

«آبراسان» در بینش شعری فروغ فرخزاد و ژیلای حسینی:

در رهیافت «زن دیونیزوسی» نیچه‌ای

چیمین فتحی^۱

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۶ اردیبهشت ۱۴۰۰؛ تاریخ پذیرش: ۲۶ دی ۱۴۰۰؛ صص. ۲۱۳-۲۲۹

DOI: <https://www.doi.org/10.34785/J013.2022.223>

چکیده

کورتیه

فروغ فرخزاد (۱۳۱۳-۱۳۴۵) و ژیلای حسینی (۱۳۴۳-۱۳۷۵) اگرچه به دو زبان متفاوت فارسی و کردی و نیز در فضای فرهنگی و دوره‌های تاریخی متفاوت شعر سروده‌اند، هر دو از زنان هنرمند روشن‌فکر معاصر ایرانی به‌شمار می‌آیند که شعرشان در بستری تراژیک و غیرتئوریک، هم‌اوا با گفتمان پسافمینیسم، در پی پذیرش «کلیت انسانی» و «گذار فمینیستی» از فمینیسم منفی به مثبت، و سرانجام با «گذاری نیهیلیستی»، به دقیقه «آفرینش» ابرانسانی می‌رسد که معادل «خواست قدرت» «زن دیونیزوسی» نیچه‌ای است و در نبرد با جزمیت‌های دوآلیسمی فرهنگ سنتی مردسالار و افراط‌گرایی‌های فمینیسم مدرن، که هردو ناقض کلیت انسانی‌اند، روی می‌نماید. این مقاله به روشی تحلیلی-توصیفی به بازتاب «بینش تراژیک» این دو شاعر در کیفیت روکرد آن دو به «متافیزیک» در انواع «بیان عصیان‌آمیز»، و مفهوم پایانی «عشق به سرنوشت» می‌پردازد و به این نتیجه می‌رسد که با وجود تفاوت‌هایی نسبی و گاه معنادار، که ژیلای را به‌مثابه شاعر متأخر از اصطلاحاً: «اضطراب تأثیر» از فروغ، به‌مثابه شاعر متقدم می‌راند، آن‌ها را در نبرد با فجایع و مصائب زندگی بر بنیاد «دگردیسی جان» نیچه‌ای، به‌ویژه در بینشی طغیان‌گر و بیانی غرض‌گون، و توجیه زیباشناختی و تصدیق خرسندانه تمامیت زندگی، همراه و هم‌اوا می‌کند و بدین ترتیب از این زنان، ابرانسان آفرینش‌گر می‌سازد.

فروغ فرخزاد (۱۳۱۳-۱۳۴۵) و ژیلای حسینی (۱۳۴۳-۱۳۷۵)، هرچند به دو زمانی جیواز، فارسی و کردی، و هوره‌ها له دوو فزای کولتوری و قوناعی میژوویی ناهاوشیوه و جیا له یه‌کدیدا شیعیان هونیه‌ته‌وه، هر دو کیان وه‌ک ژنی هونه‌رمه‌ند و ر‌وشن‌بیری هاوچه‌رخ‌ی نیرانی ناسرون که شیعه‌کانیان له به‌ستینیکی تراژیک و ناتپوریک، هاوده‌نگ له‌گه‌ل دیسکوزسی پ‌وست فیمینیزم، له دوا‌ی په‌سه‌ندکردنی «گشتیتی مرؤیی» و «تپه‌رینی فیمینستی» له فیمینیزی نه‌رتییه‌وه بو فیمینیزی نه‌رتنی، و له کوتاییدا به «تپه‌رینیکی نیهیلیستی»، ده‌گاته چرکه‌ساتی «نافراندن»ی «مرؤفی بالا» که هاوسه‌نگ و هاوواتای «وستی هیزئی» «ژنی دیونیزوسی»ی نیچه‌یی ده‌کوئته‌وه و له به‌ره‌نگاربوونه‌وه‌ی دوگماتیزمه دوونالیزمییه‌کانی کولتوری نه‌ریتی پیواسالار و توندناژوییه‌کانی فیمینیزی مؤدپ‌رندا، که هه‌ردوویان گشتیتی مرؤیی هه‌لد‌وه‌شیننه‌وه، خو دهبینته‌وه. ثم وتاره به پئی میتودی شیکاری-وه‌سفی ده‌په‌رژئته سه‌ر په‌نگدانه‌وه‌ی «هزری تراژیک»ی ثم دوو شاعیره له چوئیتی بو‌چوونیان به‌رامبه‌ر به «میتافیزیک» له جو‌ره‌کانی «ده‌رپینی سه‌ره‌لد‌ه‌رانه» و چه‌مکی کوتابی «عشق به چاره‌نوس» و ده‌گاته شو نه‌نجامه که سه‌ره‌رای جیوازی و ناهاوشیوهی رپ‌ژییهی و هه‌ندیجار مانادار، که ژیلای وه‌ک شاعیری دواتر له وه‌ک ده‌گوتری: «دل‌ه‌راو‌کیی کاره‌گری‌وه‌رگرتن» له فروغ، وه‌ک شاعیری پیشتر، رزگار ده‌کات، و له خه‌باتیان دژ به کاره‌سات و چه‌رمه‌سه‌رییه‌کانی ژبان له سه‌ر بنه‌مای «که‌ولا‌وه‌ولیی گیان»ی نیچه‌یی، به تایبه‌ت له راماتینکی سه‌ره‌لد‌ه‌ر و ده‌رپینیکی نه‌عه‌ته‌تامییز، و تیبینی جوانیناسی و پشتراست‌کردنه‌وه‌ی په‌زاهه‌ندانه‌ی گشتیتی ژبان، هاوده‌نگ و هاورپیان ده‌کات و به‌م چه‌شنه ثم ژنانه ده‌کاته به‌ره‌زه‌مرؤفی نافرته‌ره.

وشه‌گه‌لی سه‌ره‌کی: فروغ فرخزاد، ژیلای حسینی، به‌ره‌زه‌مرؤف، ژنی دیونیزوسی، نیچه.

واژگان کلیدی: فروغ فرخزاد، ژیلای حسینی، ابرمرد، زن دیونیزوسی، نیچه.

۱- مقدمه و طرح مسأله

ژیلای حسینی (۱۳۴۳-۱۳۷۵) شاعر معاصر کُردزبان و کُردی‌گوی ایرانی و کمترشناخته‌شده‌ای است که برخی، بدون طرح استدلالی خاص، به او لقب «فروغ کُرد» داده‌اند. اگر این نام‌گذاری، چنان‌که آمده است، تنها به دلیل چند شباهت اتفاقی در زندگی او با زندگی فروغ فرخزاد، شاعر معاصر پارسی‌گوی ایرانی، همچون: داشتن خانواده سنی، سن کم ازدواج، شیوه زندگی مشترک، طول عمر کوتاه و حتی برخی دلایل سطحی و توصیفی درباره شعر او، مثلاً: تقسیم‌پذیری دوره شعری وی باشد، باید گفت: این لقب‌دهی، حقیقتاً برخوردی سطحی با شاعری ملی است که نه تنها سبب بزرگنمایی او نیست که طفیلی‌نمایی اوست؛ بی‌تردید نتیجه چنین توصیف بی‌تحلیلی، علاوه بر ضربه‌ای که آشکارا بر پیکره ادبیات آن زبان وارد می‌آورد، آسیبی نهانی است از میان آسیب‌های بی‌شماری که طی سال‌های اخیر متوجه «ادبیات تطبیقی» بوده است. تردیدی نیست که در فرایند نقد و تحلیل آثار ادبی، داشتن نگاهی فراسوی مرزهای ملی یا زبانی، سبب شناخت بهتر خود و دیگری (مثلاً: شناخت کاستی‌های خود و فزونی‌های دیگری و یا بالعکس) و در نتیجه بارور کردن ادبیات یک زبان از رهگذر مرزها با ادبیات‌های دیگرزبان‌هاست بدون آن‌که الزامی بر برترنمایی یکی بر دیگری باشد. این، یکی از بزرگ‌ترین ضرورت‌های «ادبیات تطبیقی» است.

پیر برونل و همکارانش بر این باورند که: «ادبیات تطبیقی، توصیف تحلیلی و مقایسه روش‌مند و افتراقی پدیده‌های ادبی میان‌زبانی و یا میان‌فرهنگی به کمک تاریخ، نقد و فلسفه برای درک بهتر ادبیات در مقام کارکرد بارز ذهن است.» (Brunnel et al, 2000: 151؛ به نقل از: لطافتی، ۱۳۹۵: ۲). به نظر می‌رسد جامع‌ترین تعریفی که تاکنون از «ادبیات تطبیقی» ارائه شده است، همین است؛ زیرا در آن، به هر دو حوزه مطالعاتی ادبیات تطبیقی، یعنی: حوزه‌های بینارشته‌ای و بینا فرهنگی، ضرورت روش‌مندی، ضرورت اختلاف زبانی، ابزار یا رهیافت‌های مناسب و کارآمد و نیز هدف ادبیات تطبیقی اشاره شده است. باید دانست که نشان‌دادن تفاوت‌ها، هم‌عنان با ذکر شباهت‌ها، سبب غنای دو سوی تطبیق است؛ اگرچه وجود شباهت‌ها دست‌کم سبب ایجاد حس قرابت و دوستی است، دریافت درست تفاوت‌هاست که مایه شناخت درست می‌گردد. گفتنی است گاهی، نقد یا مطالعه تفاوت لحن و بیان شاعرانه شاعرانی با اندیشه‌ای واحد، تنها امکان پژوهش‌های ادبیات تطبیقی است.

نکته مهمی که اغلب در پژوهش‌های تطبیقی با رویکرد بینا فرهنگی نادیده گرفته می‌شود، این است که پژوهشگران معمولاً وظیفه خود را در کار تطبیق‌گری، تنها بررسی تأثیر و تأثر طرفین تحقیق می‌دانند و در پی آن، سویه متأخر را گاهی طفیلی سویه متقدم می‌خوانند؛ در حالی که در این‌گونه پژوهش‌ها، گاهی تحلیل و کشف روش‌های متفاوت بیان ادبی حتی در طرح مضامین یا معانی مشترک است که به پژوهش، ارزش تطبیقی می‌بخشد و نه تحمیل همسانی‌ها. البته نباید این نکته را هم از نظر دور داشت که در پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، یافتن و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها اگر بر بنیان نظریه یا روشی خاص و یا متناسب با شیوه‌های اندیشگی در دیگر رشته‌های دانش بشری صورت پذیرد، پژوهشگر تطبیق‌گر را گاهی دیگر به تمامیت ادبیات تطبیقی نزدیک می‌سازد و بر ارزش تطبیق‌گری وی می‌افزاید: تطبیقی میان‌رشته‌ای در دو یا چند بستر مستقل فرهنگی. بر این اساس، مقاله حاضر به تطبیق بینش هنری (شعری)

فروغ و ژیلا، دو شاعر معاصر ایرانی با دو زبان فارسی و کُردی می‌پردازد که گرچه از سویی، از حیث سلطه ساختارهای فرهنگی - اخلاقی و شیوه‌های اندیشگی خاص، متعلق به دو دوره نسبتاً متفاوت تاریخی از تاریخ ایران معاصر هستند و گاه تفاوت‌های معناداری در بینش شعری آن‌ها به چشم می‌خورد، از سوی دیگر همسانی‌های بسیاری میان آن‌هاست که صرف‌نظر از تأثیرگذاری‌های اندک و گاه ناخودآگاه فروغ بر ژیلا، اغلب تنها از توارد خواطر و همسویی جان‌های شاعرانه آن‌ها برخاسته و با رهایی از «اضطراب تأثیر»^۱، ژیلا را نیز، شاعری برخوردار از «بینشی تراژیک» به مخاطب می‌شناساند که قادر است در رهیافت «زن دیونیزوسی» به نقطه آفرینش «ابرنسانی» دست یابد؛ بدین صورت که این مراحل و چگونگی گذار از آن‌ها در شیوه‌های خاص بیانی و بینش شعری این دو شاعر، به موازات سنجش سنخ‌های متفاوت زن نیچه‌ای بررسی می‌شود و از این راه از خلال بررسی شباهت‌ها، گاهی به رویکرد متفاوت آن‌دو در گرایش به کلیت انسانی پرداخته می‌شود که به نظر می‌رسد منجر به ایجاد تفاوتی کلی در بیان هنری و رویکرد زیباشناختی آن‌ها می‌شود.

۱-۱- پیشینه پژوهش

مقالات بسیاری درباره فروغ و در تطبیق شعر او و دیگر شاعران ملی و غیرملی با رویکردهای روان‌شناختی، جامعه‌شناختی و ادبی نوشته شده‌است؛ اما در حوزه تخصصی بخشی از مقاله حاضر، اسداللهی و فتحی (۱۳۹۹) در «تحلیل تطبیقی شعر فروغ فرخزاد و نیهیلیسم نیچه‌ای»، پس از توضیح و تعریف گونه‌های نیهیلیسم نیچه‌ای، به تحلیل و تشریح چگونگی گذار نیهیلیسمی در شعر فروغ از نیهیلیسم منفعل به فعال می‌پردازند و به این نتیجه می‌رسند که شعر فروغ، با داشتن اغلب مؤلفه‌های انسان‌مدارانه شعر معاصر پارسی، در این گذار، پیروزمندانه عمل کرده است. زرقانی (۱۳۹۴) در کتاب چشم‌انداز شعر معاصر ایران، ضمن معرفی فرخزاد با عنوان «مدرن‌ترین شاعر این سال‌ها»، نقطه کانونی شعر او را مبارزه با سنت فرهنگی مردسالار و ریشه‌انواع بیان‌های هنری او را همچون: بیان اروتیک و بیان عصیان‌آمیز، همین نقطه کانونی می‌داند.

اما درباره شعر و زندگی ژیلا حسینی، به جز چند نوشته ساده و انشایی که در اغلب آن‌ها بدون طرح هیچ استدلالی، ژیلا حسینی، «فروغ کُرد»، «فروغ کُردستانی» و از این دست عناوین لقب گرفته است، مقاله و پژوهش مستقل و روش‌مندی یافت نشد.

۲- مبانی نظری

۲-۱- دامنه نظریه فمینیسم

فمینیسم، صرف‌نظر از گرایش‌های متعدد و متفاوت آن در سیر تحول خود در دوپست سال اخیر، همواره خواستار نوعی «رهایی بخشی» بوده است. این مطالبه، گاهی، به‌ویژه در جریان‌های رادیکال‌تر فمینیستی، به مثابه «دانش فمینیستی»، چونان پادگفتمانی در برابر «دانش پدرسالار»، بدون توجه به مفهوم یا معرفت «کلیت انسانی»، تنها به رهایی بخشی زنان می‌پردازد؛ در حالی که جریان‌ها و نظریه‌های نوین، از جمله برخی از روایت‌های پسافمینیستی، با در نظر گرفتن «کلیت انسانی» قادر

است بر محدودیت‌های معرفت‌شناختی و سیاسی جریان‌های پیشین فایق آید و تصویری انسانی‌تر از تفاوت‌های جنسیتی ارائه دهد؛ بدین معنی که با اعتباربخشی به هویت‌های جنسیتی دوگانه زن/مرد و کنارنهادن مفهوم برابری به معنای تفاوت‌زدایی بین زنان و مردان، در حقیقت، «برابری و تفاوت» را دو سویه عدالت می‌داند؛ یعنی در کنار اعتقاد به ضرورت برخوردار شدن زنان و مردان از حقوق برابر، بر این باور است که این برابری انسانی، با تفاوت‌های جنسیتی تعارض ندارد. بدین گونه پسافمینیسم، اولاً در برابر ساختار دوآلیستی سلسله‌مراتبی و یا نگاه وحدت‌گرایانه جنسیتی فمینیسم مدرن، به مثابه نوعی خوانش مبتنی بر خشونت زنانه - که به برساختن یک گروه فروتر و از میان رفتن امکان هرنوع همدلی و همکاری با طرف دیگر می‌انجامد - از سوژه دوگانه زن/مرد سخن می‌گوید و تلقی وحدت‌انگارانه و ذات‌گرایانه از زن را نامعتبر می‌داند (هام: ۱۳۸۵: ۳۴۳) و معتقد است که فمینیسم نباید به تولید دانش زنانه یا مردانه بپردازد، بلکه باید دانشی جنسیتی تولید کند تا از سویی با مقوله کلیت انسانی هم‌ساز باشد و از سوی دیگر، در راستای رهایی‌بخشی و آزادی نوع انسان حرکت کند و بدین ترتیب، معطوف به ضرورت انعطاف‌پذیری و دربرگیرندگی‌های انسانی‌تر در ساحتی ترکیبی گردد؛ از این رو پسافمینیسم در همین راستا، با طرح گرایش «فمینیسم مرکب یا ترکیبی» و پشت سر گذاشتن فمینیسم سنتی به سود نوعی کلیت معرفتی و انسانی، آرمان‌های زنان را با آرمان‌های عام‌تر اجتماعی ترکیب می‌کند، برای مثال محور مبارزه را بر مسائل مهم دیگری همچون صلح می‌نهد؛ ثانیاً به نظر می‌رسد آنچه که فمینیسم مرکب در این زمینه از آن بهره جسته است، مسأله تمایز چشم‌انداز اخلاقی زنان با چشم‌انداز اخلاقی مردان و در عین حال ضرورت همراهی آن‌ها با هم است. این دو چشم‌انداز که به ترتیب، بر «اخلاق مراقبت» و «اخلاق عدالت» تکیه دارد، گاهی چونان دو مجموعه از ویژگی‌های فرهنگی زنانه و مردانه، به عنوان شیوه‌های بودن، اندیشیدن و رفتار متمایز از هم بیان می‌شوند؛ بدین گونه که اخلاق عدالت یا ویژگی‌های فرهنگی مردانه عبارتند از: عدم وابستگی، استقلال، خرد، اراده، سلسله‌مراتب، تسلط، فرهنگ، تعالی، محصول، زهد، جنگ و مرگ و در مقابل، ویژگی‌های فرهنگی زنانه عبارتند از: وابستگی متقابل، اجتماع، ارتباط، اشتراک‌گذاری، عاطفه، بدن، اعتماد، فقدان سلسله‌مراتب، طبیعت، فرایند، لذت، صلح و زندگی (جاگار، ۱۹۹۲). بدین ترتیب، «اخلاقیات مادری» نیز در ساحت همین چشم‌انداز اخلاقی قرار می‌گیرد.

۲-۲- سنخ‌شناسی زنان در نوشته‌های نیچه

ژاک دریدا (۱۹۵۷-۲۰۰۴) فیلسوف نیچه‌پرداز فرانسوی، معتقد است زن در نوشته‌های نیچه تنها استعاره‌ای برای حقیقی نبودن حقیقت است و بدین گونه از گونه‌های مختلف زن در نوشته‌های نیچه، این چنین اسم می‌برد: ۱- زن یک دروغ است؛ او اخته شده است. ۲- زن با حقیقت بازی می‌کند؛ او اخته‌کننده است. ۳- زن دیونیزوسی خود-تأییدگر؛ او یک زن تأییدکننده است (دریدا، ۱۹۹۸: ۶۲؛ به نقل از: شاهنده، ۱۳۸۲: ۷۳-۷۴). کلی الیور، فیلسوف آمریکایی، ضمن انتقاد از برداشت دریدا، برداشت او را از سنخ‌شناسی زن در نوشته‌های نیچه می‌پذیرد، اما آن را به ترتیب، به صورت «خواست حقیقت»، «خواست توهم» و «خواست قدرت» بیان می‌کند. به نظر وی:

- زن اخته‌شده از خواست حقیقت پیروی می‌کند. او جزم‌گرا، متافیزیکی، علمی و «فمینیست» است.
- زن اخته‌کننده از خواست توهم پیروی می‌کند. از استعاره، فریب و نقاب‌ها. او زنی «آپولونی» است.
- زن تأییدگر از خواست قدرت پیروی می‌کند. حقیقت در نزد او چشم‌اندازی بیش نیست. او زنی «دیونیزوسی» است (همان: ۷۵).

۲-۳- دگردیسی‌های جان

«سه دگردیسی جان را بهر شما نام می‌برم: چگونه جان شتر می‌شود و شتر شیر، و سرانجام، شیر کودک... جان بردبار می‌پرسد: گران کدام است؟ و این‌گونه چون شتر زانو می‌زند و می‌خواهد که خوب بارش کنند [بر او بار نهند]... جان بردبار این گران‌ترین چیزها را همه بر پشت می‌گیرد و چون شتری بارکرده که شتابان رو به صحرا می‌نهد، به صحرای خود می‌شتابد. اما در دنج‌ترین صحرا دگردیسی دوم روی می‌دهد: این جاست که جان شیر می‌شود و می‌خواهد آزادی فراچنگ آورد و سرور صحرای خود باشد... [اما] آفریدن ارزش‌های نو کاری‌ست که شیر نیز نتواند: اما آزادی آفریدن بهر خویش و «نه» ای مقدس گفتن در برابر وظیفه نیز: برای این به شیر نیاز هست، برادران... اما برادران بگویند، چی‌ست آن‌چه کودک تواند و شیر نتواند؟ چرا شیر رباینده هنوز باید کودک گردد؟ کودک بی‌گناهی است و فراموشی، آغازی نو، یک بازی، چرخ خودچرخ، جنبشی نخستین، آری گفتنی مقدس. آری، برادران، برای بازآفریدن به آری گفتن مقدس نیاز هست: جان اکنون در پی خواست خویش است» (نیچه، ۱۳۹۳: ۳۷-۳۹).

در تعبیرات بالا، در واقع نیچه از زبان زرتشت به ما می‌گوید: چگونه جان باید از مرحله «شتر» گونگی خویش گذر کند و با خشونت و حشیانه «شیر» به واژگونی ارزش‌ها و شکستن لوح‌های کهن پردازد و آنگاه با پوشش کودکانه و معصومیت و بی‌گناهی جان «کودک» شده خود و با داشتن خواست قدرت، دست به آفرینش ارزش‌های نو بزند؛ بنابراین مراحل دگردیسی جان عبارتند از: تسلیم شترمآبانه، طغیان شیرگونه و آفرینش کودک‌مانندی.

۲-۴- بینش تراژیک

نیچه برخلاف دیدگاه تعقل‌مدار و بینش تئوریک سقراطی یا نگاه متافیزیک مسیحیایی - که معتقد به سلطه نظام دوگانه‌انگار و تئوریک اخلاقی مبتنی بر «نیک» و «بد» است - قائل به «بینش تراژیک» است که بر اساس آن، آدمی تنها با برخورداری از این بینش، قادر خواهد بود تمامیت زندگی را با وجود درد و رنج و سختی و شکست بپذیرد و به جای اقبال به ارزش‌گذاری‌های مطلق‌گرای دوآلیستی پیشین و یا تسلیم در برابر نیهیلیسم افلاطونی و کنش‌پذیر عصر، با «آفرینش ارزش‌های نوین زمینی» و غیرمتافیزیک، از مرحله انقیاد و بندگی شترمآبانه و با «خواست و اراده قدرت» از نیهیلیسم غالب بر روزگار خود گذر کند. بینش تراژیک، به مسأله «معنای زندگی» به‌گونه‌ای ذاتی و غیرعرضی پاسخ می‌دهد و امکان گذار از نیست‌انگاری معاصر را فراهم می‌آورد (نیچه، ۱۳۸۶: ۲۵۶؛ نیچه، ۱۳۹۳: ۳۷-۳۹).

۳- ابرانسان در بینش تراژیک فروغ و ژیل

نگرش دوگانه‌انگار و بینش وحدت‌گرایانه فمینیستی، برخلاف گرایش‌های تازه‌تر آن، بی‌تردید به نگاهی تک‌سونگر و باوری جزم‌اندیش می‌رسد که خود، خواه ناخواه و اندک‌اندک منجر به ایجاد نوعی فمینیسم کینه‌توزانه، منفی یا منفعل می‌شود؛ به‌گونه‌ای که گویا بنیان‌های قدرت اراده و اصالت انسانی را از زنان فمینیست سلب می‌کند. مفهوم کینه‌توزی نخستین‌بار در فلسفه اخلاق نیچه، در مبحث نگره‌های دوگانه‌ای اخلاق آمده است؛ وی که اخلاق را به دو دسته «اخلاق بردگان» و «اخلاق سروران» تقسیم می‌کند، کینه‌توزی را یکی از ویژگی‌های اخلاق بردگان می‌داند که

اخلاقی کنش‌پذیر یا منفعلانه است. از نظر نیچه، کینه‌توزی به معنای سترونی، بیزاری و حسادت است که منجر به ایجاد احساس ضرورت انتقام و ناتوانی در انجام کنش مستقل و خلّاق است (نیچه، ۱۳۸۶: ۲۵۶). بنابراین اگر بخواهیم گرایش‌های نظریه فمینیسم را به نسبت فلسفه اخلاق نیچه بسنجیم و سرانجام از یاسی کنش‌پذیر یا اخلاقی کین‌توزانه به سوی گرایشی کنش‌گر یا اخلاقی شورمندانه، راه بگشاییم، نظریه فمینیسم مدرن، در ساحت اخلاق بردگی و نظریه پسا فمینیسم در ذیل اخلاق سروری جای خواهند گرفت؛ بنابراین آن‌جا که زن هنرمند با بینشی تراژیک و اخلاقی سرورانه و والاتبار، پا به عرصه عمل می‌نهد، در ابتدا حرکت خود را بر اساس ارزش‌ها یا گرایش‌هایی آغاز می‌کند که نگاه رادیکال و غیرانعطافی فمینیسم را به سوی بینشی آشتی‌جویانه و انسانی‌تر بچرخاند و آن‌گاه پس از گذار فمینیستی از فمینیسم منفی و کنش‌پذیر به فمینیسم مثبت و کنش‌گر، جزمیت‌گرایی جنسیتی را پشت سر بگذارد و به سوی نوعی جزمیت‌ستیزی همه‌سویه گام بردارد. بدیهی است گفتمان‌گذار فمینیستی در بستر زیباشناختی و بینش هنری، از مرز نظریه‌های سیاسی - اجتماعی عبور می‌کند و به ساحت فلسفه هنر می‌رسد؛ بدین ترتیب طرد جزمیت - انگاری جنسیتی به طرح بزرگ و فراجنسیتی «آبرانسان» در فلسفه هنر نیچه می‌رسد که همانا امکان‌گذار دانش و بینش او را اصطلاحاً، از «نیهیلیسم منفعل» به «نیهیلیسم فعال» فراهم می‌آورد. به نظر می‌رسد اگر بخواهیم برای این گذار، معادلی فلسفی بیابیم - که آن را متناسب با بینش زیباشناختی زن هنرمند (شاعر)، توجیه و تعریف کند - رهیافتی بهتر و هم‌آواتر از نظریه «زن دیونیزوسی» نیچه‌ای نتوانیم یافت.

در رهگذر پُر پیچ‌وخم نیهیلیستی، اندیشمندان و شاعران معاصر ایرانی، گاه به واسطه آشنایی با اندیشه‌های جریان‌ساز مدرن اروپا و گاه بدون آشنایی و گاهی شاید بر مدار توارد خواطر، اغلب به گرایش‌هایی دست‌می‌یازند که مسیر اندیشگی یا بینش هنری‌شان را آشکارا - در بستر کلان فرهنگی و سیاسی - اجتماعی و یا بر اساس موقعیت - های خُرد جنسیتی و حتی گاه بر طبق شرایط خُردتر فرهنگی در گفتمان فرهنگ‌های بومی آن‌ها - تعیین و تعریف می‌کند. تحلیل فرهنگ تراژیک ژیلا و فروغ در بینش شعری آن‌ها نشان می‌دهد که این دو شاعر، دو گذار فمینیستی و نیهیلیستی را برای رسیدن به «آبرانسان»، در دو گرایش: «شیوه مواجهه با متافیزیک» در شیوه‌های خاص بیانی عصیان‌آمیز، و «عشق به سرنوشت» در تصدیق خرسندانه تمامیت زندگی، به مخاطب می‌نمایانند. گفتنی است در طی این طریق، بنا به چشم‌اندازهای مکمل اخلاقی - فرهنگی پسا فمینیستی، گاهی از ویژگی‌های مردانه و گاهی از ویژگی‌های زنانه به صورتی لغزان و همسان بهره می‌جویند.

۳-۱- مواجهه با متافیزیک

به طور کلی یکی از ویژگی‌های عصر جدید، تغییر دیدگاه انسان معاصر از آسمان و تفکر متافیزیک به زمین و جهان مادی با همه ابعاد آن است. به عبارت دیگر، در عهد معاصر بیشتر مسائل مربوط به هستی و حیات، رنگ و بوی متافیزیک و فراانسانی خود را از دست می‌دهد و از چشم‌اندازی انسانی نگریسته می‌شود. طبیعتاً در پی آن، در شعر شاعران معاصر نیز درون‌مایه‌های نو و مضامین تازه‌ای مطرح می‌گردد که بر طبق آن، ماهیت آسمانی و فراانسانی شعر کلاسیک اغلب به ماهیتی انسان‌محور در شعر معاصر تغییر می‌یابد. اگر دسته‌بندی مباحث

متافیزیک را به: چیستی خدا و هستی، همچون وجود یا عدم وجود خدا؛ چیستی انسان، همچون جبر و اختیار و چیستی جهان، همچون ثبات و تغییر (هالینگ دیل، ۱۳۸۷: ۶۱-۶۲) بپذیریم، در این صورت باید بگوییم شعر معاصر ایران نیز با همه این مسائل روبه‌رو می‌شود و شاعران معاصر، هر یک به شیوه خاص خود و زمانه خود به آن می‌پردازند. این شیوه‌های خاص در واقع، بازتاب «بینش و فرهنگ تراژیک» معاصر در برابر فرهنگ تئوریک و متافیزیک کهن است. از میان شاعران معاصر ایران، شیوه بازتاب رویکرد غیرمتافیزیک در شعر فروغ فرخزاد و زیلا حسینی به‌طور غالب در گستره تطبیق، شامل انواع «بیان عصیان‌آمیز» آن‌ها، به منظور مقابله با سنت‌های ثابت فرهنگی - اجتماعی کهن، و نیز تقدس‌زدایی و اظهار اهمیت آزادی، اراده و اختیار انسانی است.

۳- ۱- ۱- بیان عصیان‌آمیز

در فرهنگ تراژیک نیچه‌ای، دومین دگردیسی جان، یعنی «شیر»، عصیانی است که اعتقادی به بند و زنجیر ندارد: او دوست دارد آزاد باشد و به جای شنیدن فرمان «تو باید» هماره می‌گوید: «من می‌خواهم» (نیچه، ۱۳۹۳: ۳۷-۳۹). این مرحله، مرحله طغیان یا عصیان «شیر» گونه است که مقدمه رسیدن به قدرت آفرینندگی کودکانه یا معصومانه است. این دقیقه دگردیسی، معمولاً پس از طی مرحله تسلیم و بردگی شترمآبانه، در ابتدا خواستار استقلال، مرزبندی، تسلط، سلسله‌مراتب، جدابودگی، و حقیقت است که البته مکانیسمی دفاعی و ناشی از ترس، ضعف و یأس است؛ از این رو این مرحله تا زمانی که ماهیت فلسفی نیابد و به گفته نیچه، به «توجیه زیباشناختی زندگی» نرسد، «عصیان منفی و منفعل» محسوب می‌شود؛ در حالی که «عصیان فلسفی» با داشتن پتانسیل آفرینندگی، نوعی «عصیان مثبت» و راهگشا به شمار می‌آید. به نظر می‌رسد در بیان هنری زن هنرمند نیز عصیان منفی، همان عصیان جنسیتی و بیان‌گر نشانه‌های نظریه فمینیسم منفی و منفعل است؛ عصیان مثبت هم ابتدا به شیوه فراجنسیتی روی می‌نماید که با تأکید بر یگانگی و مرزشکنی دیونیزوسی، بازتاب فمینیسم مثبت و فعال است؛ سپس با نگرشی فلسفی به صورت تقدس‌زدایی و انسان‌مداری ظاهر می‌شود که بازتاب یا لازمه حقیقت استعاری و توجیه زیباشناختی زندگی است.

۳- ۱- ۱- عصیان جنسیتی

بیان عصیان‌آمیز در شعر فروغ گاهی به صورت عصیان جنسیتی یا عصیان آغازین روی می‌نماید که نوعی عصیان منفی تلقی می‌شود. این بیان عصیان‌آمیز، از سویی با فرهنگ تسلط و سلسله‌مراتب در چشم‌انداز اخلاق عدالت یا فرهنگ مردانه پسا فمینیسم و از سوی دیگر با سنخ‌های اول و دوم از سنخ‌های سه‌گانه زن نیچه‌ای هماهنگ است. با دقت در شعر فروغ می‌توان دریافت آن‌گاه که فروغ هنوز از بی‌وفایی و جفای معشوق در رنج است، شعر او حاکی از عصیانی بی‌ثمر است که یا به نفی مرد می‌پردازد یا به‌مثابه سپری دفاعی، در چهره‌ای فریب‌آمیز و توهم‌انگیز رخ می‌نماید. به عبارت دیگر، اگرچه فروغ در مسیر رسیدن به مرحله آفرینش ابرانسانی، از همان آغاز با بهره‌گیری از

نوعی سبک شعری خاص، به طغیان و سرکشی دست می‌زند، اما این طغیان هنوز آن‌چنان نیست که او را در بستری فرانسیتی به سوی آفرینش و پذیرش همه‌جانبه زندگی هدایت کند؛ زیرا او گاهی به خاطر تجربه‌ای همچون بی‌وفایی معشوق/مرد، مانند «زن اخته‌شده»ی فمینیسم، با جانبداری از «خواست حقیقت» دشمن شور و هیجان و لذت می‌شود و خسته و نومید، از نثار احساس ناب عاشقانه خود به مرد اظهار پشیمانی می‌کند:

چرا امید بر عشقی عبث بست؟ / چرا در بستر آغوش او خفت؟ / چرا راز دل دیوانه‌اش را / به گوش عاشقی بیگانه‌خو گفت؟ (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۴۶).

در این راستا، فروغ حتی گاهی خواستار نبود مطلق (عینی و یا ذهنی) مرد است:

آیا زمان آن نرسیده است / که این دریچه باز شود، باز، باز، باز / که آسمان بیارد / و مرد بر جنازه مرده خویش / زاری کنان نماز بگزارد؟ (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۰۲-۳۰۳).

گاهی نیز چونان «زن اخته‌کننده»، با جانبداری از «خواست توهم»، در آرزوی بازگشت به دنیای پُرشور عشق و سرمستی، مکارانه از توهم بهره می‌جوید و مانند یک بازیگر، نقشی را می‌پذیرد که می‌داند تنها یک توهم است (شاهنده، ۱۳۸۲: ۸۰-۸۱)؛ از این رو برای رسیدن به مرد محبوب خود و به امید بازگشت به عالم عاشقی به ترفندها و حیلتهای زنانه پناه می‌برد. فروغدر این باره به صراحت می‌گوید:

با دلی که بویی از وفا نبرده است / جور بیکرانه و بهانه خوشتر است / در کنار این مصاحبان خودپسند / ناز و عشوه‌های زیرکانه خوشتر است (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۹۷).

در شعر فروغ این ترفندها گاهی به صورت ادعای غلبه بر اشتیاق نسبت به معشوق/مرد و گاهی با اظهار بی‌اعتنایی به عشق یا معشوق تجلی می‌یابد در حالی که این امر، تنها نوعی مکر و ترفند زنانه است (کمرخانی و کزازی، ۱۳۵۹: ۱۲۳):
وه چه شیرینست / بر سر گور تو ای عشق نیازآلود / پای کوبیدن / وه چه شیرینست / از تو ای بوسه‌سوزنده
مرگ‌آور / چشم پوشیدن / وه چه شیرینست / از تو بگسستن و با غیر تو پیوستن (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۱۵۸-۱۵۹).

به‌طور کلی، این نوع عصیان که در راستای نبرد او با فرهنگ مردسالاری است، هنوز از گونه‌ای نیست که سرآغاز آفرینش گردد؛ از این رو شاید بتوان آن را عصیانی «منفعل» و «درخود» نامید؛ زیرا شاعر در حالی که شاکی و آشفته از قفلی است که مرد بر لبش نهاده و بندی که بر پایش بسته، رهایش و گشایش خود را هم از او (مرد) می‌طلبد؛ گویی خود او هنوز به مرتبه‌ای از خودبسندگی که بتواند او را به رهایش و آفرینش برساند، نرسیده است:
به لب‌هایم مزین قفل خموشی / که در دل قصه‌ای ناگفته دارم / ز پام باز کن بند گران را / کزین سودا دلی آشفته دارم / بیا ای مرد، ای موجود خودخواه / بیا بگشای درهای قفس را / اگر عمری به زندانم کشیدی / رها کن دیگرم این یک نفس را (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۵۳).

در شعر ژیلا نیز پیوسته نگرش خاص او به مرد/معشوق بازتاب می‌یابد؛ او گاهی در انتظار مشتاقانه معشوق است؛ گاهی با او وداع می‌گوید و آن‌گاه به او نوید بازگشت می‌دهد؛ گاهی به زبان فریب با او سخن می‌گوید؛ گاهی خوشبختی و سرور خود را از پس فراق او به‌گونه‌ای طعنه‌آمیز و کنایه‌ی بدو گوشه می‌زند؛ گاهی هم ضرورت شناخت و معرفت دانشی و بینشی خود را به او گوشزد می‌کند تا از راهی آشتی‌جویانه، بیشتر و بهتر شناخته شود. در هر حال،

نگرش فمینیستی ژایلا نیز همچون فروغ، گاهی با لحنی شکوه‌آمیز رخ می‌نماید. این شکوه‌ها صرف‌نظر از نگاه کلی‌بین او به مسئله تبعیض‌های رنگارنگ جنسیتی جامعه که در برخی از شعرهایش تجلی یافته، اغلب به‌گونه‌ای مشخص، خطاب به مرد معشوق شاعر است.

تفاوت شکوایه‌های این دو شاعر، علاوه بر تفاوت در شیوه‌های شعرپردازی و سازه‌های صوری آن‌ها، در سبب شکایت آن‌هاست؛ فروغ بیش از هر چیز از طرد و بی‌وفایی و خیانت مرد می‌نالند در حالی که ژایلا اغلب شاکی از درک نشدن در پایگاه زن نخبه و رفتار غرورآمیز مرد است. اما این دلایل هرچه باشند، هرگز بینش و نگرش ژایلا را به سمت و سوی انتقام‌کینه‌توزانه نمی‌برد؛ او در مقابل شناخت نادرست یا ناقص معشوق، تلاش می‌کند خود را بیشتر و بهتر به او بشناساند و او را از آرمان و خواسته‌های خود آگاه سازد. شکوه‌های او در شعر «بیراهه»، شکوه‌های زنی خاص و نخبه است که مرد معشوقش گاهی او را نه آن‌چنان‌که اوست، بلکه چونان زنی عامی می‌بیند و در ذهن و عملکرد خود، بدون درک نخبگی او خواسته‌های زنان عامه را به او نسبت می‌دهد و به گفته خود ژایلا، «او را با سنجۀ خود می‌سنجد»؛ زیرا همه نیاز او را مادی می‌بیند؛ از این رو ژایلا از «بیراهه» ای که مرد او به دلیل عدم شناخت مهم‌ترین نیازهای او می‌پیماید تا وظیفه به اصطلاح مالی خود را تا حد کمال در قبال او به انجام برساند، شاکی و دلگیر است. ژایلا این شیوه سنجش مرد را دست‌کم از نظرگاه راوی شعر (چونان زن نخبه)، «بیراهه» می‌نامد و آن را به دستمال کهنه‌ای تشبیه می‌کند که معشوق و مرد او، با آن، روزه‌های عشق او را بسته و تار کرده است:

از نظرگاه خود بر عالم اندیشه‌ام می‌نگری / و جاده عشقم را / به سنجۀ خود می‌سنجی / و با دستمال مندرس فکری کهنه / چشمانت را بسته‌ای / ... / در پی چه و به کجا می‌روی؟ / آنچه من از تو می‌طلبم در دل توست و تو آن را گم کرده‌ای / این جاده به میعادگاه عشق من نمی‌رسد / به بیراهه می‌روی / بیراهه... بیراهه (حسینی، ۱۳۹۷: ۱۶۵-۱۶۶).

حتی آن‌جا که ژایلا در شعر «چند گلایه»، از مرد / معشوق به خاطر ناتوان پنداشتن او گله‌مند است، به جای اظهار ضعف و عجز، یا ندامت و نفرت، با مهر و همراهی به او یادآور می‌شود که او همان زن لبریز از عشق و اشتیاق و رازی است که روزی کتاب عشقش را به دست او داده، اما او همچون کودکی کم‌طاقت، تنها چند صفحه از آن را خوانده و بقیه را به دست فراموشی سپرده است (همان: ۱۵۸). حتی پس از آن ژایلا در پایان، به جای کینه‌توزی و انتقام، بیان می‌کند که اکنون دیگر زمان آن است که مردش یکبار دیگر کتاب عشق و اشتیاق او را بگشاید و «پرده از راز آن بردارد»:

ای همراهم! / تا به کی مرا چونان نماد ناتوانی و ناآشنایی / چونان نماد اشک و آه می‌نگری؟ / به گمانت / آیا زمان آن نرسیده است که / چشمانم را چون پنجره‌ای بر سرِ پرسوزم ببینی / و پرده از راز آن برداری؟! (همان: ۱۵۹).

ژایلا در شعر «آن‌گاه که خواب تو را می‌بینم» نیز در سه تصویر شعری، هر بار در برابر تصویری نمادین یا استعاری از خشونت و بی‌مهری عینی معشوق، به نمود تصویر مطلوب خود از او می‌پردازد که در رؤیا آن را دیده است؛ گویی شاعر از راه خلق این دو تصویر متعارض در هر بند از این شعر که از قضا دارای لحن خطاب است، یکبار دیگر هنرورزانه می‌خواهد معشوق / مرد را از خشم یا بی‌مهری خود آگاه سازد و همگام با ایجاد تصویری شعری از عالم

آرامانی خود، او را به خلق عینی این تصویر در عالم واقع برانگیزد؛ خیال یا تصویر معشوق در رؤیا، او را از توفان سرسامی و بی‌آرامی می‌رهاند، در حالی که در عالم واقع که شاعر از آن با عنوان «فردا» یاد می‌کند، معشوق، خود، توفان است؛ و یا در رؤیای شاعر، معشوق، همان «پسر بالابلند»ی است که از باغ همسایه برای او سیب می‌دزدد، در حالی که در عالم بیداری، او خود، باغبان خشمگین و غضبناکی است که راوی از بیم خشم، سیب را از او پنهان می‌کند. بدیهی است «توفان» و «باغبان غضبناک» ایماژهای خشونت است که در تقابل با رؤیای دنیایی سرشار از «زیبایی و لبخند و مهربانی» راوی قرار گرفته است (همان: ۱۶۸-۱۶۹)؛ بنابراین این جا نیز هدف شاعر از این تصویرسازی‌ها، در کنار پرداخت شاعرانه، نوعی آگاه‌سازی مرد معشوق است.

آن‌گاه نیز که شاعر از غرور مرد معشوق شاکی است، اگرچه خود نیز با خواست توهم، ظاهراً رفتاری غرورآمیز و فریبکارانه با او دارد و به او اطمینان می‌دهد که پس از او نیز بارها خواهد خندید و «چراغ آرزوهایش دوباره خواهد افروخت»، گویی با واکنشی غرورآمیز، آینه رفتار او می‌شود تا بدین گونه او را از کنش مغرورانه‌ش آگاه سازد؛ بنابراین آن‌جا که فروغ به سبب بی‌وفایی یار، در بستری عشوه‌گرانه، در صدد انتقام از او، به‌ظاهر در آرزوی عشقی دیگر است، ژیلای قدرتمندانه در صدد آگاه‌کردن معشوق است. بدین گونه در تمام این موارد، بدون کمترین انتقال عاطفه انتقام یا انفعال، شاعر (راوی) گویی هر بار با ایجاد تصاویر دوگانه، به حریف مقابل (مرد/ معشوق) خود، در ادراک ذهنی موقعیت خود، به‌مثابه زن کمک می‌کند تا بدین ترتیب در او ایجاد آگاهی کند؛ به این امید که با تولید این آگاهی او را با خود یگانه سازد و به سوی تازگی و آفرینش سوق دهد.

۳-۱-۱-۲- عصیان فراجنسیتی در یگانگی دیونیزیوسی

در بینش تراژیک نیچه‌ای، یگانگی نتیجه فروریختن دیوارها و از میان رفتن مرزهاست. مرزهای موجود ممکن است شامل مرزهای عقلانی یا منطقی و یا مرزهای انسان با طبیعت باشد که همگی در اثر نیروی سرشار دیونیزیوسی قابل رفع هستند. وانهادن قواعد عقل‌مدارانه و آزادی از قیدوبند محدودیت‌های تعقل‌گرایانه و یگانگی با خویشتن خویش، شکستن مرزهای متخاصم میان انسان‌ها و آشتی و آمیختگی با همسایه و بیگانه، و اتحاد دوباره انسان با طبیعت دشمن‌انگاشته‌شده یا به‌انقیاددرآمده نتیجه همین شاخصه بارز «ویرانگری» نیروی دیونیزیوسی یا امر والاست (نیچه، ۱۳۹۶: ۵۷-۵۶). بدین ترتیب هرگاه مرزهای بین افراد - حتی مرزهای بین افراد و اشیاء- ویران می‌گردد، تجربه احساس یگانگی با کل جهان ایجاد می‌شود؛ در این حالت کل جهان نیز خود، چونان امری «یکتا» به نظر می‌رسد (مک دانیل، ۱۳۷۹: ۱۸).

در دوره تحول شعری فروغ نیز شاید اولین تجلی تازگی، جایی است که او با پذیرش ضرورت توازن و تعادلی منطقی میان زن و مرد، اصل «کلیت انسانی» را می‌پذیرد و می‌خواهد به عشق و زندگی جان تازه‌ای بخشد. او حتی برخلاف مرحله نخست شاعری‌اش، که مرد را مسبب اصلی اسارت زن می‌داند، اکنون مرد را با چنان صلابت و غروری در کنار خود می‌بیند که می‌تواند او را دوباره به جریان پُرشور زندگی بازگرداند و حتی چشم‌انداز قداست او گردد:

شانه‌های تو / برجهای آهنین / جلوه‌ی شگرف خون و زندگی / رنگ آن به رنگ مجمری مسین / ... / شانه‌های تو / قبله‌گاه دیدگان پرنیاز من / شانه‌های تو / مهر سنگی نماز من (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۱۱-۲۱۲).

و یا:

دیدم که در وزیدن دستانش / جسمیت وجودم / تحلیل می‌رود / دیدم که پوست تنم از انبساط عشق ترک می‌خورد / ... در یکدگر گریسته بودیم / در یکدگر تمام لحظه بی‌اعتبار وحدت را / دیوانه‌وار زیسته بودیم (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۵۹-۲۶۰).

ژیلا نیز در شعر «مسیر» تصویری از یگانگی کامل خود با معشوق را این‌گونه ارائه می‌دهد:

این مسیر پُر از راز است / و تو هرگز به‌تنهایی قادر به پیمودن آن نیستی / ... / دیوانه‌وار همراهت می‌شوم / چون بی تو / سینه‌ام هرگز قادر به نگه‌داشتن قلب پُر ز رازم نیست / می‌بری‌ام [...] و می‌بری‌ام / آن‌گاه بی آن‌که خود بدانیم / در همدگر ذوب می‌شویم / همچون برف و آفتاب / خاک و آب / و چه کسی می‌داند؟ / شاید یک روز؟ شاید دو روز / و شاید سه روز دیگر / همچون چشمه‌ای خروشان / در خاکی تازه‌تر دوباره بخروشیم... (حسینی، ۱۳۹۷: ۱۶۰-۱۶۱).

در این دو شعر گویی فروغ و ژيلا، دیگر از «من خويشتن» در گذشته و به «من ما» رسیده‌اند (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۶۸۷)؛ زیرا شاعر در لحظه یگانگی، تیرگی‌های وجود خویش را وامی‌نهد و به شفافیت وحدت جسمانی و ذهنی در عشق نایل می‌آید (مختاری، ۱۳۷۹: ۵۷۲-۵۷۳) که همان بدهت، اصالت و طبیعت زندگی است. پس از یگانگی با معشوق، آن‌ها حتی آواز یگانگی و اتحاد با طبیعت سر می‌دهند؛ فروغ از رهگذار یگانگی و دوستی دوباره با طبیعت است که باز در رود زندگی جاری می‌شود. «آفتاب» و «جویبار» و «ابر» و «سپیدار» و «کلاغان» و «زمین» و ... اجزای طبیعی هستی‌اند که شاعر با «سلامی دوباره» به آنها، وحدت خود را با ذات و هسته طبیعت بیان می‌کند:

به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد / به جویبار که در من جاری بود / به ابرها که فکرهای طولیم بودند / ... / و به زمین که شهوت تکرار من، درون ملتپش را / از تخمه‌های سبز می‌انباشت - سلامی دوباره خواهم داد (همان: ۳۳۴).

ژيلا نیز در شعر «خواب» گویی در خواب با نیرویی، فردی یا چیزی سخن می‌گوید که مانعی در ایجا اتحاد او با ذرات طبیعت و دیواری در برابر دوست‌داشتن و عاشقی او و در یک کلام سبب گرفتاری و اسارت اوست: چه می‌خواهی؟ چرا راهم نمی‌دهی تا شانه برگیسوان آبی دریا کشم / ... / و بوسه بر خاک زخم / و دانه عشق بر پرندۀ ذهن خسته‌ام ارزانی دارم / ... / تا کجا ابر تردیدت این آسمان را رها نمی‌کند / ... / خدا را مرا بس از این نامرادی‌ها / بگذار دستانم غبار از شانه‌های کوهساران بزاید / و کف دستانم بر آفتاب بوسه بفرستد / ... / بگذار لب بر لب آب‌ها نهم / زبانم را تشنگی بریده است / بگذار این پنجره را بگشایم / تا نفسی کشم / دیگر اکنون هوای اتاقم بوی بی‌کسی گرفته / ... / مرا بس است از این دست‌برگلویم فشردن ... (حسینی، ۱۳۹۷: ۱۴۱-۱۴۲).

آنچه این‌جا چونان تفاوت در احساس ضرورت اتحاد با طبیعت و هستی در بیان ژيلا و فروغ دیده می‌شود، این است که گویی شور و سرمستی دیونیزیوسی باور فروغ را بر این یگانه‌گشتن به قطعیت رسانده است؛ در حالی که ژيلا با وجود احساس و اندیشه الزام یگانگی، هنوز از وجود مانع و دیواری بر سر راه این اتحاد خبر می‌دهد که او می‌خواهد با گونه‌ای بیان طغیان‌آمیز و اعتراض‌گونه، یک بار دیگر قدرت خود را در مقابله با آن، به مثابه نوید امکان اتحاد به مخاطب بازتاب دهد.

۳-۱-۱-۳- عصیان فلسفی در تقدس‌زدایی

غیر از بیان عصیان‌آمیز جنسیتی، نوع دیگری از بیان عصیان‌آمیز در شعر فروغ و ژیلا دیده می‌شود که می‌توان آن را «عصیان فلسفی» نامید که معمولاً مقدمه‌ای برای رسیدن به نگرش زیباشناختی و غیرمطلق زندگی است. از جمله شعرهای عصیان‌آلود او شعر «بندگی» اوست که «در واقع پوزخندی است بر تعصبات دینی بر ضد جبر طبیعت و قهر خداوند»؛ زیرا آفرینش را از لحظه زاده شدن در هاله‌ای از جبر مطلق می‌بیند (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۶۸۳):

چیستم من؟ زاده یک شام لذت بار / ناشناسی پیش می‌راند در این راهم ... / من به دنیا آمدم بی آنکه خود
خواهم (فرخزاد، بی تا: ۱۳۲).

این جبر همه‌جا آزادی را از انسان گرفته است:

کی رهایم کرده‌ای تا با دو چشم باز / برگزینم قالبی، خود، از برای خویش ... / خود به آزادی نهم در راه،
پای خویش (همان: ۱۳۲).

و یا آن‌جا که فروغ در منظومه «خدایی» آرزوی خدایی می‌کند و می‌خواهد دنیایی بسازد مطابق میل و خواسته خود (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۱۶۵-۱۶۸). در واقع، جانش در مرحله «شیر» است که باوری به بند و زنجیر ندارد و پیوسته در طلب آزادی و نه‌گویی به آن دسته از ارزش‌های کهنه‌ای است که البته در بینش او نه ارزش که ضدارزش‌اند تا پس از آن به «آبرانسان» شدن بیندیشد؛ زیرا این‌که فروغ به عنوان «یکی از خالص‌ترین و برجسته‌ترین چهره‌های روشنفکری ایران در نیمه دوم قرن بیستم» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۵۶۷) با بعضی از ارزش‌های کهن روزگار خود به نبرد برخیزد تا بتواند همچون آبرانسان نیچه به آفرینش یا دست‌کم امید آفرینش ارزش‌های نو دست یابد، کاملاً درخور بینش تراژیک اوست.

در چند اثر پربار و کامل فروغ که گویی بازتاب چرخه اندیشگی نیچه‌ای است، بیان عصیان‌آمیز او سرانجام به بیان معنای استعاری و زیباشناختی زندگی می‌رسد. یکی از این آثار، فیلم مستندی است از فروغ، به نام «خانه سیاه است»^۲؛ گرچه بیان عصیان‌آمیز فروغ را در صحنه‌های این فیلم و یا شعری که در حین پخش آن روایت می‌شود ابتدا می‌توان تنها چونان ناهنجاری و دردی اجتماعی-سیاسی به شمار آورد که نشانی از یأس و ناامیدی با خود دارد، در نهایت این عصیان هم ابتدا به عصیانی فلسفی و سپس به باوری زیباشناختی می‌رسد. در این شعر فروغ پس از اظهار یأس و عصیان، دقیقاً آن‌جا که انتظار نمی‌رود، ناگهان جهت نمودار نگرش خود را تغییر می‌دهد و در پایان، خبر از وجود «نهر سرشار» زندگی می‌دهد؛ وجود این رود و جریان پیوسته آن، آن‌چنان برای فروغ بدیهی و روشن است که او آن را به‌مثابه جوی حاضر، با عبارت «و تو ای نهر سرشار»، مورد خطاب قرار می‌دهد، با او سخن می‌گوید و مدام از او می‌خواهد که پیوسته به سوی ما جریان یابد؛ رودی که تنها با «نفسِ مهر» و قدرت عشق پیش می‌رود:

موسم حصاد گذشت و تابستان تمام شد / و ما نجات نیافتیم / مانند فاخته برای انصاف می‌نالیم و نیست /
انتظار نور می‌کشیم و اینک، ظلمت است / و تو ای نهر سرشار که نفسِ مهر تو را می‌راند / به سوی ما بیا /

به سوی ما بیا

این در حالی است که شاعر، در سطرهای آغازین همین بند از این شعر، به صورتی نمادین، از عبث‌بودگی تلاش-های فردی جذامی که در صحنه‌ای از فیلم، در حال آراستن خویش است، بینش غایت‌ناباوری و عبث‌بودگی و از استعاره «بیابان بیراه» برای آسایشگاه جذامیان، دنیا را اراده می‌کند؛ بنابراین فروغ اگرچه بینشی قطعیت‌نگر و غایت‌باور ندارد و گاهی تظاهرات ناامیدی در شعر او موج می‌زند، هرگز تسلیم توقف و انفعال نمی‌شود و با گذار از نیهیلیسم منفعل به نیهیلیسم فعال، پیوسته با عشق و پویایی در جریان رود زندگی جاری است.

در بینش تراژیک ژیلا نیز برای دیدن خدا ضرورتی در سر به سوی آسمان فراز کردن نیست؛ گاهی «خدا خود در زمین فرود می‌آید و روبه‌روی ما می‌ایستد» و این‌گونه گویی ما در زمین و به خدایی زمینی «سجده» می‌بریم: آن‌گاه که من از قامت ستونی نورانی می‌سازم و / در چشمه چشمان تو وضو می‌گیرم / خدا به زمین می‌آید و دیگر / برای دیدنش سر نمی‌افرازم / او، خود روبروی من می‌ایستد / و آن‌گاه که بر او کرنش می‌برم / و چهره بر سجده‌اش می‌مالم / تبسمی می‌کند و / اطمینانم می‌بخشد (حسینی، ۱۳۹۷: ۸۴).

به نظر می‌رسد منظور ژیلا از این‌گونه بیان نمادین، تقدس‌زدایی متافیزیک، ستودن اراده و اختیار انسانی، و ارزش‌نهادن به زندگی زمینی انسان معاصر در مقابل بینش متافیزیک و آسمانی روزگار کهن است. در این رابطه اگرچه ژیلا نیز با برخورداری از بینشی تراژیک و غیردوآلیسم، در واقع فرهنگ یا اخلاق غیرمتافیزیک خود را نشان می‌دهد، در مقایسه با فروغ بیانی استعاری‌تر و محتاط‌تر دارد و اغلب از شور و سرمستی دیوانه‌وار فروغ در شعر ژیلا چندان خبری نیست. در شعر ژیلا گاهی بیان عصیان‌آمیز، بیان‌گر ضرورت نبرد با ساحت افکار و اعمال کهنه و سنتی است که گویی نسل‌به‌نسل و سینه‌به‌سینه به ما رسیده‌است، بی‌آن‌که هرگز پاسخی به پرسش‌های ما باشند. ژیلا در شعر «پرسش» با لحنی اعتراض‌آمیز و بیانی نمادین، «روسری مندرس مادر»ش را که مادر به مادر به او رسیده و عینکی که از مادرش به جا مانده به تصویر می‌کشد و در ادامه در تقابل با پیام کهنه آن، مبنی بر ثبات هستی، در جمله «دنیا همین است که می‌بینی»، با سخن از خروش و جوشش دم‌به‌دم «صدها سؤال جدید» در نظر خود با هر غرّش رعد، عصیان خود را در برابر هرچه سنت و ثبات و کهنگی است، نشان می‌دهد (حسینی، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

۳-۲- مهر سرنوشت

مضمون «مهر سرنوشت» پذیرش کلی هر آن چیزی است که در زندگی انسان و جهان رخ می‌دهد؛ پذیرش دیونیزوسی جهان، آن‌گونه که هست، بدون هیچ‌گونه کم‌وکاست و بدون استثناء و انتخاب. اساساً آن که معنای «مهر سرنوشت» را فهمیده است، با وجد دیونیزوسی و «اراده قدرت» تمام زندگی را با تمام جنبه‌های آن می‌پذیرد؛ به لذت‌های آن روی می‌کند و در همان حال، از خطرهای آن نیز روی‌گردان نیست. به عبارت دیگر چنین فردی، موجودی دیونیزوسی است که - از امور هولناک و مخاطره‌آمیز زندگی - هر آن‌چه موجودات ضعیف از آن هراسان و گریزانند و ظرفیت و توان جذب و هضم آن را ندارند، می‌پذیرد و به آن آری می‌گوید (پیروز، ۱۳۹۴: ۹۴-۹۶). این مسائل از دیدگاه نیچه، ویژگی‌های رویکرد مثبت و دلیرانه یا «بینش تراژیک» به زندگی است.

فروغ اگرچه در عنفوان جوانی متحمل ناکامی‌ها، فقدان‌ها و شکست‌های عاطفی و روحی بسیار می‌شود و یأس و نومیدی در وجودش رخنه می‌کند، اما در پایان این نکته را می‌آموزد که خوب و بد زندگی را بپذیرد. او برای رسیدن به این حس، وارد میدان عمل می‌شود؛ عمل زیباشناختی و آفرینش هنری؛ زیرا «گاهی حتی احساس پوچ بودن زندگی، انسان پوچ‌گرا را وادار به عمل می‌کند. گاه هرچه این احساس پوچی بیشتر باشد، بیشتر میل به زندگی را بر می‌انگیزد» (فروغی و رضایی، ۱۳۹۲: ۱۶۷). اصولاً هنرمند در برابر احساس یأس و پوچی، راه‌گریزی برمی‌گزیند؛ زندگی در عالم هنر نوعی مبارزه با مرگ و زوال یا به گفته آندره مالرو، نویسنده فرانسوی یک «ضد سرنوشت»^۱ محسوب می‌شود (همان: ۱۶۹)؛ بنابراین فروغ اگرچه در آغاز، گرفتار نیهیلیستی منفعل است و زندگی‌اش سرشار از وحشت تاریکی و تنهایی و دلهره ویرانی و زوال است:

در شب کوچک من، افسوس/ باد با برگ درختان می‌عادی دارد/ در شب کوچک من دلهره ویرانی‌ست
(فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۴۲).

اما سرانجام از درون تصاویر شعری فروغ، رویش و بالش دوباره او را می‌بینیم و درمی‌یابیم که شاعر نه تنها این زوال را نمی‌پذیرد و تسلیم آن نمی‌شود، بلکه آن را به کمک نیروی عشق، به هستی‌ای جوشان تبدیل می‌کند (حقوقی، ۱۳۸۴: ۴۰-۳۹):

وقتی که ... / از شقیقه‌های مضطرب آرزوی من/ فواره‌های خون به بیرون می‌پاشید .../ دریافتم، باید، باید،
باید/ دیوانه‌وار دوست بدارم (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۶۵-۳۶۶).

فروغ پس از مدتی، حتی زشت‌ترین و دردناک‌ترین لحظه‌های زندگی را با هوشیاری و آگاهی کامل با همه وجود خود تجربه می‌کند و می‌پذیرد (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۶۹۱) و در شعر «زندگی» که درست در مزر بین دو مجموعه شعری *عصیان* و *تولد* دیگر جای گرفته است، از کین توزی‌هایش نسبت به زندگی، اظهار پشیمانی می‌نماید:

حیف از آن روزها که من با خشم/ به تو چون دشمنی نظر کردم/ پوچ پنداشتم فریب تو را/ ز تو ماندم/ تو
را هدر کردم (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۲۰).

و به تصدیق شادمانه تمامیت زندگی، از خوب و بد؛ و سیاه و سفید و حتی عبث‌بودگی آن اعتراف می‌کند و خطاب به زندگی می‌گوید:

آه ای زندگی منم که هنوز/ با همه پوچی از تو لبریزم/ نه به فکرم که رشته پاره کنم/ نه بر آنم که از تو بگریزم/ .../
پُر شدم از ترانه‌های سیاه/ پُر شدم از ترانه‌های سپید/ از هزاران شراره‌های نیاز/ از هزاران جرعه‌ای امید/ .../
عاشقم .../ عاشق هر چه نام توست بر آن (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۳۳۸).

شعر ژیلا هم اساساً چیزی جز باور و بیان مهرورزی بی‌دریغ او به تمام زندگی نیست. او حتی آن‌گاه که در سطور آغازین یک شعر، از ناامیدی و یأس دم می‌زند، به یقین در پایان با قدرت شگفت‌انگیز اراده و امید به تمامی به نبرد با ناتوانی و ناامیدی دست می‌یازد. ابزار این نبرد برای ژیلا، گاهی رؤیا و خیال و شعر است؛ گاهی دانش و گاهی پویش و صبرورث است. اما اگر بخواهیم اراده او را معطوف به چیزی، پدیده‌ای یا مفهومی بدانیم، بی‌شک، آن پدیده تنها

1. anti-destin

«عشق» است. او در شعر «عشق سوخته» نشان می‌دهد که حتی با مرگ معشوق نیز، به مثابهٔ ظلمانی‌ترین مصیبتی که بر زندگی زن کُرد عاشق وارد می‌آید، می‌توان باز هم تا ابد عاشق ماند و با ارادهٔ معطوف به عشق، به قدرت زن زندگی ستای دیونیزوسی رسید. این امر از نگاه ژیلا، شاخص‌ترین امکان «مهر به سرنوشت» با وجود بزرگترین مصیبت زندگی است. ژیلا در این شعر، هوشمندانه، بازگشت جاودان زندگی را بازبستهٔ حضور بی‌وقفهٔ عشق می‌داند؛ او سرگذشت این عشق را در بیان سرگذشت زنی داغدار و سیه‌پوش روایت می‌کند که «هرگز خستگی نمی‌پذیرد» و «داستانش هرگز کهنه نمی‌گردد». اگرچه شاعر در این شعر، مرگ (عینی یا ذهنی) معشوق را نخست به «آلاو و زبانهٔ آتشی شعله‌ناک» تشبیه می‌کند که به‌ظاهر «گیسوان شور و شرارت عاشق را می‌سوزاند»، اما در عین حال آن را به‌مثابهٔ دورانی دائم، یک‌بار دیگر به «دستمال سرچوبی»^۳ چرخان و دواری تشبیه می‌کند که در پایان، ذرات خاکستر برجای‌ماندهٔ آن هم فریاد «عشق...عشق» سرمی‌دهد. بدین ترتیب گویی در شعر ژیلا، بازگشت جاویدان همان، چونان تصدیق همه‌جانبهٔ حیات، از سویی در داستان نامیرایی و جاودانگی عشق معنا می‌یابد و از سوی دیگر، با حضور معنادار شخصیت «فرزند»، به‌مثابهٔ نمادی از جاودانگی، به‌عنوان مخاطب یا حریف راوی، این باور، خود، چونان «تکراری جاودان» روی می‌نماید که سینه‌به‌سینه و نسل‌به‌نسل، هر بار با تازگی و طراوتی جاوید روایت خواهد شد (رک. حسینی، ۱۳۹۷: ۱۴۳-۱۴۵). به‌طور کلی، بازتاب دردناک و هراسناک رنج‌ها و فجایع شخصی و اجتماعی، در تمامیت شعر ژیلا، اغلب با قدرتی عظیم از عشق، معرفت و بینشی زیبایی‌شناختی مواجه می‌گردد که تمام‌قد و پیوسته با آن در نبرد است؛ ژیلا به گفتهٔ خود، در شعر «آلبوم سیاه»، با خیال زیبایی‌شناسانهٔ شعری خود، به نبرد با غم و اندوه می‌رود؛ غم بی‌وفایی یار، اندوه فقر جامعه و وحشت ابهام و تاریکی:

تا آن هنگام که غم و .../ تا آن هنگام که فقر همچنان باشد و باشد/ واژگان همچنان تا همیشه سینهٔ احساس مرا می‌مکند (حسینی، ۱۳۹۷: ۱۲۱).

۴- نتیجه‌گیری

شعر فروغ فرخزاد و ژیلا حسینی، دو شاعر معاصر و روشن‌فکر ایرانی که به‌ترتیب به دو زبان فارسی و کُردی شعر سروده‌اند، با داشتن فرهنگی تراژیک، غیرتئوریک و جزمیت‌ستیز، آمادهٔ رسیدن به نقطهٔ آفرینش ابرانسانی است. بینش تراژیک در شعر آن‌دو از راه گذار فمینیستی به گذرگاه نیهیلیسمی می‌رسد؛ یعنی آن‌ها با پذیرش کلیت انسانی و گذار از فمینیسم منفی، انتقامجو و منفعل، به ساحت آفرینش معصومانه و غیردوآلیستی در فرهنگ تراژیک هنری دست می‌یابند. دو ویژگی «برخورد خاص با متافیزیک» به صورت عصیان جنسیتی، عصیان فراجنسیتی یا غیرجنسیتی به منظور اتحاد دیونیزوسی و رسیدن به معرفت کلیت انسانی و عصیان فلسفی و تقدس‌زدا به‌مثابهٔ درآمدی بر توجیه زیبایی‌شناختی زندگی و بازتاب معرفت «عشق به سرنوشت» دو عامل بنیادین در بازتاب فرهنگ تراژیک ابرانسانی در شعر آن‌هاست؛ از این رو اگر بخواهیم گذار فمینیستی فروغ و ژیلا را متناسب با بینش زیبایی‌شناختی زن هنرمند، توجیه و تعریف کنیم، رهیافتی بهتر و مناسب‌تر از نظریهٔ «زن دیونیزوسی» نیچه‌ای نمی‌توانیم یافت که بر این اساس، آن‌دو در «زن دیونیزوس» به «خواست قدرت» و «عصیان مثبت» می‌رسند که سرانجام به جای حقیقت مطلق و غایتی روشن، به یگانگی دیونیزوسی و توجیه زیبایی‌شناختی زندگی و حقیقت استعارای نائل می‌آیند که بیان‌گر نقطهٔ آفرینش معصومانه در فراسوی نیک و بد است.

آنچه در این پژوهش تطبیقی حائز اهمیت است، افزون بر نشان دادن همسانی‌ها، اثبات رهایی شاعر متأخر (ژیلا) از «اضطراب تأثیر» شاعر متقدم (فروغ) است که هم‌زمان با اثبات فردیت هنری هر یک از آن‌ها، می‌تواند بیانگر تفاوت‌های نسبی دو اجتماع یا دوره فرهنگی ایران معاصر باشد. از این حیث باید گفت: به‌طور کلی طغیان جنسیتی یا فمینیستی، مسأله‌ای است که گرچه در شعر هر دو شاعر موضوعی بنیادین است، از قضا در بیان همین مسأله است که ژیلا حسینی، با شیوه پرداختی متفاوت که متناسب با جنبه خاصی از «فرهنگ کُرد» است، به شعر خود اصالت و فردیت می‌بخشد و زبان فرهنگ غالب زن نخبه‌کرد و معشوق کُرد او می‌شود؛ علاوه بر آن، به نظر ما فضا و شرایط تربیتی و اجتماعی ژیلا، زبان او را استعاری‌تر و لحن او را حتی در بیان عناصر دیونیزوسی و در بستر کلان‌فرهنگ تراژیک او، نرم‌تر می‌سازد. بدین معنی که شور و شیدایی دیونیزوسی در شعر ژیلا نهانی‌تر از شعر فروغ است. به‌علاوه، باید گفت که نمی‌توان به طی سیری مراتبی، به مثابه تطوّر و تحوّل قابل توجه در بینش و اندیشه وی قائل شد و یا مرزی معنادار به تناسب زمان، میان اشعار او ترسیم کرد. گویی ژیلا از همان آغاز با بلوغ نسبی اندیشه، به ساحت شعر گام نهاده است؛ بنابراین می‌توان گفت: ژیلا به‌عمد، تجربه هنری فروغ را دست‌کم در برخی شیوه‌های بیانی و برخورد‌های هنری، مانند بیان اروتیک او، که فروغ را با چالش‌های بسیاری مواجه ساخت، یا عصیان زن حقیقت‌جوی فمینیسم که گاهی حتی خواستار «عدم مرد» و اظهار ندامت از تحمل بار عشق اوست، هرگز تکرار نکرده و الگوی افراطی «زن حقیقت‌جو» را در بیان شعری‌اش به کار نبرده است؛ او به شهادت شعرش، همواره در راستای عنصر «صلح» فرهنگ زنانه پسا فمینیستی، با ایجاد آگاهی، برای یگانگی با مرد و اثبات معرفت کلیت انسانی تلاش می‌کند. نکته دیگر این که آن‌جا که فروغ هنوز «من» شخصی و مصائب آن را به مقصد «ما»ی جمعی و انسانی ترک نگفته است، ژیلا به نمایندگی از دختران و زنان تبعیض‌دیده اجتماع خود سخن می‌گوید. آن‌چه بر اساس شعر و زندگی او می‌توان دریافت این است که بعضی از توصیف‌های شعری او، نه حاصل تجربه زیسته خود که حاصل درک و دریافت درست و کامل او از وضعیت کلی اجتماع پیرامون اوست؛ بنابراین به نظر می‌رسد ژیلا از آغاز تا پایان عمر کوتاه خود، اغلب به‌طور پیوسته و بی‌وقفه از درد مشترکی سخن می‌گوید که حتی اگر در وجود او درمان و تسکین یافته، هنوز اجتماع او را رها نکرده است.

پی‌نوشت‌ها

۱- «اضطراب تأثیر» اصطلاح و همچنین عنوان کتابی است از هارولد بلوم، منتقد و نظریه‌پرداز ادبی آمریکایی که بر اساس آن، شاعر همواره از خود می‌پرسد «چگونه شعری نو بگویم، شعری که همانند آن را هیچ‌کس نگفته باشد؟ چگونه تمایز را بیافرینم؟». این پرسش که همواره در ذهن و زبان شاعران و هنرمندان مطرح بوده است، از دیدگاه بلوم در ذات خود زاینده نوعی اضطراب و دلهره است؛ دلهره تأثیرپذیری از سنت‌ها، هنرمندان، شاعران یا سبک‌ها و مکاتب دیگر. از دیدگاه بلوم چنین اضطرابی قطعاً و اغلب سبب نوعی گریز آگاهانه، عامدانه و گاهی لجوجانه هنرمند و شاعر می‌گردد (see: Bloom, 1973).

۲- رک. <https://www.aparat.com/v/4fCTS>

۳- منظور از «سرچویی» پیشاهنگ رقص گروهی کُردی است (هه‌زار، ۱۳۸۱: ذیل «سرچویی») که بنا به سنتی فرهنگی در این موقعیت، اغلب دستمالی در دست دارد که به‌هنگام رقص، دائم در حال چرخاندن آن است. گفتنی است شیوه چرخاندن این دستمال که خود نیز مجازاً «سرچویی» نام گرفته است، به نوع ملودی و یا دستگاهی که آواز در آن خوانده می‌شود، بستگی دارد.

منابع

- اسداللهی، خدابخش و چیمین فتحی. (۱۳۹۹). «تحلیل تطبیقی شعر فروغ فرخزاد و نیهیلیسم نیچه‌ای»، پژوهش ادبیات معاصر جهان. د. ۲۵، ش ۱، صص ۲۹-۶۰.
- پیروز، عبدالحسین. (۱۳۹۴). *مبانی فلسفه هنر نیچه (زیبایی، والایی، کمال)*. تهران: علم.
- حسینی، ژیلا. (۱۳۹۷). *قه‌لای راز*. سنندج: مادیار.
- حقوقی، محمد. (۱۳۸۴). *شعر زمان ما ۴ فروغ فرخزاد*. تهران: انتشارات نگاه.
- زرقانی، سید مهدی. (۱۳۹۴). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. چاپ دوم، تهران: ثالث.
- زرین کوب، حمید. (۱۳۷۸). «درونمایه‌های شعر فروغ»، *فروغ جاودانه (مجموعه شعرها و نوشته‌ها و گفت‌وگوهای فروغ فرخزاد به انضمام نوشته‌هایی درباره فروغ)*. به کوشش عبدالرضا جعفری. تهران: تنویر، صص ۶۸۰-۶۹۳.
- شاهنده، نوشین. (۱۳۸۲). *زن در تفکر نیچه*. تهران: قصیده‌سرا.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن.
- _____ (۱۳۹۰). *با چراغ و آینه در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران*. تهران: سخن.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸۳). *دیوان اشعار فروغ فرخزاد با مقدمه شجاع‌الدین شفا*. تهران: مرز فکر.
- _____ (بی‌تا). *مجموعه اشعار فروغ فرخزاد*. آلمان.
- فروغی، حسن و مهناز رضایی. (۱۳۹۲). «تصویر مرگ و زندگی در شعر معاصر ایران»، *مجله پژوهش ادبیات معاصر جهان*. دوره ۱۸، شماره ۲، صص ۱۷۰-۱۵۹.
- کمرخانی، ماندانا و میرجلال‌الدین کزازی. (۱۳۹۵). «جایگاه تمثیل در خلق خلاف‌هنجارهای غزل‌گفتاری فروغ فرخزاد»، *فصل-نامه تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*. دانشگاه آزاد اسلامی- واحد بوشهر. شماره ۲۹، صص ۹۷-۱۳۲.
- لطافتی، رؤیا. (۱۳۹۵). «در جست‌وجوی ادبیات تطبیقی نو»، *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. دوره ۴، شماره ۲، صص ۱-۱۵.
- مختاری، محمد. (۱۳۷۹). *انسان در شعر معاصر یا درک حضور دیگری*. تهران: توس.
- مک‌دانیل، استنلی. (۱۳۷۹). *فلسفه نیچه*. ترجمه عبدالعلی دستغیب. ج ۱، تهران: پرسش.
- نیچه، فریدریش. (۱۳۸۶). *اراده معطوف به قدرت*. ترجمه مجید شریف. تهران: جامی.
- _____ (۱۳۹۳). *چنین گفت زرتشت*. ترجمه داریوش آشوری. تهران: آگه.
- _____ (۱۳۹۶). *زایش تراژدی و چند نوشته دیگر*. ترجمه رضا ولی‌یاری. تهران: مرکز.
- هام، مگی. (۱۳۸۵). *فرهنگ نظریه‌های فمینیستی*. ترجمه نوشین احمدی خراسانی و همکاران. تهران: توسعه.
- هالینگ‌دیل، رچینالد جان. (۱۳۸۷). *تاریخ فلسفه غرب*. ترجمه عبدالحسین آذرنگ. تهران: ققنوس.
- هه‌زار، عبدالرحمن شرف‌کندی. (۱۳۸۱). *هه‌نبانه بورینه (فرهنگ کردی-فارسی)*. تهران: سروش.

English

- Bloom, Harold. (1973). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. USA: Oxford University Press.
- Jaggar, A. (1992). "Feminist Ethics", in: L.Becker (ed.) *Encyclopedia of Ethics*. New York: Garland.