Archive of SID

# طبیعت سیاه و شعر معاصر فارسی

**فاطمه کوپا***
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور
**محسن اسماعیلی**
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور

**چکیده**
یکی از ویژگی‌های طبیعت‌گرایی در شعر معاصر فارسی، توجّه به جنبه‌هایی از طبیعت و جهان عینی است که به دلیل اشتمال بر فضاهایی نیمه‌روشن یا تاریک، مبهم، رازآمیز و ترسناک، در خواننده تداعی‌گر ملالت، انزجار، تباهی، زوال و نیستی است. در این پژوهش، تصویرهایی از این دست «طبیعت سیاه» نامیده می‌شود. روی آوردن به «طبیعت سیاه» معلول تحوّلات فلسفی، سیاسی- اجتماعی و طرح اندیشه‌های نو در مباحث انسان‌شناسی و زیبایی‌شناسی دو قرن اخیر در اروپاست. در این جستار، ابتدا تأثیر هر یک از عوامل یادشده بر نگرش نوین طبیعت‌گرایانهٔ شاعران مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد، سپس به چگونگی ظهور این پدیده در شعر فارسی پرداخته می‌شود. اولین نمونه‌های توجه به طبیعت سیاه را می‌توان در عصر مشروطه و در اشعار میرزاده عشقی مشاهده کرد. در شعر نیما، طبیعت سیاه تعمیق و گسترش می‌یابد و در دهه‌های بیست و سی، سیاه‌ترین جلوه‌های طبیعت را در اشعار شاعرانی چون فریدون توللی و نصرت رحمانی می‌توان یافت.

**واژه‌های کلیدی**: طبیعت سیاه، شعر فارسی، طبیعت‌گرایی، ارگانیسم پویا، زیبایی و والایی، شیءوارگی.

* نویسندهٔ مسئول: amin19902001@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۷/ ۴/ ۸۸ تاریخ پذیرش: ۴/ ۱۲/ ۸۸

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۴، ش ۱۳، بهار ۱۳۹۰ (صص ۱۴۳- ۱۷۰)

www.SID.ir

Archive of SID



**طبیعت سیاه چیست؟**

آنچه در این پژوهش «طبیعت سیاه» و گاه «طبیعت تیره» نامیده می‌شود، چشم‌اندازهایی از جهان عینی و طبیعت مادّی است که به سبب فقدان نور و روشنایی و حاکمیت تاریکی و سیاهی بر آن و دربرداشتن جنبه‌های مبهم و رازآمیز، تداعی‌گر ملالت، انزجار و در حالات شدیدتر القاکنندهٔ تباهی و زوال و هراس است. این هراس گاهی ممکن است نتیجهٔ توجّه به جلوه‌های سترگ، بدیع و مهیب هستی نظیر اقیانوس‌های متلاطم، کوهستان‌های سرد و ساکت، گستردگی و خلوت کویر و مانند آن باشد؛ گاه ممکن است معلول مناظری از طبیعت باشد که اکنون از حضور انسان تهی و تصویرگر زوال و نیستی است؛ یا اینکه می‌تواند برخاسته از جنبه‌های ناشناخته و دسترس‌ناپذیر هستی باشد که انسان می‌کوشد با نفوذ در ناخودآگاهی به آن دست یابد یا به کمک رؤیا و بینش شهودی، نوری بر این قلمرو تاریک بتاباند.

توجّه به چنین فضاهایی در شعر فارسی متأثر از آشنایی ایرانیان با ادبیّات مغرب‌زمین است. بنابراین، برای تعیین علل وجودی آن، لازم است به پیشینه و بنیان‌های فلسفی، اجتماعی و زیبایی‌شناسی آن در ادبیّات غرب اشاره‌ای شود؛ آن گاه به رواج این اندیشه‌ها در ادبیّات فارسی و میزان تأثیرپذیری ایرانیان از اروپاییان در این زمینه پرداخته شود.

اگرچه توجّه به چشم‌اندازهایی از این دست را در ادب اروپایی می‌توان کم‌وبیش تا بازگشت به قرون وسطی بازیافت، ظهور و بروز آن ویژگی خاصِ ادبیِ نیمهٔ دوم قرن هجدهم و به‌ویژه مکتب رمانتیسم است. در این دوران، حیات فکری، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی مردم اروپا دستخوش تحوّلی عظیم می‌شود و آنان در سرآغاز عصر جدیدی قرار می‌گیرند. گویی انسان اروپایی هبوط دوباره یافته است و در این هبوط باید به تعریف دوباره از جهان، خود و رابطهٔ خویش با هستی بپردازد. در این بازنگری، نه‌تنها رابطهٔ انسان و طبیعت تعبیری عمیق‌تر می‌یابد؛ بلکه بر جنبه‌هایی از طبیعت تأکید می‌شود که در گذشته هرگز مورد توجّه نبوده است، تا آنجا که روی آوردن به طبیعت هم به یکی از گرایش‌های عامّ زمانه تبدیل می‌شود و هم به یکی از ویژگی‌هایی که منتقدان بر رمانتیک بودن آن تأکید می‌کنند (Cudden, 1984: 588).

www.SID.ir

Archive of SID



تحوّل رابطهٔ انسان با طبیعت در نیمهٔ دوم قرن هجدهم و آغاز قرن نوزدهم- دورهٔ رمانتیک- پیوند استواری با مکاتب فلسفی، نظریه‌های سیاسی، تحولّات اجتماعی، گرایش‌های نوین انسانی و به‌تبع آن تحولّات زیبایی‌شناسانهٔ آن عصر دارد. بنابراین، برای تبیین تحوّل این رابطه، تأثیر هر یک از این عوامل خلاصه‌وار بازگو می‌شود تا در پایان تصویری به‌نسبت جامع از طبیعت‌گرایی رمانتیک، به‌ویژه طبیعت سیاه نشان داده شود. بدیهی است چنین بینشی از طبیعت، خواه با همان رویکرد و خواه با رویکردهای نوینی که از نگرش رمانتیک مشتق شده، تا روزگار ما تداوم یافته و در ادبیّات سایر ملل از جمله ایران رواج پیدا کرده است.

از دیدگاه تحولات فلسفی، میانهٔ قرن هجدهم یکی از مهم‌ترین دوره‌ها در تغییر فکر فلسفی اروپایی است؛ یعنی گذر از بینش فلسفی عقل‌گرای دکارتی و فیزیک نیوتنی در تبیین هستی و رسیدن به فلسفهٔ ذهن‌گرایان آلمانی. در این دگرگونی، اندیشمندان اروپایی از نگرشی مکانیستی که جهان را همچون ماشین بزرگی تلقّی می‌کرد، روی برتافتند و آن را همچون ارگانیسمی زنده و پویا توصیف کردند که اجزای آن با یکدیگر ارتباطی اندام‌وار دارند. در این بینش جدید، هستی وجودی ثابت، کامل و نظام‌یافته نیست؛ بلکه همچون گیاهی تصوّر می‌شود که پیوسته در حال رشد و تکامل است. به عبارت دیگر، اگر در تفکر دکارتی سخن از «بودن» است، در نگاه نو هستی در «شدن» مفهوم می‌یابد. در چنین بینشی، «تغییر» و «نقص» دیگر جنبهٔ عدمی ندارند؛ بلکه ارزش وجودی می‌یابند و عناصری مطلوب ارزیابی می‌شوند. این تفکر فلسفی در بطن خود دربردارندهٔ جنبه‌های منفی و کمال‌نایافتهٔ وجود انسان و طبیعت است و هر دو را در حال تغییر و «شدن» توصیف می‌کند. «ارگانیسم پویا[1]» نه‌تنها از انسان و جهان تصویری تازه به‌دست می‌دهد؛ بلکه نظریه‌های زیباشناسانه را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد و به یکی از اصول نقد ادبی رمانتیسم تبدیل می‌شود. ازهمین‌رو است که مورس پکهام هنگام تعریف رمانتیسم که بنیان آن را بر همین بینش فلسفی می‌نهد، عناصری همچون تغییر، نقصان، رشد، تکوین، تنوع، تخیّل خلاّق و ناخودآگاهی را ارزش‌هایی رمانتیک می‌پندارند (Peckham, 1951: 8-14).

www.SID.ir

Archive of SID



از دیدگاه فلسفی شلینگ[۲]، فیلسوف رمانتیک، رابطهٔ اندام‌وار و ارگانیک هستی به «این‌همانی[۳]» ذهن و عین یا- به عبارت دیگر- «روح» و «طبیعت» می‌انجامد که در آن طبیعت همچون «روحی خوابناک» می‌کوشد روح انسانی را به‌عنوان آلتی برای آگاهی از خویش به‌کار گیرد. در فلسفهٔ شلینگ، طبیعت در روح انسان است که به کمال خویش دست می‌یابد. او طبیعت را «روح پدیدار» و روح را «طبیعت ناپدیدار» می‌نامد (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۷/ ۱۱۴-۱۱۵). در این نظام فکری و جهان‌بینی فلسفی نه‌تنها گسست دنیای درون و عالم برون یا ذهن و عین از بین می‌رود؛ بلکه هر یک در دیگری بازتاب می‌یابد و طبیعت آینهٔ ذهن می‌شود. حالتی که منتقدان از آن به «حالت منظره‌وار ذهن و روح» یاد می‌کنند و نمونه‌های عالی آن را در ***تأملات یک گردش‌کنندهٔ تنها*** اثر روسو می‌توان مشاهده کرد (فورست، ۱۳۸۵: ۵۳).

«ارگانیسم پویا» و پیوند اندام‌وار ذهن و عین در آثار رمانتیک به احساس همدلی با طبیعت و در نهایت به «این‌همانی» منجر می‌شود تا آنجا که هنرمندان رمانتیک برای توصیف ذهنیّت شهودی خویش از نمادهایی بهره می‌گیرند که برگرفته از طبیعت است؛ به‌گونه‌ای‌که در کنار نمادهای اساطیری و مسیحی، نمادهای طبیعی به نام نماد رمانتیک خوانده می‌شود (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۰). هنگامی که تصور «این‌همانی» انسان و طبیعت با بینش انسان‌گرایانهٔ عصر درآمیزد- بینشی که بر ابعاد تاریک روان انسان و جنبه‌های اهریمنی تأکید اثباتی دارد- بروز و ظهور طبیعت سیاه چندان دور از انتظار نیست. در واقع طبیعت سیاه جنبهٔ مرئی و روح پدیدار نیمهٔ تاریک وجود انسان است که تا آن زمان کمتر مورد توجّه قرار گرفته بود.

از نیمهٔ دوم قرن هجدهم، اندک‌اندک نه‌تنها جنبه‌های تاریک جهان و زندگی بشری در عرصهٔ فکر فلسفی اروپا گسترش می‌یابد؛ بلکه در نظام فلسفی افرادی همچون شوپنهاور به مهم‌ترین و مثبت‌ترین جنبه‌های هستی تبدیل می‌شوند (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۷/ ۲۷۲-۲۷۳) و تا روزگار ما تداوم می‌یابند.

از نظر تحوّلات سیاسی و اجتماعی نیز قرن هجدهم یکی از مهم‌ترین دوره‌های حیات اجتماعی اروپاست. مهم‌ترین تحوّل این عصر، تغییر ساختارهای اجتماعی و عقب‌نشینی نهادهای فئودالی و اشرافی و روی کار آمدن طبقهٔ متوسط و بورژوازی

www.SID.ir

Archive of SID



شهری است. در این دوران با گسترش علوم، انقلاب صنعتی، رشد شهرنشینی و گسترش راه‌های ارتباطی، زندگی اجتماعی مردم اروپا دستخوش تغییرات بسیاری می‌شود. رشد سرمایه‌داری کم‌کم ماهیت غیرانسانی خویش را آشکار می‌کند و از حیثیت انسان به‌منزلهٔ کالا فرومی‌کاهد. پدیدهٔ «شیءوارگی[۴]» و واقعیت‌های رژیم‌های بورژوایی و منفعت‌طلبی طبقهٔ متوسط، نیروهای پویای جامعه را دچار تناقضی تراژیک می‌کند (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۲۷-۲۸). این تناقض با شکست انقلاب‌های آزادی‌خواهانه‌ای نظیر انقلاب فرانسه که به سلطهٔ ناپلئون انجامید، شدّت می‌یابد و آنان را به مخالفت با نهادهای اجتماعی، سیاسی و اقتصادی‌ای برمی‌انگیزد که منزلت انسان را به پیچ و مهره و چرخ‌دنده‌های ماشین فرومی‌کاهد؛ وضعیتی که آنان هرگز قادر به تأیید آن نبودند.

مخالفت با ارزش‌های حاکم بر نظام‌های سرمایه‌داری در میان نیروهای پویا و روشنفکران جامعه، از جمله هنرمندان رمانتیک، رفتارهای ضد و نقیضی را به‌وجود می‌آورد که روی آوردن به طبیعت و پدیده‌های طبیعی یکی از جنبه‌های مهم آن است. حتی طبیعت‌گراییِ شاعران و نویسندگان رمانتیک در این دوره، از جنبه‌های متناقض خالی نیست. اگر برای رمانتیک‌هایی چون وردزورث[۵] طبیعت‌گرایی و توجّه به آن، جانشین آزادی ازدست‌رفته‌ای بود که او نتوانسته بود در عرصهٔ حیات سیاسی به‌دست آورد و طبیعت زیبا و روشن چراغی بود که بر خلأ حیات انسانی در قلمرو اجتماعی می‌تابید (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۷۱)، «رمان گوتیک[۶]» و «اشعار گورستان» آینه‌های انعکاس‌دهندهٔ دنیایی بود که هویت انسانی خویش را از دست داده بود؛ دنیای ویرانه‌ها، اشباح، ظلمت، ترس، مرگ، و خواه‌ناخواه خالی از انسان و به همین علّت دارای یک مشخصهٔ مهم: «عنصر هراس» (همان، ۸۲).

طبیعت سیاهِ رمان گوتیک و اشعار گورستان در آثار کیتس[۷] به فضایی تبدیل می‌شود که «هیچ پرنده‌ای در آن آواز نمی‌خواند». در این فضا فقط «زیبای بی‌رحم[۸]» که تجسّمی از نظام سرمایه‌داری است، به افسون شاهزادگان می‌پردازد و بعدها در آثار بودلر[۹] به «گل‌های شر[۱۰]» بدل می‌شود. چنین تصاویری از طبیعت و جامعهٔ انسانی بعدها در آثار سمبولیست‌ها، شاعران انحطاط و آثار نویسندگانی چون ادگار آلن‌پو[۱۱] و

www.SID.ir

Archive of SID



کافکا[۱۲] تداوم می‌یابد و بیش‌وکم به یکی از جنبه‌های حیات طبیعی و انسانی عصر حاضر تبدیل می‌شود.

یکی دیگر از عوامل مؤثّر در ظهور طبیعت سیاه در ادب اروپا در قرن هجدهم، تغییر آشکاری بود که در تعریف انسان و ویژگی‌های او به‌وجود آمد. در مقابل تأکید روشنگران بر ویژگی‌هایی همچون عقل که فصل مشترک همهٔ انسان‌ها بود، رمانتیک‌ها و اندیشمندانی همچون روسو بر «فردیّتی» پای می‌فشردند که انسان را از هویتی متمایز برخوردار می‌کرد. این ویژگی مهم‌ترین عنصر در تعریف انسان بود که رمانتیسم به جهان مدرن هدیه داد (همان، ۱۹۰). این احساس فردیت کارکردی دوگانه داشت: از جنبهٔ فردی او را به «خویشتنِ خویش» خود آگاه می‌کرد و بر ویژگی‌هایی همچون احساس‌گرایی، نبوغ و تخیّل خلاّقِ انسان به‌عنوان عواملی که هویت یگانهٔ او را می‌ساختند، صحّه می‌گذاشت. از جنبهٔ اجتماعی هم به دلیل احساس شیءوارگی و ازخودبیگانگی، سرگردان و منزوی می‌نمود. احساس تنهایی، سرگردانی و انزوا که با نبوغ و احساسات فردگرایانه و فردیت هنرمندانهٔ او شدّت می‌یافت، زمینه‌ساز عصیان او علیه هنجارهای غیرانسانی‌ای بود که بر زندگی فردی و اجتماعی‌اش حاکم بود. او در عصیان خویش به چهره‌های عصیانگر اسطوره‌ای و مذهبی همچون «شیطان» و «پرومته[۱۳]» روی آورد و کوشید در این عصیانگری، تصویر خود و قهرمان دنیای خویش را- که قهرمان بایرونی چهرهٔ ادبی آن است- از جنبه‌های اهریمنی، عصیانگر و گناه‌آلود چنین قهرمانانی بسازد. در چنین دورانی است که ابعاد اهریمنی وجود انسان به رسمیّت شناخته می‌شود. منتقدان، اواخر دههٔ ۱۷۸۰ را سال‌های «ظهور انسان اهریمنی» می‌دانند (برلین، ۱۳۸۷: ۱۴۳). در این سال‌ها، نه‌تنها در نگاه شاعرانی چون شیلر، جوهر تراژدی، مقاومت انسان در برابر هر چیز سرکوبگر و ستمگر است، بلکه در دیدگاه روشنگرانی هم‌چون دیدرو نیز چهرهٔ نوابغ به جنایتکاران قهّار تشبیه می‌شود؛ زیرا «هر دو افرادی شیفتهٔ قدرت شکوه و افتخارند و هر دو از مسیر زندگی بهنجار و از راه و رسم هستیِ بی‌شر و شورِ انسانِ بیش از حد متمدّن، کناره می‌جویند.» (همان، ۹۵). ظهور انسان اهریمنی و تأکید بر جنبه‌های شیطانی وجود و وجودهای شیطانی، به رمان‌های گوتیک فضایی هراس‌آور می‌بخشید. قهرمانان شریر این رمان‌ها به‌گونه‌ای

www.SID.ir

Archive of SID



اسرارآمیز، بی‌رحمانه و شبح‌وار ظاهر می‌شدند (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۲). پیوستگی نیمهٔ تاریک وجود انسان و طبیعت سیاه در دوره‌های بعد، «رمانتیسم منفی[۱۴]» نامیده شد (Peckham, 1951: 15).

در برابر کسانی که در بروز طبیعت سیاه بر جنبه‌های اجتماعی تأکید می‌کنند، برخی از منتقدان ابعاد فردی را مؤثرتر می‌شمارند. فورست روی آوردن به قلمروهای فراطبیعی و هراس‌انگیز و پدیده‌های شیطانی را در راستای احساسات‌گرایی ارزیابی می‌کند. او بر آن است که در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، هنگامی که روح‌های حساس برای تأمّل و خودشناسی به جهان درون روی آوردند، به ناپایداری و بی‌اعتباری دنیا و در نتیجه به اندوه و افسردگی روزافزون خویش آگاه شدند و راهی جز پذیرش این واقعیت نداشتند. این نگرش با برخی از جنبش‌های دینی آن زمان همچون متدیسم[۱۵] و پی‌یه‌تیسم[۱۶] تقویت، و در شعر آن دوره آشکار شد؛ شعر آن دوره با عناوینی چون «شعر شب و مقابر» یا «اشعار گورستان» یاد می‌شود. این اشعار احساسات‌گرایانه دربردارندهٔ تصاویری از گورستان‌ها، ویرانه‌ها و دیرهای کهن و تداعی‌گر سرنوشت غم‌انگیز انسان، زوال و تباهی و ناپایداری زندگی او است (فورست، ۱۳۸۵: ۴۸-۴۹). به هر حال، چه از نظر فردی و چه از جنبه‌های اجتماعی، طبیعت سیاه روح مرئیِ نیمهٔ تاریک وجود انسان است. بدیهی است که «انسان همیشه تصوّر خود را از روی تصویر خویش می‌سازد. اگر نتواند در وجود خویش نیرویی اصیل و آفریننده ببیند، طبیعت نیز در نظرش به چیزی منفعل، به نوعی مکانیسم مرده، مبدّل می‌گردد.» (کاسیرر، ۱۳۸۵: ۲۶۰).

علاوه بر فکر فلسفی، تفکرات اجتماعی و بینش‌های انسان‌گرایانه، یکی دیگر از عوامل مؤثر بر روی آوردن به جنبه‌های تیرهٔ هستی، نظریه‌های ادبی و مبانی زیبایی‌شناسانهٔ رایج در قرن هجدهم است. اساساً در ذهن‌های برجستهٔ این قرن، میان فلسفه و نقد ادبی یگانگی عمیقی وجود دارد (همو، ۱۳۸۲: ۴۱۹) و اصول حاکم بر تفکرات فلسفی به عرصهٔ هنر نیز راه یافته است. ارگانیسم پویا در نظریهٔ ادبی رمانتیک به «اصل اندام‌وارگی[۱۷]» آثار ادبی منجر شد. ویژگی‌های انسانی همچون احساسات‌گرایی، نبوغ و فردیت شاعران را به عرصهٔ ناخودآگاهی و تخیّل خلاّق

www.SID.ir

Archive of SID



کشاند؛ به‌گونه‌ای‌که «آفرینش تخیلی» عـلاوه بـر آنکـه فراینـدی ادبـی بـه‌شـمار آمـد، کارکردی اجتماعی نیز یافت و به تنها وجهی از زندگی بدل شـد کـه در آن، تـصویری بیگانه‌نشده از انسان ارائه می‌شد (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۱۲۸).

از میان مباحث مطرح در نظریهٔ ادبی، مهم‌ترین عاملی که زمینهٔ ظهور جلوه‌های تیرهٔ هـستی را در ادبیّـات ایـن قـرن فـراهم کـرد، نظریـهٔ «امـر والا» و ارتقـا یـافتن ارزش زیبایی‌شناسانهٔ «تحلیل والایی» به سطح «تحلیل زیبایی» بود. هر چند پیـشینهٔ توجّـه بـه «امر والا» در ادبیات اروپا به لونگینوس می‌رسد، در پایان قرن هفدهم و در طـول قـرن هجدهم به موضوع مهمّ فلسفی و زیبایی‌شناسی روزگار خود بدل مـی‌شـود. در اواخـر قرن هفدهم، در اروپا به‌ویژه انگلستان به دلیـل شـرایط اجتمـاعی و امکانـات مـادی و اقتصادی، امکان سفر به نقاط دوردست و صعب‌العبور طبیعت فراهم می‌شـود. کـسانی همچون توماس برنت[۱۸] و جان دنیس[۱۹] در سفر به آلپ، هنگام روبه‌رو شدن با قله‌های عظیم، پرتگاه‌های هولناک، دره‌هـای ژرف، رودهـای خروشـان و ماننـد آن، سرشـار از لذّتی آمیخته با خوف و خطر می‌شوند و در سفرنامه‌های خـویش بـه ایـن لـذّت‌هـای هراس‌انگیز اشاره می‌کنند؛ لذت‌هایی که با لذات ناشی از دیدن زیبایی کـوه و دشـت و دمن تفاوتی ماهوی داشت. در نظـر آنـان و شـاعرانی چـون ادیـسون[۲۰]، ایـن «والایـی طبیعی» از «والایی بدیعی» تأمّل‌برانگیزتر و دل‌انگیزتـر بـود. ادیـسون در نوشـته‌هـایش می‌گفت: «کوه‌های آلپ ذهن را از نوع دل‌پسند وحشت سرشـار مـی‌سـازد و یکـی از صحنه‌های بسیار نامنظم و بی‌قواره در عالم را شکل مـی‌دهـد.» (نیکلـسون، ۱۳۸۵: ۱۶۸۹). بعدها شاعرانی چون مـارک ایکنـساید[۲۱] در اشـعار خـویش ایـن مطالـب را بـه شـعر درآوردند و فیلسوفانی چون ادموند برک[۲۲] به آن نظامی فلسفی دادند.

ادموند برک در سال ۱۷۵۶م با نوشتن کتاب ***پژوهشی فلسفی دربارهٔ منشأ اندیشه‌های ما دربارهٔ والایی و زیبایی***[۲۳] با گرایشی روان‌شناختی کوشید دو نوع پدیدهٔ زیبـاشـناختی را از هم متمایز کند. او انتظام، تناسب، هماهنگی و فرم را صفات اجسام «زیبا» دانست. اما معتقد بود این صفات از توجیه ارزش زیباشناسانهٔ همهٔ پدیـده‌هـای طبیعـی نـاتوان است؛ زیرا گاه تأثّرات عاطفی متفاوت و قوی‌تر زمانی به ما دست می‌دهد که وسـعت، قدرت، ناهماهنگی و آشفتگیِ پدیده‌ای ما را مجذوب کند. در این حالت انـسان نـوعی

www.SID.ir

Archive of SID



لذّت غریب را ادراک می‌کند. این لذت غریب در تقابل با آن لذّتی قرار می‌گیرد که از تأمّل در زیبایی به‌دست می‌آید؛ نوعی لذّت آکنده از وحشت (کاسیرر، ۱۳۸۲: ۴۸۹-۴۹۱). او چنین پدیده‌هایی را «والا» می‌نامید و منشأ والایی را «هراس» می‌دانست: «هرچیز که در روح جای گیرد و محرّک درد و خطر شود؛ یعنی هر چیزی که به هر صورت سهمگین یا متنطّق به اعیان سهمگین باشد یا به شیوه‌ای متماثل با خوف عمل کند سرچشمهٔ والایی است.» (نیکلسون، ۱۳۸۵: ۱۶۹۲). هنگامی که هراس سرچشمهٔ زیبایی تلقی شود، هر چه پدیده‌های طبیعی و غیرطبیعی هراس‌انگیزتر باشند، زیباترند. ازاین‌رو است که برک تاریکی را به دلیل ایجاد هیجانات عظیم و قدرتِ برانگیختن تخیّل و هراس‌انگیزی، والاتر از روشنایی می‌شمرد و مرگ را مبهم‌ترین و در عین حال والاترین پدیده: «مرگ ظلمانی، نامطمئن و پیچیده است، پس والاترین چیزهاست. تا بیشترین حد والاست.» (احمدی، ۱۳۸۷: ۷۸).

پذیرش والایی و ارزش زیباشناختی پدیده‌های هراس‌انگیز، بستر فکری مناسبی بود برای هنرمندانی که برای کشف ناشناخته‌های طبیعت به مسافرت به سرزمین‌های بکر، وحشی و عظیم روی آوردند و رنج چنین سفرهایی را بر خود هموار کردند؛ ضمن اینکه این نوع تفکر آنان را وامی‌داشت تا تخیّل خلاّق خویش را روانهٔ سفرهای عظیم به کائنات کنند تا با دیدهٔ حیرت به عرصه‌هایی بی‌کران و عظیم از هستی بنگرند؛ عرصه‌هایی که دست‌یابی به آن فقط با توان شهودی و تخیّل خلاّق و گسترش ناخودآگاهی امکان‌پذیر می‌شد. ازاین‌رو، تجربهٔ امر والا از یک‌سو محدودیت «من» انسانی را در برابر پدیده‌های طبیعت از بین می‌برد و به او تجربهٔ بی‌کرانگی می‌بخشید و از سوی دیگر به او امکان می‌داد که خود را از قیدوبندهای اجتماعی رها کند تا بتواند «استقلال و اصالت خویش را در برابر جهان، هم جهان فیزیکی و هم جهان اجتماعی، اعلام کند.» (کاسیرر، ۱۳۸۲: ۴۹۱).

تفکر فلسفی «ارگانیسم پویا»، حوادث اجتماعی، انقلاب صنعتی، انقلاب کبیر فرانسه و تجربهٔ امر والا از مهم‌ترین عواملی بودند که در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، تعریف انسان و جهان را دستخوش تغییر کردند و انسان را در سرآغاز «عصر جدید» نشاندند. در این چشم‌انداز نو، گسستِ دنیای درون و بیرون از میان برداشته شد و

www.SID.ir

Archive of SID



ذهن و عین و روح و طبیعت در یکدیگر بازتابیدند. انسان با هویتی دوگانه و با نظری اثباتی بر هر دو جنبه، به رسمیت شناخته شد. نیمهٔ اهورایی و روشن وجود او در تجربهٔ «امر زیبا» و نیمهٔ اهریمنی و تاریک وجودش در تجربهٔ «امر والا» بازشناخته شد. از این پس، جنبه‌های تاریک هستی که تا کنون مغفول مانده بود، به یکی از ابعاد قابل اعتنای روحی و روانی انسان معاصر و گاه به مهم‌ترین بعد وجودی‌اش تبدیل شد. این بعد وجودی انسان در قرون بعد در اندیشهٔ فیلسوفانی چون شوپنهاور و نیچه به حیات فلسفی خود ادامه داد و در مکاتب ادبی سمبولیسم، ناتورالیسم و سورئالیسم- با نگرش‌هایی متفاوت اما اغلب نزدیک به آن- به حیات ادبی خود تداوم بخشید و به یکی از ویژگی‌های اندیشهٔ مدرنیسم تبدیل شد.

**طبیعت سیاه و شعر فارسی**

وجود تصاویری از طبیعت سیاه در شعر فارسی، پدیده‌ای مربوط به قرون متأخّر است و در شعر کلاسیک فارسی این تصاویر کمتر به‌چشم می‌خورد. در شعر کلاسیک فارسی، اغلب بین انسان و طبیعت گسستی وجود دارد که شاعر و هنرمند را بر آن می‌دارد تا از دیدگاه ناظری عینی به طبیعت بنگرد. طبیعت محمل اندیشهٔ او نیست؛ بلکه موضوع اندیشهٔ او است. ازاین‌رو، از دیدگاه منتقدان در این ادوار، رابطهٔ انسان و طبیعت و ذهن و عین رابطه‌ای «جانبی» و حداکثر «تناظری» است (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۱۷-۲۱۹) که جز در شعر عرفانی به «این‌همانی» راهی ندارد.

نکتهٔ قابل توجّه دیگر آن است که شاعران و هنرمندان ایرانی در تصویرگریِ طبیعت بیشتر مجذوب «زیبایی» آن بوده‌اند و به‌نظر می‌رسد «والایی طبیعت» از نگاه آنان پوشیده مانده است. رابطهٔ مستقیم نداشتن با طبیعت، استفاده از تصاویر ذهنی شاعران دیگر و رواج اندیشه‌های عرفانی و ذهن‌گرایانه، از مهم‌ترین عواملی است که شعر فارسی را از «والایی طبیعت» بی‌بهره کرده است. گاه ممکن است در اشعار و قصاید شاعرانی همچون نظامی و خاقانی با نمونه‌هایی از عنصر والایی در توصیف روبه‌رو شویم؛ با وجود این نباید فراموش کرد حتی در چنین توصیفاتی از طبیعت (برای مثال وصف صبح در دیوان خاقانی) بیش از آنکه با «والایی طبیعی» روبه‌رو باشیم، با «والایی

www.SID.ir

Archive of SID



بدیعی» مواجهیم. به عبارت دیگر، در این‌گونه تصاویر آنچه ما را متحیّر و مجذوب می‌کند، کلام فاخر و تصویرهای ذهنی خلّاقانه و تخیّلات شاعرانه است نه جنبه‌های عظیم، بدیع و رازآلود خلقت.

سرآغاز تغییر نگاه طبیعت‌گرایانه و توجه به طبیعت تیره در شعر فارسی به سال‌های پس از مشروطیت بازمی‌گردد. انقلاب مشروطه با موجی از آرمان‌جویی، وطن‌دوستی، آزادی‌خواهی و کمال‌طلبی، شاعران و نویسندگان بسیاری را به عرصهٔ حیات اجتماعی و مبارزات ضد استعماری و ضد استبدادی کشاند. امّا شکست نهضت مشروطه و حوادث پس از آن، شاعران و نویسندگان را به واکنش دفاعی و نفی وضع موجود سوق داد. یکی از پرشورترین شاعران این عهد، میرزاده عشقی است. او ضمن نوجویی‌های خویش که متأثّر از اندیشه‌های شاعران رمانتیک فرانسه بود، طبیعت سیاه را برای توصیف اوضاع اجتماعی زمانهٔ خود به‌کار گرفت. عشقی کوشید سیاهی و تباهی عصر خویش را با تصاویری بیان کند که تا آن زمان در شعر فارسی بی‌سابقه بود. شعر «کفن سیاه» او اولین نمونه از این‌گونه اشعار است. منتقدان، عشقی را در سرودن چنین فضاهایی تحت تأثیر ادبیّات فرانسه یا ترکیه می‌دانند (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۲۰). «کفن سیاه» با تصویری به‌تاریکی‌گراینده از طبیعت آغاز می‌شود که در آن خورشید در تکاپوی غروب است. دهر مبهوت شده و رنگِ رخِ دشت پریده است؛ دل خونین سپهر از افق غرب آشکار شده و رحلت خورشید، چرخ را سیاه‌پوش کرده است. در این حال، شاعر همراه کاروانی در حوالی مداین به دهی که در کنار رودی قرار دارد، فرود می‌آید. در نظر او، این ده «چون سیه‌پوش یکی مادر دخترمرده» است و «هیئتی از هر جهتی افسرده» دارد. شاعر در خانهٔ پیرزنی مسکن می‌گزیند. پیری از خویشان پیرزن ویرانهٔ قلعه‌ای را به او نشان می‌دهد و به شاعر یادآوری می‌کند که آن «ارک شاهنشهی و بُنگه شاهان شماست» و از جلال گذشتهٔ آن سخن می‌گوید. شاعر که بیخ جنون در جانش ریشه دوانیده است، راه صحرا و قبرستان را پیش می‌گیرد و از خانه به سوی قبرستان می‌شتابد:

*من به دشت اندر و دشت آغش سیمین‌مهتاب*
*نقره‌گردی به زمین کرده زگردون پرتاب*
*دشت، آغشته کران تا به کران در سیماب*

www.SID.ir

Archive of SID



*صحن اموات در آن صحنه همانا ناباب*
*رخِ زشت فلک، آنجا شده بیرون ز نقاب*
*همه آفاق در آن افسرده*
*مه در آن، همسر شمع مرده*
*چه فضایی؟! سخن از موت و فنا گویی بود*
*چه هوایی؟! عفن و مرده‌نما بویی بود*
*وحشت و مرگ، مجسّم شده هر سویی بود*
*صوت گرچه نه به مقدارِ سرِ مویی بود،*
*باز گویی که ز اموات، هیاهویی بود*
*گاه، آوازهٔ یک پروازی*
*رسد از جغدی و گه آوازی*

*چو درختان بریده ز کمر در به چمن*
*زیر پایم همه جا، جمجمهٔ خلق کهن*
*با همه خامشی، آنان به سخن با من و من*
*گویی از مرده‌دلی، در دهنم مرده سخن*
*بر سر خاک سرِ خلق قدم*
*هِشتم آن شب بسی، القصه قَدم*

(میرزاده عشقی،۱۳۵۷: ۲۰۵-۲۰۶)

وجود چنین فضاهایی که در بندهای دیگر شعر نیز مشاهده می‌شود، معلول نگرش رمانتیسم انقلابی میرزاده عشقی است. او می‌کوشد تصاویری از روزگار خویش را در قابی سیاه و غیرانسانی بنشاند تا توجیهی باشد برای «عید خون»ی که در اشعارش خواستار آن است (ر.ک همان، ۱۲۱-۱۳۹).

پس از میرزاده عشقی، شعر نیما را باید سرآغاز گسترش و تعمیق طبیعت سیاه در شعر معاصر فارسی دانست. نیما علاوه بر پیش‌گامی در دیگر جنبه‌های شعر نو فارسی، در بینش طبیعت‌گرایانه نیز پیشتاز است. در دیوان کمتر شاعری از شاعران معاصر، حضورِ پیوسته، گسترده و ژرف طبیعت و جلوه‌های تاریک و روشن آن را می‌توان

www.SID.ir

Archive of SID



یافت. جامعیّت نگاه طبیعت‌گرایانهٔ نیما که در آن غلبه با «تیرگی» است، به عوامل متعدّدی وابسته است. یکی از این عوامل، آشنایی‌اش با اندیشه‌های فلاسفهٔ ایدئالیست آلمانی و فلسفهٔ ارگانیسم پویا و تلقیِ «این‌همانی» و هویت یک‌پارچهٔ انسان و طبیعت است. اشاره به این مسائل را در جای‌جای نوشته‌ها و نامه‌های او می‌توان مشاهده کرد. او از یک‌سو همه چیز را در جریان تغییر و حرکت به طرف ضد خود می‌داند (نیمایوشیج، ۱۳۷۶: ۴۲۹) و از سوی دیگر این‌همانی انسان و طبیعت را این‌گونه بیان می‌کند: «ما در طبیعت غرق و طبیعت در ما غرق است. همین باعث بر فعالیّت ماست.» (همو، ۱۳۶۸: ۹۰). آن‌گاه احساس می‌کند «مثل این است که درخت‌ها در سینهٔ من گل می‌دهند. در جمجمهٔ سر من است که چلچله‌ها و کاکلی‌ها و گنجشک‌ها می‌خوانند.» (همان، ۲۸۰). این نگرش اندیشمندانه را در بسیاری از اشعار نمادین نیما نیز می‌توان یافت. اشعاری نظیر «هنگام که گریه می‌دهد ساز»، «در شب سرد زمستانی»، «هست شب» و «خانه‌ام ابری است». پیوند هنر شاعری نیما با اندیشه‌های فیلسوفانه و بهره‌مندی آن‌ها از پشتوانهٔ فکری، یکی از مهم‌ترین عواملی است که شعر نیما را از هم‌روزگارانش متمایز کرده است.

علاوه بر تفکر فلسفی، آنچه شعر طبیعت‌گرای نیما را از هم‌عصرانش به شکل بارزی متمایز می‌کند، توجّه او به «والایی طبیعت» است. تا روزگار او- جز در موارد معدودی- والایی طبیعت از چشم شاعران و نویسندگان زبان فارسی پوشیده مانده بود. ادراک والایی طبیعت و تجلّی آن در شعر نیما، برخاسته از محیط جغرافیایی و طبیعت بکر زادگاه او و علاقهٔ جاودانه‌اش به آن تا پایان زندگی است. قله‌های مرتفع، جنگل‌های درهم و انبوه، دره‌هایی با شیب تند، رودهای خروشان و دریای متلاطم، عناصر معدودی از طبیعت مازندران هستند که روح و جان نیما را از «هراس» سرشار می‌کنند: «منظرهٔ وحشت‌انگیز شب‌های کوهستان، تنهایی‌های سخت، حرکات بهت‌آور پرندگان و سکوت دائمی اطراف من شاید مرا می‌ترساند.» (همو، ۱۳۷۶: ۲۳). «شکوه و عظمت و جمال قلل سردسیر یا بیابان‌های خشک هر کدام موجد یک خیالات و لرزه‌های باطنی هستند.» (همان، ۸۹). «اوجابن محلهٔ خاموشی است. به محل سکونت ارواح شباهت دارد.» (همان، ۲۲۵). همان گونه که نیما از زیبایی طبیعت لذّت می‌برد،

www.SID.ir

Archive of SID



والایی آن نیز او را سرشار از لذّت جمال‌شناسانه می‌کند: «تقدیر روح سرگردان من این نیست که فقط از رؤیت چیزهای جمیل تحصیل حظّ کند. چه بسا که چیزهای زشت همین خاصیّت را دارا هستند. یعنی مقداری چند از جمال در آن‌ها یافت می‌شود.» (همان، ۳۳۶). او حتی در توصیف خود یا برادرش نیز با تعبیری «والا» سخن می‌گوید. یک‌جا در نامه‌ای خطاب به برادرش می‌نویسد: «تو مثل نالهٔ ارواح یا مثل اشباح متحرّکه‌ای که در فضای مهتاب کم‌رنگ درست شناخته نشود، مجسّم می‌شوی.» (همان، ۱۱۰). نکتهٔ قابل توجه دیگر این است که دیدگاه نمادگرایانهٔ نیما نیز بیش از آنکه از «زیبایی» بهره‌مند باشد، در پیوند تنگاتنگ با «والایی» است: «آنچه وسعت دارد، پوشیده است. برای نظرهای عادی، پیچیده، مبهم و گنگ به‌نظر می‌آید.» (همو، ۱۳۶۸: ۱۳۲). او کارهای باعمق را اساساً «ابهام‌انگیز» می‌داند (همان، ۱۶۸).

«شب» مهم‌ترین پدیدهٔ طبیعی است که بیانگر والایی در بینش طبیعت‌گرایانهٔ نیماست. نزدیک به چهل قطعه از اشعار غیرسنتی و نوگرایانهٔ نیما با تصاویری از شب آغاز می‌شود؛ حتی عناوین بسیاری از این اشعار در پیوند با شب است[۲۴]. در این‌گونه اشعار شب فقط با صفاتی همچون «وحشت‌انگیز»، «سیه‌پیشه»، «به تشویش در گشاده»، «تاریک همچو گور»، «بس تیرگی دمساز با آن» و «همچو ورم‌کرده تنی گرم در استاده هوا[۲۵]» توصیف نمی‌شود؛ بلکه مانند رنگِ تیرهٔ بومی است که تیرگی و هراس را بر دیگر پدیده‌های طبیعی نیز می‌گسترد. در چنین زمینه‌ای، درّه‌ها چون مرده‌ماران خفتگان‌اند و آفتاب شاعر در میان آب‌های دور از او روی پوشیده است؛ دریا تند و تیره و سنگین، و جنگل مغموم و گاه مخوف است؛ بیابانْ هایل و صدای باد هر دم دلگزاتر و دَمَش خشک و عبوس و مرگ‌بارآور است و زمین «همچون دل عفریتِ مرده، گنده دارد تن». شعر نیما، شعر شب است؛ تاریکیِ مطلقیِ که در آن نه هیچ چراغی روشن است و «نه فروبسته به یخ ماهی که از بالا می‌افروزد[۲۶]». بی‌شک، در شعر هیچ یک از شاعران پیش از نیما، «شب» و طبیعت هرگز قلمروای چنین تاریک و هراسناک ندارد. «شبِ» شعر شاعران کلاسیک فارسی شبی زیباست نه والا.

یکی دیگر از عوامل تیرگی طبیعت در شعر نیما، توجّه او به مسائل اجتماعیِ دوره‌ای پرشتاب و متحوّل در تاریخ معاصر است که در آن زیسته است. شعر نیما در

www.SID.ir

Archive of SID



سال‌های نخستین شاعری‌اش، احساسات‌گرایانه، درون‌گرا و فردگرایانـه اسـت. تیرگـی طبیعت در اشعار این دوره از زندگی‌اش برخاسته از اعتقاد بـه نبـوغِ شـاعرانه، فردیّـت خاص و اغلب منزوی و احساسات پرشوری است که تصویرگر دنیـای درون او اسـت (همو، ۱۳۷۶: ۳۶). اما در سال‌های بعد، با شکستن حصار فردیت، پای به عرصـهٔ اجتمـاع می‌گذارد و خود را در مقام شاعری حسّاس در قبال جامعـهٔ خـویش و سرنوشـت آن، متعهّد احساس می‌کند و می‌نویسد: «این ناحق‌هایی را که انسان می‌بینـد، قـسمتی از آن راجع به حیات جمعیّت است. شـخص واقـف و حـسّاس نمـی‌توانـد بـه بـی‌اعتنـایی بگذراند.» (همان، ۳۴۰). او در ادامه اشاره می‌کند «اگر از ایـن سـاعت بـدانم کـه شـعر و ادبیّات من مفید به حال جمعیّت نیست و فقط لفّاظی محـسوب مـی‌شـود، آن را تـرک گفته، برای خودنمایی داخل بازیگران یک بازیگرخانه شده، بـه جـست‌وخیـز مـشغول می‌شوم.» (همان، ۳۴۱). نیما از هنگامی که به رسالت اجتماعی خویش آگـاه مـی‌شـود و شرایط غیرانسانی حاکم بر محیط اجتماعی خویش را ادراک می‌کند، مـی‌کوشـد تـا بـا شعر خویش «ناهنجاری‌ها را نه چنان که هست، بلکه گاهی باقوّت‌تر از آنچه که هست بیان کند.» (همو، ۱۳۶۸: ۲۹۶-۲۹۷). از این پس در شعر او، طبیعت سیاه، تـصویر نمـادین جامعه‌ای می‌شود که او نمی‌تواند شرایط آن را برتابد. نیما، این «اندوهناک شـب[۲۷]»، بـا ادراک تیرگی حاکم بر زندگی اجتماعی خود که گاه آن را بـا شـک و تردیـد بـر تمـام عرصهٔ زمین نیز می‌گسترد، تصویرگر انسان شاعر و آگاه روزگار معاصر است که گویـا راهی به روشنی ندارد:

*آیا به خلوتی که کسی نیستش سکون/ و اشکال این جهان/ باشند اندران/ لرزان و واژگون/ شوریدگان این شب تاریک را ره است؟* (۱۳۶۹: ۳۷۷).

ازهمین‌رو است که شعرهای سیاسـی و اجتمـاعی نیمـا اغلـب سرشـار از یـأس و دلسردی و گاهی نیز تردید و انتظار است و اگر در آن کمی بارقهٔ خوش‌بینی دیـده شـود، دیری نمی‌پاید که به یأس و ناامیدی تبدیل می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۱۰۰). در اینجـا لازم است به تفاوت بینش اجتماعی نیما و پیروانش با دیگـر شـاعران دهـهٔ سـی (بـرای مثـال شاعران رمانتیک این دوران) اشاره کرد که در اشعار آنان نیز طبیعت سیاه به‌چشم می‌خورد. تصویر طبیعت سیاه در شعر گروه نخست کارکردی نفی‌گرایانه دارد؛ یعنی آن‌ها می‌کوشند

www.SID.ir

Archive of SID



با چنین چشم‌اندازی از هستی، با زبانی نمادین به مبارزه با وضع موجود و نفی آن بپردازند. اما در شعر شاعران گروه دوم، طبیعت سیاه نشانهٔ ازپاافتادگی محض و تسلیم مطلق است. به همین دلیل، نیما در عین تصویر سیاهی، به تأیید آن نمی‌پردازد و با آن درنمی‌آمیزد و همواره چشم در راهِ برون‌رفت از آن است.

نکتهٔ اساسی دیگر در اشعار نیما این است که به‌رغم اعتقادش به جنبه‌های متضاد و دوگانهٔ وجود انسان، او هیچ گاه با ابعاد منفی وجود و جنبه‌های شیطانی آن هماوایی ندارد. اگرچه در «خانهٔ سریویلی» شیطان به خانهٔ او راه می‌یابد و قسمتی از فردیت شاعرانه و انزوای او منوط به همین مسئله است، شعر با اعتراف شاعر به جنگش با شیطان به‌پایان می‌رسد: *بین من جنگی است با شیطان* (نیما یوشیج، ۱۳۶۹: ۳۶۶). اساساً در شعر نیما، شیطان بیش از آنکه یادآور چهرهٔ اسطوره‌ایِ عصیانگر باشد، تصویرگر نیروهایی از اجتماع است که دشمنان انسان، آزادی و حقیقت‌اند و در نتیجه مطرود و منفور[۲۸]. طبیعت‌گرایی با رنگی تیره، یکی از ویژگی‌های آثار نیماست که شعر او را از شاعران کلاسیک فارسی متمایز می‌کند. حتی در آثار هم‌عصران و شاعران نوگرای پس از او نیز هیچ گاه طبیعت حضوری همه‌جانبه و گسترده نیافت. می‌توان گفت طبیعت‌گرایی او به دلیل جامعیت نگرش شاعرانه‌اش همچنان یگانه باقی مانده است.

سال‌های پس از شهریور ۱۳۲۰، دورهٔ گسترش طبیعت سیاه در شعر فارسی است. حتی اشعار اندکی از آثار مربوط به سال‌های قبل از دههٔ بیستِ نیما از چنین فضایی بهره‌مند است. هر چه به سال‌های پایانی دههٔ بیست نزدیک می‌شویم، این سیاهی شدّت می‌یابد. در دههٔ سی، با کودتای ۲۸ مرداد و شکست نهضت ملّی و فضای ارعاب و تهدید سال‌های پس از آن، سیاه‌ترین دوره‌های طبیعت‌گرایی را در شعر فارسی می‌توان دید. در این سال‌ها، جلوه‌های طبیعت سیاه را در آثار اغلب شاعران نوگرا از رئالیست، سمبولیست، رمانتیک و... کم‌وبیش می‌توان یافت؛ هر چند علل گرایش به این‌گونه تصاویر که به یکی از ویژگی‌های ادبیات نوگرای معاصر تبدیل می‌شود، متفاوت است.

شاید بتوان عوامل سیاسی و اجتماعی را از مهم‌ترین عوامل گسترش طبیعت سیاه در شعر فارسی در این سال‌ها دانست. سقوط دیکتاتوری رضا خان و از بین رفتن

www.SID.ir

Archive of SID



شرایط اختناق، گسترش آزادی‌های اجتماعی و بیان آزادانهٔ احساسات، رواج احزاب و روزنامه‌های وابسته به آنان که گاه تصویرگر زندگی محرومان بودند، اشغال ایران به وسیلهٔ متفقین، تلاش دربار و عناصر ارتجاعی آن در ایجاد استبداد نوین، سرکوب مبارزات آزادی‌خواهانه، شکست نهضت ملّی و کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ از مهم‌ترین عوامل سیاسی است که فضایی تیره را در شعر معاصر فارسی آن سال‌ها پدید آورد. پاره‌ای عوامل اجتماعی نیز تأثیر بسزایی در این زمینه داشته است: گسترش راه‌های مواصلاتی و راه‌آهن، رشد صنایع و ایجاد کارخانه‌های بزرگ، رشد طبقهٔ کارگر شهری که در شرایط نامطلوبی در کارخانه‌ها به کار گماشته می‌شدند، رواج شهرنشینی و گسترش شهرهای بزرگ، ظهور طبقات سرمایه‌داری و بروز اختلاف طبقاتی و گسترش فقر در میان طبقات محروم جامعه مانند دهقانان و کارگران شهری[۲۹]. ازاین‌رو، در شعر شاعرانی که گرایش‌های رئالیستی چپ‌گرایانه و یا روحیهٔ رمانتیک انقلابی دارند، طبیعت سیاه اغلب بیانگر شرایط غیرانسانی حاکم بر زندگی اجتماعی مردم، به‌ویژه طبقات فرودست جامعه مانند روستاییان، دهقانان و کارگران است. چهرهٔ طبیعت در این‌گونه اشعار به تیرگی مطلق نمی‌گراید و اصولاً در اشعاری از این دست، بیان شاعرانه بیشتر متمایل به وضوح و صراحت است تا تصویر و تخیّل. برای مثال منوچهر شیبانی در شعر «کلبهٔ شعله‌ور» که آن را «یک تابلوی حقیقی از عملیات فجیع مأمورین املاک اختصاصی در شهر شاهی ۱۳۱۹ش» می‌داند، به توصیف دهی می‌پردازد که بر دامن تیرگی خفته است. بند دوم شعر چهره‌ای سیاه از طبیعت را نمایان می‌کند:

*در سیاهی شب، تک‌درختان/ چون سیه‌غول‌های بیابان/ می‌کند هر کسی را هراسان/ خش‌خش برگ بر شاخسار*

در ادامه وقتی شاعر حضور امنیهٔ حیله‌گری را در کلبهٔ روستایی تصویر می‌کند که می‌کوشد دختر تنهای روستایی را از خانه بیرون کشد تا تسلیم مطامع جنسی افسر مافوق خویش کند، شعر خویش را در سیاهی می‌نشاند:

*جغدها با دو چشم درخشان/ لای انبوه برگ درختان/ جای دارند و آید پس از آن/ قهقههٔ خنده‌ای مرگبار/*

www.SID.ir

Archive of SID



*کرم شب‌تاب‌ها چون شراره/ چشم گرگان چو در شب ستاره/ می‌کند هر سویی را نظاره/ کلبهٔ خفته در جنگل تار*

*زوزهٔ دلخراش شغالان/ غلت آواز آشفته‌حالان/ همنوا با وزغ‌های نالان/ نوحهٔ جنگل و ماه بیمار* (به نقل از لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱/ ۲۸۳-۲۸۴).

سیاه‌ترین تصاویر طبیعت از این دست را در سال‌های بعد در آثار نصرت رحمانی مانند ***کوچ*** و ***کویر*** می‌توان دید.

طبیعت سیاه در شعر شاعرانی هم که به پیروی از نیما به سمبولیسم اجتماعی گراییدند، محمل اندیشه‌های اجتماعی و تصویرگر اوضاع و شرایط نامطلوب اجتماعی است؛ با این تفاوت که شعر آنان نسبت به شاعران رمانتیک انقلابی یا رئالیست انتقادی، تصویری‌تر و بیان آن‌ها غیرمستقیم و هنری‌تر است؛ هر چند شدت تیرگی تصاویر طبیعت در شعر آنان از شاعری به شاعر دیگر متفاوت است. نکتهٔ دیگر آنکه در آثار این دسته از شاعران، رگه‌هایی از گرایش‌های نوین انسان‌گرایانه را نیز می‌توان بازیافت. برای نمونه، به شعر «بازگشت زاغان» اخوان ثالث از مجموعهٔ ***آخر شاهنامهٔ*** او اشاره می‌شود:

*در آستان غروب/ بر آبگون به خاکستری گراینده/ هزار زورق سیر و سیاه می‌گذرد/ نه آفتاب و نه ماه/ بر آبدان سپید/ هزار زورق آوازخوان سیر و سیاه/ یکی ببین که چسان رنگ‌ها بدل کردند/ سپهر تیره‌ضمیر و ستارهٔ روشن/ جزیره‌های بلورین به قیرگون دریا/ به یک نظاره شدند/ چو رقعه‌های سیه بر سپید پیراهن* (۵۷-۵۸).

تیرگی طبیعت نزد شاعرانی چون توللی، نادرپور، فرخ‌زاد و هنرمندانی که شعرشان در برهه‌هایی روی به سوی رمانتیسم عاشقانه دارد، هر چند یک‌سره از زمینه‌های اجتماعی خالی نیست، صبغهٔ اجتماعی چندان آشکاری هم ندارد. طبیعت سیاه در شعر آنان معلول تأثیرپذیری مستقیم یا غیرمستقیم از شاعران رمانتیک و سمبولیست فرانسه- به‌ویژه بودلر- و نگرش‌های انسان‌گرایانهٔ آنان است. احساس تنهایی، بی‌پناهی، انزواجویی، یأس و روی آوردن به عشق کام‌جویانه[۳۰] و سرانجام خودکشی و مرگ، که نزد فرانسویان از آن به «بیماری قرن[۳۱]» تعبیر می‌شود، زمینهٔ مناسبی برای طرح طبیعت سیاه در شعر آنان است.

www.SID.ir

Archive of SID



عوامل یادشده که دربردارندهٔ پذیرش ضمنیِ نیمهٔ تاریک وجود انسان و جنبه‌های اهریمنی‌اش و اقرار به آن است، شاعران را به هم‌نوایی با شیطان برمی‌انگیزد. توجّه به ویژگی عصیانگرانهٔ شخصیّت شیطان، اقرار به پیشوایی او در عصیان نخستین و احساسِ داشتنِ سرنوشتی یکسان با او را در اشعار امثال تولّلی، فرخزاد و رحمانی به‌آسانی می‌توان یافت. در همین سال‌ها، این ویژگی در آثار شاعران غیررمانتیکی همچون هوشنگ ایرانی نیز با صراحت بیشتری دیده می‌شود. هوشنگ ایرانی در مجموعهٔ ***شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس به درون آمد*** (۱۳۳۱) ابلیس را «خدای تنهایی‌ها» و «تجلّی زشتی‌ها» معرفی می‌کند که در اندوه ژرف و شکننده‌اش بر نمایشگاه پستی‌ها نگران است و هم او است که رانده‌شدگان حیات را لذّت مرگ می‌چشاند و رمز اضطراب‌آور نیستی را بر آن‌ها می‌گشاید (ر.ک لنگرودی، ۱۳۷۷: ۱/ ۵۴۳-۵۴۴).

نزد این دسته از شاعران، طبیعت سیاه بیش از آنکه معلول نگرشی والا به طبیعت یا بیانگر روابط نامناسب و غیرانسانی اجتماعی باشد، وابستهٔ هویت منفرد و منزوی و احساسات‌گرایانهٔ آنان است که گاه اصالت و عمق احساسات آنان نزد خواننده مورد تردید قرار می‌گیرد. سیاه‌ترین شکل طبیعت‌گرایی دوران معاصر را در آثار این دسته از شاعران می‌توان یافت. در این میان، منتقدان، فریدون تولّلی را «پیشوای شعر سیاه»- و خواه‌ناخواه طبیعت سیاه- خوانده‌اند و دو منظومهٔ ***رها*** و ***نافه*** را به‌ترتیب «دیوان حدیث مرگ» و «منظومهٔ مرگ» نامیده‌اند (ر.ک باباچاهی، ۱۳۸۸: ۱۵۸-۱۵۹). تصاویر طبیعت در این دو منظومه که قلمرو مرگ است، جز نقش تاریک‌روشن و وهم‌انگیز گورستان، اسکلت و استخوان و تابوت مردگان، و آوای جغد و نالهٔ خفاش و دام عنکبوت نیست. تصاویر طبیعت در ***رها*** به‌سرعت از روشنی به تاریکی و پس از آن به سیاهی مطلق و هول و هراس می‌رسد؛ به‌گونه‌ای‌که بیش از نیمی از اشعار ***رها*** در تیرگی مطلق فرومی‌رود. قطعه‌هایی که گاه عنوان آن‌ها نیز هراس‌انگیز است: «کوی مردگان»، «پیشواز مرگ» و «درّهٔ مرگ»؛ اشعاری با تصاویری تیره همچون ابیات زیر که کمتر راهی به نور دارند:

«سایه‌های شب»

*جغد می‌خواند و کابوسِ شب از وحشت خویش  چشم‌ها دوخته بر شعلهٔ شمعی بی‌نور*

www.SID.ir

Archive of SID



*باد می‌غرّد و می‌آورد آهسته به گوش نالهٔ جانوری گرسنه از جنگل دور*

* * *

*آسمان، تیره و سنگین چو یکی پارهٔ سرب می‌فشارد شبِ هول‌افکن و بیم‌افزا را*
*می‌کشد دست، شب تیره به دیوار جهان تا مگر باز کند روزنهٔ فردا را*

* * *

*می‌خورد گاه، یکی شاخهٔ خشکیده به شاخ و اندر آن ظلمت شب می‌گسلد بند سکوت*
*استخوان می‌شکند مرگ، تو گویی ز حیات یا تنی مرده، تکان می‌خورد اندر تابوت*

(تولّلی، ۱۳۲۹: ۸۷)

این سیاهی و تاریکی فقط طبیعت بیرونی را دربرنمی‌گیرد. تأکید بر جنبه‌های اهریمنی وجود و «این‌همانی» انسان و طبیعت باعث می‌شود تا زمانی که تولّلی به تصویر دنیای درون می‌پردازد، توصیف خود را با عناصر هراس‌انگیز طبیعت همراه کند. یگانگی و سیاهی دنیای درون و برون در اشعاری مانند «دخمهٔ راز» حیرت‌انگیز است؛ به‌گونه‌ای‌که اگر صراحت شاعر در آغاز شعر نباشد، خواننده هرگز به ذهنش خطور نمی‌کند که آنچه توصیف می‌شود، درون سیاه، چندشناک و هراس‌انگیز شاعر است نه جهان عینی:

*پنهان به کُنج کشور هستی در تنگنای سینه، سرایی است*
*کز وحشت سکوت در آنجا هرگز نه جنبشی، نه صدایی است*

* * *

*غمناک، تیره، سرد، گرانبار در بهت خود فرو شده، خاموش*
*چون دخمه‌های بسته که گشته است از یاد روزگار فراموش*

* * *

*هر گوشه، مات و غمزده جغدی دم‌درکشیده چون بت پولاد*
*چشمان سرخ او به سیاهی رخشنده همچو کورهٔ حدّاد*

* * *

*در سایه‌های نم‌زده خفّاش بر سقف، جان سپرده نگونسار*
*افسرده سوسمار به دهلیز خشکیده عنکبوت به دیوار*

* * *

*افکنده پوست افعی و دیری است کز وی دگر به دخمه اثر نیست*

www.SID.ir

Archive of SID



*نقشی به جا نهاده و کس را زان نقش هولناک، خبر نیست*

* * *

*بس گورها که بسته دم از گفت در آن سیاه دخمهٔ نمناک*
*تابوت‌ها که در دل هر یک رازی نهفته موحش و غمناک*

* * *

*بس آرزو که خفته جوان‌مرگ در زیر خاک تیرهٔ افسوس*
*مرگ آرمیده بر سر تابوت هول آرمیده در دل کابوس*

* * *

*این دخمه چیست؟ دخمهٔ راز است؟! یا بارگاه اهرمن است این؟!*
*این حجلهٔ دل است خدا را یا گور عشق‌های من است این؟!*

(همان، ۱۷۷-۱۷۹)

اشعاری نظیر «دخمهٔ راز» نشان می‌دهد تولّلی در موازنهٔ بین طبیعت و دنیای درون خویش، آرام‌آرام به سوی درون متمایل می‌شود و ذهنیت سیاهش عرصه را بر عینیت‌گرایی‌اش تنگ می‌کند. این تمایل در مجموعهٔ ***نافه*** شدت می‌یابد؛ ***نافه*** از نظر طبیعت‌گرایی- با جنبه‌های روشن و تاریکش- هرگز به پای ***رها*** نمی‌رسد. در این مجموعه، سلطهٔ ذهنیت مرگ‌اندیش هاویه‌ای است که طبیعت و عناصر آن را به کام می‌کشد. ازاین‌رو است که برخی منتقدان برآن‌اند که انسان در پشت اشعار تولّلی هرگز به واقعیتی از زندگی و یا طبیعتی ملموس و حقیقی دست نمی‌یابد (براهنی، ۱۳۷۱: ۲/ ۸۵۹).

نصرت رحمانی نیز با انتشار سه مجموعه به نام‌های ***کوچ***، ***کویر*** و ***ترمه*** بین سال‌های ۱۳۳۴ تا ۱۳۳۶ آفرینندهٔ سیاه‌ترین مجموعه‌های شعری ادبیات معاصر فارسی است. رحمانی در مقدمه‌ای که بر ***ترمه*** نوشته است و آن را بیانیهٔ شعر او نیز باید دانست، با خطوطی سیاه به تصویر خود و روزگار خویش می‌پردازد. نمونهٔ این‌گونه تصاویر را در شعر او نیز می‌توان دید.

*... می‌اندیشم هنوز آیا من مرد غریب این سرزمین نفرین‌شده‌ام؟ آیا هنوز ریشهٔ خشک بوتهٔ این کشتگاه طاعون‌زده‌ام که در آن واقعه، داسی خونین در دستی بی‌رحم از بیخ*

www.SID.ir

Archive of SID



*درویش کرد؟ آیا من همان مَردَم که شب هزار سالهٔ تلاش خود را در انـزوای سـرد چـال عفن دل‌های هرجایی به امید دیدار خورشید زیج نشست... و صبحگاه به جای خورشـید، کرکسی را دید که از کران آسمان به کران دیگر پرسه می‌زند؟* (رحمانی، ۱۳۳۶: ۹-۱۰).

او پس از آنکه سروده‌های خود را «اشعار سیاه» می‌نامد، از خواننده می‌خواهد در آن‌ها به دنبال خورشید خود نگردد:

*و تو ای خواب زده! بیهوده در سراب اشعار سیاه من به دنبال خورشید گمشدهٔ خود می‌گردی. جز گوری تهی و تابوتی قفل‌شده، چیز دیگری نخواهی یافت. در تابوت را مشکن که نفرینـی من خواهی شد و در آن به جای طلسم مفقودت، جسدی را خواهی دید هم‌شکل و هم‌نام من که در کف دست چپش خطوط ناشناس سردرگمی است که درهم‌لولیـده. در دسـت راسـتش کتابی است که در هر صفحه‌اش زخم پلیدی به جای گل شـعری روییـده و اگـر سـینه‌اش را بشکافی، کویر تشنه‌ای را خواهی یافت که گورستان همـهٔ زیبـایی‌هـای کثیـف و عـشق‌هـای سرطانی است* (همان،۱۰).

اشعار نصرت رحمانی بـیش از آنکـه تـصویرگر جهـان عینـی باشـد، نـشان‌دهنـدهٔ دربه‌دری، بی‌پناهی و سرگشتگی انسان معاصر است. او در اشعاری که بـه آثـار منثـور ناتورالیستی بسیار شبیه است، با گرایشی انسان‌مدارانه به توصیف زشتی، تباهی، سیاهی و خشونت حاکم بر زندگی اجتماعی انسان‌های روزگـار معاصـر، بـه‌ویـژه فرودسـتان جامعه می‌پردازد. توجّه به موقعیت اسف‌بار انسان، مهم‌ترین عاملی است که شـعر او را از تصاویر طبیعی بی‌بهـره یـا کـم‌بهـره سـاخته اسـت. او ماننـد شـاعران سمبولیـست نمی‌خواهد انسان و موقعیت اجتمـاعی او را در قـابی از طبیعـت بنـشاند؛ بلکـه ماننـد نقاشی می‌کوشد تا با خطوطی چنـد، فـضای محـدودی را کـه اغلـب رنـگ شـهری و چهره‌ای زشت و عفن دارد، در برابر چشم خواننده قرار دهد و سـپس انـسان رانـده و درمانده‌ای را در سیاهی آن بنشاند. قطعه‌هایی نظیـر «شـهرنو»، «فاحـشه» و «لـوطی» از طبیعت بی‌بهره یا کم‌بهره است[۳۲]. در قطعه‌هایی مانند «کولی»، «مرگ لیلی» و «مردی در سایه‌اش» محیط طبیعی گسترده‌تری به‌چشم می‌آید؛ شاعر از شهر می‌گریزد و به دشـت و کویر و کنار دریا پناه می‌آورد؛ ولی طبیعت پناهگاه زندگی او نیست، گریـزگـاهی بـه سوی مرگ است. حضور انسان در شعر رحمانی «میعادی در لجن[۳۳]» است. ازهمـین‌رو

www.SID.ir

Archive of SID



است که خشن‌ترین تصاویر طبیعت و حیات انسانی را در آثار او می‌توان یافت. تصویرهای زیر نمونه‌های گویایی از ذهنیت شاعرانهٔ رحمانی است:

*همرهم، هم‌قصه‌ام هر سرزمینی دوزخی است — تیره و دم‌کرده چون آغوش خورشید سیاه*
*در رگ هر کوچه‌ای ماسیده خون عابری — بر سر هر چارسو خشکیده فانوس نگاه*
(همان، ۲۸)

*باد، دندان به لب تشنهٔ صحرا می‌کوفت — گلِ خورشید به چنگال خدا پر می‌شد*
*روز می‌رفت به زیر پرِ شب دود شود — لب کفتار ز خون شهدا تر می‌شد*
(همان، ۳۲)

*شهری است در خموشی و پرهای یک کلاغ — بر پشت‌بامِ کلبهٔ متروک ریخته*
*یخ بسته است، گربه سر ناودان کج — مردی به راه مرده و مردی گریخته*
(همو، ۱۳۴۹: ۶۶)

رحمانی حتی آن زمان که خویشتن را که نمادی از انسان روزگار معاصر است تصویر می‌کند، خشونت را چون زهری در کام تصویر می‌ریزد:

*کنار جمجمهٔ کهنهٔ شکستهٔ من — دو تخم چشم فتاده به پلّهٔ درگاه*
*دو تخم چشم که روزی درون جمجمه بود — دو تخم چشم که در انتظار مانده به راه*
(همو، ۱۳۳۶:۹۰)

او خشن‌ترین تصویر از حیات انسانی را زمانی نشان می‌دهد که همچون دژخیمی حلقوم خویش را با تیغی شکسته می‌شکافد:

*یک شام*
*یک شام*
*یک شام، یک شامی که بادِ مست، سنگ ابر را کوبد به روی شیشهٔ ماه*
*سر می‌گذارم روی کاشی‌های درگاه*
*آن‌گاه با تیزیّ ناخن‌های یک تیغ شکسته*
*حلقوم خود را می‌درم تا شهوت درد*
*ماسد به روی لثه‌های پنجه‌هایم*
*شاید بیایی، شاید ببینی*
*خونی به روی جای پایی دلمه بسته* (همان، ۳۴-۳۵)

www.SID.ir

Archive of SID



یکی از نکات قابل توجه در سیاه‌ترین اشعار تولّلی و رحمانی و دیگرانی که گاه تحت تأثیر این دو شاعرند یا در چنین فضایی دم می‌زنند، این است که این‌گونه اشعار قابلیّت آن را دارد که بر اساس آرای روان‌شناسانی همچون فروید و یونگ مورد نقد و تحلیل قرار گیرد. این‌گونه اشعار با آنکه عمق فکری و غنای هنری اشعار اروپایی و یا آثار شرقی همچون ***بوف کور*** را ندارند، با وجود این نشان‌دهندهٔ توجّه خودآگاه و یا نیمه‌خودآگاه به جنبه‌های ناشناختهٔ روان و نفوذ در ابعاد تاریک آن است.

خشن‌ترین حیات انسانی و سیاه‌ترین تصاویر طبیعت در این‌گونه آثار زمانی است که شاعر در گورستان درون به گور آرزوها سر می‌کشد، یا در رؤیای خود به کشتن فجیعانهٔ خویش یا معشوق دست می‌زند، یا با چهرهٔ درمانده و در آستانهٔ مرگِ خویش ملاقات می‌کند. تصاویری که از نظر فروید، دهشت‌انگیزی و جلوهٔ اهریمنی آن معلول سرکوب تجربه‌های صمیمی شاعر است. یونگ غنای این تصاویر را را معلول عمق و ریشه داشتن آن در «تبار جمعی» می‌داند که هنگام کسوف یا غیبت خودآگاهی، در خلال رؤیا و ضمن بیماری‌های روانی آشکار می‌شود. یونگ نقش این تصاویر را در قبال خودآگاهی، خصلتِ ترمیمی آن می‌داند که حاوی پیامی عمیق به مردم زمانه است:

> هر دورانی دارای یک رویگی‌ها و پیش‌داوری‌ها و ناخوشی‌های روانی خاصی است. هر دورانی از تاریخ را می‌توان با روان فردی از افراد بشر قیاس کرد. به مانند آن روان، دارای موقعیت خودآگاه جزئی و محدود و اختصاصی است و بدین جهت نیازمند آن است که به نوعی ترمیم شود و این کارِ جبران را ناخودآگاهی جمعی به یارمندی شاعری یا دیده‌وری می‌کند که ناگفته‌های دورانی را بازمی‌گوید و از راه تمثیل و تصویر یا کار و عمل، چیزی را که همه نیازمندانه انتظار می‌کشیدند، ولی نیازشان فهم نمی‌شد، بی‌نقاب می‌کند، چه به خیر و صلاح مردم باشد و چه به زیان و ضررشان، خواه برای نجات و فلاح دوره‌ای و خواه برای ویران کردنش (یونگ، ۱۳۷۲: ۵۰).

قطعه‌هایی چون «دخمهٔ راز» و «کوی مردگان» از تولّلی و «مرگ لیلی»، «بر گور لیلی»، «جادهٔ جهنم» و «نفرین‌شده» از نصرت رحمانی نمونه‌های مناسبی از این‌گونه اشعارند:

www.SID.ir

Archive of SID



**«نفرین‌شده»**

مهتاب می‌چکید زدندان ابرها ره چون طناب، بسته تن دشت خفته را
هذیانِ باد نشئه طنین بست در فضا گویی سرود، قصهٔ دردی نهفته را

* * *

من خسته پای‌مانده در آغوش راه‌ها بازوی زیر سر زده، مست از شرابِ خواب
در پشت پلکِ بسته‌ام افتاده نقش‌ها نقشی ز صد جهنم و نقشی ز صد سراب

* * *

خواب، آه، خواب شیرهٔ مرفین دردهاست افسوس! خواب من همه بیداری من است
در خواب، مرگ پنجه کشد بر روانم، آه بیداریم فسانهٔ بیماری تن است

* * *

باری سخن دراز شد، آن شب درون خواب فریاد می‌کشید ز دشت تهی کسی
برخاستم ز خواب شنیدم که باز گفت: «نصرت» شتاب کن که به فریاد من رسی

* * *

دندانم از هراس گرانی کلید شد وحشت کشید پنجهٔ لرزان به پیکرم
دیدم که باز نعرهٔ او روی دشت ریخت «نصرت» شتاب کن که رسی زود بر سرم

* * *

افتان، نفس‌شکسته در آن ظلمت غلیظ با باد و خاک‌ها و گون‌ها روان شدم
در لابه‌لای ریگ روان، بی‌چراغ ماه بر لب سکوت بستم و کم‌کم نهان شدم

* * *

خاموش و خسته‌گام در اندیشه‌ای غریب تا تپّه‌های گمشده آن شب شتافتم
دیدم که دست لاشه‌ای از زیر خاک‌ها پیداست، سخت نعره کشیدم که: «یافتم»

* * *

سودم به ریگ پنجه و دستان مرده را بیرون کشیدم از تن تبدار گرم خاک
دیدم دریغ و درد که آن لاشهٔ من است لب‌هایش از غریو کمک گشته چاک‌چاک

(رحمانی، ۱۳۳۶: ۵۳-۶۳)

www.SID.ir

Archive of SID



هر چند تداوم تیرگی طبیعت را در اشعار نوگرای پس از دههٔ سی تا روزگار ما به‌آسانی می‌توان پی گرفت و آن را یکی از عناصر فکری، ذهنی و هنری انسان مدرن و عصر جدید تلقی کرد، طبیعت تصویرشده در این آثار یک‌سره غرق در تیرگی نیست. تحولّات اجتماعی و تغییر در بینش فردی و اجتماعی شاعران، شعر این دوران را از سیاهی مطلق رهانید. بررسی دقیق این موضوع نیازمند پژوهشی مستقل است؛ هر چند طبیعت‌گرایی شاعران این سال‌ها را با توجّه به گرایش آنان به مکاتب فلسفی، ادبی و اجتماعی معاصر، می‌توان در مقوله‌های یادشده در این پژوهش گنجاند. شاعرانی که در عین ایمان آوردن به آغاز فصل سرد، «زمستان» را پشت سر گذاشتند و «مثل درخت در شب باران» گوش به «صدای پای آب» سپردند و «تولّدی دیگر» یافتند.

**پی‌نوشت‌ها**

1. Dynamic Organicism
2. Schelling
3. Identity
4. Reification
5. Wordsworth
6. Gothic Novel
7. John Keats

۸. La Belle Dame Sans Merci نام یکی از معروف‌ترین اشعار کیتس، شاعر رمانتیک انگلیسی.

9. Charles Baudelaire

۱۰. *Les Fleurs du Mal* نام مشهورترین منظومهٔ بودلر.

11 . Edgar Allen Poe
12 . Franz Kafka

۱۳. یکی از اساطیر یونانی که به جرم هدیه کردن آتش به انسان مورد خشم زئوس قرار گرفت و متحمّل عذاب‌های سخت شد.

14. Negative Romanticism

۱۵. Methodism یکی از فرقه‌های مسیحیت و از شعبه‌های مذهب پروتستان.

۱۶. Pietism نهضتی که در قرن هفدهم و هجدهم در کلیسای لوتری پدید آمد.

17. Organicism
18. Thomas Burnet
19. John Dennis
20. Joseph Addison
21. Mark Akenside
22. Edmond Burke

www.SID.ir

Archive of SID



23. A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful

۲۴. قطعاتی نظیر «ای شب»، «اندوهناک شب»، «کینهٔ شب»، «شب قورق»، «کار شب‌پا»، «در شب سرد زمستانی»، «هنوز از شب»، «شب است»، «هست شب»، «مرغ شباویز»، «پاس‌ها از شب گذشته است» و «شب همه شب».

۲۵. تعابیری برگرفته از قطعه‌های «ای شب»، «گمشدگان»، «نارویی به راه»، «در بسته‌ام»، «شب است» و «هست شب».

۲۶. عباراتی از قطعه‌های «ترا من چشم در راهم»، «در کنار رودخانه»، «آی آدم‌ها»، «یادگار»، «جغدی پیر»، «بر فراز دشت»، «بازگردان تن سرگشته» و «در شب سرد زمستانی».

۲۷. نام یکی از اشعار نیما.

۲۸. *بر ناو مرا نشسته شیطان به شتاب — تا از ره خود بگردم، او راست عتاب*
*من در پی کار خود، او در پی من — من راه به خانه خواهم، او راه بر آب*

۲۹. برای آگاهی بیشتر از شرایط اجتماعی گروه‌های مختلف اجتماعی جامعه در آن دوران، نک. جان فوران. مقاومت شکننده: تاریخ تحولاّت اجتماعی ایران. ترجمهٔ احمد تدّین. (ن.ک: فوران، ۱۳۷۷: ۳۴۰ـ۳۷۵).

30. Erotic

31. Mal du Siècle.

۳۲. شعر «لوطی» با این تصویر آغاز می‌شود

*کوچه تف کرده زآفتابی تند — جوی تن در لجن فرو برده*
*چند تیر چراغ ساکت و مات — سایه‌شان آفتاب را خورده*

۳۳. نام مجموعه‌شعر دیگری از رحمانی که پس از ***ترمه*** منتشر شد.

## منابع


ـ احمدی، بابک. (۱۳۸۷). ***حقیقت و زیبایی***. چ۱۵. تهران: نشر مرکز.

ـ اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۷۰). ***آخر شاهنامه***. چ۱۰. تهران: مروارید.

ـ ایگلتون، تری. (۱۳۸۶). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عبّاس مخبر. چ۴. تهران: نشر مرکز.

ـ باباچاهی، علی. (۱۳۸۰). ***این بانگ دلاویز: زندگی و شعر فریدون توللّی***. تهران: ثالث.

ـ براهنی، رضا. (۱۳۷۱). ***طلا در مس***. تهران: نویسنده.

ـ برلین، آیزایا. (۱۳۸۷). ***ریشه‌های رمانتیسم***. ترجمهٔ عبداللّه کوثری. چ۲. تهران: ماهی.

ـ پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۷). ***خانه‌ام ابری است***. تهران: سروش.

ـ توللّی، فریدون. (۱۳۲۹). ***رها***. شیراز: کانون تربیت.


www.SID.ir

Archive of SID



ـ ـــــــــــــ (۱۳۶۹). ***نافه***. تهران: پاژنگ.
ـ جعفری، مسعود. (۱۳۷۸). ***سیر رمانتیسم در اروپا***. تهران. نشر مرکز.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۶). ***سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما***. تهران: نشر مرکز.
ـ رحمانی، نصرت. (۱۳۴۹). ***کوچ و کویر***. تهران: امیرکبیر.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۳۶). ***ترمه***. تهران: خوشه.
ـ فوران، جان. (۱۳۷۷). ***مقاومت شکننده: تاریخ تحولاّت اجتماعی ایران***. ترجمهٔ احمد تدین. تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.
ـ فورست، لیلیان. (۱۳۸۵). ***رمانتیسم***. ترجمهٔ مسعود جعفری. چ۴. تهران: نشر مرکز.
ـ کاپلستون، فردریک. (۱۳۸۷). ***تاریخ فلسفه***. ترجمهٔ داریوش آشوری. چ۴. تهران: سروش و علمی و فرهنگی.
ـ کاسیرر، ارنست. (۱۳۸۵). ***افسانهٔ دولت***. ترجمهٔ نجف دریابندری. چ۲. تهران: خوارزمی.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۲). ***فلسفهٔ روشنگری***. ترجمهٔ یدالّله موقن. چ۲. تهران: نیلوفر.
ـ لنگرودی. شمس. (۱۳۷۷). ***تاریخ تحلیلی شعر نو***. چ۲. تهران: نشر مرکز.
ـ میرزاده عشقی، سیدرضا. (۱۳۵۷). ***کلیّات مصوّر میرزاده عشقی***. به کوشش علی‌اکبر مشیرسلیمی. چ۷. تهران: امیرکبیر.
ـ میرصادقی، جمال. (۱۳۷۶). ***ادبیات داستانی***. چ۳. تهران: سخن.
ـ نیکلسون، مارجوری هوپ. (۱۳۸۵). «شکوهمند در طبیعت بیرونی» در ***فرهنگ تاریخ اندیشه‌ها***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: سعاد.
ـ ولک، رنه. (۱۳۷۷). ***مفهوم رمانتیسیسم در تاریخ ادبی***. ترجمهٔ مجتبی عبداللّه نژاد. مشهد: محقق.
ـ نیمایوشیج. (۱۳۶۸). ***دربارهٔ شعر و شاعری***. گردآوری، نسخه‌برداری و تدوین سیروس طاهباز. تهران: دفترهای زمانه.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۶۹). ***مجموعهٔ آثار نیمایوشیج***. دفتر اول شعر به کوشش سیروس طاهباز. چ۲. تهران: ناشر.
ـ ـــــــــــــ (۱۳۷۶). ***نامه‌های نیما***. تنظیم و بازنویسی شراگیم یوشیج. تهران: مؤسسهٔ نگاه.
ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۲). ***جهان نگری***. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.
- Peckham, Morse. (1951). *Toward a theory of Romanticism*. PLMA, Vol. 66. No 2. published by Modern Language Association. PP. 5-23.
- Cudden, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*. penguin Books (افست ایران)

www.SID.ir