شعر کلامی است مخیل، مؤلّف از اقوالی موزون متساوی مقفی.» (توسی، ۱۳۶۱: ۵۸۶)

در دوره‌های معاصر، تعاریف نیز متفاوت شدند؛ گروهی مثل جلال‌الدین همایی، همچنان تعریف خود از شعر را به وجود وزن محدود می‌کنند: «نظم در لغت به معنی به‌هم پیوستن و در رشته کشیدن دانه‌های جواهر و در اصطلاح سخنی است که دارای وزن و قافیه باشد – موزون و مقفی- و مرادف آن را «شعر» نیز گویند. (رک. همایی، ۱۳۷۱: ۵) گروهی دیگر تعاریف دیگری از شعر ارائه می‌دهند که یکی از جامع‌ترین آنها را می‌توان در تعریف شفیعی کدکنی یافت: «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۳)، در این تعریف پنج عنصر اصلی عاطفه، خیال، وزن، زبان و فرم دیده می‌شود.

حال باید دید دیدگاه کلّی فروغ و سیمین درباره‌ی چیستی شعر چیست؟ و این دو در این‌باره چگونه می‌اندیشند؟ بررسی اشعار و فرامتن‌های فرخزاد نشان می‌دهد وی در طول زمان، دیدگاهش درباره‌ی این مقوله عوض شده است. در سال‌های اولیه، او شعر را شعله‌ای از احساس می‌داند و از نظر وی شعری زیباست که بدون هیچ محدودیتی و به‌صورت تمام و کمال، نشان‌دهنده‌ی هیجانات و التهابات روح و جسم شاعر باشد. در شعر «دیدار تلخ» از دفتر *اسیر*، فرخزاد شعر را وسیله‌ای برای بیان احساسات می‌داند:

شعر من شعله‌ی احساس من است　　تو مرا شاعـــره کردی ای مـــرد
(فرخزاد، ۱۳۸۱: ۱۵۷)

در همین دوره است که وی در مجموعه‌ی شعر *دیوار* و قطعه‌ی «قربانی» شعر را الهه‌ای خون‌آشام و در غزل «اندوه تنهایی» آن را شیطانی افسونکار معرفی می‌کند:

امشب بر آستان جـــلال تـــو　　آشفتـــه‌ام ز وسوســـه‌ی الهام
جانم از این تلاش به تنگ آمد　　ای شعر، ای الهه‌ی خون‌آشام
(همان: ۱۰۴)

غنچه‌ی شوق تو هم خشکیـــد　　شعر ای شیطـان افسونکـــار
عاقبت زین خواب دردآلـــود　　جـــام من بیـــدار شد بیدار
(همان: ۱۲۳)

فروغ همچنین در نامه‌ای که در دی ۱۳۳۲ برای یکی از مجلات می‌فرستد، به این امر اشاره‌ای دوباره دارد و شعر را جام شرابی می‌داند که باید انسان را داغ کند. (جلالی، ۱۳۷۷: ۵۶-۵۷) او همین نگاه را دنبال می‌کند تا اینکه در فاصله‌ی چاپ *عصیان* تا *تولدی* دیگر، زمان آشنایی با روش کار نیما، سبب می‌شود تا نگاه او به شعر تغییر کند: «نیما برای من آغازی بوده و عقیده و سلیقه‌ی تقریباً قطعی مرا راجع به شعر ساخت.» (همان: ۱۸۵-۱۸۶) در همین دوره، به‌زعم خودش شعر برای او از حالت تفنن و تفریح خارج می‌شود و به تعبیر خود او به‌صورت یک خلاقیت، پنجره‌ای باز به هستی و جزء جدایی‌ناپذیر وجود او درمی‌آید. (همان: ۲۰۳، ۲۰۵ و ۲۲۶) فروغ همچنین برای شعر، فایده‌هایی نیز متصوّر است که می‌توان به راهی برای راضی کردن شاعر از زندگی و مبارزه با زوال و امید به جاودانگی اشاره کرد. (شاپور و صلاحی، ۱۳۸۴: ۱۴۳ و ۱۷۹)؛ (جلالی، ۱۳۷۷: ۲۰۲ و ۲۲۰) بهبهانی هم گاهی مثل فرخزاد، شعر را میدانی برای بیان تجربیات شخصی و خصوصی خود می‌داند و در قطعه‌شعر «ستاره در ساغر» می آورد:

با خیال آن لب‌ها، گفته این غزل سیمین لطف و شور و شیرینی، در ترانه‌اش از اوست
(بهبهانی، ۱۳۷۷: ۱۸۸)

اما نگاه احساساتی و شخصی وی به شعر، همواره در کنار اجتماعیات او- در هر دو دوره- حضور دارد. بهبهانی به مرور، تعاریفش را از شعر عالمانه‌تر و موشکافانه‌تر بیان می‌کند و در یک تعریف علمی معتقد است که «شعر احساس و اندیشه‌ای منبعث از تخیّل است. البته عوامل دیگری هم از جمله وزن و موسیقی و ترکیب و تنکیت واژگان در خلق شعر نقش دارند. اینها عناصری هستند که به شعر شکل می‌دهند و آن را از نثر متمایز می‌کنند.» (مظفری ساوجی، ۱۳۹۲: ۵۱-۵۳) وی همچنین، شعر را بازتابی از چندوچون روان و ضمیر شاعر می‌داند. (بهبهانی، ۱۳۷۸: ۱۰)

۴. ۲. کیستی شاعر

فروغ در تعریف و شناسایی شاعر واقعی، به چند ویژگی تأکید می‌کند:

- شاعر در مقام فردی آگاه در جامعه باید مجهز به حس‌ها و دریافت‌هایی باشد که به‌وسیله‌ی تفکر، هدایت و رهبری شده باشد. (جلالی، ۱۳۷۷: ۲۰۴)
- شاعر باید بتواند خوشبختی‌های معمول و راضی‌کننده را کنار بگذارد و مثل افراد عادی دچار هیجان نشود. (همان: ۱۲۷)
- باید انسان باشد و همواره در لحظات انسانی سیر کند و به خودش به‌عنوان یک واحد از هستی و وجود نگاه کند. (همان: ۲۱۴)

سیمین هم برای شاعر ملاک‌هایی دارد ازجمله اینکه:

- شاعر باید به آنچه می‌گوید معتقد باشد و شعر از درونش بجوشد. (مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۱۱۱-۱۱۳)
- هر روز باید در مسیر کمال شعری‌اش باشد و لازم نیست کارخانه‌ی شعرسازی باشد. (بهبهانی، ۱۳۸۹، ۴۰۸)
- شاعر باید انسان باشد؛ «شاعری که انسان نباشد و به حقانیت انسان معتقد نباشد. شاعر نیست. نرون هم شعر می‌گفت و صدام حسین هم رمان نوشته است. نوشته‌هایشان را بدهید گاوهای گرسنه‌ی نیما بخورند.» (مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۱۴۹) وی بر این باور است که شاعر علاوه‌بر انسان‌بودن، باید شاخک‌هایی داشته باشد که حق را از باطل تشخیص دهد و به دفاع از حق بپردازد. (حیدری، ۱۳۸۷: ۳۱) در همین زمینه، وی در

مجموعه‌شعر *رستاخیز* (غزل رسالت) خطاب به شاعران دروغین و شاعرانی که توانایی تفکیک حق و باطل را ندارند، می‌آورد:

ای خامه‌های لاغرتان ساقه‌های‌خشک — روییده در حصاری فقرآشنای خشک
ای مغزهایتان لزج بوینـــاک عجـــز — ماسیده در سفال تهی، کاسه‌های خشک
ای فکرتان زبونی شب‌تـــاب بینـــوا — بیزار از آفتاب و ملول از هوای خشک
ای پرفریب یاوه‌فروشـــان دوره‌گـــرد — انباشته به دامن تر، عقل و رای خشک
از دختران شعر، غبـــار آفریده‌ایـــد — چون اژدها به‌یک‌نفس مرگ‌زای خشک
گفتی رسالت‌است،دریغا ضلالت‌است — این چند لفظ بی‌هدف نارسای خشک
یادآور دریغ و زوال شکفتگی‌ســـت — چون‌خاروخس‌که‌مانده‌زبستان‌سرای‌خشک
از دستتان صراحی ده قـــرن اعتبـــار — بر سنگ راه می‌شکند، با صدای خشک

(بهبهانی، ۱۳۷۷: ۴۳۶)

وی درباره‌ی شاعر و هنرمند موفق گفته است: «درباره‌ی توفیق یا عدم توفیق شاعر نمی‌توان حکم صادر کرد، اما اگر شاعری، پنجاه یا حتی کمتر از این هم شعر داشته باشد واقعاً عالی است و جای شکر است.» (همان: ۱۳۸۹: ۱۴۹)

۴. ۳. عناصر شعر

آنچه در قالب عناصر شعر مطرح می‌شود، در شکل گسترده‌ی خود می‌تواند شامل سطوح بسیاری باشد به اقتضای داده‌های متنی، در این نوشتار شکل کمینه‌ای آن در چهار دسته‌ی محتوا و مضمون، زبان و واژگان، موسیقی و قالب طبقه‌بندی شد.

۴. ۳. ۱. محتوا و مضمون

محتوا و مضمون از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین عناصر شعر است که سمت و رسالت و پیام شعر را روشن می‌کند، نقش اجتماعی آن را قوّت می‌بخشد و در نقد و نظریه‌های ادبی همواره مورد توجه و ارزیابی قرار گرفته است. البته این امر، در نگاه شاعران و نظریه‌پردازان سبک‌ها و دوره‌های مختلف ادبی متفاوت است.

فروغ در دوره‌ی اول شاعری‌اش، به تغزّلات و احساسات شخصی و زنانه‌ی خود توجه دارد، اما وقتی از شعر نیمایی سخن می‌گوید، از جهات مختلفی به این موضوع نگاه می‌کند و چیزی که همواره برای او مهم و حیاتی به نظر می‌رسد، محتوا و تفکر پشت شعر است. او همواره تأکید دارد که شکستن و ابداع قالب‌های جدید، خیلی مهم و

صف‌شکنانه نیست؛ بلکه آنچه شعر را شعر می‌کند، محتواست و اینکه مقداری ایماژ و تعبیرات تازه و گنجاندن آن در قالب غیر معمولی، شعر نو نمی‌سازد و مضمون است که فرم و قالب را می‌سازد. (رک. جلالی، ۱۳۷۷: ۱۷۸، ۱۸۳، ۲۰۳، ۲۰۵) وی در نامه‌ای هم که به برادرش فریدون می‌نویسد، بر این امر صحه‌ی بیشتری می‌گذارد و می‌آورد که اصل موضوع، نوع برداشت و جهان‌بینی (Conception) شاعر است. (همان: ۱۲۵)

به دلیل اهمیتی که فروغ برای محتوا قائل است، ضعف بسیاری از شعرهای طرح نیمایی و سپید را فقدان جهان‌بینی و نگاه می‌داند و معتقد است که گاهی این شعرها فقط زیبا و ظریف و شفاف هستند و آنها را در همین‌حد هم باید قبول داشت.(رک.همان: ۲۵)

نکته و سؤال اصلی این است که برای فرخزاد چه چیزهایی محتوای شعر می‌تواند باشد؟ پاسخ این است که وی اگر چه در ابتدا، اشعارش سرشار از تغزلات عاشقانه و درد عاشقی و هجر است؛ در دوره‌ی دوم و پس از آشنایی با نیما و درک نظرات او، بر این باور است که شاعر باید در بند دردهای جامعه باشد و بهتر است از مسائل خصوصی و احساسی بگذرد، دیگر به مسائل، عمیق و جهانی فکر کند و چون زندگی فرق کرده، محتوای شعر نیز باید متفاوت شود. (رک. همان: ۲۰۶-۲۱۰) فروغ به دلیل همین باور به ضرورت تغییر محتواست که ضمن احساس رضایت از مطابقت عناصر شعرش با زمانه، تأکید می‌کند که اصطلاح «شعر امروز» را باید به جای اصطلاح «شعر نو» به کار برد و از اینکه شعر امروز از حالت کلّی‌گویی درآمده و به زندگی، آدم و مسائل انسانی نزدیک شده، خوشحال است. (همان: ۱۶۸-۱۷۷) درواقع وی همچون نیما که بر این باور بود که «هر کس باید مال زمان خودش باشد» (یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۹۱)، به تطابق زمانه و محتوا باور دارد و شعر امروزه را خارج از نفوذ و تأثیر زندگی نمی‌داند. به همین دلیل است که به شاعران دوره‌ی خود که صرفاً با نگاه به درون شعر می‌سرایند، نقدهای جدی دارد: «اگر وقتی می‌خواهم از کوچه‌ای حرف بزنم که پر از بوی ادرار است، لیست عطرها را جلویم بگذارم و معطرترینشان را برای توصیف این بو انتخاب کنم، این حقه‌بازی است.» (همان: ۳۲۱)

بهبهانی اگرچه در بعضی حوزه‌ها، راهش را از نیما جدا می‌کند، به نوآوری‌های نیما در زمینه‌ی محتوا و مضمون علاقه‌مند است و نگرش تازه‌ی او را درباره‌ی جهان می‌ستاید. (رک. حریری، ۱۳۶۸: ۳۸ و حیدری، ۱۳۸۷: ۳۰-۳۴) او آثار شاعر را واکنش و بازتاب مستقیم عوامل محیط و زمان آنها می‌داند و همچون فروغ معتقد است که شاعر باید در

بند حوادث دوران خود باشد و لازم است همچون آینه‌ای، آنچه را از مقابلش می‌گذرد، منعکس کند. از دیدگاه وی «نباید کتاب‌های کهن، ملاک شیوه‌ی اندیشه و احساس قرار گیرند و منبع الهام شاعران، باید طبیعت امروزین، جامعه‌ی امروزین نیازهای جهان امروزین و طرز سخن گفتن امروزین باشند. (بهبهانی، ۱۳۷۸: ۸۰۲) جلوه‌های این نظریه‌ها را در اشعار خود او می‌توان دید و در سروده‌های او «زندگی امروز با همه‌ی ویژگی‌ها و پدیده هایش جریان دارد. ورود پدیده‌های تازه‌ی مربوط به زندگی معاصر، در قالب‌های سنتی شعر فارسی از دوره‌ی قاجار آغاز شد؛ اما تفاوتی که سروده‌های کسانی چون سیمین بهبهانی با اشعار دوره‌ی مشروطه دارد، این است که اصطلاحات و واژه‌های جهان معاصر در شعر دوره‌ی مشروطه، آن‌قدر غیرهنری به کار رفته بود که شعر را بیشتر به یک شوخی و طنزبازاری تبدیل می‌کرد؛ در حالی که در بیشتر شعرهای کسانی چون سیمین بهبهانی، این واژه‌ها محکم و هماهنگ با دیگر اجزا و عناصر شعر، به‌گونه‌ای منطقی و اغلب تلخ و گزنده به کار رفته‌اند. (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۴۲۰)

وی به دلیل همین اهمیت فراوانی که برای محتوای نو قائل است، در نقدهایی که می‌نویسد به درون‌مایه توجه بیشتری می‌کند. برای مثال در نقد نظرات منوچهر آتشی که شأن شعر را فراتر از پرداختن به حوادث روزمره و جزئی می‌داند، می‌آورد: «اختلاف من و آتشی همین‌جاست، من به ملموس‌ترین حوادثی که با سرنوشت و ظلم به هم‌وطنم، جانم و کل کره‌ی ارض بستگی دارد، می‌اندیشم.» (بهبهانی، ۱۳۷۸: ۲۴) وی همین نقد را به نصرت رحمانی و گاهی پروین اعتصامی نیز روا می‌داند.

گفتنی است که باور و تأکید سیمین به بازتاب‌دادن وقایع دوران در شعر، به معنای شعاری کردن هنر نیست. وی اگرچه بازتاب منطقی مسائل سیاسی و اجتماعی را باعث تاریخ مصرف پیدا کردن شعر نمی‌داند (مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۱۱۴)، به هنر کسانی مثل سایه و اخوان اشاره می‌کند که برای شعاری نشدن شعرشان غالباً در شعرهای نیمایی خود، یک عشق شخصی و خصوصی را با یک هدف اجتماعی تلفیق می‌کنند. (رک. بهبهانی، ۱۳۷۸: ۴۸ و مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۱۴۶) و به هنرمندان جوان‌تر هم سفارش می‌کند که «اگر در فکر بازتاب مسائل اجتماعی و این مسائل هستید، باید روحیه‌ی شعر را به آن بدهید و اگر توانستید با آن ظرافت، آن قواعد و آهنگی را که شعر دارد با آن تلفیق کنید، می‌توانید بگویید که شعر سیاسی یا فلسفی گفته‌اید.» (همان: ۱۱۴)

سیمین در یک نگاه عمیق و منطقی، هدف از توجه خاصش به محتوا و درون‌مایه را توانایی تأثیر هنرمند در گشودن راهی صحیح و منطقی برای ایجاد تحول می‌داند (نک. بهبهانی، ۱۳۷۸: ۱۴۴و ۱۳۸۹: ۴۱۸)؛ وی این نظریه را در شعر خود هم بسیار بازمی‌نمایاند؛ در ادامه‌ی بحث، دو بیت از شعر «زمین نیزار زوبین‌ها و من روح می‌فروشم» ذکر می‌شود:

سرودم گر توان‌بخشِ ابرمردی نشد، باری کلامم نوحه‌ای بر لاشه‌ای خونین چرا باید؟
(بهبهانی، ۱۳۷۸: ۳۳۵)

گویم به خود که باری، گوگرد سرخ داری صد شعله برفروزد، شعری که آتشین است
(همان: ۳۹۷)

(هم‌چنین غزل‌های: دوباره می‌سازمت وطن: ص ۵۴۵؛ یک دریچه خندق: ص ۹۵۱؛ با گلوگاه سرخ بخوان: ص ۱۰۵۸ و وقتی که تهمت می‌گذارند: ص ۹۸۷)

افزون بر اینها، لازم است اشاره شود فروغ و سیمین، هر دو بر این باورند که محتوا و زبان شعر می‌تواند زنانه یا مردانه باشد؛ اما هرگاه سخن از سنجش ارزش‌های هنری به میان بیاید، دیگر زن و مرد نمی‌تواند مطرح باشد. (رک. جلالی، ۱۳۷۷: ۱۵۴ و بهبهانی، ۱۳۸۹: ۵۴۲)

۴. ۳. ۲. زبان و واژگان

شیوه‌ی واژه‌گزینی، درجه‌ی بلاغت و فصاحت شعری، نوع زبان (کهنه، نو یا عامیانگی آن) نوآورانه بودن زبان، میزان جواز ورود کلمات غیرشاعرانه و مقولاتی از این قبیل را می‌توان جزو مواردی دانست که در تبیین نظرهای شاعر در حوزه‌ی زبان، باید به آنها توجه کرد.

یکی از تفاوت‌های اصلی نظریه‌های فروغ و سیمین، در بحث نگاه به زبان و واژگان است. برای فروغ، زبان شعر در تعامل با محتوا شکل می‌گیرد. وی پس از اذعان به اینکه فرم و زبان را از نیما گرفته است (رک. جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸۶)، با استفاده از درک امکانات زبان نیمایی، اصل مهم در این حیطه را به کار بردن کلمات و زبانی می‌داند که با دوره و زمان زندگی شاعر مطابقت داشته باشند. زبانی جاندار و بدون سانسور که بدون ترس از سکته‌های شعری و به هم خوردن وزن، کلماتی بدون هیچ سابقه‌ی شعری، اما هماهنگ با زمان و دوره‌ی شاعر را در خود داشته باشد. (رک. همان: ۱۸۱، ۱۹۱ و ۲۱۱) این تأکید فروغ بر تطابق زمان و زبان، تا آنجاست که هیچ کلمه‌ای از دید او غیرشاعرانه نیست و

«خشن‌ترین و زشت‌ترین کلمات هنگامی که به وجودشان نیازی احساس می‌شود، نباید به علت آنکه هرگز سابقه‌ی شعری نداشته‌اند، کنار گذاشته شوند.»(رک. همان:۱۶۴-۱۷۳)

سیمین هم مثل فروغ به تطابق زمان و زبان باور دارد؛ اما علاوه بر این موارد، به نظر او شاعر موفق کسی است که ارتباطش را با زبان گذشتگان حفظ کرده باشد و نخواهد با به‌هم‌ریختن پایه‌های زبان سنتی در شعر، به دنبال شعر نو باشد. (مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۳۳-۳۶) درواقع او ادبیات سنتی را مایه‌بخش ادبیات مدرن می‌داند و بر این باور است که «شعر سنتی درختی کهن است و شعر نو نهالی جوان که از هسته‌ی درخت کهن می‌روید.» (بهبهانی، ۱۳۷۸: ۷۸۹) بهبهانی پا را از این هم، فراتر می‌نهد و تأکید می‌کند «کسانی همچون رهی، نیما، و فروغ زمانی توانسته‌اند شعر موفق بسرایند که به زبان گذشتگان نزدیک شده‌اند و پیوستگیشان را با زبان گذشته حفظ کرده‌اند.» (همان: ۳۲-۳۴) او به دلیل همین تکیه و احاطه‌بر ادبیات کلاسیک، دایره‌ی لغوی زبان شعرش، گسترده و وسیع است و با ورود واژگان جدید به شعر و به‌خصوص غزل، مخالفت ندارد. وی در سال ۱۳۸۲، در مصاحبه‌ای با *روزنامه‌ی همشهری* می‌گوید: «من ورود همه‌ی واژه‌ها به شعر را جایز می‌دانم؛ مشروط بر اینکه در فضایی مناسب جایگزین شوند و در ترکیب، غرابت یا تنافر نداشته باشند، گوش از کنار هم نشستن آنها درک لذت کند و حافظه آنها را آسان‌تر از درک معمول ببیند». به این ترتیب است که او غزل را فقط جای کلمات زیبا و ظریف نمی‌داند و هر کلمه‌ای را که فضای شعرش نیاز داشته باشد، استفاده می‌کند. برای نمونه به چند نمونه از این کلمات اشاره می‌شود:

وقتی که دامن شرف و نطفه‌گیر شرم — رجالـــه‌خیز گـــردد و پتیاره‌زا شود
بگذار در هرزگی این منجـلاب یأس — دنیای مـــن به کوچـــکی انزوا شود
(بهبهانی، ۱۳۵۲: ۴۳۸)

شرم را بر آستان لقمه‌ها کردید قربان — من گدایان زبون بی‌حیا را می‌شناسم
(همان: ۴۵۶)

بهبهانی هم‌چنین عدول از قواعد زبان قدیم را نیز کار درستی نمی‌داند و معتقد است شاعر باید پیشامدهای امروز را با شیوه‌های زبانی نزدیک به گذشته دریابد و در پاسخ به کسانی که او را شاعری کاملاً امروزی می‌دانند، می‌آورد: «من زبانی کاملاً امروزی ندارم؛ بلکه به نوعی میان رویدادهای زمانه و زبان گذشتگان همانندی ایجاد کرده‌ام.» (همان: ۳۴) درواقع او بر این باور است که «زبان اشکالی ندارد خیلی هم مدرن نباشد؛ چرا که

مشخصه‌ی شعر امروزه باید مسائل و محتوای مدرن باشد و نه زبان آن.» (همان: ۴۹) نکته‌ی قابل تأمل دیگر اینکه، سیمین این محدودیت را فقط برای زبان شعر قائل است و زبان نثر را به دلیل نداشتن محدودیت‌های وزنی، زبانی و دیگر تناسب‌های شعری، پویاتر و زنده‌تر از زبان شعر می داند و معتقد است که پایه‌های زبان نثر، حتماً لازم نیست بر ادبیات کلاسیک بنا شده باشد.

۴. ۳. ۳. موسیقی شعر

یکی دیگر از حوزه‌های تفاوت نگاه فروغ و سیمین به مقوله‌ی شعر و عناصر آن، بحث موسیقی است. فرخزاد با موسیقی کلام آشناست، گوش حساسی دارد و وزن عروضی را به‌خوبی درمی‌یابد و در سه دفتر اولش، استعداد سنتی‌سرایی خود را نشان می‌دهد؛ اما در دوره‌ی تکامل شعری، نگاهش به مقوله‌ی وزن متفاوت می‌شود. وی در این دوره، اشعار سپید و بی‌وزن را نمی‌پسندد و در مصاحبه‌هایش چنین می‌گوید که: «شعر سپید و بی‌وزن، آمادگی هر نوع تغییری در وزن را دارد و کامل نیست؛ شعر بی‌وزن برای ورود به دنیای شعر، یک چیز کم دارد و آن وزن است. البته بعضی ناموزون‌ها، واقعا شعر هستند؛ مثل بعضی شعرهای شاملو.» (جلالی، ۱۳۷۷: ۱۷۹) وی در نامه‌ای نیز به احمد رضا احمدی (از پیشروان شعر موج نو) می‌نویسد: «احمدرضای عزیز، وزن را فراموش نکن، به توان هزار فراموش نکن». از همین توصیه‌ی او به احمدی و سایر مصاحبه‌های او (مصاحبه‌های طاهباز و ساعدی، م.آزاد و هنرمندی با فروغ) برمی‌آید که حضور وزن و موسیقی برای او در این دوره هم، هنوز بسیار مهم است و هیچ دلیلی را برای حذف آن در شعر نمی‌پذیرد؛ اما تأکید وی بر کشف ریتم زمانه در وزن، سبب می‌شود که فروغ بین وزن در ادب کلاسیک و معاصر تفاوت بسیار قائل شود.

فروغ در دوره‌ی دوم شاعری‌اش و پس از تأکید بر این امر، که معتقد به دنبال کردن روش نیما در وزن است، به نقد وزن‌های کلاسیک می‌پردازد. «من هیچ هماهنگی‌ای با حس خودم و وزن‌هایی که تا به حال در شعر فارسی به کار رفته نمی‌بینم؛ چون ریتم شعرهای سنتی ما معمولاً ملایم هستند و حس‌هایمان را توی آن ریتم‌های خیلی ملایمی که خیلی معذرت می‌خواهم، به دل ای دل بیشتر شبیه هستند، نمی‌توان آورد.» (همان: ۱۸۱) او در شعر ای مرز پرگهر از مجموعه‌ی *تولدی دیگر*- که لحنی طنزآمیز دارد- به شاعرانی که موسیقی و وزن را برای تزیین شعرشان به کار می‌برند، طعنه می‌زند:

«جایی که من/ با اولین نگاه رسمی‌ام از لای پرده/ ششصد و هفتاد و هشت شاعر را می‌بینم/ که حقه‌بازها، همه در هیئت غریب گدایان/ در لای خاکروبه/ به دنبال وزن و قافیه می‌گردند... .» (فرخزاد، ۱۳۸۱: ۳۰۷)

فروغ پس از نقد وزن و قافیه‌ی سنتی و با اعتراف به اینکه با وزن عروضی خیلی آشنا نیست و قوانین عروضی را هم مطالعه نکرده است (رک. جلالی، ۱۳۷۷: ۱۹۱)، روشی پیشنهاد می‌دهد و می‌گوید: «لازم نیست وزن و قافیه را رعایت کنی. سعی کن با ریتم کلمات، یک حرکت کلی به وجود بیاوری که شنیدنی باشد، یعنی در گوش تبدیل به یک نوع وزن شود.» (همان: ۱۲۵) سپس برای پیداکردن وزن‌های متناسب زمانه، پیشنهادهایی می‌دهد: «در شعر فارسی وزن‌هایی هست که شدت و ضربه‌های کمتری دارند. همان‌ها را می‌شود گرفت و گسترش داد؛ وزن باید از نو ساخته شود.» (همان: ۱۹۱)

بهبهانی ارتباط ناگسستنی با وزن دارد و هیچگاه رابطه‌اش را با وزن کلاسیک به طور کامل قطع نکرده است: «من هنوز آن شهامت را نداشته‌ام که از بنیان ویران کنم؛ هنوز از همان افاعیل معمول استفاده می‌کنم.» (بهبهانی، ۱۳۸۷: ۴۹۸) یکی از دلایل این دلبستگی سیمین به وزن، بنابه گفته‌ی خود او، افزایش تخیّل شعری ناشی از وزن است. (رک. مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۱۷۰ و بهبهانی، ۱۳۸۷: ۴۸۱)

اما سؤالی که در این جا مطرح می‌شود، این است که سیمین چه نوآوری‌ای در این مقوله ایجاد کرده است که به نیمای غزل شهرت یافته است؟ پاسخ این سؤال را در همان مصاحبه‌ها و مقالات او می‌توان یافت. وی باور دارد که وزن باید با ذات زمانه مطابقت داشته باشد؛ به همین دلیل به نوسازی وزن روی می‌آورد. نحوه‌ی خلاقیت او هم در وزن این‌گونه است که چون با موسیقی آشنایی دارد، قالب‌های وزنی جدیدی را برای ارائه‌ی کلماتش به کار می‌گیرد؛ به این معنا که در عین حال که راه خود را از وزن سنتی جدا می‌کند، به مسیر عروض نیمایی و شعر بی‌وزن هم نمی‌پیوندد (رک. مظفری ساوجی، ۱۳۹۳: ۴۴۰)؛ بلکه راه دیگری را انتخاب می‌کند و آن آزمودن وزن‌های جدید، بر پایه‌ی همان افاعیل عروض سنتی است.

سیمین به تفاوت وزن‌های ابداعی‌اش با وزن‌های موردنظر نیما می‌پردازد و چنین می‌گوید که: «نیما اوزان آشنای کلاسیک را نگه داشته، اما شکل هندسی شعر کلاسیک را به‌هم ریخته است. در یک شعر کلاسیک حفظ تساوی طولی مصراع‌ها اصل است. نیما ارکان وزن قدیم را حفظ کرده است؛ اما تساوی طولی مصراع‌ها را از شعر خود رانده

است، اما من تساوی طولی مصراع ها را به هم نزده‌ام. (رک. الهی، ۱۳۷۶ : ۱۱۷-۱۳۴) درواقع، اکثر صحبت‌های سیمین درباره‌ی وزن به روشن‌سازی و دفاع از شیوه‌ی نوساخته‌اش مربوط می‌شود: «این پاره‌های کلام در برخورد اول، بی‌وزن به نظر می‌رسند؛ ازآن‌رو که وزن مألوف مستعول ندارند و مثل شعرهای گذشتگان، هزار سال در حافظه‌ی علمی ما تکرار نشده‌اند؛ اما ازآنجاکه من معتقدم که وزن با توجه به معنی لغوی آن، وقتی ایجاد می‌شود که عمل توازن به وجود آمده باشد، باور دارم که در برابر هر پاره‌ی کلام که در برخورد اول بی‌وزن به نظر می‌رسد، اگر پاره‌ای به همان وزن قرار دهیم، تکرار این وزن، معیار مشخصی از وزن تازه به دست می‌دهد.» (عابدی، ۱۳۷۹: ۳۷) باور وی این است که دشواری و دیریابی این وزن‌ها، بعد از مدتی تکرار و تداوم جای خود را به آشنایی مطبوعی می‌سپارد. (رک. بهبهانی، ۱۳۹۳: ۵۰۵-۵۰۸) وی براثر همین علاقه‌مندی‌اش به وزن است که با شعرهای بی‌وزن، شعر طرح و سپید و هر نوع شعر بدون وزنی مخالفت می‌کند؛ مگر اینگه حاوی تصاویر شعری بدیعی باشند. (همان: ۱۳۷۸: ۵۷ و ۶۷)

سیمین علاوه‌بر ابداع وزن های تازه، به پیوند و هماهنگی اوزان شعرش هم با پدیده‌های زندگی امروز، تأکید می‌کند: «به خاطر دارم که صاحب *المعجم* می‌گوید: بنای مصاریع بر اوتاد مفرد یا اسباب مفرد یا فواصل مفرده ناخوشایند است. مثلا اگر مصرعی بر وتدهای مفرد بنا شود مثل فع فع فع فع فع فع به نظر شمس قیس ناخوشایند است. من شعری دارم که گویا در *دشت ارژن* چاپ شده. به نام «هی ها، هی ها، ره بگشا» که می‌شود فع فع فع فع فع فع. من الهام آن را از زنگ و چراغ چرخان آمبولانس‌های زمان جنگ گرفته‌ام. محتوای شعر نیز بر تفکر هذیان‌آلوده‌ی یک زخمی که در آمبولانس به بیمارستان می‌رود، نهاده شده است. اگرچه زنگ آمبولانس و چشمک خطر و گردش چرخ‌های گردان با این وزن هماهنگی دارد؛ اما از یکنواختی آن نمی‌توان منصرف شد. من برای وزن کاری نمی‌کنم جز آنکه با محتوا متولد می‌کنم، مثل آدمی که خصایلش باید با وضع جسمی‌اش همخوان باشد. (رک. الهی، ۱۳۷۶: ۸۵)

۴. ۳. ۴. قالب

فروغ در دوران اول شاعری خود، زمانی که هنوز به افق تازه‌ای دست پیدا نکرده و به رعایت قالب‌های سنتی به‌خصوص چهارپاره، غزل و مثنوی پای‌بند است. سه مجموعه‌ی *اسیر*، *دیوار و عصیان* را در این قالب‌ها می‌سراید؛ اما بعدها، محدودیت‌های قالب را

برمی‌دارد. وی اگر چه همواره باور دارد که «حرف باید تازه باشد، شکستن قالب‌ها کار مهمی نیست، قدیم‌ها زلف یارشان به بلندی یک مصراع بود، حالا یک مصراع و نیم است یا یک مصراع و سه چهارم» (جلالی، ۱۳۷۷: ۲۱۱)؛ اما در تمام طول مصاحبه‌ها و نامه‌هایش تأکید می‌کند که هم حرف و هم قالب، باید نو شوند و با هم هماهنگی داشته باشند و خود هم در دوران تکامل شعری‌اش به قالب‌های نو روی می‌آورد. سیدکاظم موسوی با مطالعه و برررسی فرم اشعار فروغ، قالب‌های شعر فروغ را به نیمه‌سنتی، چهارپاره‌ی نو، عامی–آهنگی، نیمایی، نیمایی نو:سبک شخصی فروغ تقسیم‌بندی می‌کند. این تقسیم‌بندی مشخص می‌کند که فروغ علاوه‌بر تأکید بر نوآوری، خود نیز به نوآوری‌هایی در زمینه‌ی قالب دست یافته است: «وی در قالب‌های عروضی و نیمایی شعر سروده و حرکت او همگام با تفکرش، از شعر عروضی به نوآوری فردی بوده است. در ضمن او با تبحّر و تعمق در وزن نیمایی و ارائه‌ی اشعار خود در این قالب، در صدد نوجویی و گسترش آن بوده است و تلاش نموده است که ضمن رعایت وزن به عنوان عنصرجدانشدنی شعر، آن را به طبیعت نثر نزدیک نماید؛ این کارکرد را در هر پاره‌ی شعر به صورت جدانشدنی به کار برده، ضمن آنکه آهنگ کلّی شعر را از نظر دور نداشته است.» (موسوی، ۱۳۸۴: ۲۴) هم‌چنین اولین گوینده‌ی غزل نو را فروغ فرخزاد می‌دانند. غزل او با مطلع «چون سنگ‌ها صدای مرا گوش می‌کنی/ سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی» را که در دفتر *تولدی دیگر* و در سال ۱۳۳۸ چاپ شده است مادر غزل نو نامیده‌اند. (رک. عظیمی، ۱۳۶۹: ۱۲۹)

برخی محدودماندن در غزل را خفه‌کردن خویش می‌دانند (یوشیج، ۱۳۶۸: ۱۳۱ و ۱۳۸) و برخی دیگر غزل سرودن را، یک رفتار ارتجاعی و ناپسند می‌دانند (براهنی، ۱۳۵۸: ۱۴۳۱) و حتی خود فروغ یکی از کسانی بود که به عنوان یک شاعرنوسرا، در یکی از شب‌های شعرخوانی تهران، نسبت به دادنِ تریبون به بهبهانی و چندنفر دیگر به بهانه‌ی اینکه نوگرا نیستند، اعتراض می‌کند. (ابومحبوب، ۱۳۸۲: ۴۳) این‌گونه برخوردهای منتقدانه باعث می‌شود شاعرانی مثل سیمین، از بعضی جهات به نوکردن قالب غزل بپردازند؛ اما به طور کل در همه‌ی دوران شاعری‌اش به غزل پای‌بندی نشان می‌دهد. به گفته‌ی خود او «غزل سبک خاصِ برگزیده‌ام است؛ من می‌توانم با اعراض از قالب سنتی، یک نوپرداز تعریف شده باشم؛ اما صحبت از توانایی یا عدم توانایی نیست. من این کار را به آسانی می‌توانم انجام دهم؛ اما با نخستین آزمایش شناسنامه‌ی شعر خود را باطل

کرده‌ام.» (بهبهانی، ۱۳۸۹: ۴۴۳) وی هم‌چنین در پاسخ به کسانی که او را تشویق به سرودن شعر در قالب‌های نو می‌کنند، می‌گوید اعتقادی به صف‌بندی‌های ادبی ندارد و در هر دو طیف کهن و نو، کسانی هستند که فقط به ظاهر اهمیت می‌دهند، درست نیست و مهم این است چه می‌گویند، مهم نیست چگونه می‌گویند. (عابدی، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۲) بهبهانی به انعطاف هنری غزل در پذیرش نوآوری باورمند است و اعتقاد دارد در این شکل هندسی با وزن متحول می‌توان همه‌ی ضوابط شعر امروز را به کار گرفت. (عظیمی، ۱۳۶۹: ۷۹) وی در همین فرم و قالب سنتی، تغییراتی ایجاد می‌کند و به جای تغییر در ظاهر و قالب شعر، زبان کلمات، وزن و محتوای آن را نو می‌کند: «نوآوری با حفظ قالب سنتی خصوصیت کلام من است، این همان چیزی است که آن را از کلام دیگران مشخص می‌سازد.» (همان: ۴۲۵ و بهبهانی، ۱۳۷۸: ۵۹۸)

۵. نتیجه‌گیری

در تلقی‌های بوطیقایی فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی درباره‌ی شعر و شاعری نکات فلسفی‌ای که برآمده از دستگاه فکری ویژه باشد به چشم نمی‌آید؛ ولی در مقام دو شاعر نوپرداز معاصر اظهارات و موضع‌گیری‌هایی داشته‌اند که هم بنابه جایگاه شاعری آنان، هم به لحاظ موقعیت تاریخی شعر فارسی باارزش است. اظهارات متنی و فرامتنی دو شاعر در مواردی با اندکی تفاوت شبیه به هم است؛ ولی در مواردی دیگر با تمام شباهت‌های ظاهری از هم فاصله می‌گیرد. شباهت‌ها شامل سخن درباره‌ی چیستی شعر، کیستی شاعر نیز نوع محتوا و مضمون است: در زمینه‌ی تعریف شعر اگرچه گاهی با احوال شخصی و احساسی به شعر می‌نگرند، در غایت، تلقی هر دو درباره‌ی شعر بر کارکرد اجتماعی-معرفتی آن استوار است. بر همین منوال در نظر هر دو، شاعر شخصی آگاه و دارای منش انسانی است. در نگاه فروغ احساسات شاعر باید در سایه‌ی تفکر وی سامان یافته باشد و خوشبختی‌های معمولی او را راضی نکند و در لحظات انسانی سیر کند. سیمین هم شاعر را از تبدیل‌شدن به کارخانه‌ی شعرسازی برحذر می‌دارد و بر این باور است که شاعر باید ضمن اعتقاد به حقانیت انسان، حامی حق باشد. درباره‌ی محتوا هم دو شاعر همداستانند هر دو بر تعهد تاریخی شعر تأکید دارند. در نظر هر دو شعر نباید نسبت خود با زمانه‌اش را از یاد ببرد. بر همین اساس فروغ تعبیر «شعر امروز» را به جای «شعر نو» پیشنهاد می‌دهد

و به کار می‌برد و سیمین هم به قول خودش به ملموس‌ترین حوادثی می‌اندیشد که جان و وطن وی یا کل «کره‌ی ارض» را در برگرفته است.

فروغ و سیمین با وجود شباهت‌هایی در باور به نوآوری و تغییر در سطوح زبان، موسیقی و قالب با هم تفاوت‌های آشکاری دارند: در سطح زبان و واژگان هیچ کلمه‌ای در نظر فروغ غیرشاعرانه نیست. سیمین بر این باور است که زبان شعر زیاد هم نو نباشد، مهم نیست؛ همین که محتوا تازه باشد، بسنده می‌نماید. در جایی دیگر با احتیاط اگرچه ورود همه‌ی واژه‌ها را به عرصه‌ی شعر مجاز می‌شمرد، باز به آن چند قید همچون ضرورت جای‌گیری مناسب و پرهیز از غرابت و تنافر می‌افزاید؛ که معلوم می‌شود هنوز به اشرافیت واژه‌ها باور دارد. در سطح موسیقی فروغ بر این باور است که از وزن و قافیه به شکل سنتی باید عبور کرد باید به نوعی ریتم بر آمده از حرکت کلمات رسید. در مقابل سیمین با اینکه به قول خودش با الهام از زنگ و چراغ چرخان آمبولانس وزن می‌سازد، خود نیز اعتراف می‌کند که شهامت به‌هم‌زدن تساوی طولی مصراع‌ها را که نیما انجام داد، ندارد و شعرهای بی وزن از نوع غیر عروضی را نمی‌پسندد. تلقی دو شاعر در باب قالب نیز بر همین قیاس است.

نکته‌ی آخر اینکه بوطیقای شعری دو شاعر از منظر جنسیتی جز در موارد اندک، خاموش مانده است. یکی از آن موارد این است که هر دوی بر این باورند که محتوا و زبان شعر می‌تواند زنانه یا مردانه باشد؛ ولی به هنگام سنجش هنری شعر، جنسیت نمی‌تواند مؤثر باشد. با این وصف در قیاس با بوطیقای کلاسیک فارسی می‌توان بوطیقای فروغ را به‌مثابه نوعی «گسست» و بوطیقای سیمین را چونان «دگردیسی» خواند[۲].

یادداشت‌ها

۱. فرخزاد و بهبهانی دارای نظریه‌های ادبی دیگری در حوزه‌های متفاوت نیز بودند؛ اما به علت اینکه هدف اصلی این پژوهش، مقایسه‌ی نظریاتشان در زمینه‌ی نوع مواجهه با بوطیقای غالب کلاسیک است، از آوردن آنها صرف نظر شد. از میان آنها می‌توان به نظرهای بهبهانی درباره‌ی تخیل، عاطفه و صورخیال اشاره کرد. (رک. حریری، ۱۳۶۸) افزون بر اینها، نوآوری‌هایی هم در شعر هر دو وجود دارد که هیچ‌گاه به صورت تئوری از آن سخن نگفته‌اند. مثلاً دلالت‌سازی در سطح بصری –کانکریت– که به شکلی ضمنی اما مکرر در شعر فروغ فرخزاد دیده می‌شود.

۲. یکی از اصول چهارگانه‌ی روش شناسی فوکو که در تبارشناسی و دیرینه‌شناسی نقش عمده‌ای دارد، «روش گسست» است. البته ایده‌ی گسست، خاص اندیشه فوکو نیست، بلکه ایده‌ای است که افراد دیگر مثل، تامس کوهن و فایرابند نیز بدان متوسل شده‌اند؛ اما فوکو این مفهوم را از گاستون باشلار – یکی از استادان خود- به ارث برده است. او در اغلب آثار خود ازجمله *کتاب واژه‌ها و چیزها: دیرینه شناسی علوم انسانی* مفاهیم رایج در تاریخ سنتی از قبیل پیشرفت، تداوم و پیوستگی و ثبات را از گردونه‌ی بحث خارج می‌کند و به جای آن از گسست‌های معرفت‌شناختی سخن می‌گوید. فوکو با طرح اصطلاح «اپیستمه» یا صورت‌بندی دانایی تاریخ معرفتی غرب را به سه دوره‌ی رنسانس، کلاسیک و مدرن تقسیم کرده است؛ تحول از یک دوره به دوره‌ی دیگر را به صورت تکاملی فرض نمی‌کند، بلکه این جابه‌جایی را حاصل گسست‌هایی معرفت‌شناسانه می‌داند که کاملا از قبل منقطع شده است. (برای اطلاع بیشتر رجوع شود به شاهی: ۱۳۸۵) با این وصف دگردیسی حاوی تداوم و استمرار باور یا وضعیت است، اما گسست از تداوم و تغییر شکل یافتگی به دور است.

منابع

ابومحبوب، احمد. (۱۳۸۲). *گهواره‌ی سبز افرا*. تهران: ثالث.

احمدی، شادی. (۱۳۹۱). «نگاه فروغ به شعر و اصول آن». *کتاب ماه ادبیات*، سال۶، شماره‌ی ۶۳، پیاپی ۱۷۷، تیرماه، صص۱۶-۲۰.

الهی، صدرالدین. (۱۳۷۶). «ابداع اوزان تازه در شعر فارسی». (مصاحبه‌ی کتبی با سیمین بهبهانی)، *ایران‌شناسی*، سال ۹، شماره‌ی۳۳، صص۱۱۷-۱۳۴.

ایوتادیه، ژان. (۱۳۷۸). *نقد ادبی در قرن بیستم*. ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

براهنی، رضا. (۱۳۵۸). *طلا در مس*. تهران: نویسنده.

بهبهانی، سیمین. (۱۳۵۲). *رستاخیز*. تهران: زوار.

ـــــــــــــ (۱۳۷۷). *دیوان اشعار (جای پا تا آزادی)*. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــ (۱۳۷۸). *یاد بعضی نفرات*. تهران: البرز.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲). «غزل زنده می‌ماند». *روزنامه‌ی همشهری*، شماره‌ی ۳۲۰۷ .

ـــــــــــــ (۱۳۸۹)، *مجموعه‌ی داستان و یادنوشت‌ها*. تهران: نگاه.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای نثر (پژوهش‌هایی نو درباره‌ی حکایت)*. ترجمه‌ی انوشیروان گنجی‌پور، تهران: نی.

توسی، خواجه نصیرالدین. (۱۳۶۱). *اساس الاقتباس*. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
ـــــــــــــــــ (۱۳۹۳). *معیارالاشعار*. تصحیح و تعلیقات علی اصغر قهرمانی مقبل، تهران: مرکز دانشگاهی.
جلالی، بهروز. (۱۳۷۷). *جاودانه زیستن. در اوج ماندن*، تهران: مروارید.
حریری، ناصر. (۱۳۶۸). *درباره‌ی هنر و ادبیات*. بابل: کتاب سرای بابل.
حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۶). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.
حسینی، سیدمحسن. (۱۳۸۲). «ماهیت شعر از دیدگاه منتقدان ادبی اروپا؛ از افلاطون تا دریدا». *فصلنامه‌ی پژوهش‌های ادبی*، سال ۱، شماره‌ی ۲، صص ۷۳-۹۰.
حیدری، اکرم. (۱۳۸۷). «نقش و تأثیر شعر ویژه‌ی سیمین بهبهانی» (مصاحبه با سیمین بهبهانی). *مجله‌ی حافظ*، مجموعه مقالات، شماره‌ی ۵۴، صص ۲۹-۳۴.
رستمی، مهدی؛ شعبان‌زاده، مریم و محمود حسن‌آبادی. (۱۳۹۵). «ریشه‌یابی بوطیقای نیمایوشیج در غزل‌های نو سیمین بهبهانی». *ادب غنایی*، سال ۱، شماره‌ی ۲، صص ۷۳-۹۰.
زرقانی، سیدمهدی و حسن‌زاده‌ی نیری، محمدحسن. (۱۳۹۳). *رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان*. تهران: هرمس.
ژنت، ژرار. (۱۳۹۴). *تخیل و بیان (نقد زبان‌شناختی)*، ترجمه‌ی الله‌شکر اسداللهی تجرق، تهران: سخن.
شفر، جین‌ماری. (۱۳۸۶). «بوطیقا». *دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه، صص ۶۵-۷۲.
سلیمی، مهدی و مرآتی، علی. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی دیدگاه های نقدی نیمایوشیج و نازک الملائکه». *پژوهش‌های زبان‌شناسی تطبیقی*، سال ۱، شماره‌ی ۱، صص ۱۰۷-۱۲۷.
شاپور، کامیار و صلاحی، عمران. (۱۳۸۴). *اولین تپش‌های عاشقانه‌ی قلبم*. تهران: مروارید.
شاهی، داود. (۱۳۸۵). «فوکو و مساله‌ی تاریخ». *تاریخ در آینه‌ی اسلام*، شماره‌ی ۱۰، صص ۸۵-۱۱۴.
شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵)، *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.
صباغی، علی و حیدری، حسن. (۱۳۹۲). «بررسی مقایسه‌ی آرای بهار و نیمایوشیج درباره‌ی شعر و شاعری». *شعرپژوهی*، سال ۵، شماره‌ی ۱، پیاپی ۱۵، صص ۶۹-۸۴.

ضیف، شوقی. (۱۳۸۳). *تاریخ و تطور علوم بلاغت*. ترجمه‌ی محمدرضا ترکی، تهران: سمت.
عابدی، کامیار. (۱۳۷۹). *ترنم غزل*. تهران: نادر.
عروضی سمرقندی، نظامی. (۱۳۶۴). *چهار مقاله*. به اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر.
عظیمی، محمد. (۱۳۶۹). *از پنجره‌های زندگی*. تهران: آگاه.
فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۱). *دیوان فروغ فرخزاد*. تهران: جاجرمی.
قیس رازی، شمس. (۱۳۶۷). *المعجم فی معاییر اشعارالعجم*. تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.
کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.
کیکاوس بن اسکندر، عنصرالمعالی. (۱۳۶۸). *قابوس‌نامه*. تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.
محبتی، مهدی. (۱۳۸۸). *از صورت تا معنا*. تهران: سخن.
محمدخانی، مریم. (۱۳۹۱). «بوطیقای شعر فروغ فرخزاد»، *کتاب ماه ادبیات*، سال ۶، شماره‌ی ۶۳، پیاپی ۱۷۷، صص۱۱-۱۵.
محمد یونس علی، محمد. (۱۳۹۱). *معنا و هاله‌های معنایی*. ترجمه‌ی نفیسه زمانی، تهران: فراگفت.
مظفری ساوجی، مهدی. (۱۳۹۳). *سبز و بنفش و نارنجی(گفتگو با سیمین بهبهانی)*. تهران: نگاه.
موسوی، سیدکاظم. (۱۳۸۴). «بررسی قالب‌های شعر فروغ فرخزاد». *علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دوره‌ی ۲۲، شماره‌ی ۱، پیاپی ۴۲، صص۱۱۱-۱۲۴.
میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). *واژه نامه‌ی هنرشاعری*. تهران: کتاب مهناز.
ولک، رنه و وارن، آستین. (۱۳۷۳). *نظریه‌ی ادبیات*. ترجمه‌ی ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۱). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.
یوشیج، نیما. (۱۳۶۸). *درباره‌ی شعر و شاعری*. به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران: دفترهای زمانه.