فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفدهم، تابستان ۱۳۸۹: ۱۴۹-۱۱۳
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۸/۱۲/۱۷

تحلیل زبانی اشعار فرخی یزدی براساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی (با تکیه بر غزل و چند رباعی)

حسین حسن‌پور آلاشتی *
رضا عباسی **

چکیده

عنوان مکتب فرانکفورت غالباً به میراث فکری و نظری گروهی از روشنفکران برجستهٔ آلمانی و نظریهٔ اجتماعی خاص آنان اطلاق می‌گردد که نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی (critical aesthetic theory) از دل آن بیرون می‌آید. این نظریه بر خلاف برخی مکاتب نقد ادبی به ویژه نقد جامعه شناختی- که از اصالت آثار ادبی و خالق آن اثر می‌کاهند و آثار ادبی را یکسره محصول عوامل بیرونی تلقی می‌کنند- می‌کوشد به آثار ادبی نقشی مستقل تر ببخشد. اندیشمندان نظریهٔ انتقادی برای هنر و به ویژه ادبیات، ملاک‌هایی برشمردند تا بر اساس بینش انتقادی خود، اصالت یک اثر ادبی را مورد نقد قرار دهند. در این نوشتار ابتدا مفاهیم اصلی در زیبایی‌شناسی انتقادی؛ چون انتقاد در هنر یا اثرادبی (critical of art)، منش ایدئولوژیکی- قوهٔ سیاسی- هنر (Ideological nature of art)، هنر انقلابی (revolutionari art) و خودمختاری در هنر (Autonomy of art)، مورد بررسی قرار گرفته است و با بررسی دیوان فرخی دانسته شد که شاعر در حوزهٔ زبان از رهگذر ترکیبات خاص، زبان حماسی، ایجاد تحول معنایی در تعبیرات رایج در غزل، کاربرد لغات فرنگی و اصطلاحات عامیانه نگرش انتقادی خاص خویش را ارائه کرده است.

واژه‌های کلیدی: نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، غزل فرخی یزدی، بازسازی زبان، برجسته سازی، تحول معنایی واژگان.

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران. Alashtya@yahoo.com
** دانشجوی کارشناس ارشد ادبیات فارسی دانشگاه مازندران Rezaabbasi56@yahoo.com

مقدمه

عنوان مکتب فرانکفورت به میراث فکری و نظری گروهی از روشنفکران برجستهٔ آلمانی و نظریهٔ خاص اجتماعی آنان گفته می‌شود. این روشنفکران در ارتباط مستقیم یا غیر مستقیم با «مؤسسهٔ تحقیقات اجتماعی[1]» بودند- که در سال ۱۹۲۳ در شهر فرانکفورت تأسیس شد- که بعداً جریان مکتب فرانکفورت که به نظریهٔ انتقادی نیز موسوم است از دل آن بیرون آمد.

شکل‌گیری این مکتب از لحاظ تاریخی به این دوره‌ها تقسیم می‌شود: دورهٔ اول ۱۹۲۳- ۱۹۳۳ که متفکرانی چون هورکهایمر، مارکوزه و آدورنو ظهور کردند و هورکهایمر نام این مکتب را به نظریهٔ انتقادی تغییر داد. دورهٔ دوم ۱۹۳۳- ۱۹۵۰ که این دوره همزمان با ظهور فاشیسم در آلمان بود؛ از جمله تأثیرگذارترین دوره‌های مکتب فرانکفورت به شمار می‌رود که مارکسیسم فلسفی جای خود را به مارکسیسم هگلی می‌دهد و مهمترین نگرش این دوره، نگرش ضد پوزیتیویستی اندیشوران این مکتب است. نظریهٔ انتقادی با پوزیتیوسیم (positivisme) مخالف است؛ زیرا پوزیتیوسیم «با توجه صرف به آنچه وجود دارد، نظم اجتماعی موجود را تأیید می‌کند و بر آن صحه می‌گذارد و در نتیجه مانع هر گونه تغییر اساسی می‌شود» (نوذری، ۱۳۸۴: ۱۶۰) در حالی که نظریهٔ انتقادی تفکر آرمانی جامعهٔ وضع مطلوبی را که در جامعه وجود ندارد، ارائه می‌کند. دورهٔ سوم ۱۹۵۰- ۱۹۷۰ که در این دوره، اندیشه‌های مکتب فرانکفورت به اندیشه‌های ماکس وبر و عقلانیت ابزاری نزدیک شد. دورهٔ چهارم از ۱۹۷۰ به بعد است که با افول تدریجی این مکتب همراه است.

زمینه‌های علمی و چشم‌اندازهای نظری این مکتب در بدو تأسیس، هر چند از اصول اولیهٔ مارکسیسم پیروی می‌کرد، با دموکراسی بلشویک‌های تازه به قدرت رسیده، سر سازگاری نداشت. این مکتب محصول اندیشهٔ گروهی از نومارکسیست‌های آلمانی است که از نظریهٔ مارکسیستی ارتدکسی به ویژه از گرایش آن به جبرگرایی اقتصادی و علم تاریخ، دل خوشی نداشتند. «غفلت از پژوهش‌های تاریخی از یک سو و غفلت از تحلیل‌های اقتصادی از سوی دیگر، مکتب فرانکفورت و تداوم آن در نظریهٔ نو انتقادی را به روشنی از مارکسیسم، جدا می‌سازد» (باتامور، ۱۳۸۰: ۸۵). این مکتب یکی از

جریان‌های فکری است که وظیفهٔ اندیشیدن به زمان حال و درک زمان خود به کمک اندیشه را مؤلفه‌ای برای هر گونه فعالیت عقلِ خودآگاه می‌داند. همانگونه که اشاره شد تجزیه و تحلیل فرانکفورتی‌ها از جامعه تا حدود زیادی به اندیشه‌های کارل مارکس باز می‌گردد؛ اما محور آرای اندیشمندان مکتب فرانکفورت در نظریهٔ انتقادی متبلور می‌شود که مبین بررسی، تجزیه و تحلیل جنبه‌هایی از واقعیت اجتماعی است که مارکس و پیروان او اهمیت چندانی برای آن قائل نشده‌اند. این نظریه به نوعی دیدگاه غیر جزم‌گرایانه معتقد است که رهایی از تمام اشکال ستم و سرکوب و همچنین تعهد و سرسپردگی به آزادی و سعادت جامعه، دغدغه‌های اساسی آن به شمار می‌رود. از این دیدگاه، اندیشه باید متعهد و افشاگر باشد؛ زیرا نوعی سلطهٔ گستردهٔ شر بر خیر و از خود بیگانگی بر آزادی وجود دارد (کوسه و آبه، ۱۳۸۵: ۹۰). در آن دوران- سال‌های میان دو جنگ اروپا که آکنده از رویدادهای سیاسی و اجتماعی است- از اینکه عقل در دست ایدئولوژی‌های سلطه‌گر به ابزاری صرف مبدل شده و نظریه‌های اجتماعی پیشین؛ یعنی آنچه از اندیشه‌های هگل و مارکس به ارث رسیده، وجه انتقادی و نفی گرایی خود را تماماً از دست داده بود؛ اندیشگران مکتب فرانکفورت این شرایط را با نظریهٔ خود به محاکمه کشیدند. گویی از نظر آنها تنها هنر می‌تواند تکیه گاه تمام نابسامانی‌ها باشد و بر حاکمیت عقل اصرار بورزد. همهٔ آنان این سخن نیچه را خوب به خاطر داشتند که ما «هنر داریم تا از فرط واقعیت خفه نشویم» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۹).

مهمترین نظریه پردازان این مکتب؛ مارکوزه، هورکهایمر، آدورنو و بنیامین هستند.[۲] آدورنو اغلب آثار خود را به بحث در باب هنر و موسیقی اختصاص می‌دهد. هورکهایمر با نگارش رمان، فعالیت خود را آغاز می‌کند، بنیامین اندیشمند شاعر مسلکی است که می‌پندارد تنها شعر و هنر است که در برابر بربریت معاصر می‌تواند قد علم کند و مارکوزه که فیلسوف است. این نظریه از دیدگاه هورکهایمر و همکاران او «به معنای توضیح دقیق و نیز نفی شرایط استثمار و سلطهٔ اندیشه‌ها و باورهای نادرست است؛ توضیحی که تکیه‌اش بر رد نظام بهره‌کشی باشد» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۱۹).

تعهد و توجه فرانکفورتی‌ها به زیبایی‌شناسی[۳] بسیار چشمگیر است. «سرمنشأ نظریهٔ زیبایی‌شناسی جدید را باید در هگل دید. پس از او باید از یک طرف در نحلهٔ

فکری فلاسفهٔ اگزیستانس و از سوی دیگر در مشرب فکری مارکسیست‌ها، در اندیشه‌های لوکاچ و اعضای مکتب فرانکفورت مشاهده کرد؛ که در این یکی، همواره به عنوان موضوعی در خور تفکر مورد بحث قرار گرفته است» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۴). از نظریهٔ انتقادی (مکتب فرانکفورت) به نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی راه دوری نیست بلکه به هم تنیده‌اند. نظریهٔ زیبایی‌شناسی هم نقد است و هم فلسفه و یگانه وسیله‌ای است که به هنر موجودیت می‌دهد، بر جایگاه اصالت آن توجه دارد و نقدش می‌کند. در نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، مفهوم اصلی زیبایی‌شناسی مارکسی؛ یعنی برداشت آن از هنر به معنای ایدئولوژی و تأکیدش بر خصلت طبقاتی هنر، مورد بررسی انتقادی قرار می‌گیرد. در نقد مارکسیستی، آثار هنری جنبهٔ ایجابی دارند و تأیید کنندهٔ منافع و جهان‌بینی طبقات اجتماعی خاصی هستند؛ همین امر موجب می‌شود که اندیشمندان نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، هنر مورد نظر زیبایی‌شناسی مارکسی را هنر غیر مدرن معرفی کنند. آدورنو جنبهٔ غیر مدرن هنر را اثباتی (Afirmative) می‌داند. او معتقد است «هنر اثباتی کاری جز این نمی‌تواند بکند که نیروهای متخاصم را بی طرف جلوه دهد؛ اما هنر مدرن، نقادانه و منفی گراست و تضادهای موجود در جامعه را انکار و پنهان نمی‌کند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۲۹). در نقد زیبایی‌شناسی انتقادی، هنر، جنبهٔ سلبی دارد و به دلیل اعتراض به وضع موجود جامعه در برابر روابط اجتماعی تا حد زیادی خودمختار (Autonomous) است.

این نظریه حاوی چکیدهٔ اندیشه‌های مارکوزه و سایر اعضای مکتب فرانکفورت در باب هنر و زیبایی‌شناسی است. هدف نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، شناخت بعدی از هنر به ویژه ادبیات است که با ارائهٔ اصولی بتوان اصالت یک اثر ادبی را نقد کرد بی‌آنکه در دام مطلق‌گرایی از نوع کانت، هگل، مارکس و لوکاچ افتاد. این اصول مهم عبارت از انتقاد در هنر، منش ایدئولوژیکی- قوهٔ سیاسی- هنر، هنر انقلابی و خودمختاری در هنر می‌باشد.

انتقاد در هنر: از نظر این مکتب، هنری اصیل است که تأیید کنندهٔ وضع موجود نباشد و انتقاد کند. به موجب نظریهٔ زیبایی‌شناسی در علوم انسانی و اجتماعی، صرف تبیین آنچه هست (وضع کنونی) کافی نیست؛ بلکه آنچه نیست ولی باید باشد (وضع

مطلوب) هم بایستی مورد لحاظ قرار گیرد. به همین دلیل روشنفکران باید نسبت به جامعهٔ مورد بررسی خود موضعی انتقادی داشته باشند تا با آگاه کردن افراد، تحول اجتماعی را تسریع بخشند. بنابراین «غایت هنر، ناسازگاری با وضع موجود و نشان دادن ناخشنودی و پرخاشگری است» (مارکوزه، ۱۳۵۰: ۹۵). اعضای مکتب فرانکفورت، تفکر انتقادی را دارای عقلانیت ذاتی می‌دانند و معتقدند که «عقلانیت ذاتی، خصلتی انتقادی دارد و برای نظام موجود، فی نفسه مشروعیت قائل نیست و به ارزیابی والاترین ارزش‌های انسانی، عدالت، صلح و شادمانی می‌پردازد» (ریتزر، ۱۳۷۹: ۲۶۰).

منش ایدئولوژیکی-قوهٔ سیاسی- هنر: مارکوزه در زمینهٔ زیبایی‌شناسی، وجه معرفت بخشی[۴] هنر را مهم می‌داند و معتقد است که هنر به عنوان آگاهی، بر ذهنیت افراد تأثیر می‌گذارد و موجب رشد شناخت آنان از خود و جهان خود می‌شود. همچنین این نظریه به «منش ایدئولوژیک»و «محتوای فکری اثر» نظر دارد؛ یعنی به آن جنبه از اثر هنری که هشیار کننده و رهایی بخش است و همواره به دگرگون کردن آگاهی مسلط بر افراد جامعه می‌پردازد، توجه می‌کند. آدورنو آن را «حقیقت محتوایی» (truth-content) اثر می‌نامد که بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی، اصل اولیهٔ هنر و نیروی بالقوه سیاسی آن قلمداد می‌شود؛ در این صورت ضمن ارائهٔ حقایق نوین، هشیاری تازه‌ای به مخاطب می‌دهد و بر این عقیده پا می‌فشرد که امور باید تغییر کند (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۵۳). با این حال در هنر گرایش قوی برای آشتی با واقعیت، همراه با تمایلات طغیان آمیز و منفی تواماً وجود دارد؛ ولی هیچ گاه نقشی اساساً وابسته ندارد و به ستایش جامعهٔ موجود سرگرم نمی‌شود. این امر به تصعید (فرازگرایی sublimation) و تنزیل (فرودگرایی sublimation de) زیباشناسی هنر تعبیر می‌شود؛ یعنی طبق این نظریه در کار هنری، بین تصعید و تنزیل، وحدت وجود دارد. «والایش یا تصعید زیباشناسی حالت ایجابی و آشتی جویانهٔ هنر را تشکیل می‌دهد. با این حال، همزمان محملی است برای کارکرد انتقادی و سلبی هنر-تنزیل» (بنیامین، آدورنو و مارکوزه، ۱۳۸۴: ۶۲)؛ یعنی از یک سو اثر هنری به یاری شکل زیباشناختی‌اش- مثلاً شعر یا رمان- از واقعیت موجود فرا می‌گذرد و نوید جهان ممکن دیگری را می‌دهد و از سوی دیگر تابوهای اجتماعی و عوامل مهارکننده و سرکوبگر

جامعه، عقاید و ارزش‌های پا بر جا و مسلط را نفی می‌کند و از اعتبار می‌اندازد (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۹۴).

هنر انقلابی: درنظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، هنر از دو جنبه می‌تواند انقلابی باشد. جنبهٔ اول، هنر زمانی انقلابی است که مبین تغییری در سبک باشد. در حالت دوم هنگامی‌می‌توان یک اثر ادبی را انقلابی خواند که به دنبال تغییر شکل زیباشناختی، موجب آگاهی و شناخت بهتر انسان از خود و جهان خود شود؛ یعنی تا آن حد که بتواند واقعیت اجتماعی را بشکافد و افق آزادی را نشان دهد و تحقق آن را ممکن بداند (همان: ۶۳).

خودمختاری (استقلال) در هنر: از دیدگاه نظریهٔ فوق، هنر زمانی ماهیت اجتماعی خواهد داشت که مستقل باشد و با واقعیات جامعه پیوندی اجتناب‌ناپذیر برقرار کند. همچنین از نظر اندیشمندان نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، اثر هنری تنها به صورت مستقل می‌تواند خاصیت سیاسی داشته باشد و با این ویژگی آنچه را هست پنهان نمی‌کند بلکه بر ملا می‌سازد. خودمختاری هنر موجب می‌شود که هنر، عدم آزادی مردم را در جامعه‌ای ناآزاد منعکس کند. اگر مردم آزاد بودند هنر هم تجلی آزادی آنان بود؛ پس با تعارض علیه عدم آزادی است که هنر به خودمختاری دست می‌یابد. «دشمنی با سعادت بشری، ریاضت طلبی و اخلاقیاتی که مدام نام سیاستمداران مستبد را ورد زبان دارد با خودمختاری هنر سازگار نیست» (همان:۱۱۱).

اساساً مکتب فرانکفورت، مخالف طرفداری از وضع موجود قدرت و ثروت در نظام سرمایه‌داری است. در بُعد زیبایی‌شناسی انتقادی، هنری را ارزشمند می‌داند که در خدمت قدرت‌مداران به صورت ابزاری برای کنترل آگاهی افراد درنیاید بلکه حقایق را آشکار کند و به نفع مردم جامعه سخن بگوید. از آنجایی که اندیشمندان این مکتب در نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، همواره عنصر اعتراض و نفی وضع موجود را مشخصهٔ اصلی اثر هنری و سازندهٔ اصالت آن معرفی می‌کنند و معتقدند هنرمند در برابر فشار طبقهٔ حاکم بر جامعه نباید تسلیم شود و یا به مصالحه و همنوایی بپردازد. در اشعار فرخی یزدی نیز که ویژگی استقلال، ضد سرمایه‌داری، انتقادی و اعتراضی آن علیه وضع جامعه، بارز است می‌توان معیارهای هنر اصیل را از دیدگاه نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی

در آن یافت. به همین دلیل در این مقاله تلاش شده است با معرفی معیارهای هنر اصیل از دیدگاه زیبایی‌شناسی انتقادی، اشعار فرخی که سرشار از انتقاد است از بُعد زبانی، طبق این نظریه تحلیل شود.

میرزا محمد فرخی یزدی در سال ۱۳۰۶ق/ ۱۲۶۷ش در اواخر حکومت ناصرالدین شاه در یزد متولد شد. او استعداد شعری و جوهر اعتراض را از همان ایام تحصیل آشکار کرد و با روح آزادی خواهی خود به سبب شعری که سروده بود از مدرسه اخراج شد. دیوان سعدی و مسعود سعد همدم جوانی فرخی بود و به ویژه سعدی طبع شعر او را شکوفا ساخت. چند سالی از امضای مشروطیت می‌گذشت که به تهران آمد و در صف مبارزان و مخالفان دخالت بیگانگان در امور کشور قرار گرفت. وی با اشعار میهن پرستانه که بیشتر غزل بود، توجه مردم را به خود جلب کرد تا اینکه مورد تعقیب انگلیسی‌ها قرار گرفت و به بین النهرین مهاجرت کرد، بعد از سپری کردن شرایط دشوار دوباره به ایران بازگشت. فرخی در دوران مبارزات خویش کاملاً مستقل و بدون ترس از حاکم یا طبقه‌ای به نفع مردم و کشور در اشعار و مقالات خود علیه وضع موجود فریاد می‌کشید؛ در این میان قراردادها، کابینه‌ها، وزرا و رهبران احزاب از نیش انتقاد او در امان نبودند. فرخی در سال ۱۳۰۰ به انتشار روزنامهٔ طوفان همت گماشت «روزنامهٔ طوفان که با لحن تند و بی‌پروای خود طوفانی به پا می‌کرد، بارها تعطیل شد؛ در هشت سال مدت انتشار خود، پانزده بار توقیف و صاحب امتیاز آن به دادگاه کشیده شد. اما فرخی اعتنایی نداشت و افکار خود را در روزنامه‌های دیگر از قبیل ستارهٔ شرق، قیام، پیکار و غیره منتشر می‌کرد» (آرین پور، ۱۳۸۲: ۵۰۵). او در دورهٔ هفتم مجلس (۱۳۰۷-۱۳۰۹) از یزد به نمایندگی مجلس انتخاب شد. در این دوران تنها او و نماینده‌ای دیگر در اقلیت بودند. در پایان این دوره به علت مخالفت‌های پی در پی با دولت و عدم تأمین جانی، به مسکو و از آنجا به آلمان گریخت. در سال ۱۳۱۲ش به‌ایران بازگشت و با قرارداد ۱۹۱۹وثوق الدوله به مخالفت بر خاست. او در طول زندگی سیاسی خود چندین بار زندانی شد تا اینکه در سال ۱۳۱۸ش با تزریق هوا در زندان به قتل رسید.

علاوه بر مقاله‌های سیاسی آتشین، از فرخی دیوانی حاوی غزلیات و رباعیات برجاست که چندین بار با مقدمهٔ حسین مکی در تهران به چاپ رسید. محتوای غزل او

نه عشق و عواطف شخصی بلکه سیاست و موضوعات مختلف اجتماعی است. او نیز مانند دیگر شاعران هم عصر خود با مقالات و اشعار سیاسی و انتقادی به مبارزه علیه استبداد و بی‌قانونی پرداخت. محتوای شعر فرخی همان درون مایه‌هایی است که در اشعار دورهٔ مشروطیت وجود دارد؛ مانند آزادی، وطن، عدالت، استبدادستیزی، قانون، بیگانه ستیزی، توجه به خواسته‌های مردم و غیره. افزون بر این، ادبیات کارگری و مبارزه با سرمایه‌دار و سرمایه‌داری نیز در اشعار او به چشم می‌خورد. اگر چه این مفاهیم در آثار شاعران این دوره، زیر بار فشار استبدادی رضاخانی خیلی کم رنگ می‌شود؛ در شعر فرخی با قوت تمام ادامه می‌یابد. او «در این عصر، تنها شاعری است که غزل سیاسی را در عالیترین طرز سروده و در این کار توانسته جان سیاسی و سیمای انقلابی تازه‌ای به غزل فارسی دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۱۱۴).

آثار ادبی و هنری ناب آثاری ارگانیک (پویا Organic) هستند (ولک، ۱۳۷۹: ۲۰۴). جوامع سنتی، اغلب آثاری را در دامان خود می‌پرورند که بر ساختار آن رابطه‌ای مکانیکی (Mechanical connection) حاکم است (مندراس، ۱۳۶۹: ۲۰۵). اما جوامع مدرن آثاری ارگانیک دارند. شعر فارسی از دورهٔ مشروطه به این سو، متناسب با جامعهٔ ایرانی در راه ارگانیکی شدن گام برداشت. اشعار فرخی نیز از این امر مستثنی نیست؛ درعصرفرخی، زبان آثارادبی به دلیل آشنایی جامعه با دستاوردهای جدید و تغییر نگرش شاعران و هنرمندان به جهان و قراردادن ادبیات درخدمت اهداف اجتماعی و انقلابی وارد مرحله‌ای تازه شد. از آن جایی که «نوع واژگان، ترکیبات و حتی صرف و نحو جمله‌ها به نوعی انعکاس‌دهندهٔ نظام اجتماعی و تحولات فرهنگی است» (مدرسی، ۱۳۸۶: ۵). فضای انقلابی این دوره ایجاب می‌کرد که شاعران برای ایجاد روحیهٔ انقلابی در مردم و بیان مضامین سیاسی و اجتماعی، زبانی متناسب با آن به کار گیرند. به گونه‌ای که با بکارگیری لغات فرنگی، لغات و ترکیبات سیاسی-اجتماعی و نزدیک کردن زبان ادبی به زبان محاوره می‌کوشند ضمن رویگردانی از زبان متکلف و دشوار پیشینیان، زبان شعر خود را دگرگون کنند. این امر معلول عوامل اجتماعی و فرهنگی از قبیل انقلاب، آشنایی با ادبیات غرب و مخاطب قرار دادن عامه بوده است. فرخی نیز تحت تاثیر تمام این عوامل، همچون اغلب شاعران معاصرش در جستجوی زبان تازه‌ای در

شعرش بوده است تا بتواند تجارب عاطفی و آرمان‌های سیاسی و اجتماعی را برای مردم جامعه بهتر بیان کند. هرچند زبان شعر فرخی به لحاظ مراعات بعضی مسائل زبان سنتی به دلیل رشد نشر کتب و مباحث دستوری و وجود انجمن‌های ادبی، سنجیده و ورزیده است و آن گرایش به عامیانه‌گویی کم شده است و بیشتر کلمات ادبی و آرکائیک به کار می‌رود (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۷)؛ با توجه به وضعیت نوین جامعه که زبانی تازه، پویا و پر تپش می‌طلبید- زبانی که به سادگی مهمترین پیام‌های سیاسی و اجتماعی را به گونه‌ای که مردم دریابند به آنان منتقل کند و مردم را علیه وضع موجود بشوراند- فرخی هم برای تحریک مردم، می‌کوشد با زبانی تازه، شعرش را پویا کند.

این پژوهش به بررسی این نکته می‌پردازد که هنر فرخی یزدی با ویژگی انتقادیش تا چه اندازه با نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، همگراست و چگونه با عناصر زبانی اشعار خود توانسته به تبیین بینش انتقادی خویش بپردازد. عناصری که فرخی برای پویایی زبان شعرش (به ویژه غزل) به کار می‌گیرد؛ استفاده از لغات و ترکیبات سیاسی و اجتماعی، زبان حماسی، تحول معنایی تعبیرات رایج درغزل، لغات فرنگی و زبان محاوره است که البته این ویژگی‌ها مختص اشعار فرخی نیست بلکه در شعر شاعران منتقد عصر مشروطه هم به چشم می‌خورد، به‌ویژه ترکیبات سیاسی و اجتماعی، زبان محاوره، لغات فرنگی و... که براساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی قابل تحلیل‌اند.

۱. ترکیبات

فرخی از شاعرانی است که به تحولات جامعه بی‌تفاوت نبود و به مقتضیات سیاسی و اجتماعی زمان خود واکنش نشان می‌داد. در غزلیات فرخی معنا و مفهوم، اغلب سیاسی و اجتماعی است و با دگرگون شدن محتوای غزلیات وی زبان شعرش هم تغییر می‌کند؛ برخی از ترکیبات و واژگانِ تازه به تبع دگرگونی محتوا وارد اشعارش می‌شود. فرخی سعی کرده با آفرینش ترکیبات جدید در قالب غزل، ضمن بیان دغدغه‌ها، اندیشه و جهان بینی خود از تجربه‌ها و تمایلات انسان عصر جدید هم سخن بگوید.

علاوه بر محتوا از دیگر راه‌هایی که می‌توان ماهیت واقعیت را آشکار کرد، بازسازی زبان است (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۷۰). فرخی، اغلب برای آن که با زبانی غیر از زبان مرسوم

در سنت غزل، اندیشهٔ انتقادی خود را بیان کند، می‌کوشد زبان غزلیات خود را تغییر دهد؛ یعنی با وارد کردن ترکیبات و واژگان غیر تغزلی و صرفاً سیاسی و اجتماعی، ضمن حفظ ساختار غزل فارسی، زبانی تازه تر بدان می‌بخشد تا از این طریق واقعیت جامعهٔ خود را ضمن حفظ ساختار سنتی غزل در زبانی متفاوت برای مردم آشکار و قابل فهم سازد.

از نشانه‌های انقلابی بودن (نوآوری) غزل فرخی، بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، کاربرد ترکیباتی است که اساساً از حوزهٔ مصطلحات رایج در سنت زبان غزل به دور هستند و تا حدودی تازه و غیر تغزلی‌اند. در این قسمت ترکیبات اشعار فرخی ذکر می‌شود که ضمن نشان دادن تفاوت آنها با سنت زبان غزل، از انقلابی بودن اشعار وی نیز حکایت می‌کند:

۱-۱. ترکیباتی[۵] که با واژهٔ «آزادی» ساخته شد.

با توجه به ترکیبات و واژه‌های موجود در دیوان فرخی به ویژه در غزلیات وی می‌توان به مهمترین آرمان، اندیشه و عشق او که همانا آزادی است، پی برد.

یکی از جنبه‌های انقلابی بودن هنر این است که بتواند افق آزادی را نشان دهد و موجب شود که انسان از خود و پیرامونش شناخت حاصل کند (همان: ۵۳). این ویژگی را در دیوان فرخی به وضوح می‌توان دید؛ زیرا شاعر شیفتهٔ آزادی است و در دیوان وی علاوه بر مفاهیم فراوانی که بر مدار آزادی می‌چرخد، بیشترین ترکیبات نیز با واژهٔ آزادی ساخته می‌شود.

۱-۱-۱. ترکیباتی اضافی که کلمهٔ آزادی در آن به کار رفته است:

نهال آزادی (غ۱۲)[۶]، بار آزادی (غ۱۴)، مست آزادی (غ۱۴)، نای آزادی و راه آزادی (غ۲۵)، راه آزادی (غ۵۸)، نام آزادی (غ۲۴،۷۳ و۱۸۷)، شاهد آزادی (غ۵۲ و۱۵۹)، آزادی ایران (غ۳۶ و۱۳۸)، آزادی ملت (غ۴۱)، پای آزادی (غ۲۸)، رهرو آزادی (غ۱۰۳و۱۱۲)، نشر آزادی (غ۷۲)، شمع آزادی (غ۱۵۹)، ره آزادی (غ۱۴۹)، کوس آزادی (غ۱۴۵)، حفظ آزادی (غ۱۴۰)، طعم آزادی (غ۱۴۷)، مسلک آزادی (غ۱۷۶)، قفای آزادی، بنای آزادی، خدای آزادی و پیشوای آزادی (غ۱۸۰)، مقام آزادی، احترام آزادی، شام آزادی، قیام آزادی، انتقام آزادی و غلام آزادی (غ۱۸۷).

۲-۱-۱. ترکیباتی عطفی که آزادی در طرفین آن قرار گرفته است. رسم و ره آزادی (غ۱۱۳)، آزادی و صلح و سلم (ص۲۰۵)[۷] در نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی یکی از معانی «آزادی»رهایی از بند استثمار و استبداد است (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۷۱). در غزل فرخی نیز آزادی با این مفهوم بیان شده که در چند ترکیب عطفی این کلمه با «استبداد»، «استقلال (در معنی نفی استبداد)»و «عدل (در معنی نفی استثمار)» همراه است: استبداد و آزادی (غ۱۲)، استقلال و آزادی (غ۱۲)، شاهد آزادی و عدل (غ۱۵۵).

۳-۱-۱. در دیوان فرخی فقط در یک ترکیب این واژه به شکل وصفی آمده است: ملت آزاد (غ۴۱). با توجه به این ترکیبات، بی تردید می‌توان فرخی را شاعر آزادی نامید؛ زیرا در دورهٔ استبداد رضاخانی، شاخص ترین موضوع دیوان او و مهمترین خواستهٔ او آزادی است. وی در اشعار خویش با نفی استبداد از عدم آزادی مردم انتقاد می‌کند. طبق این نظریه، هنر فرخی «مستقل»است؛ چون «هنر با مبارزه علیه عدم آزادی به خود مختاری خود دست می‌یابد و عدم آزادی مردم را در جامعه‌ای ناآزاد منعکس می‌کند» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۱۱۳).

۱-۲. ترکیباتی که به شکل کلی از مردم سخن می‌گوید؛ اما با واژگان گوناگون.

۱-۱-۲. ترکیباتی اضافی که واژهٔ «خلق» در آن به کار رفته است:

زیان خلق (غ۹۳)، خدمت خلق (غ۵۵)، مصالح خلایق (غ۱۶۲)، خوان خلق (ص۲۲۷)، این واژه در یک ترکیب وصفی به کار رفته است: یک مشت خلق گرسنه (غ۶۷).

۲-۱-۲. ترکیباتی اضافی که کلمهٔ «عموم» در آن به کار رفته است:

افکار عموم (غ۴۱ و ۹۵) و (ص۲۲۳)، بیچارگی عموم (ص۲۳۰)، فقر عموم (ص۲۳۶ و ۲۱۷) و نفع عموم (ص۲۵۸).

۳-۱-۲. ترکیباتی اضافی یا وصفی که کلمهٔ «ملت» در طرفین آن قرار گرفته است:

دوش ملت (غ۷) و اختیار ملت (غ۱۳)که ترکیب اضافی است و ملت بی دست و پا (غ۱۴۰)که ترکیب وصفی است.

۴-۱-۲. ترکیباتی اضافی که با کلمهٔ «بشر» ذکر شده است:

خیر بشر (غ۱۳و ۱۲۲)، خیرخواهی نوع بشر (ص۲۱۴) و خدمت ابنای بشر (ص۲۰۵).

۱-۳. ترکیباتی که بیانگر استبداد و ظلم و ستم است.

۱-۱-۳. ترکیباتی اضافی که با کلمهٔ «استبداد» همراه است:

اهریمن استبداد و افزار استبداد (غ۶۹)، سایهٔ استبداد (غ۱۱۳)، لطمهٔ ضحاک استبداد (غ۱۴۷)، ناخدای استبداد (غ۱۸۰)و صبح استبداد (غ۱۸۷).

۲-۱-۳. ترکیباتی که با ظلم و ستم و یا با کلمات هم مفهوم آن همراه است:

بیداد ضحاکی و ظالم مظلوم کش (غ۴۶)، بنیان جور و جفا (غ۷۰)، ضحاک عدو (غ۷۱)، آتش ظلم (غ۹۰)، خاشاک بیداد و ستم (غ۱۵۵)، شقاوت پیشه‌ای خونریز (غ۱۶۵)، پیشهٔ اهل ستم (ص۲۱۶) درس بیداد (ص۲۲۸)، فشار ظلم (غ۲۳۶)، جور و ستم جهان ستانان (ص۲۵۳).

۱-۴. ترکیباتی که با کلمهٔ «انقلاب» همراه است و یا ترکیباتی که مفهوم آن با انقلاب ارتباط دارد.

۱-۱-۴. ترکیباتی اضافی که با واژهٔ «انقلاب» ذکر شده است: نوای انقلاب، نینوای انقلاب، خون بهای انقلاب، خدای انقلاب، پیشوای انقلاب، لوای انقلاب، پای انقلاب و خدای انقلاب (غ۲۵)، ناموس انقلاب، کوس انقلاب، پابوس انقلاب، پرچم سیروس انقلاب، طاوس انقلاب، نتیجهٔ معکوس انقلاب و مأنوس انقلاب (غ۲۶) و فکر انقلاب (غ۱۲۰).

۲-۱-۴. ترکیباتی وصفی که «انقلاب» در طرفین آن قرار گرفته است:

انقلاب ناقص و سالوس انقلابی (غ۲۶)، انقلاب سخت (غ۱۱۰)، شیرگیرانقلابی (غ۱۷۲)، انقلاب کامل (غ ۱۷۴).

۳-۱-۴. ترکیباتی که مفهوم آن با «انقلاب» ارتباط دارد؛ مانند کاربرد «خون» در ترکیبات زیر:

آمهٔ (دوات)خون (غ۱۱)، لجهٔ خون (غ۱۱۲)، داس خون چکان (غ۱۱۴)، فرمان خون، بحر بی‌پایان خون، طوفان خون، دامان خون، دیوان خون، ایوان خون، قربان خون و

پستان خون (غ۱۷۲) و نیز می‌توان به ترکیبات زیر که با مفهوم انقلاب بی ارتباط نیست، اشاره کرد:

موقع کین و قصاص (غ۳۷)، دم داس (غ۵۶) و دشنهٔ پولاد (غ۷۱).

۱-۵. ترکیباتی که با «کارگر» یا «دهقان» به کار رفته است.

فرخی یزدی از شاعران اواخر مشروطه و اوایل رضاخانی است. در شعر دورهٔ رضاخانی انتقاد هست اما به دلیل استبداد، به ریشهٔ مسایل نمی‌زند و رژیم این اجازه را به کسی نمی‌دهد که به مسایل عمقی بیندیشد، جز در ادبیاتی که باید آن را در مقولهٔ ادبیات زیرزمینی به حساب آورد که شعر فرخی یزدی از این نوع ادبیات به حساب می‌آید (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۰). وی از سر اعتقاد از محرومان جامعه سخن می‌گوید و برخی از غزل‌هایش رنگ و بوی طرفداری از فرودستان یا به اصطلاح آن روز، کارگران و زحمتکشان را پیدا می‌کند. به همین جهت، یکی از مقوله‌هایی که در غزلیات فرخی نمود فراوانی دارد، ادبیات کارگری است، هر چند نظام رضاخانی جلوی رشد ادبیات کارگری را می‌گیرد؛ اشعاری که فرخی به هواخواهی از کارگران سروده باید نخستین پلهٔ این نوع ادبیات دانست که بعد از شهریور ۱۳۲۰ دوباره رونق می‌گیرد. در اینجا به ترکیباتی که تحت تأثیر این اندیشه وارد غزل فرخی شد، اشاره می‌شود.

۱-۱-۵. ترکیباتی اضافی که «کارگر»، جزءِ دوم آن است:

مزد کارگر (غ۱۰)، انتقام کارگر (غ۱۱)، دست رنج کارگر (غ۸۹)، اسیر کارگر (غ۱۱۴)، ریزه خور خوان کارگر، پیکر عریان کارگر، حال پریشان کارگر، مهمان کارگر، نان کارگر، سر و سامان کارگر، دیدهٔ گریان کارگر، آه سینهٔ سوزان کارگر و خانهٔ ویران کارگر (غ۱۳۰)، رنج و زحمت کارگر، محنت کارگر و منت کارگر (ص۲۰۹). می‌توان بهٔک ترکیب عطفی هم اشاره کرد: جان من و جان کارگر (غ۱۳۰).

۲-۱-۵. ترکیباتی اضافی یا وصفی که «دهقان» در طرفین آن قرار گرفته است:

الف- ترکیبات اضافی: پیکر عریان دهقان (غ۱۱)، حق دهقان (غ۲۸)، دل دهقان (غ۵۶)، خون دل دهقان، کلبهٔ ویران دهقان و نامهٔ طوفان دهقان (غ۱۳۳) و کلبهٔ بی‌سقف دهقان (غ۱۷۲).

ب- ترکیبات وصفی: دهقان زحمت‌کش (غ۸۱)، داس دهاقین خون جگر (غ۱۰۷) و آهنگری زحمت‌کش (غ۱۱۰).

۱-۶. در دیوان فرخی کلمهٔ «سرمایه‌دار» در هفت غزل (۱۲۷،۱۱۴،۱۰۸،۱۰۷،۸۹،۸۷،۵۱) و در یک غزل (۱۰۸) «سرمایه‌داری» به کار رفته است که در تمام موارد همراه با انتقاد است. این کلمه در سه ترکیب هم ذکر شده است: لکهٔ سرمایه‌داری (غ۱۱)، قصور مالک سرمایه‌دار (غ۱۳۳) و جلب نفع سرمایه (ص۲۱۲). در گرایشات ضد سرمایه‌داری مکتب فرانکفورت و اعضای آن جای تردیدی نیست (نوذری، ۱۳۸۴: ۹۰). فرخی هم با مشاهده و درک شرایط نامطلوبی که از تأثیر سرمایه‌داری بر جامعه ایجاد شده بود، در دیوان خود از «سرمایه‌داری» و «سرمایه‌دار» انتقاد می‌کند. علاوه بر این موارد، کلماتی که هم مفهوم واژهٔ سرمایه‌داری یا در ارتباط با آن باشد- مالک، کارفرما، غنی و اشراف- هم در طرفین ترکیبات، قرار گرفته‌اند. همانگونه که می‌دانیم نظریهٔ انتقادی تکیه‌اش بر نفی شرایط استثمار و رد نظام بهره‌کشی است (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۱۹). فرخی نیز از استثمار در جامعه و طمع‌ورزی ثروتمندان انتقاد می‌کند و به دیگر گروه‌های برخوردار جامعه- مالک، کارفرما، اشراف و غنی- کینه می‌ورزد. ترکیباتی در ارتباط با این مفاهیم وارد غزل او می‌شود که با مطالعهٔ آن به آسانی به نارضایی فرخی نسبت به این قشر از جامعه پی خواهیم برد.

۱-۱-۶. ترکیباتی که با واژهٔ «اشراف» ساخته شده‌اند:

قبضهٔ اشراف (غ۵۱)، اشراف دون (غ۳۷) و اصول اشرافی (ص۲۱۷).

۲-۱-۶. ترکیباتی که کلمهٔ «غنی» با آن همراه است: کاسهٔ چشم غنی (غ۳۰) و سر سندان غنی (غ۴۶)

۳-۱-۶. ترکیباتی که با کلمهٔ «مالک» ذکر شده است: مالک سرکش (غ۸۱) و مالک بی‌انصاف (غ۱۱۳).

۴-۱-۶. واژهٔ «کارفرما» در دو غزل (۸۰ و ۱۴۰) آمده و علاوه بر آن در سه غزل نیز به صورت ترکیب اضافی ذکرشده است: جور کارفرما (غ۷)، عیب کارفرما (غ۱۲۱) و بهر دفع کارفرمایان (غ۱۷۲).

۷. ترکیباتی که با مفهوم «عدالت» ساخته شده است:

هورکهایمر نقد را ویژگی اساسی نظریهٔ دیالکتیکی جامعه تعریف می‌کند و معتقد است که نگرش انتقادی و روشن بینی یکی است. گاهی منظور او از نگاه انتقادی نقد بی عدالتی است (کوسه و آبه، ۱۳۸۵: ۹۰). فرخی نیز در بینش انتقادیش، بی عدالتی موجود در جامعه را نقد می‌کند و ترکیباتی متناسب با این مفاهیم در زبان غزلش جای می‌گیرد: تساوی عموم (غ۶۰)، دورهٔ تساوی (غ۱۳۲)، بیرق سرخ مساوات (غ ۱۴۲)، طریق عدالت و معمار عدل و داد (غ۱۵۰)، شیوهٔ نوشیروانی عدل و داد (ص۱۸۴) و پرتو عدل و داد (ص۲۱۳).

۸. ترکیباتی که با «مجلس» و یا در پیوند با آن به کار رفته است:

کلمهٔ «مجلس» به معنای امروزی (پارلمان) در پنج غزل (۱۲۲،۵۱،۳۶،۱۳،۱۰)، «وکالت» در یک غزل (۷) و «وکیل» در دو غزل (۱۶و۱۶۹) به کار رفته است؛ علاوه بر آن، این کلمات در طرفین ترکیبات هم به کار رفته است: مارهای مجلسی (غ۱۰)، پول تصویبی مجلس (غ۱۰۰)، وکیل ملت (غ۵۱)، جویای وکالت (غ ۱۰۰)، کرسی وکالت (غ۱۱۱) و حقوق وکلای قمچی کش (ص۲۲۰).

۹. ترکیباتی که واژهٔ «قانون» در طرفین آن قرار می‌گیرد:

شهر بی‌قانون (غ۹۳)، معنی دولت قانونی (غ۱۰۰)، قانون عادلانه (غ۱۵۰)، احترام قانون (ص۲۱۶) و ابلاغ خلاف قانون (ص۲۱۷). همچنین به قانون‌شکنی (صص۲۱۶، ۲۲۹و۲۳۶) می‌توان اشاره کرد.

۱۰. ترکیباتی که با واژهٔ «تمدن» ساخته شده است: عصر تمدن (غ۱۸)، گوی تمدن (غ۳۶)، گلزار تمدن (غ۹۵)، خلعت زیبای تمدن (غ۱۳۸) و راه تمدن (ص ۱۸۶).

۱۱. ترکیباتی که در ارتباط با حرفهٔ «روزنامه نگاری» و روزنامهٔ طوفان وارد غزل شده است:

نامهٔ حق گوی طوفان (غ۳۰)، صفیر کلک طوفان (غ۹۹)، نیش‌های نامهٔ طوفان و نوکِ کلکِ حق نویسِ تیز و تندِ فرخی (غ۱۰۸)، ترک سرمقاله (غ۱۶۹) و مسلک ارباب قلم (ص۲۱۶). آبراهامیان معتقد است در تهران، حزب سوسیالیست، چهار روزنامه از جمله روزنامهٔ معروف طوفان را منتشر می‌کرد. سردبیر طوفان، محمدفرخی، شاعر برجستهٔ یزد بود که قشقایی‌ها لبهایش را به هم دوخته بودند (آبراهامیان، ۱۳۸۵: ۱۵۹).

اما بزرگ علوی، اطمینان دارد که فرخی یزدی، سوسیالیست نیست: «به دشواری می‌توان او را اشتراک گرا دانست و من باور دارم که وی هرگز به خواندن درست مارکسیسم- لنینیسم نپرداخته است. این درست است که وی در اشعار و نوشتهٔ خود برای حقوق ستمدیدگان و کارگران پا پیش گذاشته؛ اما وی از هر گونه روشی که بتواند بر پایهٔ آن خود را با شرایط یک حزب سیاسی هماهنگ سازد، بهره‌ای نداشته است. دل وی فرد گراست و آن را به روشنی در اشعار او می‌توان دید» (علوی، ۱۳۸۶: ۱۶۴). با توجه به سروده‌هایش می‌توان گفت که فرخی حزب گرا نیست بلکه فردگراست و دل خوشی هم از حزب و رهبران احزاب ندارد:

ز لیدرهای جمعیت ندیدم غیر خودخواهی از آن با جبر کردم اختیار اقدام فردی را
(فرخی، ۱۳۵۷: غ۸)

دارم عجب که با همهٔ امتحان هنوز ملت فریب لیدر و احزاب می‌خورد
(همان: غ۱۰۷)

۱۲. ترکیباتی که در ارتباط با مفاهیم «حزبی» ساخته شده است:

لیدر عالی جناب (غ۴۷)، صحبت جمعیت و حزب (غ۷۵)، صف حزب فقیران (غ۱۱۰) و فریب لیدر و احزاب (غ۱۰۷).

۱۳. ترکیباتی که بیانگر «سیاست» و «اوضاع اجتماعی» دوران حیات شاعر است. همانگونه که گفته شد فرخی، علاوه بر شاعری، روزنامه نگار هم بود. وی متناسب با رویدادهای اجتماعی و سیاسی، اشعاری می‌سرود و در روزنامه منتشر می‌کرد؛ به همین دلیل، برخی از ترکیبات از این طریق از عالم سیاست، وارد غزلیات فرخی شده است. «با اندکی تعمق در دیوان فرخی فهرستی از اصطلاحات سیاسی- مانند تیر ارتجاع، بیرق سرخ مساوات، لیدر احزاب، صنف ارتجاعی، انقلاب کامل، آزادی ملت و... - را که بیشتر آنها توسط خود او از عالم روزنامه نگاری به شعر فارسی، پا گشا شده، می‌توان دید و از این منظر، فرخی در شعر جدید ایران، صاحب مکتب است» (سپانلو، ۱۳۶۹: ۶۳). در این جا به این ترکیبات اشاره می‌شود:

الف- ترکیبات اضافی: تیر ارتجاع (غ۹)، چنگ مرتجعین (غ۳۷)، ارتجاعیون عالم (غ۷۲)، مکمن ارتجاع (ص۲۲۹)، میزان سیاست (غ ۸۹)، علت بیکاری (ص۲۱۷)، فقر

اقتصادی (ص۲۲۸)، در انتظار قرص نـان شـب (غ۱۰۸)، نویـد صـلح (غ۴۰)، قـرن علـم (غ۱۳۳)، دکهٔ صراف (غ۵۱)، آب رشوه (غ۹۸)، لوای نا امنی (غ۱۸۱)، پنجهٔ یک سلسـله لرد (غ ۵۳)، دست اجنبی (غ۱۸۱)، امواج سیاست (غ۱۶۳)، حربهٔ تهمت (غ۴۷)، اوضـاع سیاست عمومی (ص۲۱۵).

ب- ترکیبات وصفی: کابینهٔ سیاه و کابینهٔ سفید (غ۱۳۲)، سایس وطن پرسـت (غ۱۶۲)، عهد طلایی (غ۱۳۳)، سپر افکندگان مرده و گردن کشان زنده (غ۳۰) و خودسـر مرتجـع (ص۲۲۳).

ج- ترکیبات عطفی: واردات و صادرات (غ۵۶)، زور و فشـار و سـختی و تهدیـد، تکفیـر و خرافات و ارتجاع (غ۸۳).

این ترکیبات، بیانگر سمت و سوی جهان بینی و منش فرخی است. با ایـن ترکیبـات به ماهیت سیاسی و اجتماعی، ضد استبدادی و ضد استثماری اشعار فرخی می‌تـوان پـی برد و فهمید که شاعر در دفاع از فرودستان جامعه- کارگران و دهاقین- تا چـه انـدازه از نظام سرمایه‌داری بیزار است. این ترکیبات نشان می‌دهد که فرخی، حامی‌مـردم اسـت و از حوادث و واقعیات جامعه آگاهی کامل دارد و اشعارش به دلیل ستایش آزادی، عـدالت و انتقاد از بی قانونی، استبداد، وکلا و مجلس، رنگ اجتماعی و سیاسی به خود می‌گیـرد. کروچه ساختار فکر انسان و بنیادی را که او از دانسته‌های خود می‌آفریند به بنـای یـک خانه، مانند می‌کند و می‌گوید «هر چند این ساختمان همواره نو می‌شود، اما بنای قبلـی همواره بنای بعدی را حفظ می‌کند و به نحوی سحرآسا در آنها باقی می‌مانـد» (کروچـه، ۱۳۸۱: ۴۵). زبان شعر نیز چنین است، هـر شـعر نـویی بـر بنـای پـیش از خـود نهـاده می‌شود و با تأثیرپذیری از اشعار پیشین و موارد و عناصر آن شکل می‌گیرد. فرخی نیز با حفظ ساختار کهن غزل می‌کوشد با زبانی تازه، هر چند غیر تغزلی سخن بگویـد؛ گرچـه این ویژگی‌های زبانی کم و بیش در غزل دیگر شاعران هم‌عصـر فرخـی دیـده مـی‌شـود قدرت بیان، صراحت لهجه و شدت انتقاد، زبان غزل او را از غزل زمانه جدا می‌کنـد. ایـن نوآوری بر اساس مکتب فرانکفورت به «تغییـر در سـبک رایـج» تعبیـر مـی‌شـود کـه از نشانه‌های «انقلابی بودن» اثر ادبی به شمار می‌آید.

۲. زبان حماسی

نکتهٔ دیگری که در خصوص برجستگی شعر (به ویژه غزل) فرخی شایستهٔ بررسی است، استفاده از زبان حماسی در قالب غزل است. این قالب چون در طی دوران نسبتاً طولانی شعر فارسی برای بیان مفاهیم عاشقانه، عرفانی و هیجانات غنایی تثبیت شده است؛ در نتیجه، وقتی شاعر می‌خواهد با بیان مفاهیم سیاسی و اجتماعی جدید در قالب غزل با کلمات آرکائیک شور وطن خواهی و حس میهن دوستی مخاطب را تحریک کند، اغلب زبان تغزلی آن به زبان حماسی بدل می‌شود. از این جهت به دلیل دگرگون کردن سبک غزل، آن را بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی می‌توان «انقلابی» نامید؛ چون هنر از نظر مارکوزه اگر مبین تغییری در سبک باشد، انقلابی است.

باستان گرایی در شعر امروز، نوعی هنجارگریزی از نرم عادی زبان به شمار می‌آید، به این سبب آن را هنجارگریزی زمانی هم می‌نامند (صفوی، ۱۳۷۳: ۱۵). این ویژگی در غزلیات فرخی نیز به چشم می‌خورد؛ چون «بیشتر کلمات آن ادبی و آرکائیک است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۵۷). در این شگرد، فرخی از بکارگیری زبان معیار و هنجار احتراز می‌ورزد و از واژه‌هایی در غزل، بهره می‌گیرد که امروزه در زبان متداول نیستند. توجه به این امر در شعر، افزون بر برجسته سازی، موجب اصالت و ریشه‌دار شدن آن می‌شود؛ اما «غفلت از آن چشم پوشی از بخش وسیعی از امکانات و توانایی‌های بالقوه‌ای است که می‌تواند با اشکال و صور مختلف به وسیلهٔ شاعر فعلیت پیدا کند» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۷۷).

فضای حاکم بر غزل‌های سیاسی فرخی یک فضای حماسی است که هر چند با عناصر زبانی مربوط به مغازله آغاز می‌شود؛ گویی این امر پیش درآمدی برای بیان لحن حماسی است. «لحن حماسی با گسترشی که در غزل فرخی یزدی داشته است در غزلیات هیچ شاعری دیده نمی‌شود اگر چه برخی از شاعران به ویژه معاصران فرخی از برخی تعابیر و تلمیحات حماسی در قصاید و مثنویات خود سود برده‌اند؛ لحن حماسی از خصایص اصلی غزلیات فرخی است و از ویژگی‌های سبک شخصی وی به شمار می‌رود و این موضوع در شعر اقران او بسامد چشمگیری ندارد» (شفق، ۱۳۸۴: ۶۷).

همان گونه که بیان شد، بر اساس نظریهٔ زیبـایی‌شناسـی انتقـادی، یکـی از راههـای تغییر شکل زیباشناختی، «بازسازی» زبان است. فرخی نیز گاهی با تغییر زبان غـزل بـه سوی حماسه آن را برای بیان انتقادات خویش بازسازی می‌کند. با توجه به شرایط حاکم بر جامعه که از هر سو عرصه بر فرخی تنگ شده و رژیم رضاخان نیز راه را بر افکـار آزاد و وجدان‌های بیدار بسته بود، وی برای بیان انتقاد خویش از وضع موجود، زبان حماسـی و پرخاشگرانه را بر می‌گزیند. یکی از این موارد، نارضایتی شاعر در برابر عوامل استبداد و زور و فشار است که زبان اشعار وی رنگ و بوی حماسه می‌گیرد:

کشور جم سر به سر پامال شد از دسـت رفـت　　پور سیروس ای خدا تا کی تحمل می‌کنـد
(فرخی، ۱۳۵۷: غ۸۹)

به مرگ تهمتن از جور زال چـرخ در زابـل　　چو رود هیرمند اشک از رخ رودابه می‌ریزد
(همان: غ۱۰۲)

ز فقـــر آه جگـــر گوشـــگان کیکـــاوس　　سـزد اگـر دل سـیروس را کبـاب کنـد
(همان: غ۱۲۰)

در تهمتنـــی شـــهره نگشـــتیم در آفـــاق　　گر کینه کـش خـون سـیاوش نبـودیم
(همان: غ۱۶۰)

در انتقاد از استبداد، نظر او بیش از هر واقعهٔ اساطیری-تاریخی، بـه داسـتان کـاوه و ضحاک معطوف می‌شود درفش کـاوه «مظهـر ملـت دادخـواه و ارادهٔ مردمـی‌اسـت کـه فرمانروایی جدید را به قدرت می‌رساند و در حماسهٔ مردم ایران از دیر زمـان، بـه عنـوان مظهر دادخواهی، حق‌طلبی و آزادمنشی، جلوه‌ای نمایـان دارد» (یوسـفی، ۱۳۷۳: ۴۳). فرخی با اشاره به این داستان ضمن حماسی کردن غزلیات، غیرمسـتقیم شـرایط جامعـهٔ خود را با گذشتهٔ کسان جلوه می‌دهد و می‌کوشد مردم را علیه وضع موجود بشوراند:

ز بیداد فزون آهنگری گمنام و زحمت‌کش　　علمدار و علم چون کاوهٔ حداد می‌گردد
(فرخی، ۱۳۵۷: غ۷۰)

ضحاک عدو را به چکش مغز تـوان کوفـت　　سرمشـق گـر از کـاوه و حـداد بگیریـد
(همان: غ۷۱)

خون‌ریزی ضحاک در این ملک فزون گشت کو کاوه که چرمی به سر چوب نماید
(همان: غ۹۵)

لطمهٔ ضحاک استبداد ما را خسته کرد با درفش کاویان روزی فریدون می‌شویم
(همان: غ۱۴۷)

از دیدگاه زیبایی‌شناسی انتقادی «ارزش جامعه شناختی اثر هنری نه با پرداختن مستقیم به موضوعات گوناگون بلکه در عناصر زیباشناسانه‌ای که موجب پدید آمدن اثر هنری گشته‌اند، شکل می‌گیرد» (مارکوزه، ۱۳۵۰: ۹۹). عناصر حماسی یکی از این موارد است که فرخی در غزلیات خویش می‌کوشد، غیرمستقیم از عوامل استبداد، ظلم و ستم و فقر در ابیات فوق، انتقاد کند که طبق این نظریه بر ارزش جامعه شناختی غزل خویش می‌افزاید. همچنین او با لحن حماسی و پرخاشگرانه در غزل، «غایت هنر» خویش را که «ناسازگاری و نا خشنودی با وضع موجود است» نشان می‌دهد (همان: ۹۵).

دیوان فرخی از کثرت خون‌خواهی و انتقام‌جویی‌ها و توصیهٔ شدت عمل در پاک کردن لوث خائنان به مردم و کشور به اثر حماسی یا بهتر بگوییم به خون نامه شباهت دارد. نگاهی به این قبیل از ابیات او، جنبهٔ استثنایی زبان غزلیات وی را که لحن حماسی به خود می‌گیرد، تأیید خواهد کرد؛ مثلاً غزلی با ردیف «باید کشت»:

از ره داد ز بیداد گران باید کشت اهل بیداد گر این است و گران باید کشت
بی خبر تا که بود از دل دهقان مالک خبر این است کز آن بیخبران باید کشت
(فرخی، ۱۳۵۷: غ۵۶)

ز انقلابی سخت جاری سیل خون باید نمود وین بنای سست پی را سرنگون باید نمود
(همان: غ۷۲)

از برای این همه خاین بود یک دار کم پر کنید این پهن میدان را ز چوب دارها
دارها چون شد به پا با دست کین بالا کشید بر سر آن دارها، سالارها، سردارها
(همان: غ۱۰)

گاهی اشعار انتقادی فرخی به خطابه‌ای شباهت پیدا می‌کند که گویی شاعر در برابر عده‌ای مشغول سخنرانی است. در این شرایط اشعارش زبان حماسی به خود می‌گیرد و با هیجان تمام، هشدارگونه و دستوری، آنها را مورد خطاب قرار می‌دهد. در این زمینه وی برای حرکت و پویایی بخشیدن به غزلیات خویش و تأثیر نهادن بر مخاطب از فعل‌های امری و مضارع بهره می‌گیرد. افعال مضارع «که ادامهٔ حرکت را در زمان گسترش می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۶۴) و افعال امری که کنشی و دینامیک هستند؛ بر سرکشی، ناآرامی و حرکت دلالت دارند. به طوری که تقریباً ۱۲ غزل او با ردیف «باید» یا «نباید» سروده شده است و بسیاری از اشعار دیگر او هم بدون حضور مستقیم این لفظ، لحن و معنای دستوری را القا می‌کند:

ای دورهٔ طهمورث دل یک دله باید کرد — یک سلسله دیوان را در سلسله باید کرد
تا این سر سودایی، از شور نیفتاده — در راه طلب پا را پر آبله باید کرد
(فرخی، ۱۳۵۷: غ۶۹)

در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت — حق خود را از دهان شیر می‌باید گرفت
تا که استبداد، سر در پای آزادی نهد — دست خود بر قبضهٔ شمشیر می‌باید گرفت
(همان: غ۲۸)

در کهن ایران ویران انقلابی تازه باید — سخت از این سست مردم قتل بی‌اندازه باید
نام ما در پیش دنیا پست از بی همتی شد — غیرتی چون پور کیخسرو بلند آوازه باید
(همان: غ۷۹)

تا چند چو صیدید گرفتار دد و دام — از دام برون آمده صیاد بگیرید
ضحاک عدو را به چکش مغز توان کوفت — سرمشق گر از کاوه و حداد بگیرید
(همان: غ۷۱)

همچنین برای شواهد بیشتر در این زمینه- لحن دستوری و خطابی- به این موارد می‌توان مراجعه کرد: باید کشت (غ۵۶)، باید کرد (غ۶۹ و۸۸)، باید نمود (غ۷۲،۱۱۰و۱۲۶)، دیوانگی باید (غ۸۱)، خون باید (غ۹۶)، علم زنیم (غ۱۵۰) و بشکن (غ۱۷۴).

صورت‌گرایان روس، استفاده از عناصر زبان کهن را به عنوان یکی از شگردهای بیانی برای برجسته سازی زبان مطرح کردند (عمران پور، ۱۳۸۴: ۱۰۰). بنابراین باید گفت عناصر حماسی (شاهنامه‌ای) درغزلیات فرخی تنها به عنوان زیور شاعرانه (تلمیح) به خدمت گرفته نمی‌شود؛ بلکه هدف دیگر آن برجسته‌سازی از رهگذر کهن‌گرایی است. زبان فرخی در این موارد زبان یک دردمند واقعی است که رنج و مشقت را لمس کرده و با هدف تحول و دگرگونی در اوضاع حاکم و با تمسک به این عناصر برای تحریک مردم با عمق وجود به انتقاد از شرایط موجود می‌پردازد.

به قول نیما «کسی که قدیم را خوب بفهمد، جدید را حتماً می‌فهمد» (یوشیج، ۱۳۶۳: ۸۰). فرخی نیز با آگاهی از شکوه و جلال گذشتهٔ ایران، غزل را با توجه به نیاز زمان، برای مردم به زبانی دگرگونه می‌سراید و آگاهانه به غزلیات خود صبغهٔ حماسی می‌بخشد. بر این اساس «منش ایدئولوژیکی» اشعار فرخی موجب می‌شود که شخصیت‌های حماسی، هدفمند در دیوان وی حضور داشته باشند؛ زیرا یکی از اهداف کاربرد عناصر حماسی در زبان غزلش این است که فرخی شکوه و عظمت گذشتهٔ ایران را به مخاطب گوشزد کند چون در عصر او کشور ایران از آن جامعهٔ آرمانی فاصله گرفته بود.

شایستهٔ یادآوری است که «صرف کاربرد واژه‌های کهن نمی‌تواند به اثری، صورت آرکائیسم (باستان‌گرایی Archaism) بدهد. نحوهٔ پیوند و کنار هم قرار گرفتن آنها، ارتباط معنایی و فرا ایستادن ساختار عبارت‌ها از سطح یک ساخت نحوی معمولی و گفتاری، در ارائهٔ یک هیئت آرکائیسمی، اهمیت ویژه‌ای دارد» (علی پور، ۱۳۷۸: ۳۱۱). همانگونه که اشاره شد، فرخی با همنشین کردن عناصر کهن با زبان معاصر، موجب هنری شدن غزل‌های سیاسی و اجتماعی‌اش می‌شود و به اشعار خود هیئت آرکائیسمی‌می‌دهد. علاوه بر غزلیات در دیگر اشعار وی نیز این ویژگی به چشم می‌خورد؛ مثلاً در یک مسمط وطنی با زبان حماسه به عظمت و شکوه گذشتهٔ ایران اشاره می‌کند:

این همان ایران که منزلگاه کیکاوس بود — خوابگاه داریوش و مأمن سیروس بود
جای زال و رستم و گودرز و گیو و طوس بود — نی چنین پامال جور انگلیس و روس بود

(فرخی، ۱۳۵۷: ص۶۱۸)

این ویژگی در رباعی نیز وجود دارد:

مـــــا زادهٔ کیقبـــــاد و کیکاوســـــیم　　جـــان باختگـــان وطـــن سیروســـیم
در تحـت لـوای شـیر و خورشـید ای لـرد　　آزاد ز بنـــد انگلـــیس و روســـیم

(همان: ص۲۵۴)

گاهی لحن حماسی غزل فرخی، رجز خوانی و مبارزه طلبی قهرمانان اساطیری را بـه خاطر می‌آورد:

کنون تازم چنان بر ایـن مبارزهـای نـالایق　　که تا بیرون کنند از سر هوای هم نبردی را

(همان: غ۸)

پـیش زور و زر غالـب همـه تسـلیم شـدند　　آنکه تسلیم نشـد همـت مردانـهٔ ماسـت

(همان: غ۵۹)

در تهمتنـــی شـــهره نگشـــتیم در آفـــاق　　گر کینـه کـش خـون سـیاوش نبـودیم

(همان: غ۱۶۰)

بستهٔ زنجیر بودن هسـت کـار شـیر و مـن　　خون دل خوردن بود از جوهر شمشیر مـن

(همان: غ۱۷۱)

عناصر حماسی که صبغهٔ مذهبی دارند نیز در اشعار فرخی دیده می‌شود؛ هـر چنـد کـه بسامد زیادی نداشته باشد؛ حاکی از توجه او به قدرت القایی و انگیزشی عناصـر مـذهبی است:

نوک کلک حـق نـویس تنـد و تیـز فرخـی　　با طرفداران خـارج ذوالفقـاری مـی‌کنـد

(همان: غ۱۰۸)

تـا نـوازی دوسـتان را جنـت شـداد شـو　　تا گدازی دشمنان را آتش نمـرود بـاش

(همان: ۱۳۶غ)

در پایان باید گفت طبق نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، فرخی به کمک عناصر حماسی از یک سو به شکل زیباشناختی‌اش از واقعیت موجود فرا می‌گـذرد و نویـد جهـان دیگـری

می‌دهد (تصعید) و از سوی دیگر با نفی تابوهای اجتماعی، عوامل مهار کننده و سرکوبگر جامعه و ارزش‌های پابرجا، از آنها انتقاد می‌کند (تنزیل).

۳. تحول معنایی تعبیرات رایج در غزل

برجستگی شعری فرخی در عرصهٔ غزل‌سرایی، فقط به آوردن افکار سیاسی و اجتماعی در قالب غزل محدود نمی‌شود؛ بلکه او در معانی و مفاهیم جا افتاده و پذیرفته شدهٔ رمزها و تعبیرات ادبیات غنایی نیز تحول آفریده و قابلیت تأویل‌پذیری آن را گسترش داده است. از نظر آدورنو زبان هنری، ظرفیت‌های گوناگونی دارد که به کمک آن از «یگانگی معنا در اثر» جلوگیری می‌کند؛ استفاده از «کلمات چند معنایی» یکی از این موارد است (اسلامی و امیری، ۱۳۷۴: ۱۳). فرخی برای پیشبرد اندیشهٔ انتقادی خویش بعضی از واژه‌های کلیدی رایج در غزل فارسی را برای رسیدن به غایت و معنای دیگری استفاده می‌کند و معمولاً مفاهیم جدیدی با آن واژه همراه می‌شود. باید محتوای راستین تعبیرات رایج در غزل را بدون توجه به مفاهیم متداول آن و با در نظر گرفتن ساختار معنایی غزل فرخی باز شناخت. بنابراین طبق نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی «شناخت حاصل از اثر هنری چیزی دربسته و ایستا نیست بلکه همواره در تحول است؛ به عبارت دیگر اثر هنری از راه شکل زیباشناختی به کشف و ارائهٔ حقایقی دست می‌زند که از هیچ رسانهٔ دیگری بر نمی‌آید» (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۵۲). مثلاً کلمهٔ «زاهد» که در شعر فرخی به کار رفته؛ اغلب مفهومی‌تازه از آن اراده شده است. این کلمه در شعر فارسی غالباً شخص ظاهرالصلاح و عوام فریبی است که مقدسات دینی را دام تزویر خود ساخته و قلباً به آن اعتقادی ندارد؛ اما در غزل فرخی، رنگ تازه‌ای به طیف معنایی آن افزوده شده است. آن سیاستمدار مردم فریبی است که با شعارهای مردم پسند خود بعد از رسیدن به قدرت، چهرهٔ واقعی‌اش را نشان می‌دهد:

آنکه اندر دوستی ما را در اول یار بود — دیدی آخر بهر ملت، دشمن خون خوار بود
زاهد مردم فریب ما که زد لاف صلاح — روز اندر مسجد و شب خانهٔ خمار بود
بود یک چندی به پیشانیش اگر داغ وطن — شد عیان کان داغ، بهر گرمی بازار بود
پای بی‌جوراب، دستاویز بودش بهر زهد — با وجود آنکه سر تا پا کله بردار بود

(فرخی، ۱۳۵۷: غ۷۴)

در بیت زیر، «زاهد» سیاستمداری است که مخالف آزادی مردم است و راه استبداد را در پیش گرفته است:

زاهد ما بهر استبداد و آزادی به جنگ　　تا چه سازد بخت او تا چون کند اقبال ما

(همان: غ۱۲)

و نیز بر طیف معنایی «شیخ»- با مفهوم سیاستمداری که مخالف آزادی و استقلال ملت است- در ابیات زیر افزوده شده است:

شیخ از آن کند اصرار بر خرابی احرار　　چون بقای خود بیند در فنای آزادی

(همان: غ۱۸۰)

چگونه پای گذاری به صرف دعوت شیخ　　به مسلکی که ندارد مرام آزادی

(همان: غ۱۸۷)

در بیت زیر علاوه بر ویژگی فوق برای «شیخ»، فرخی با نغمهٔ «ش» «که همخوانی سایشی و صفیری است و سر و صدایی ناشی از شلوغی و قیل و قال را القا می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰۳) از وضع آشفته و هرج و مرج جامعه نیز انتقاد می‌کند:

شیخ و شاب و شاه و شحنه و شبرو شدند　　متفق بر محو آزادی و استقلال ما

(فرخی، ۱۳۵۷: غ۱۲)

از نظر بنیامین «هنر در نامتعارف بودنش در کاربرد غیر قراردادی واژگان، ارتباطی دگرگونه خلق می‌کند و زبان ادبی در حد ارتباط کلامی محدود و محصور نمی‌ماند؛ بلکه سازوکاری دارد که ما را فراتر از انتظارهای معنایی، به قلمرو معناهای درونی و معنای هنوز نساخته دعوت می‌کند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۴۰). فرخی، علاوه بر «زاهد» و «شیخ»، با بکارگیری واژه‌ها و تعبیرات کلیدی رایجِ غزل فارسی در فضای عاطفی جدید به محتوای آشنا و تجربهٔ معمول این تعبیرات، بیگانگی می‌بخشد و به پیدایش آگاهی و ادراک تاز ای منجر می‌شود. از این طریق، او مخاطب را به قلمرو «معنای هنوز نساخته» رهنمون می‌شود. به عنوان نمونه در غزل زیر در میان «سرزلف»، «سرو بلند»، «ناوک ناز» و «جلوه ساقی» از «شاهد آزادی» و معشوقی تازه در غزل فارسی سخن می‌گوید که با قرار دادن غیر متعارف «معشوق سیاسی- اجتماعی»، تجربه و ادراک جدیدی از

معنا و مفهوم را خلق می‌کند. وی هم معنای «شاهد» را در غزل فارسی گسترش می‌دهد و هم بر توسع معنایی (معنای هنوز نساخته) «سرزلف»، «سرو بلند»، «ناوک ناز» و «جلوهٔ ساقی» دراین ابیات می‌افزاید:

دیدی آخر به سر زلف تو پابست شدم — پا در آن سلسله نگذاشته از دست شدم
ننهادی قدمی بر سرم ای سرو بلند — گر چه در راه تو من، خاک صفت پست شدم
کس چو من در طلب شاهد آزادی نیست — زآنکه با نیستی از پرتو آن هست شدم
ناوک ناز تو پیوسته شد از شست رها — ناز شست تو که من کشتهٔ آن شست شدم
تا ابد مستیم از جلوهٔ ساقی باقی است — ز آنکه از آن می‌باقی ز ازل مست شدم

(همان: غ۱۵۹)

همچنین در غزل زیر، شاعر برای بیان انتقاد خویش از سرمایه‌داری؛ ابتدا از «دامن ابرو»، «خال سیه»، «لب شکرین»، «شیرهٔ عناب» و «شکنج زلف» سخن می‌گوید و بعد با ذکر «داس دهاقین خون جگر»، «سرمایه‌دار» و «لیدر و احزاب» نوعی بیگانگی و تناقض در بار عاطفی این ابیات ایجاد می‌کند که دلیل آن بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی «کاربرد غیر قراردادی این تعبیرات» در کنار یکدیگر است:

عمریست کز جگر، مژه خوناب می‌خورد — این ریشه را ببین ز کجا آب می‌خورد
چشم تو را به دامن ابرو هر آنکه دید — گفتا که مست، باده به محراب می‌خورد
خال سیه به کنج لب شکرین تست — یا هندویی که شیرهٔ عناب می‌خورد
دل در شکنج زلف تو چون طفل بندباز — گاهی رود به حلقه و گه تاب می‌خورد
ریزد عرق هر آنچه ز پیشانی فقیر — سرمایه‌دار جای می‌ناب می‌خورد
غافل مشو که داس دهاقین خون جگر — روزی رسد که بر سر ارباب می‌خورد
دارم عجب که با همهٔ امتحان هنوز — ملت، فریب لیدر و احزاب می‌خورد

(همان: غ۱۰۷)

در زبان انتقادی فرخی، «عشق»، نمونهٔ دیگری از واژه‌ها و تعبیرات رایج در غزل فارسی است که وی در دیوان خویش سعی کرده، معانی سیاسی و اجتماعی جدید را به وسیلهٔ آن بیان کند. عشقی که فرخی از آن دم می‌زند، دلبستگی به آزادی، انقلاب و

عدالت اجتماعی است که حاضر است در این راه جانش را فدا کند. پس علاوه بـر معـانی عرفانی و مجازی که از عشق در ادب فارسی دریافت می‌شود؛ در دیوان فرخـی بـر دایـرهٔ معنایی آن افزوده می‌شود و معنای سیاسی و اجتماعی جدیدی می‌گیرد:

رسـم و ره آزادی یـا پیشـه نبایـد کـرد　　یا آنکه ز جان بـازی اندیشـه نبایـد کـرد
سودی نبری از عشق گر جرأت شیرت نیسـت　　آسوده گذر هرگز زین پیشـه نبایـد کـرد
(همان: غ۱۱۳)

عجبی نیست که با این همه دشمن، مـن و دل　　جز بـه دیـدار رخ دوسـت نپرداختـه‌ایـم
عمرهـا در طلـب شـاهد آزادی و عـدل　　سر، قدم ساخته تا ملـک فنـا تاختـه‌ایـم
(همان: غ۱۲۲)

از نظر زیبایی‌شناسی انتقادی، فرخی با قرار دادن «غیر متعـارف» واژهٔ بـاده در کنـار آزادی، «فراتر از انتظار معناییِ» رایجِ باده درغزل فارسی، معنای جدیدی از آن در ذهـن ایجاد می‌کند. او از این طریق بر قابلیت تأویل‌پـذیری بـاده- در معنـای آزادی- در غـزل خود می‌افزاید. «علاوه بر باده‌های تغزلی، عرفـانی و حکمـی‌در شـعر فارسـی، در دیـوان فرخی، معنی آزادی-در مفهوم سیاسی و اجتماعی جدید آن- نیز به معنـای رمـزی بـاده افزوده می‌شود. او باده‌های تغزلی، عرفـانی و حکمـی شـعر فارسـی را بـا بـادهٔ سیاسـی-اجتماعی خود، تازگی و پویایی داده؛ آن را با ذائقهٔ انسان معاصر، گواراتر سـاخته اسـت» (مشتاق مهر، ۱۳۸۱: ۱۱۱):

سـاغر تقـدیر، مـا را مسـت آزادی نمـود　　زین سبب از نشئهٔ آن باده مدهوشیم مـا
(فرخی، ۱۳۵۷: غ۱۴)

در نمونهٔ زیر، فرخـی در اوج اعـراض و انتقـاد از اسـتبداد؛ بـا چاشـنی طنـز بـر قابلیـت گسترش معنایی «مجلس» می‌افزاید:

مـی‌روم در مجلـس روحانیـان آخـرت　　و اندر آنجا بی کتک، طرح قـوانین مـی‌کـنم
نامهٔ حق گـوی طوفـان را بـه آزادی مـدام　　منتشر، بی زحمت توقیف و توهین مـی‌کـنم
(همان: ص۱۸۶)

۴. کاربرد لغات فرنگی در غزل

از دیگر ویژگی‌های زبانی غزل فرخی در شکل غزل، وارد کردن کلمات و ترکیبات رایج فرنگی در ضمن ابیات است. وی با این کار رنگ عادت را از رخسار غزلیات خویش می‌زداید و بافت زبانی غزلش را «باز سازی» می‌کند. می‌توان گفت «انقلاب مشروطه، آغاز تجربهٔ امر مدرن در ایران است. اصلاحات اقتصادی و اجتماعی از یک سو و تحولات فکری و فرهنگی از سوی دیگر، میدان این تجربه را فراهم نمود، چنان که برنامه‌های توسعهٔ اقتصادی و صنعتی شدن به قصد نو سازی راه اندازی شد و همراه با آن تفکرات نوینی شکل گرفت» (آزاد ارمکی و پرستش، ۱۳۸۳: ۷۴). در کنار این تحولات، با ترجمهٔ آثار نویسندگان و شاعران مغرب زمین، بسیاری از اصطلاحات و ترکیبات فرنگی به زبان شاعران و نویسندگان این دوره راه یافت. این ویژگی در زبان شعر فرخی هم دیده می‌شود. از نظر غزل‌سرایان سنت‌گرا این کلمات، غیر تغزلی محسوب می‌شوند و کاربرد آنها خلاف عرف و سنت‌شکنی تلقی می‌گردد. اگر چه این لغات از منش تغزلی می‌کاهد؛ چون در میان مردم رواج داشت و فرخی نیز تلاش می‌کند تا با زبان مردم در اشعارش سخن بگوید از کاربرد این لغات در غزل ابایی ندارد. به قول ملک الشعرای بهار، هدف از کاربرد این لغات، بیان مقصود و به کار انداختن الهامات و قوهٔ فهم و تخیلات یا ادای هیجانات و انفعالات درونی است. اگر خوانندگان، این لغات را فهم نمی‌کردند حق اعتراض، باقی بود؛ اما چون به تدریج وارد زبان شده بود به تدریج نیز فهم می‌شد و همه کس آن را می‌فهمید (بهار، ۱۳۸۶: ۳۹۱-۳۹۲).

فرخی در به کارگیری لغات فرنگی، افراط نداشته و بسیار محدود از این لغات استفاده می‌کند. بیشتر به لحاظ عاطفی و برای پیشبرد اهداف انتقادی خود و بهتر بیان کردن موضوع انتقادی از آن سود می‌برد. مثلاً، برای انتقاد از سرمایه‌دار از «پاریس» و «پارک» سخن می‌گوید:

پیکر عریان دهقان را در ایران یاد نارد آنکه در «پاریس» بوسد روی سیمین پیکران را

(فرخی، ۱۳۵۷: غ۱۱)

بر لب دریاچه‌های «پارک» ای مالک مخند بین چسان از گریه دهقان آبیاری می‌کند

(همان: غ۱۰۸)

در بکارگیری لغات فرنگی از سوی فرخی باید به دو موضوع مهم توجه کرد؛ یکی اینکه اغلب وقتی او از این لغات استفاده کرده، انتقاد نیز با آن همراه بوده است و دیگر اینکه کاربرد لغات فرنگی در دیوان وی بیشتر اوقات لحنی طنزآمیز دارد. به عنوان نمونه، فرخی از پیشرفت کُند ایران در مقابل پیشرفت سریع غرب از لغات فرنگی در زبان انتقادی خویش استفاده می‌کند که خالی از طنز نیست:

به دورهٔ «ترن» و عصر آسمان پیمای من از برای سفر، استر و فرس دارم
(همان: غ۱۵۸)

در یک مسمط وطنی نیز با بکارگیری لغات فرنگی و با لحنی طنزآمیز، پیشرفت دیگر کشورها را در مقایسه با ایران اینگونه بیان می‌کند:

تا نگویی علم باشد منحصر در لا و لن یک فلزی کان مساوی هست در قدر و ثمن
عالم آن را «موزر» و توپ و مسلسل می‌کند جاهل آن را صرف خاک انداز و منقل می‌کند
(همان: ص۱۸۸)

طبق نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، فرخی با «استقلال هنری» در ابیات زیر به منظور انتقاد از سیاستمداران از رهگذر بکارگیری لغات فرنگی، نظیر «پاگون (سردوشی)»، «لیدر عالی جناب»، «دیپلم»، «فامیل» و «رول» لحنی طنزآمیز به ابیات می‌دهد و «آنچه را هست پنهان نمی‌کند بلکه آشکار می‌سازد»:

این وجیه الملّه‌ها هستند قاصر یا مقصر برکنید از دوششان «پاگون» صاحب منصبی را
(همان: غ۶)

از قوام و بستگانش «دیپلم» باید گرفت در خیانت داد هر کس امتحان فتنه را
گو به «فامیل» خیانت چشم خود را باز کن هر که می‌خواهد شناسد دودمان فتنه را
(همان: غ۹)

افراد خوب جمله زیان می‌کنند و سود الا نصیب «لیدر» عالی جناب نیست
(همان: غ۴۷)

با چنین «رول‌ها» که بی‌باکانه بازی می‌کنی پیر و برنا را گرفتار خطر خواهی نمود
(همان: غ۱۱۴)

گاهی نیز شاعر برای انتقاد از استبداد از لغات فرنگی کمک می‌گیرد:

ز «لیدرهای» جمعیت ندیدم غیر خودخواهی از آن با جبر کردم اختیار اقدام فردی را

(همان: غ۸)

وزیری که باید مقام وطن را رساند به اعلی رهاند ز دونی

(همان: ص۱۹۵)

کند مستبدانه کار و داند بود مملکت «کنستی توسیونی» (constitution مشروطه)

(همان: ص۱۹۵)

در رباعیات نیز هر چند از این لغات، کم استفاده کرده است؛ انتقادی و همراه با طنز است:

از یک طرفی مجلس ما «شیک» و قشنگ از یک طرفی عرصه به ملیون تنگ

قانون و حکومت نظامی و فشار این است حکومت شترگاوپلنگ

(همان: ص۲۴۴)

برای نمونه‌های بیشتر از کاربرد لغات فرنگی در دیوان فرخی می‌توان به این موارد اشاره کرد: «بریتانی و لرد» (غ۵۳)، «لیدر» (غ۵۹، ۱۰۷و ص۲۲۵)، «هورا» (غ۱۶۴)، «پارک، تابلو و مبل» (ص ۲۰۲)، «راپورت» (ص۲۲۱) و «سوسیالیست» (ص۲۲۸).

۵. استفاده از زبان محاوره و اصطلاحات عامیانه درغزل

یکی از جلوه‌های پویایی زبان، استفاده از کلمات و عبارات محاوره‌ای است. فرخی با وارد کردن واژه‌های عامیانه، می‌کوشد با مخاطب بهتر ارتباط برقرار کند. بدین ترتیب وی با آوردن کلمات و عبارات کوچه و بازار، بر خلاف زبان رسمی‌غزل به برهم زدن هنجار زبانی چند صد ساله همت گماشت. اشعاری که از قریحهٔ فرخی تراوش می‌شد؛ چون مخاطبان آن مردم کوچه و بازار نیز بودند، اغلب اقتضا می‌کرد که سطح زبان آن با میزان فهم عامه تنظیم شود؛ بنابراین وی در اشعارش برای رسیدن به هدف انتقادی از زبان عوام نیز متأثر بود و از لغات و اصطلاحات آنها سود می‌جست. او با این روش بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، «برای تغییر شکل زیباشناختی» اشعار خود، «زبان شعرش (به ویژه غزل)را بازسازی می‌کند» تا انتقادش تأثیر بیشتری بر مخاطب بگذارد.

به عنوان نمونـه در انتقـاد از «سـرمایه‌دار» و «مالـک» از اصـطلاحات عامیانـه اسـتفاده می‌کند:

گـر تـویی سـرمایه‌دار بـا وقـار تـازه چـرخ کهنه رند «لات و لوت» خانه بر دوشیم مـا
(همان: غ۱۴)

گـر آب رزت بایـد ای مالـک بـی‌انصـاف «خون دل دهقان را در شیشه نباید کرد»
(همان: غ۱۱۳)

آتش به جان او مـزن از بـاد کبـر و عجـب ای آنکه «همچـو آب خـوری» نـان کـارگر
(همان: غ۱۳۰)

گاهی نیز شاعر برای انتقاد از سیاسـتمداران از اصـطلاحات عامیانـه کمـک مـی‌گیـرد و صراحت زبانی که از ویژگی‌های زبان محاوره است در آن کاملاً مشهود است:

نارفیقان چون به یک رنگان دو رنگی می‌کننـد از چه تفسیر دو رنگی را «زرنگی» می‌کنند
(همان: غ۴۳)

در بیت زیر نیز با انتقاد از قوام السلطنه وی را «پُررو» لقب می‌دهد:

پشت کرسی دزدیش مطرح شده و از رو نرفت الحق این کم حس به «پُررویی» کرامت می‌کند
(همان: غ۹۹)

بـه ایـن اصـول غلـط، بـاز چشـم آن داری زمانـه «داخـل آدم تـو را حسـاب کنـد»
(همان: غ۱۲۰)

در رباعیات نیز فرخی از این اصطلاحات بهره می‌برد که خالی از طنز نیست:

اسـرار نهفتـه گـر نگفتـی بهتـر ویـن راز نگفتـه گـر نهفتـی بهتـر
کـز بهـر زمامـدار امـروزی نیسـت سـرمایه‌ای از «پوسـت کلفتـی بهتـر»
(همان: ص۲۴۱)

برای نمونهٔ بیشتر از کاربرد اصطلاحات عامیانه، می‌توان بـه ایـن غـزل‌هـا مراجعـه کـرد: «سیاه سوخته» (غ ۱۳)، «خواستم مثبت شوم» (غ۵۸)، «کُله بردار» (غ۷۴)، «چه خاکی سر کنم» (غ۱۲۶)، «حرف حسابی دیگر جواب ندارد» (غ۱۲۷)، «لُخت» (غ۱۳۸)، «حـق یـک آب و گلـی دارم» (غ۱۵۲)، «دل بـر دریـا زدیـم» (غ۱۶۴)، «جـانم بـه لـب آمـد»

(غ۱۶۷)، «میان کسی اصطکاکی دیدن» (غ ۱۷۰)، «ناکس» (غ۱۷۴)و «قیامت به پا شود» (غ ۱۸۷).

بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، ذکر برخی از واژگان محاوره‌ای و عامیانه در قالب شعر کلاسیک و دور شدن از فضای مرسوم غزل، «دیدگاه انتقادی و نگرش سلبی شاعر» را می‌رساند. فرخی برای بیان بینش انتقادی خویش با وارد کردن اصطلاحات عامیانه و سعی در نزدیک کردن زبان غزل به زبان محاوره، نوعی هنجارستیزی می‌کند و با سوق دادن زبان شعر به سوی محاوره، ضمن «بازسازی آن» تفکرات انتقادی خویش را بیان می‌کند.

همانطور که می‌دانیم مخاطبان غزل‌های سیاسی و اجتماعی فرخی، توده‌های وسیع کم سواد و بی سواد آن روزگار ایران بودند. بنابراین؛ زبانی که بتواند اندیشه‌ها و پیام شاعر را به این مردم نسبتاً عامی و کم سواد منتقل کند باید زبانی ساده و روشن و به دور از تعقیدات لفظی و معنوی باشد تا بتواند بی‌واسطه، بیشترین تأثیر را بر این مخاطبان بگذارد. در اینجا به چند مورد از زبان روشن و ساده و نزدیک به زبان کوچه و بازار که آکنده از انتقاد است، اشاره می‌گردد:

در کف مردانگی شمشیر می‌باید گرفت　　حق خود را از دهان شیر می‌باید گرفت
بهر مشتی سیر تا کی یک جهانی گرسنه　　انتقام گرسنه از سیر می‌باید گرفت
(همان: غ۲۸)

آنکه از آرا خریدن مسند عالی بگیرد　　مملکت را می‌فروشد تا که دلالی بگیرد
روی کرسی وکالت آنکه زد حرف از کسالت　　اجرت خمیازه خواهد، حق بی حالی بگیرد
(همان: غ۱۱۱)

تا به کی با پول یک مشت خلق گرسنه　　صبح عید و عصر، جشن و شب چراغانی کنند
(همان: غ۶۷)

شاعر، تلاش می‌کند تا با سادگی و روشنی به طرح انتقادات خویش بپردازد. «گاهی شعرش از فرط سادگی و نزدیکی به بیان محاوره به نثری منظوم می‌ماند» (امین پور، ۱۳۸۳: ۳۴۰):

گفتم انتقام از اشراف دون بگیر　　گفتی هنوز موقع کین و قصاص نیست

(فرخی، ۱۳۵۷: غ۳۷)

کـــاوه در جامعـــهٔ کـــارگری راه نیافـــت　　بـــه گنـــاهی کـــه طرفـــدار فریـــدون باشـــد
(همان: غ۶۸)

زور و فشار و سختی و تهدیـد و گیـر و دار　　بـــا ایـــن رویـــه حـــل مســـایل نمـــی‌شـــود
(همان: غ۸۰)

توده را با جنـگ صـنفی آشـنا بایـد نمـود　　کشمکش را بر سـر فقـر و غنـا بایـد نمـود
(همان: غ۱۱۰)

ایـــن شـــکل زنـــدگی نبـــود قابـــل دوام　　خوب است این طریقهٔ بـد را بـه هـم زنـیم
(همان: غ۱۵۰)

همچنین می‌توان به این غزل‌ها مراجعه کـرد (۳۰، ۳۳، ۳۹، ۴۳، ۴۷، ۵۱، ۶۳، ۶۹، ۸۰، ۹۵، ۱۰۷، ۱۱۲ و ۱۲۲). فرخی، گاهی در اشعار خود بـه تبعیـت از زبـان گفتـار، کلمـهٔ «یک» را پیش از کلمات مختوم به «ی» نکره قرار می‌دهد که خلاف فصاحت است:

بهر مشتی سیر تـا کـی «یـک جهـانی» گرسـنه　　انتقـام گرسـنه از سـیر مـی‌بایـد گرفـت
(همان: غ۲۸)

هر که را بینی بـه «یـک راهـی» گرفتـار غـم اسـت　　گوییا در روی گیتی هیچ کس دلشـاد نیسـت
(همان: غ۳۹)

کـی شـود آبـاد آن ویرانـه کـز هـر گوشـه‌اش　　«یک ستمکاری» تعدی یا تطاول می‌کنـد
(همان: غ۸۹)

چو گِل شد ز آب چشمم خاک کویت، از درم رانـدی　　نگفتی من در آنجا حق «یک آب و گِلی» دارم
(همان: غ۱۵۲)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نتیجه گیری

در پایان باید گفت آن چه از آشنایی بـا نظریـهٔ زیبـایی‌شناسـی انتقـادی بـه دسـت می‌آید، نگاه انتقادی و سلبی به جهان پیرامـون و در حـوزهٔ اثـر هنـری و ادبـی، نگـاهی سلبی و نفی گرا داشتن به نظم موجود است. نگاهی که در تعارض بـا عـالم واقـع شـکل

می‌گیرد تا در آشتی با آن؛ درعین حال این نگرش در تعارض و تقابل خود با جهان عینی، در پی ساختن جهانی تازه و ادراک‌های جدید و نگاه زیباشناختی نو است. فرخی اشعار خود را با توجه به نیاز زمان می‌سراید و طبق نظریهٔ زیبایی شناسی انتقادی با «عقلانیت ذاتی» خویش که «خصلت انتقادی دارد» و با «استقلال هنری»، هیچگاه وضع موجود را تأیید نمی‌کند. زبان فرخی، زبانی پر تحرک و دینامیک است. او با تأثیرپذیری از تحولات سیاسی و اجتماعی، زبانی بر می‌گزیند تا در قالب آن با «منش ایدئولوژیکی» اشعار خویش، بر مخاطب تأثیر بیشتری بگذارد. در این میان با وارد کردن عناصر زبانی تازه، بر اساس نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی، غزلیاتش «انقلابی» است؛ چون فرخی با این شیوه، علاوه بر آن که «تنها شاعری است که در عصر خود به غزل فارسی جان سیاسی و سیمای انقلابی تازه‌ای می‌بخشد» می‌کوشد افق آزادی را به مخاطب نشان دهد.

پی‌نوشت

۱. این مؤسسه با سرمایهٔ فیلیکس وایل تأسیس شد و وابسته به دانشگاه فرانکفورت بود. البته زمانی که مارکس هورکهایمر در سال ۱۹۳۰ به مدیریت این مؤسسه منصوب شد زمینهٔ لازم برای ظهور مکتب فرانکفورت فراهم گردید. هورکهایمر گروهی از متفکران معروف را مانند مارکوزه، آدورنو و فروم در این مؤسسه گرد آورد. شخصیت‌های دیگری نیز نظیر کارل گرونبرگ، هنریک گروسمن، فلیکس وایل، پولوک، لئولونتال، والتر بنیامین و دیگران، مستقیم یا غیر مستقیم با این مؤسسه تحقیقات اجتماعی در ارتباط بودند. رهبران و اعضای این مؤسسه به علت سیاست‌های خصمانهٔ نازی‌ها علیه آنها، مجبور به ترک وطن شدند و به آمریکا مهاجرت کردند. در این کشور آنها توسط هورکهایمر به فعالیت خود ادامه دادند و سال ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ اوج فعالیت‌های فکری و نظری این مکتب در آمریکا بود. از سال ۱۹۵۰ به آلمان برگشتند و مجدداً مؤسسهٔ تحقیقات اجتماعی را در فرانکفورت فعال ساختند. نظریهٔ انتقادی در واقع محور اصلی پژوهش‌های فکری و فلسفی آنان به شمار می‌رود که تمامی‌فعالیت‌های اعضای مؤسسه بر اساس آن سازماندهی می‌شود. نظریهٔ انتقادی در واقع پادزهری است در برابر رویکرد کمی غیرانتقادی به ویژه در برابر سیطرهٔ پوزیتیویسم که ویژگی غیرانتقادی و تأییدگرانهٔ وضع موجود دارد (نوذری، ۱۳۸۴: ۹-۱۲).

۲. اعضای مکتب فرانکفورت کارشان بر فلسفهٔ اجتماعی مبتنی بود و در آثار خود به بحران سرمایه‌داری، درهم شکستن لیبرالیسم سنتی، خطر ظهور خودکامگی و دیگر موضوع‌های مرتبط با آن می‌پرداختند (جی، ۱۳۷۲: ۷۷). برای آشنایی بیشتر با مکتب فرانکفورت به تاریخچهٔ مکتب فرانکفورت از مارتین جی رجوع شود.

۳. واژهٔ زیبایی‌شناسی یا علم الجمال، آن گونه که در زبان فارسی متداول است و معادل واژهٔ استاتیک (Aesthetics) به کار رفته، از نظام فلسفی خاصی سخن می‌گوید که کارش کاوش در معنای جمال و شناخت زیر و بم‌های این پدیده است. فلاسفهٔ پیشین، پژوهش‌های خود را در باب زیبایی و هنر، همواره به طور ضمنی و در حاشیهٔ موضوعات دیگر مطرح می‌کردند و زیبایی‌شناسی به عنوان نظامی‌جداگانه در زمینهٔ علم و فلسفه، جایگاهی نداشت؛ تا در میانهٔ قرن هیجدهم بومگارتن (Baumgarten) این واژه را به معنای جدید آن تثبیت کرد و آن را از علم مربوط به حواس به علم مربوط به زیبایی منتقل کرد (مارکوزه، ۱۳۷۹: ۱).

۴. پیروان زیبایی‌شناسی مارکسی به ویژه لوکاچ با تأکید بر جنبهٔ شناختی یا معرفت بخشی هنر، آن را اساساً حربه‌ای ایدئولوژیک تلقی می‌کنند که برای اثبات یا پیروزی منافع طبقه‌ای خاص قیام کرده است؛ اما نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی تلاشی است برای ردّ نظریهٔ ایدئولوژیک شدن هنر و نتیجهٔ حاصل از آن که مطلق گرایی است؛ چون معتقدند هنر ایدئولوژیک برای اثبات منافع گروهی خاص، آگاهی دروغینی به مخاطب می‌دهد و وضع موجود را تأیید می‌کند. نظریهٔ زیبایی‌شناسی انتقادی به منش ایدئولوژیکی هنر نظر دارد و در عین حال، آن را مطلق نمی‌داند؛ ولی هنر ایدئولوژیک را نمی‌پذیرد.

۵. تمام ترکیبات و اشعار از دیوان فرخی یزدی به تصحیح حسین مکی (۱۳۵۷)، استخراج شده است

۶. اعداد بیانگر شمارهٔ غزل است.

۷. «ص» بیانگر صفحهٔ رباعی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۵) ایران بین دو انقلاب، احمد گل محمدی و محمد ابراهیم فتاحی، چاپ یازدهم، تهران، نی.
آرین پور، یحیی (۱۳۸۲) از نیما تا روزگار ما، جلد اول، چاپ پنجم، تهران، زوار.
آزاد ارمکی، تقی و پرستش، شهرام (۱۳۸۳) «ادبیات و سرنوشت جامعه شناسی در ایران»، نامهٔ علوم اجتماعی، سال۱۱، شمارهٔ۳۳، صص ۹۱-۶۹.
احمدی، بابک (۱۳۷۸) حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفهٔ هنر)، چاپ چهارم، تهران، مرکز.
احمدی، بابک (۱۳۸۶) خاطرات ظلمت (دربارهٔ سه اندیشگر مکتب فرانکفورت)، چاپ سوم، تهران، مرکز.
اسلامی، شهرام و امیری، کاظم (۱۳۷۴) «نظریهٔ زیبایی‌شناسی تئودور آدورنو»، مجلهٔ بوطیقای نو، جلد اول،زیر نظر منصور کوشان، شماره۱، صص ۲۱-۱۰.
امین پور، قیصر (۱۳۸۳) سنت و نوآوری در شعر معاصر، تهران، علمی و فرهنگی.
باتامور، تام (۱۳۸۰) مکتب فرانکفورت، حسینعلی نوذری، چاپ دوم، تهران، نی.
بنیامین، والتر و آدورنو، تئودور و مارکوزه، هربرت (۱۳۸۴) زیبایی‌شناسی انتقادی، امید مهرگان، چاپ دوم، تهران، گام نو.
بهار، محمد تقی (۱۳۸۶) سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی، جلد سوم، تهران، زوار.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱) سفر در مه (تأملی در شعر احمد شاملو)، چاپ دوم، تهران، نگاه.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۲) گمشده لب دریا، تهران، سخن.
جی، مارتین (۱۳۷۲) تاریخچهٔ مکتب فرانکفورت، چنگیز پهلوان، تهران، کویر.
ریتزر، جورج (۱۳۷۹) نظریهٔ جامعه‌شناسی دردوران معاصر، محسن ثلاثی، چاپ چهارم، تهران، علمی.
سپانلو، محمد علی (۱۳۶۹) چهار شاعر آزادی، تهران، نگاه.
شفق، اسماعیل (۱۳۸۴) «لحن حماسی در شعر فرخی یزدی»، نشریهٔ گیلان ما، سال پنجم، شماره ۲، صص ۷۰-۶۷.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹) ادوار شعر فارسی (ازمشروطیت تا سقوط سلطنت)، تهران، طوس.
شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۶۶) صور خیال در شعر فارسی، چاپ سوم، تهران، آگاه.
صفوی، کوروش (۱۳۷۳) از زبان شناسی به ادبیات، تهران، چشمه.
علوی، بزرگ (۱۳۸۶) تاریخ و تحول ادبیات جدید ایران، امیر حسین شالچی، تهران، نگاه.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸) ساختار زبان شعر امروز، تهران، فردوس.
عمرانپور، محمدرضا (۱۳۸۴) «ساخت کهن گرا در شعر اخوان»، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۱۸، صص۱۲۴-۹۹.
فرخی یزدی، محمد (۱۳۵۷) دیوان فرخی یزدی، حسین مکی، تهران، امیرکبیر.
کروچه، بندتو (۱۳۸۱) کلیات زیباشناسی، فؤاد روحانی، چاپ پنجم، تهران، علمی فرهنگی.
کوسه، ایو و آبه، استفان (۱۳۸۵) واژگان مکتب فرانکفورت، افشین جهاندیده، تهران، نی.
مارکوزه، هربرت (۱۳۵۰) انسان تک ساحتی، محسن مؤیدی، تهران، امیر کبیر.
مارکوزه، هربرت (۱۳۷۹) بعد زیباشناختی، داریوش مهر جویی، چاپ دوم، تهران، هرمس.
مدرسی، یحیی (۱۳۸۶) درآمدی بر جامعه شناسی زبان، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
مشتاق مهر، رحمان (۱۳۸۱) «شعر فرخی یزدی و آرا و علایق سیاسی-اجتماعی او»، مجلهٔ علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان، شمارهٔ ۲۳، صص۱۳۴-۱۱۸.
مندراس، هانری و گورویچ، ژرژ (۱۳۶۹) مبانی جامعه شناسی، باقر پرهام، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.
نوذری، حسینعلی (۱۳۸۴) نظریهٔ انتقادی مکتب فرانکفورت در علوم اجتماعی و انسانی، تهران، آگه.
ولک، رنه (۱۳۷۹) تاریخ نقد جدید، سعید ارباب شیرانی، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۳) چشمهٔ روشن، چاپ دوم، تهران، علمی.
یوشیج، نیما (۱۳۶۳) حرف‌های همسایه، چاپ پنجم، تهران، دنیا.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی