*Contemporary Persian Literature*, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Biannual Journal, Vol. 15, No. 2, Autumn and Winter 2025-2026, 1-43
https://www.doi.org/10.30465/copl.2025.51008.4234

# A study of the Course of Transformation in Contemporary Persian Love poetry: From the Early Shifts in the Qajar Era to Its Development in the Ahmad-e Shamlu's Works

**Sajad Iranpour***

**Mohammadreza Amini****

## Abstract

Love has long held a unique and indispensable place in the cultural and intellectual life of Iranians, standing as one of the most fundamental and multifaceted concepts in Persian literary history. Yet the representation of love in Persian literary tradition has never been static or timeless. On the contrary, it has continually been shaped and reshaped by the historical, social, and philosophical undercurrents of each era, giving rise to new literary configurations over time. What makes these transformations particularly significant is their gradual, process-driven nature. Adopting an analytical approach informed by the theories of Bakhtin and Saussure—and emphasizing the procedural nature of literary evolution—this study investigates the initial signs of transformation in Persian love poetry during the modern era, beginning with the Qajar period. By examining the early encounters with Western thought, it reveals how these intellectual interactions shaped contemporary love poetry and gradually culminated in the works of Ahmad Shamlu. The findings of this study indicate that Shamlu was not the initiator of this transformation but rather its continuation and culmination. Drawing on the intellectual and literary heritage of his predecessors, Shamlu crafted a form of love

* PhD Candidate in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University, Shiraz, Fars Province, Iran, sin.iranpour@gmail.com

** Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shiraz University, Shiraz, Fars Province, Iran (Corresponding Author), aminifarsi@shirazu.ac.ir

Date received: 17/01/2025, Date of acceptance: 09/08/2025

poetry that meaningfully departed—both in content and expression—from classical traditions as well as the works of his contemporaries. In doing so, he established a defining and influential model for contemporary Persian love poetry.

**Keywords:** Contemporary Persian Poetry, Transformation In contemporary Persian Love Poetry, Love Poetry in Qajar Era, Love in Contemporary Iran, Ahmad Shamlu's Love Poetry.

## Introduction

Contemporary Persian love poetry is often told as a simple story: reform in the Constitutional era, Nima's break with old forms, and then the rise of the Contemporary lyric in the Pahlavi period. That story helps but it can hide a more complex change. In contemporary love poetry, what shifts is not only the topic, and not only an influence taken from elsewhere. What changes, over time, is the whole structure of love: who the beloved is (including the beloved's gender), how the lovers relate to each other, and what the poetic "I" can realistically say and claim in a lyric poem. This article follows that longer process. It treats innovation as something that forms gradually, slowly, unevenly, and through conflict, rather than as a single artistic breakthrough. It also argues that Ahmad Shamlu is a key turning point in this process: not the sole starting point, but a major figure who helps organize and shape it.

The study starts with a simple historical idea: love has always been central in Persian poetry, but in every era, it gets reshaped by that era's social life, ideas, and cultural rules.

In the Qajar period, Iran's contact with the West, through travel writing, reformist criticism, and changing expectations around gender and social interaction, began to unsettle older ways of talking about love. Poets and writers paid more attention to a concrete, worldly beloved, and the older model of one-sided love (often built around an idealized male beloved) slowly began to lose its dominance.

These new tendencies did not immediately replace classical patterns. Instead, they entered literature as rival voices: debates, disagreements, and responses to each other. The result is a lively, unstable scene where the old "center" is challenged from many sides at once.

Based on this view, the Pahlavi period is treated not as one unified contemporary discourse, but as a time when many different voices speak at once, often in tension with each other. Social and cultural shifts such as urbanization, the easing of some

gender taboos, new forms of mass media like magazines including Zan-i Rūz, and the growing normality of interaction between men and women did not produce a single new model of love. Instead, they created a literary and cultural space full of competing answers to a deeper problem: a contemporary crisis in what love means and how it can be understood. In this multi voiced setting, Ahmad Shamlu's love poetry becomes the best place to see how ideas that were first scattered across different writings can be chosen, emphasized, and brought together into a more stable contemporary way of speaking about love.

The article follows three main questions. First, what early signs of change appeared in Qajar love discourse, and how did they differ from older models. Second, what kinds of love discourses emerged from the diversity of the Pahlavi period, and how did that diversity make Shamlu's distinct role possible. Third, through what themes and expressive strategies did Shamlu push contemporary love poetry to a more mature stage, while shaping his voice through an ongoing dialogue with both earlier poets and his own contemporaries. Most importantly, innovation is not treated as only a change in poetic form, such as moving from classical meters to free verse. Instead, innovation is understood as a rebuilding of meaning through difference and dialogue. A discourse forms its identity by drawing lines between itself and other options that are available, and by offering a historically specific response to earlier voices and earlier ways of speaking. These two directions, dialogue with the past and difference from alternatives, provide the central conceptual framework of the article.

## Materials and methods

Because this study focuses on how a discourse takes shape over time, its method goes beyond a purely descriptive literary history. It aims to do two things at once: to trace the key transformations and to explain the inner logic behind moments of break, transition, and reorientation.

To do that, the article builds its approach at the meeting point of two major theoretical traditions. The first is Bakhtinian dialogism, including ideas such as polyphony and carnival, and the tension between centripetal forces that push toward unity and authority, and centrifugal forces that multiply voices and pull meaning outward. The second is Saussure structural semiotics, especially the view that meaning and identity are produced through relations of difference, rather than being naturally contained within signs themselves.

## Discussion and Results

### 1. Qajar Era: The Eraly Shifts

The Qajar encounter with Moden Western introduces a new logic of comparison that unsettles the classical discourse of love. Travel narratives and reformist critical writings do not simply report Europe. They also, often implicitly, judge the inherited Persian repertoire of love by placing it beside new forms of sociability, new degrees of gender visibility, and the everyday presence of women as public subjects. In Mirza Abutaleb Khan's depiction of Lady Palm, the strategy resembles lyrical praise, but with an important twist. Sacred and exalted attributes are still invoked, yet they are firmly attached to a real, visible woman. That insistence pulls the beloved out of purely symbolic distance and brings love closer to ordinary life and embodied experience. It also makes even canonical mythical beloveds such as Layli and Shirin feel less effective as reference points within a newly emerging horizon of desire and companionship.

At the same time, other Qajar period interventions carry out a different kind of de idealization. In Iraj Mirza's poems, the beloved can overturn the classical hierarchy by appearing as someone capable of cruelty and emotional pressure. This portrayal suggests that contemporary love cannot be assumed to be life giving or morally improving.

What these different moves share is not only a shift of theme, but a shift of discourse. Love is moved out of a mainly abstract and symbolic space and placed within a space of social relations between men and women, relations that can be negotiated and contested. In this new framing, the beloved becomes more individualized and more worldly, and is increasingly judged through emerging standards of attractiveness and evaluation.

At the same time, other Qajar period interventions carry out a different kind of de idealization. In Iraj Mirza's poems, the beloved can overturn the classical hierarchy by appearing as someone capable of cruelty and emotional pressure. This portrayal suggests that contemporary love cannot be assumed to be life giving or morally improving.

What these different moves share is not only a shift of theme, but a shift of discourse. Love is moved out of a mainly abstract and symbolic space and placed within a space of social relations between men and women, relations that can be negotiated and contested. In this new framing, the beloved becomes more

individualized and more worldly, and is increasingly judged through emerging standards of attractiveness and evaluation.

**2. Pahlavi era: The Polyphony of Love**

In the Pahlavi decades, the earlier Qajar disturbances deepen because social change becomes broader and faster. Urbanization expands, some gender taboos weaken, interaction between women and men becomes more common and less tightly regulated, and new norms are amplified through state support and popular media, including magazines such as *Zan-i Rūz*. Together, these shifts create a wider demand for love poetry that can express new emotional expectations, new ways of relating, and new images of companionship.

The article's key claim, however, is that this demand does not lead to a single Pahlavi discourse of love. Instead, the literary field turns into a space of struggle, where several competing answers try to respond to a contemporary crisis in love's meaning. In some texts, the constitutional era emphasis on collective commitments continues, with patriotic love and social struggle treated as serious, while romantic love is dismissed as trivial or a distraction. Other voices treat love mainly as a temporary bodily release. Others, in contrast, renew romantic idealization, but in more contemporary idioms. Still others test psychological, existential, or socially coded ways of speaking about love.

In Bakhtinian terms, this is a polyphonic period. There is no single authoritative center. Multiple voices exist in active tension, each trying to define what counts as legitimate love, legitimate desire, and legitimate lyric speech.

This structure matters for understanding why Shamlu later appears distinctive. Polyphony is not simply noise in the background. It is the condition that makes acts of selection and emphasis possible and meaningful. Within a field full of competing definitions of love, Shamlu's love poetry becomes readable as a historically situated response. It takes shape by confronting the limits of several available options and by rebuilding love as a durable source of meaning at a moment when older metaphysical certainties have lost much of their force.

**3. Shamlu as Consolidation: Three Decisive Reconfigurations**

The article argues that Shamlu's mature contemporary discourse of love takes shape through three key reconfigurations. Each one involves both what the poems say and how they say it, so the shift is thematic and formal at the same time.

Shamlu, like Aqa Khan Kermani, openly rejects the classical homoerotic pattern in Persian literary tradition and defines new love by drawing a clear line of difference from inherited models. This difference is shown not only through general statements, but also through concrete choices inside the texts. He dedicates poems and collections to a female figure, for example the dedication of Āhang′hā-yi Farāmūsh′shude, and he repeatedly names a woman as the beloved across poems and collections, including "*Gol-Kū*," "*Roksānā*," and the Aida cycles such *as Āydā: Dirakht o Khanjar o Khāṭireh!* and *Āydā dar Āyene*. In this framework, the beloved is not a symbolic stand in. She appears as a specific, named, and gendered person within the world of the poem.

Innovation becomes most visible in Shamlu's strong commitment to concreteness. In *Āydā dar Āyene*, the beloved is built through detailed bodily description, including lips, cheeks, eyes, hands, breasts, and veins, so that Aida appears as a fully singular presence, not a reusable beloved type. Even small details, such as the mention of two oblique grooves on her cheeks, work as signals that the poem claims a direct match between its language and lived perception.

Within this framework, the image of the mirror becomes a central sign of Shamlu's poetics. The mirror points to direct reflection and immediate encounter. It suggests a refusal of ornamental distortion and a deliberate commitment to what can be seen and experienced as real.

The most important shift is relational. In Shamlu, love is shaped around reciprocity, including trust, shared domestic life, mutual self-disclosure, and an ethic of equality, even when the lyric voice moves toward moments of unity. In *Chahār Surūd barā-yi Āydā* intimacy is expressed through acts of mutual entrustment, such as giving the key of the home, sharing bread of joys, and resting on the beloved's knee. The beloved is not a distant tyrant or an unreachable ideal. She appears as a partner within a shared life world, and the relationship grows through expanding mutual knowledge, to the point where nothing remains unsaid between them.

This reciprocity also changes the imagery. The beloved's hands are described as a spring that flows toward the lover, and kisses become talkative sparrows in a garden. These images carry a sense of life, growth, and respect, and they stand in contrast to older conventions where the beloved's touch is often linked to harm, such as killing, wounding, or humiliation.

In poems such *as Man o Tū* and Man o *Tū, Dirakht va Bārūn* the lyric "I" and "you" form a shared whole, described as "one mouth" and "one pair of eyes." Even the metaphors stress mutual dependence rather than control.

Finally, the article shows that Shamlu's innovation in love discourse cannot be separated from his poetic technique. Two choices are especially important. First, he breaks away from classical formal constraints through *sheʿr-i sipīd*, in the more stable, established form it takes in his own practice. Second, he consistently avoids the classical allusive system, especially talmīh to archetypal love stories such as Shirin and Farhad, or Layli and Majnun.

The point is not that allusion is aesthetically weaker. The claim is that, in love poetry, allusion can become a trap. It pulls new lovers back into fixed archetypes and presets their roles, their behavior, and even their fate. By refusing talmīḥ, Shamlu and Aida can appear as independent lovers who require a language of their own. For the same reason, inherited metaphor patterns are also weakened, and the poem becomes driven toward fresher imagery.

Taken together, these findings support the article's broader claim: Shamlu's achievement is best understood as the consolidation of a possibility that had already been historically prepared. The Qajar period sets the process in motion by making worldly relationality more thinkable and by turning the female beloved into a credible horizon for love. The Pahlavi period then intensifies social change and, as a result, multiplies competing discourses of love rather than producing a single dominant model. Shamlu works from within this plurality. By selecting and emphasizing reciprocity, concreteness, the feminine beloved, and a renewed poetic language, he helps bring these scattered forces into a more stable contemporary discourse of love, one that responds to tradition while also defining itself against the alternative positions available in his own time**.**

## Conclusion

This article rethinks the innovation of contemporary Persian love poetry as a historical process that develops over time, not as a set of separate stylistic breaks. Using Bakhtinian dialogism alongside Saussure's idea of difference, it argues that contemporary love discourse is formed through conflict among voices and through acts of boundary making that reshape meaning inside the existing sign system.

The conclusion has three parts. First, the Qajar encounter with the West opens visible tensions in older models of love by moving the beloved closer to worldly

presence, individual specificity, and the possibility of mutual relation. Second, the Pahlavi decades deepen these tensions into a genuinely multi voiced field of competing responses to a contemporary crisis in love's meaning, a space similar to an extended carnival in which no single voice can easily claim full authority. Third, Shamlu holds a decisive role in this history. Through a coordinated set of thematic and poetic choices, including the explicit naming and feminization of the beloved, a strong insistence on embodied concreteness, the construction of a reciprocal bond, and the refusal of inherited allusive routes, he brings contemporary Persian love discourse into a more mature and expanded form.

In this light, Shamlu is neither simply an initiator nor merely an inheritor. His love poetry reads best as a historically grounded, dialogic response that gathers earlier and contemporaneous tensions and reorganizes them into a more stable configuration, one able to present a horizontal, mutual, and recognizably human love through a language that values freshness, directness, and lived experience.

## Bibliography

**Persian Sources**

A. Shīrāz (1330). "She'r-e Fārsī va She'r-e Now", *Kabūtar-e Ṣolḥ*. No. 18: pp. 31-37.

Ādamīyat, Fereydūn (1357). *Andīshe-hā-ye Mīrzā Āghā Khān Kermānī*, Tehrān: Payām.

Ākhūndzādeh, Mīrzā Fatḥ-'alī (2535). *Maghālāt-e Fārsī*, be kūshesh-e Ḥamīd Moḥammadzādeh. Tehrān: Negāh.

Āl-e Aḥmad, Jalāl (1379). "Moghaddame-ī ke dar khvor-e boland-e shā'er nabūd", in *Az Noghte tā Khat* (Majmū'e-ye Naghd va Nazar darbāre-ye Noṣrat Raḥmānī), be kūshesh-e Maḥmūd Nīkūyeh, Tehrān: Ṭā'atī.

Aman-khānī, 'Īsā (1401). *Darbāre-ye Tajaddod-e Adabī*, Eṣfahān: Khāmūsh.

Amīnī, Maftūn (1378). "Gozāreshī az Bayān-e 'Eshgh dar Dowre-hā va Gūne-hā-ye She'r-e Fārsī", *Majalle-ye Farhang va Towse'e*, No. 42-43, Tehrān, 150-159.

Āryānpūr, Yaḥyā (1351). *Az Ṣabā tā Nīmā*, Vol. 1, Tehrān: Sherkat-e Sahāmī bā hamkārī-ye Mo'assese-ye Enteshārāt-e Frānklīn.

Bal'amī, Abū-'alī Moḥammad ebn-e Moḥammad (1353). *Takmele va Tarjome-ye Tārīkh-e Ṭabarī*, taṣḥīḥ-e Moḥammad-Taghī Bahār, be kūshesh-e Moḥammad Parvīn Gonābādī, Vol. 2, Tehrān: Enteshārāt-e Zavvār.

Behfar, Mehrī (1381). "Man o To Yekī Dīdegānīm", *Aḥmad Shāmlū; Shā'er-e Shabāne-hā va 'Āsheghāne-hā*, be kūshesh-e Behrūz Ṣāḥeb-ekhtīārī va Ḥamīd-Rezā Bāgherzādeh, Tehrān: Hīrmand, 282-303.

**9 Abstract**


Dehghānī, Moḥammad (1397). *Vasvase-ye ‘Āsheghī, Barrasī-ye Taḥavvol-e Mafhūm-e ‘Eshgh dar Farhang va Adabīyāt-e Fārsī*, Tehrān: Nashr-e Roshd-e Javāne.

Eṣfahāniān, Dāvūd (1379). “Ta’sīr-e Īlghār-e Moghol dar Masīr-e Tārīkh-e Īrān”, *Majmū’e-maghālāt-e Avvalīn Semīnār-e Tārīkhī-ye Hojūm-e Moghol be Īrān va Payāmad-hā-ye ān*, ed. Vahhāb Valī, Vol. 1, Tehrān: Dāneshgāh-e Shahīd Beheshtī, 71-82.

Falakī, Maḥmūd (1380). *Negāhī be She’r-e Shāmlū*, Tehrān: Morvārīd.

Farrokhzād, Forūgh (1348). *Dīvār*, Tehrān: Amīrkabīr.

Farrokhzād, Forūgh (1375). *Jāvedāne Zīstan, dar Owj Māndan*, be kūshesh-e Behrūz Jalālī, Tehrān: Morvārīd.

Fotūḥī Rūd-ma’janī, Maḥmūd (1395). *Ṣad Sāl ‘Eshgh-e Majāzī; Maktab-e Vāsūkht dar She’r-e Fārsī-ye Gharn-e Dahom*, Tehrān: Sokhan.

Ḥāfeẓ, Shams-od-Dīn Moḥammad (1377). *Dīvān-e Ḥāfeẓ*, be kūshesh-e Khalīl Khaṭīb Rahbar, Tehrān: Ṣafī ‘Alī-Shāh.

Ḥarīrī, Nāṣer (1385). *Darbāre-ye Honar va Adabīyāt, Goft-o-gū-ye Nāṣer Ḥarīrī bā Shāmlū*, Tehrān: Negāh.

Īlchī, Mīrzā Abolḥasan Khān (1364). *Ḥeyrat-nāme; Safarnāme-ye Mīrzā Abolḥasan Khān Īlchī be London*, be kūshesh-e Ḥasan Morsalvand, Tehrān: Mo’assese-ye Khadamāt-e Farhangī-ye Rasā.

Kazāzī, Jalāl-od-Dīn (1390). *Nāme-ye Bāstān*, Vol. 9, Tehrān: Enteshārāt-e Samt.

Kermānī, Mīrzā Āghā Khān (1384). *Ṣad Khaṭābe-ye Mīrzā Āghā Khān Kermānī*, ed. Moḥammad-Ja’far Maḥjūb, Los Angeles: Sherkat-e Ketāb.

Kūshesh, Raḥīm va Nūrī, Zahrā (1395). “Taḥlīl-e Ab’ād-e Tārīkh-e Mazmūn-e ‘Eshgh dar Ash’ār-e Aḥmad Shāmlū”, *Dorr-e Darī* (Adabīyāt-e Ghanāyī, ‘Erfānī), Year 6, No. 19, 43-52.

Lāhūtī, Abolghāsem (1358). *Dīvān-e Lāhūtī*, be kūshesh-e Aḥmad Bashīrī, Tehrān: Amīrkabīr.

Langrūdī, Shams (1377). *Tārīkh-e Taḥlīlī-ye She’r-e Now*, Vol. 1, 2nd ed., Tehrān: Markaz.

Marāghe-ī, Zeyn-ol-‘Ābedīn (1403). *Sīyāḥat-nāme-ye Ebrāhīm Beyk*, be kūshesh-e M.A. Sepānlū, Tehrān: Āgah.

Mīr-‘ābedīnī, Ḥasan (1380). *Ṣad Sāl Dāstān-nevīsī-ye Īrān*, Vol. 1 & 2, Tehrān: Cheshme.

Mīrzā Abūṭāleb Khān (1352). *Masīr-e Ṭālebī yā Safarnāme-ye Mīrzā Abūṭāleb Khān*, be kūshesh-e Ḥoseyn Khadīv-Jam, Tehrān: Asāṭīr.

Madī, Arzhang (1371). *‘Eshgh dar Adab-e Fārsī: Az Āghāz tā Gharn-e Sheshom*, Tehrān: Mo’assese-ye Moṭāle’āt va Taḥghīghāt-e Farhangī.

Moḥsenī, Mortezā et al. (1395). “Sīmā-ye Ma’shūgh va Kījā dar Robā’īyāt va Rūjā-ye Nīmā”, *Majmū’e-maghālāt-e Hamāyesh-e ‘Elmī-Pazhūheshī-ye Nīmā, Zabān va She’r-e Tabarī*, Sārī: Hāozhīn.

Mokhtārī, Moḥammad (1378). *Haftād Sāl She’r-e ‘Āsheghāne, Taḥlīlī az Zehnīyat-e Ghanāyī-ye Mo’āṣer*, Tehrān: Tīrāzheh.

Morādī, Narges; Taslīmī, ʻAlī; Khazāne-dārlū, Moḥammad-ʻalī (1397). "Ma'shūgh-e Īde-āl, Ma'shūgh-Mādar; Barrasī-ye Lakānī-ye ʻEshgh dar She'r-e Bar Sarmā-ye Darūn-e Aḥmad Shāmlū", *Adabīyāt-e Pārsī-ye Mo'āṣer*, Year 8, No. 1, 207-232.

Nāderpūr, Nāder (1382). *Majmū'e Ash'ār*, Tehrān: Negāh.

Nāyeb-ol-Iyāle, Rezā Gholī Mīrzā (1361). *Safarnāme-ye Rezā Gholī Mīrzā Nāyeb-ol-Iyāle*, be kūshesh-e Aṣghar Farmān-farmāyī Ghājār, Tehrān: Asāṭīr.

Neẓāmī, Elyās ebn-e Yūsef (1378). *Khosrow va Shīrīn*, bā taṣḥīḥ va ḥavāshī-ye Ḥasan Vaḥīd Dastgerdī, be kūshesh-e Sa'īd Ḥamīdīān, Tehrān: Ghaṭre.

Nīmā Yūshīj (1368). *Darbāre-ye She'r va Shā'erī*, tadvīn-e Sīrūs Ṭāhbāz, Tehrān: Daftar-hā-ye Zamāne.

Nīmā Yūshīj (1373). *Majmū'e-ye Kāmel-e Ash'ār-e Nīmā*, tadvīn-e Sīrūs Ṭāhbāz, Tehrān: Negāh.

Nīmā Yūshīj (1376). *Majmū'e-ye Kāmel-e Nāme-hā-ye Nīmā Yūshīj*, tadvīn-e Sīrūs Ṭāhbāz, Tehrān: Nashr-e ʻElm.

Pūrjavādī, Naṣrollāh (1398). *Bāde-ye 'Eshgh; Pazhūheshī dar Ma'nā-ye Bāde dar She'r-e Fārsī*, Tehrān: Kārnāme.

Pūr-nāmdārīān, Taghī (1381). *Safar dar Meh: Ta'ammolī dar She'r-e Shāmlū*, Tehrān: Negāh.

Rafī'ī Moghaddam Kāsānī, Homā et al. (1401). "Sīyāsat-e ʻEshgh dar ʻĀsheghāne-hā-ye Aḥmad Shāmlū", *Naghd-e Adabī*, Year 15, No. 59, 153-199.

Rīpkā, Yān et al. (1370). *Tārīkh-e Adabīyāt-e Īrān*, trans. Keykhosrow Keshavārzī, Tehrān: Jāvīdān Kherad.

Rūdakī, Ja'far ebn-e Moḥammad (1391). *Dīvān-e Rūdakī*, towzīḥ va naghd va taḥlīl-e Kāmel Aḥmad-nezhād, Tehrān: Ketāb-e Āmeh.

Sa'ālabī Nīshābūrī, Abū-manṣūr (1368). *Tārīkh-e Sa'ālabī (Mashhūr be Akhbār-e Molūk al-Fors va Sīyar-e-hom)*, Part 1, trans. Moḥammad Fazā'elī, Tehrān: Nashr-e Noghre.

Sa'dī, Moṣleḥ ebn-e ʻAbdollāh (1385). *Kollīyāt-e Sa'dī*, taṣḥīḥ-e Moḥammad-ʻalī Forūghī, Tehrān: Hermes.

Ṣafā, Ẕabīḥollāh (1391). *Tārīkh-e Adabīyāt-e Īrān*, Kholāṣe-ye Vol. 3, summ. Seyyed Moḥammad Torābī, Tehrān: Ferdows.

Salājegheh, Parvīn (1395). *Amīrzāde-ye Kāshī-hā: Aḥmad Shāmlū*, Tehrān: Morvārīd.

Shafī'ī Kadkanī, Moḥammad-Rezā (1387). *Advār-e She'r-e Fārsī; az Mashrūṭīyat tā Soghūṭ-e Salṭanat*, Tehrān: Sokhan.

Shamīsā, Sīrūs (1386). *Seyr-e Ghazal dar She'r-e Fārsī*, 2nd ed., Tehrān: ʻElm.

Shamīsā, Sīrūs (1388). *Sabk-shenāsī-ye She'r*, 2nd ed., Tehrān: Mītrā.

Shamīsā, Sīrūs (1326). *Āhang-hā-ye Farāmūsh-shode*, Tehrān: Morvārīd.

Shamīsā, Sīrūs (1381). *Majmū'e Āsār-e Aḥmad Shāmlū*, Vol. 1: She'r-hā, Tehrān: Negāh.

Singer, Irving (1397). *Falsafe-ye 'Eshgh*, trans. Meysam Moḥammad-Amīnī, Tehrān: Nashr-e Now.

**11 Abstract**

Vāde, Zhān-Klūd [Vadé, Jean-Claude] (1377). *Ḥadīs-e 'Eshgh dar Shargh*, trans. Javād Ḥadīdī, Tehrān: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhī.

Yārshāṭer, Eḥsān (1334). *She'r-e Fārsī dar 'Ahd-e Shāhrokh yā Āghāz-e Enḥeṭāṭ-e She'r-e Fārsī*, Tehrān: Enteshārāt-e Dāneshgāh-e Tehrān.

**English and French Sources**

Amini, Mohammadreza. (2004). "Idée et expression de l'amour dans les œuvres de Sa'dī", *Luqman*, No. 2, Serial No. 40, pp. 49-65.

Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee, Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1990). *Art and Answerability*, Translated by Vadim Liaponuv, Austin: University of Texas Press.

Bakhtin, M. (1993). *Toward a Philosophy of Act*, Translated by Vadim Liaponuv, Texas: University of Texas Press.

Giddens, Anthony (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Stanford: Stanford University Press.

Meisami, Julie Scott (1987). *Medieval Persian Court Poetry*, New Jersey: Princeton University Press.

Morson, G. S., & Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press.

Najmabadi, Afsaneh (2005). *Women with Mustaches and Men Without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, Los Angeles: University of California Press.

Ouseley, William (1819-1823). *Travels in Various Countries of the East; more particularly Persia*. Vol 3, London: Rodwell and Martin.

Saussure, F. de. (2011). *Course in General Linguistics* (W. Baskin, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1916).

Singer, Irving (2009). *The Nature of Love*, Vol 1: Plato to Luther. Cambridge: The MIT Press.

Singer, Irving (2009). *The Nature of Love*, Vol 2: Courtly and Romantic, Cambridge: The MIT Press.

Singer, Irving (2009). *The Nature of Love*, Vol 3: The Modern World, Cambridge: The MIT Press.

Singer, Irving (2011). *Philosophy of Love; A Partial Summing-Up*, Cambridge: The MIT Press.

Tancoigne, M. (1820). *A Narrative of a Journey into Persia and Residence at Tehran*. Translated from French, London: William Wright.

Tavakoli-Targhi, Mohamad (2001). *Refashioning Iran: Orientalism, Occidentalism and Historiography*. Houndmills: Palgrave.

Wrangham, Richard W. (2009). *Catching Fire*, New York: Basic Books.

Zappen, James P. (2004). *The Rebirth of Dialogue: Bakhtin, Socrates, and the Rhetorical Tradition*, New York: State University of New York Press.

*ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی (مقالهٔ پژوهشی)، سال ۱۵، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۴

# بررسی سیر نوگرایی در شعر عاشقانهٔ معاصر فارسی: از نخستین بارقه‌ها در دوران قاجار تا بالندگی در اشعار احمد شاملو

**سجاد ایران‌پور***

**محمدرضا امینی****

## چکیده

عشق به عنوان یکی از بنیادی‌ترین و پیچیده‌ترین مفاهیم در تاریخ ادبیات فارسی، همواره جایگاهی بی‌بدیل در منظومهٔ فکری و فرهنگی ایرانیان داشته است. با وجود این، بازنمایی عشق در ادبیات فارسی را هرگز نباید ایستا و ازلی تصور کرد. برعکس، عشق در تمام اعصار، دستخوش تلاطم‌ها و تأثیرات نهفته در دل بافتارهای تاریخی، اجتماعی و فلسفی بوده است، به‌گونه‌ای که در هر دورهٔ ادبی، چهره‌ای تازه از آن سر برآورده است. با این حال، آنچه در این تحولات مهم می‌نماید، در نظر گرفتن روند تدریجی آن است. پژوهش حاضر با رویکردی تحلیلی برآمده از اندیشه باختین و سوسور و با تأکید بر ماهیت فرایندی تحولات ادبی اولین بارقه‌های تحول شعر عاشقانهٔ فارسی در دوران معاصر را که از دوران قاجار آغاز شده است واکاوی کرده و با بررسی زمینه‌های آشنایی با اندیشه‌های غربی نشان داده که این تغییرات چگونه بر شعر عاشقانهٔ معاصر تأثیر داشته و با طی مسیری تدریجی به آثار احمد شاملو پیوند خورده‌اند. نتایج حاصل از این بررسی حاکی از آن است که شاملو، نه آغازگر تحولات شعر عاشقانه که در امتداد و نتیجهٔ فرایندی تاریخی با بهره‌گیری از دستاوردهای اندیشگانی و ادبی گذشتگان توانسته است، شعر عاشقانه‌ای را خلق کند که به

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز،
sin.iranpour@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز (نویسندهٔ مسئول)،
aminifarsi@shirazu.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۸

شکلی معنادار هم در حیطهٔ محتوا و هم در حیطهٔ بیان از سنت‌های عاشقانهٔ شعر کلاسیک و شعر عاشقانهٔ هم‌عصرانش فاصله گرفته است و الگویی شاخص و برجسته از شعر عاشقانهٔ معاصر به شمار می‌آید.

**کلیدواژه‌ها:** شعر معاصر فارسی، نوگرایی در شعر عاشقانهٔ معاصر فارسی، شعر عاشقانه در دوران قاجار، عشق در دوران معاصر ایران، شعر عاشقانهٔ احمد شاملو.

## ۱. مقدمه

عشق هرچند همواره در شعر فارسی جایگاهی محوری داشته؛ اما این مفهوم بنیادین در اثر تحولات فکری، تاریخی و اجتماعی هر دوره تغییر و تحول یافته است. علل این تحول تدریجی و مداوم را می‌توان در کشمکش‌های ژرف نیروهای نهفته در جوامع جستجو کرد. اساسا گویی درآینهٔ عشق، انسان بازتابی از صیرورت پیوستهٔ خویشتن را می‌بیند؛ زیرا هرگاه که انسان خود را بازشناسی یا بازتعریف کرده، عشق نیز، صورتی دیگرسان به خود گرفته است (مختاری، ۱۳۷۸: ۹۲). بنابراین تأمل در تکوین و تغییرات شعر غنایی فارسی نیز می‌تواند سیر این دگرگونی را آشکار سازد؛ زیرا عشق، در دو ساحت جسمانی و روحانی، همیشه بازتابی از بازنمایی انسان در هر دوره بوده است. اگرچه این دو وجه از عشق در طول زمان صداهای غالب ادبیات فارسی بوده‌اند؛ اما خاصه در جهان جدید، عشق رازآمیزتر و پیچیده‌تر از آن است که به‌سادگی به یکی از این دو ساحت محدود گردد.

این تحول، در دنیای نو با آشنایی بیشتر ایرانیان با جهان مدرن، جهش خاصی یافته است؛ زیرا به‌طور کلی و همانگونه که جامعه‌شناس برجسته، آنتونی گیدنز، به‌درستی تأکید کرده روابط عاشقانه در جوامع مدرن به‌سوی تجربه‌ای نوین از عشق ناب حرکت کرده است؛ عشقی که دیگر در چارچوب تعهدات اجتماعی یا الگوهای ازپیش‌تعریف‌شدهٔ فرهنگی جای نمی‌گیرد. در واقع عشق در جهان معاصر، دیگر از بیرون تعریف نمی‌شود و تعریف آن از دل تجربه‌های عمیق و دوسویهٔ افراد و آزادی‌های فردی آنان سر برمی‌آورد و هر لحظه در حال تغییر و بازتعریف است و همچون جریانی پیوسته، با هر انتخاب و تجربهٔ جدید خود را از نو بازمی‌سازد (Giddens, 1992: 59).

همراه با این سیر تحول عشق در دورهٔ معاصر زبان و بیان شعر عاشقانه نیز دگرگون شده است. این تحول مفهوم عشق و چگونگی بیان و ترسیم آن در شعر معاصر فارسی

فرایندی تدریجی و پیچیده است که طی آن، ساختارهای روایت‌پردازی عشق و نمودهای مفهومی و بلاغی آن، به‌تدریج و در لایه‌های متنوع دچار دگردیسی شده‌اند.

با این حال، بسیاری از پژوهش‌های موجود در این حوزه کمتر به خود این «فرایند» و منطق درونی گذار آن توجه کرده‌اند و بیشتر یا بر تحلیل آثار یک شاعر به صورت مجرد تمرکز کرده‌اند یا با نگاهی برآیندی، صرفاً به نتایج نهایی این تحول پرداخته‌اند. در این میان، نقصان اصلی عدم وجود پژوهشی نظام‌مند است که سیر این نوگرایی را به صورت زنجیره‌ای به‌هم‌پیوسته از نخستین بارقه‌ها در عصر قاجار تا رسیدن به بلوغ و تثبیت در اشعار شاعری چون احمد شاملو، ردیابی و تبیین کند.

## ۲. بیان مسئلهٔ پژوهش

این تحقیق در پی آن است تا نشان دهد که شعر عاشقانهٔ شاملو، بیش از آنکه پدیدهٔ خلق‌الساعه، محصول و نقطهٔ اوج فرایندی گفت‌وگومند و دیالکتیکی است که ریشه‌های آن در تحولات اجتماعی و ادبی عصر قاجار و بستر گفتمان‌های متعدد از شعر عاشقانهٔ دورهٔ پهلوی قابل ردیابی است. از این رو، این پژوهش به قصد تبیین منطق درونی این گسست و گذار، به دنبال بازسازی این سیر تاریخی و تحلیل سازوکارهایی است که این گفتمان نوین را ممکن ساخته‌اند.

بر این اساس، پژوهش حاضر، بر مبنای روشی که در ادامه شرح داده خواهد شد، نخست با نگاهی کلی و بیانی موجز زمینه‌های تاریخی و اجتماعی سیر تحول عشق در شعر کلاسیک فارسی تا عصر قاجار و نخستین نشانه‌های تحول و گسست از گفتمان سنتی عشق در این عصر را بررسی می‌کند و سپس نشان خواهد داد که نمودهای این تحول چگونه در شعر معاصر پدیدار شده‌اند. آنگاه بر اساس این زمینهٔ تاریخی خواهد کوشید با دقت و به تفصیل، به مهمترین تفاوت‌های محتوا و بیان شعر عاشقانه در آثار احمد شاملو بپردازد و اساسی‌ترین وجوه شخصی و خاص شعر وی را که تمایزی آشکار با سایر شعرای معاصر دارد، توصیف و تبیین کند.

## ۳. پرسش‌های پژوهش

پژوهش حاضر می‌کوشد تا به این پرسش اساسی پاسخ دهد که روند نوگرایی در گفتمان شعر عاشقانه معاصر فارسی، از نخستین بارقه‌ها در دوره قاجار تا رسیدن به بلوغ و تثبیت

در اشعار احمد شاملو، تحت تأثیر چه عواملی شکل گرفته است؟ افزون بر این، سه پرسش جنبی نیز مطرح می‌گردد:

الف. بارقه‌های نوگرایی در شعر عاشقانه دوره قاجار چه ویژگی‌هایی داشتند و چگونه از گفتمان سنتی فاصله گرفتند؟

ب. فضای «چندصدایی» شعردورهٔ پهلوی چه گفتمان‌هایی از عشق را پدید آورد و چه بستری برای ظهور رویکرد متمایز شاملو فراهم ساخت؟

ج. احمد شاملو با بهره‌گیری از چه سازوکارهای محتوایی و بیانی توانست گفتمان نوین عشق را به اوج برساند و خود را در رابطه‌ای گفت‌وگومند با پیشینیان و هم‌عصرانش تعریف کند؟

## ۴. روش پژوهش

از آنجا که این پژوهش به دنبال شناسایی صیرورت گفتمان عشق در شعر معاصر فارسی است در روش تحقیق خود از رویکردی توصیفی تاریخ‌نگارانه فراتر رفته و بدین‌گونه بر شالوده‌ای روش‌شناختی استوار می‌گردد که هدف آن، از سویی روایت تحولات و از دیگر سو تبیین منطق درونی این گسست و گذار است. تدوین این چهارچوب روش‌شناختی، در اساس مبتنی بر بینشی است که از تلاقی دو جریان فکری نیرومند: نظریات میخائیل باختین و نشانه‌شناسی ساختاری فردینان دو سوسور قوام می‌یابد.

از منظر باختینی، تاریخ ادبیات، موزه‌ای از آثار منجمد و تمام‌شده نیست. او تاریخ ادبیات را کارناوالی چندصدایی و بی‌پایان است که در آن، هر اثر ادبی، رویدادی زنده و کنشی تاریخ‌مند است.(Zappen, 2004: 47) معنا، ذاتی اثر ادبی نیست و در موقعیت‌مندی انضمامی و در بطن کنش متقابل دیالکتیکی میان صداها زاده می‌شود (Bakhtin, 1999: 48). باختین این کنش چندصدایی را نتیجهٔ کشمکش دائمی میان نیروهای «مرکزگرا» (Centripetal) و «گریز از مرکز»(Centrifugal) می‌داند؛ اولی، نیروهایی‌اند که به‌دنبال تحمیل نظم، همگنی و وحدت زبانی و گفتمانی‌اند و دومی، نیروهایی‌اند ناهمگون، پراکنده و بی‌مرکز که این نظم رسمی را چه آگاهانه و چه ناخودآگاه، پیوسته برهم می‌زنند ( Morson & Emerson, 1990: 30). به‌زعم باختین، همین تنش مستمر میان این دو قطب است که پویایی و زنده‌بودن زبان و ادبیات را ممکن می‌سازد.

بر این مبنا، این پژوهش بر این پیش‌فرض استوار است که شعر عاشقانهٔ شاملو، بیش از آنکه مونولوگی فردی و برآمده از نبوغی بریده از تاریخ باشد، پاسخی گفت‌وگومند به تمامیت ماتریس بینامتنی و بیناگفتمانی پیش از خود و هم‌عصر خویش است.

از این دیدگاه شعر شاملو در نسبت دیالکتیکی با سه محور معنا می‌یابد: نخست، سنت ادبی پیشین به عنوان نیرویی مرکزگرا که در جنبش ادبی بازگشت نیز تجسم می‌یابد و می‌کوشد با اتکا به ساختارهای تثبیت‌شده محور دلالت را حول «مونولوگ»ی محکم کند و از پراکندگی معنا جلوگیری کند؛ دوم، نخستین نشانه‌های تحول در دورهٔ قاجار که به عنوان نیروهای گریز از مرکز شناخته می‌شوند و از طریق کنش‌های متنی متعدد شکل می‌گیرند: سفرنامه‌هایی که با «دیگری» (غرب) نوعی دیگرگون از عشق را تجربه می‌کنند و روشنفکرانی که آن را در تقابل با سنت به گفتگویی انتقادی فرا می‌خوانند. در همین کشمکش است صداهای جدیدی وارد کارناوال می‌شود و فضایی چندصدایی می‌آفرینند که در آن گفتمان سنتی به چالش گرفته می‌شود. سوم، گفت‌وگو با شعر شاعران هم‌عصر که نمود بارزتر فضای چندصدایی دوران قاجار است و بستری برای نمود صداهای متکثری از عشق فراهم می‌کند. ازاین‌رو، ردیابی شبکه‌ای پیچیده و چندصدایی که نشان دهد عشق در شعر شاملو چگونه در بستر تلاقی، تنش و گسست این صداهای متکثر شکل می‌گیرد ضروری است. با چنین روشی این امکان مورد تأمل قرار می‌گیرد که آیا شاملو را می‌توان به‌منزلهٔ لحظه‌ای آغازین در گسست از گذشته تلقی کرد، یا آن که باید او را همچون برآیند دیالکتیکی فرایندی تاریخی دانست که صداهای متکثر پیش از او و هم‌زمان با وی در تنش و گفت‌وگو، زمینهٔ ظهور و کمال یافتنش را فراهم آورده‌اند.

اگر رویکرد باختینی، محور «درزمانی» و تاریخ‌مند تحلیل ما را شکل می‌دهد، اصل تمایز سوسوری، محور «هم‌زمانی» و ساختاری آن را قوام می‌بخشد و سازوکار دقیق این دگرگونی را در سطح زبان آشکار می‌سازد. سوسور معنا را پدیده‌ای ایجابی مستقر در ذات نشانه‌ها نمی‌داند و آن را امری سلبی و نسبی می‌فهمد که از شبکهٔ تفاوت‌ها و تقابل‌ها در نظامی نشانه‌ای برمی‌آید (Saussure, 2011, pp. 116–117). این اصل از نظام زبان به نظام‌های ادبی نیز قابل تعمیم است. معنای هر متن یا هر گفتمان ادبی، در نسبت و تفاوتی که با دیگر متون و گفتمان‌ها ایجاد می‌کند، ساخته و فهمیده می‌شود. این چارچوب تحلیلی، امکان شناسایی سازوکار کلیدی ابزارهایی را فراهم می‌آورد که از رهگذر آن‌ها می‌توان تمایزهای معنایی را در سیر تاریخی شعر عاشقانهٔ فارسی تحلیل کرد.

بنابراین در این چارچوب، ابتدا به صورت گذرا و برای ایجاد زمینه‌ای بهتر، به شعر عاشقانهٔ کلاسیک فارسی پرداخته می‌شود و سپس با واکاوی شعر دورهٔ قاجار نشان داده می‌شود که چگونه نخستین گسست از گفتمان سنتی در این دوره رقم زده شد. سپس، با مروری بر گفتمان‌های عاشقانهٔ متعدد شاعران دورهٔ پهلوی، بستر فکری و ادبی هم‌زمان با شاملو بازسازی می‌شود تا موقعیت گفتمانی او با دقت بیش‌تری سنجیده شود. در گام پایانی، شعر احمد شاملو در این زمینهٔ تاریخی–ادبی بررسی می‌شود تا امکان بررسی مؤلفه‌های مهم و جایگاه شعر او فراهم گردد. اما پیش از ورود به بحث اصلی بهتر است نگاهی به پژوهش‌های پیشین دربارهٔ این موضوع بیفکنیم.

## ۵. پیشینهٔ پژوهش

مطالعهٔ مفهوم عشق در تاریخ، هم در فرهنگ غربی و هم در ادبیات عرب، به دلیل تأثیر عمیق آن دو بر ادبیات فارسی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است.

سه‌گانهٔ *ماهیت عشق* اثر اروینگ سینگر به بررسی تحول تاریخی عشق در غرب می‌پردازد. جلد اول او به تأثیر فلسفهٔ افلاطونی و تقابل میان عشق الهی (Caritas) و شهوانی (Cupiditas) در مسیحیت اشاره دارد (Singer, 2009, Vol 1). در جلد دوم به تحول عشق از ساحت جسم به ساحت‌های معنوی در شعر دوران رنسانس می‌پردازد (Singer, 2009, Vol 2) و در جلد سوم، با تأکید بر نظریات فروید و فیلسوفان اگزیستانسیالیست عشق را از منظر روانکاوانه، آزادی و خودمختاری تحلیل می‌کند (Singer, 2009, Vol 3).[۱]

کتاب *حدیث عشق در شرق* اثر ژان–کلود واده، تطور عشق در ادبیات عرب طی پنج قرن نخست هجری با تکیه بر «نسیب» بررسی کرده است. واده نشان می‌دهد که این گونهٔ ادبی در دوران اموی با تغییرات اجتماعی، از معنای آرمانی و روحانی اولیهٔ خود فاصله گرفت؛ اما در ادامه در دورهٔ عباسی با عرفان آمیخت و گفتمان عشق اسلامی را متحول ساخت (واده، ۱۳۷۷).

کتاب *بادهٔ عشق* اثر نصرالله پورجوادی (۱۳۷۱) تحولات ظریف و پیچیدهٔ مفاهیم عاشقانه و خراباتی را در ادبیات عرفانی فارسی تبیین می‌کند. پورجوادی سه مرحلهٔ «اعتبار» و «تمثل» و «استعاره» را در تکامل زبان عاشقانهٔ عرفانی معرفی کرده و سپس به تحلیل تقابل میان عشق مجازی و عشق حقیقی، می‌پردازد.

ارژنگ مدی در کتاب *سیر عشق در ادب فارسی* با نگاهی جامع به گفتمان‌های متعدد عشق در قرون نخستین اسلامی تا سده ششم، سه خط اصلی در سیر عشق را شناسایی می‌کند: عشق جسمانی محض، عشق عَذری، و عشق الهی. وی با تحلیل اشعار فارسی و کتبی همچون *قابوس‌نامه*، نگرش ادبا به عشق جسمانی و زودگذر را شرح می‌دهد. هم‌زمان، با بررسی آراء فلسفی چون دیدگاه پوزانیاس در رسالهٔ مهمانی افلاطون و ابن داوود در الزهرهٔ، به تعریف عشق جسمانی و عذری و ویژگی‌های پایداری آن می‌پردازد. همچنین، در تحلیل نگاه عرفا و صوفیانی همچون ابوطالب مکی و حارث محاسبی و... به تعریف اصطلاحاتی چون محبت و عشق می‌پردازد (مدی، ۱۳۷۱).

امینی، محمدرضا (Luqmān, 2004) در بررسی تحولات غزل فارسی نشان می‌دهد که این قالب در آغاز بازتاب‌دهندهٔ عشق زمینی بوده، اما به‌تدریج صبغه‌ای عرفانی یافته و به زبانی نمادین برای بیان رابطهٔ انسان و خدا بدل شده است. وی معتقد است سعدی با ترکیب نگاه عرفانی و واقع‌گرایانه، مرز میان نماد و واقعیت را در غزل‌های خود کم‌رنگ کرده و عشق را هم‌زمان تعالی‌یافته و زمینی به تصویر کشیده است.

محمد مختاری در کتاب *هفتاد سال عاشقانه* با بررسی سیر تاریخی عشق از ادبیات کلاسیک تا معاصر، به دوگانه‌انگاری «تن و روح» در ادبیات عاشقانهٔ کلاسیک اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که در شعر معاصر نگرش وحدت‌گرا به انسان جایگزین این دوگانه‌انگاری می‌شود؛ نگرشی که در آن، عشق بی‌واسطه و متعادل به‌عنوان تجربه‌ای در حفظ فردیت و هم‌زمان پیوند با دیگری شکل می‌گیرد و با دوری از غریزه به پیوند با تمدن انسانی می‌انجامد (مختاری، ۱۳۷۸).

این گونه پژوهش‌هایی که به تحلیل گفتمان عشق در شعر معاصر فارسی پرداخته‌اند، غالباً با نگاهی برآیندی به این مفهوم نگریسته و بیشتر از تمرکز بر فرایندهای تدریجی و تاریخی، بر نتایج نهایی متمرکز شده‌اند.

دربارهٔ عشق در شعر احمد شاملو نیز تحقیقاتی صورت گرفته است. محمد فلکی در کتاب *نگاهی به شعر شاملو* با مقایسهٔ رویکرد شاملو و دیدگاه مردسالارانهٔ شعر کلاسیک، معتقد است که شاملو، برخلاف سنت پیشین، زن را همتایی برابر می‌بیند و به او جایگاه و قدرتی رفیع در شعر می‌بخشد (فلکی، ۱۳۸۰). پروین سلاجقه در *کتاب امیرزادهٔ کاشی‌ها: احمد شاملو* با تحلیل روند تحول عشق در اشعار احمد شاملو و ارائهٔ تفسیری مبسوط از اشعار عاشقانهٔ وی، معتقد است پروین سلاجقه در امیرزادهٔ کاشی‌ها معتقد است عشق در

شعر شاملو از مفهومی اجتماعی به شخصی تغییریافته و معشوق اغلب به‌صورت «معشوق–مادر» و زن به‌عنوان موجودی منفعل تصویر شده است. (سلاجقه، ۱۳۹۵) همچنین، مهری بهفر در مقالهٔ «من و تو یکی دیدگانیم»، با تحلیل عشق در سنت عرفانی و مدرن، رویکرد شاملو را تلفیقی از عشق و مسائل اجتماعی می‌داند. از نظر او شاملو روابط عاشقانه را بر پایهٔ برابری متقابل بنا کرده، هرچند هنوز به‌طور کامل از ساختارهای مردسالارانه عبور نکرده است (بهفر، ۱۳۸۱).

دو مقالهٔ «سیاست عشق در عاشقانه‌های احمد شاملو» (رفیعی مقدم کاسانی و همکاران، ۱۴۰۱) و «تحلیل ابعاد تاریخی مضمون عشق در اشعار احمد شاملو» (کوشش و نوری، ۱۳۹۵) به بررسی نقش عشق در اشعار شاملو از منظر اجتماعی و سیاسی پرداخته‌اند. در مقالهٔ اول، نویسندگان با تأکید بر پیوند عشق و سیاست، عشق را در اشعار شاملو به‌عنوان ابزاری برای مقاومت اجتماعی و نقد هنجارهای مسلط جامعه دانسته‌اند. در مقالهٔ دوم، تطور عشق در اشعار شاملو به چهار دوره تقسیم شده: از عشق ساده و رمانتیک تا عشق به انسانیت و عدالت اجتماعی و سپس، بازگشت به عشق شخصی و متعالی که در نهایت با ظهور «آیدا» به پیوندی میان عشق شخصی و اجتماعی منجر می‌شود.

در مقالهٔ «معشوق ایده‌آل، معشوق مادر؛ بررسی لکانی عشق در شعر بر سرمای درون احمد شاملو» (مرادی، تسلیمی و خزانه دارلو، ۱۳۹۷) نویسندگان بر این عقیده‌اند که شاملو با بازتعریف مفاهیم کلاسیک، عشق را پدیده‌ای متناقض، آمیخته با فقدان و جست‌وجوی رهایی تصویر می‌کند. او به‌جای عاشق، نقش معشوق را برمی‌گزیند و معشوقی مادرگونه، آزادکننده و بی‌قیدوشرط را طلب می‌کند.

## ۶. سیر عشق در شعر کلاسیک فارسی

جهان‌بینی حاکم بر دورهٔ خراسانی، بر پایهٔ اصل مهم «ناپایداری و گذرایی هستی» شکل گرفته است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۷). بینشی که نگرش آنان به عشق را نیز شکل می‌داد. مثلاً رودکی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمایندگان سبک خراسانی، با سرودن بیتی چون:

شاد زی با سیاه‌چشمان شاد  که جهان نیست جز فسانه و باد

(رودکی، ۱۳۹۱: ۴۸)

عمیقاً جهان‌بینی حاکم بر این دوران و تأثیرش بر عشق را منعکس می‌کند.

رودکی با به‌کارگیری صورت جمع «سیاه‌چشمان» (به‌جای مفرد)، چشم‌اندازی عاشقانه ترسیم می‌کند که در آن، به جای یک معشوق، معشوق‌ها نقش ایفا می‌کنند (مدی، ۱۳۷۱: ۱۶۳). این رویکرد، با جهان‌بینی «دم‌غنیمت‌شمرانه» شاعران خراسانی هم‌خوان بود و با وفاداری به یک معشوق و یادکرد عشق‌های پیشین در تضاد قرار می‌گرفت. عدم التزام به وفاداری، جنبه‌ای دیگر از این سنت یعنی امتناع از ایده‌آل‌سازی معشوق را آشکار می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۶: ۴۸)؛ زیرا معشوق ایده‌آل و دست‌نیافتنی، دل کندن را دشوار می‌سازد. از این رو، در جهان‌بینی سبک خراسانی، عاشق نقش محوری و صاحب قدرت در تعیین حکم رابطه عاشقانه را بر عهده دارد (دهقانی، ۱۳۹۷: ۲۹).

شاعران سبک خراسانی هرچند شالودهٔ شعر عاشقانه را در ادبیات فارسی پایه‌گذاری کردند؛ اما گفتمان عشق آن‌ها نسبت به ادوار بعدی از پیچیدگی کمتری برخوردار بود. ظهور نظامی گنجوی، به‌ویژه با منظومهٔ خسرو و شیرین، نقطهٔ عطفی در تحول شعر عاشقانه به‌شمار می‌رود. نظامی شخصیت‌هایی مانند فرهاد و شکر اصفهانی را که در روایت‌های پیشین حضوری گذرا یا غایب داشتند، می‌پروراند[۲] تا تصویری دقیق از عشق مد نظر خود ارائه دهد.

در این روایت، معشوق به جایگاهی متعالی دست‌یافته و وصال او به‌آسانی دست‌یافتنی نیست؛ عاشق نیز باید برای رسیدن به معشوق، به اعمال خارق‌العاده‌ای مانند جابه‌جایی کوه تن دهد تا مسیر وصال را هموار سازد؛ اما سرنوشت او به پایانی تراژیک ختم می‌شود. نظامی با ایجاد شخصیتی همچون شکر اصفهانی، تقابلی معنادار میان خسرو (نماد عشق سطحی گذرای خراسانی) و فرهاد (تجسم عشق عمیق و متعالی) ایجاد می‌کند و نوع عشق فرهاد را ارجح می‌داند.[۳] افزون بر این او با استفاده از تشبیهات و استعارات نوین، ظرفیت‌های بیانی شعر فارسی را گسترش می‌دهد و روایتگر عشق دیگرسانی می‌شود که زمینه‌ساز تغییرات سبک عراقی فراهم آورده است.

در دورهٔ عراقی، تحولات شعر عاشقانه پس از نوآوری‌های نظامی و تحت تأثیر حملهٔ مغول شکل گرفت. ویرانی مراکز فرهنگی و سقوط دربارهای حامی شاعران، به‌تدریج سبک خراسانی را که متکی به قصیده‌سرایی و مدح سلطنتی بود، به انزوا کشاند (صفا، ۱۳۹۱: ۷۱) و جامعه را به سمت روحیه‌ای سرشار از اندوه و تسلیم سوق داد (اصفهانیان، ۱۳۷۹: ۷۸). در این میان، آثار نظامی، به‌ویژه شخصیت‌هایی مانند فرهاد و مجنون، الهام‌بخش شاعران

عراقی شد. با این تفاوت که در این دوره، خود شاعر به جای قهرمان داستان، تجسمی واقعی از عاشقان ناکام شد و پیوسته با تلمیح به آن‌ها، پیوند خود را تقویت می‌کرد.

این دگرگونی به تغییر جایگاه معشوق نیز انجامید؛ در سبک عراقی، معشوق به مرتبه‌ای مقدس‌تر ارتقا یافت (شمیسا، ۱۳۸۶: ۸۵). این ساختار زمینه‌ای را برای ایجاد معشوقی فراهم کرد که می‌توانست توجه خود را به چندین دلداده نثار کند، در حالی که عاشق تنها به یک معشوق وفادار بود (Meisami, 1978: 255). از سوی دیگر غزل با ایجاز و فشردگی و قابلیت چندمعنایی خود، به دلیل تناسب بیشتر با موضوعات شخصی و عواطف شاعرانه، جایگزین قصیده شد و به قالب اصلی شعر در این دوره تبدیل گشت (ریپکا، ۱۳۷۰: ۳۷۰).

شعر فارسی اوایل قرن نهم هجری به تقلید از سبک عراقی و بازسرایی سنت‌های پیشین محدود ماند و به سبب این رکود به «عصر انحطاط شعر فارسی» معروف گشت (یارشاطر، ۱۳۴۳: ۱۰۷). تأکید بر معشوق مقدس و استفاده بسیار از استعارات خیالی، بیان عشق را محدود کرد و زمینه‌ساز ظهور مکتب وقوع و دگرگونی‌های ادبی در قرن دهم شد (فتوحی، ۱۳۹۵: ۹۳). مکتب وقوع، برخلاف شعر عراقی که معشوق را به مقامی قدسی می‌رساند، بر جنبه‌های ملموس آن تأکید داشت (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۵۸). این تغییر رویکرد از ذهنیت به عینیت، شاعران را به دلیل محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی به تصویرگری معشوق مرد سوق داد. (فتوحی، ۱۳۹۵: ۲۴۴).

گرچه تا اواخر روزگار صفویان، چندان مجالی برای نوآوری‌های اساسی در شعر عاشقانه وجود نداشت؛ اما در عهد قاجار، هم‌زمان با نخستین مواجهه‌های جدی با اندیشه‌های نوین غربی، رویکردی متفاوت در بازنمایی مفهوم عشق پدیدار شد.

## ۷. اولین بذرهای تحول در شعر عاشقانهٔ معاصر فارسی

برای بررسی تحولات شعر عاشقانه در عصر قاجار، چارچوب نظری تلفیقی باختین و سوسور بسیار کاربردی است. از دیدگاه باختین، تحولات ادبی، نتیجه گفت‌وگوی پویا میان صداهای متکثر هستند. سوسور نیز بیان می‌کند که هویت گفتمان‌ها از نظامی از تمایزها برمی‌آید و معنای هر متن در نسبت با «دیگری» شکل می‌گیرد. بنابراین، عصر قاجار نه رویارویی ساده سنت و تجدد، بلکه بستری برای تعامل، تنش و بازتعریف گفتمان عشق بود که در آن معانی تازه از طریق تمایزگذاری و در موقعیت‌های تاریخی متولد می‌شدند.

فضای فرهنگی و ادبی قاجار را می‌توان به منزلهٔ کارناوالی باختینی در نظر گرفت؛ صحنه‌ای که در آن گفت‌وگوی پنهان میان «صدای سنت» و «ضرورت نوآوری» جریان داشت و هویت گفتمان عشق را بازتعریف می‌کرد. در این میان، جنبش «بازگشت ادبی»، به عنوان نیرویی مرکزگرا، با تأکید بر الگوهای کهن، به دنبال حفظ تک‌صدایی ادبی بود. اما به شکلی متناقض، همین اصرار بر سنت، به کنشی گفت‌وگومند تبدیل شد که آگاهی از محدودیت‌های سنت را در پی داشت. در واقع، تأکید بر سنت، پاسخی دیالکتیکی به مدرنیته بود که گفتمان سنتی را در تقابل با گفتمان غربی بازتعریف می‌کرد.

در چنین فضای گفتگومند و مبتنی بر نظام تمایزها، مواجههٔ ایران با تمدن غرب و شیوه‌های نوین تفکر و سازمان‌دهی اجتماعی آن، «غرب» را ناگهان به «دیگری برتر» بدل ساخت؛ «دیگری‌ای» که در نسبت با آن، هویت سنت حاکم بر جامعه و به‌ویژه سنت ادبی مورد نقد قرار گرفت. این مواجهه، نیروی گریز از مرکز را فعال ساخت. صداهای نوپدید، از جمله نقد روشنفکرانی چون آخوندزاده و کرمانی، به‌عنوان پاسخی گفتگومند به تک‌صدایی نیروی مرکزگرا، فضای ادبی را چندصدایی کرده و محدودیت‌های سنت را آشکار ساختند.در واقع، نقد سنت در این دوره، بیش از آنکه محصول انکار کامل آن باشد، نتیجهٔ بازشناسی هویت آن از طریق تمایزگذاری آگاهانه با گفتمان غربی بود؛ چنان‌که آخوندزاده نیز با اشاره به ضرورت فراگیر انتقاد، می‌گوید: «به هر چه دست بزنی ایجاب می‌کند که از آن انتقاد شود» (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۲۸۳).

در نتیجه، تحول‌خواهان قاجار، به نقد درون‌مایه‌ها و شگردهای کهن پرداختند (امن‌خانی ۱۴۰۱: ۲۳).چنان‌که آخوندزاده صریحاً می‌گفت: «دور گلستان و زینت‌المجالس گذشته است» (آخوندزاده، ۲۵۳۵: ۷۷). آقاخان کرمانی نیز ادبیات کلاسیک را در قیاس با ادبیات فرنگ، همچون «تلگراف به برج دودی» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۳۰) می‌دانست. این نقدها به عنوان «صدایی تازه» در یک دیالوگ، تنش میان گفتمان ادبی و اجتماعی سنتی ایران با مدرنیتهٔ غربی را آشکار و عرصه‌ای از چندصدایی در گفتمان فرهنگی ایران گشود. با آشکار شدن کاستی‌های سنت، گذار به نوگرایی در همهٔ زمینه‌ها، به‌ویژه ادبیات، آسان گردید؛ روندی که ناخواسته شیوه عشق‌ورزی و شعر عاشقانه را نیز به چالش کشاند و مسیر دگرگونی‌های محوری در این حوزه را هموار کرد.

در دورهٔ قاجار نیز، مانند ادوار پیشین، معشوق اغلب جوانی مذکر بود؛ اما با افزایش تماس ایران با غرب، این نگرش دستخوش تحول شد؛ زیرا عشق در مدرنیتهٔ غربی عمدتاً

به‌عنوان رابطه‌ای دگرجنس‌گرایانه تعریف می‌شد و هرگونه تمایل بـه هـم‌جـنس انحرافـی از هنجارهای عاشقانه محسوب می‌شد. این نگرش با سنت ایرانی که عشق را به‌صـورت سـیال و گاه میان دو هم‌جنس نیز می‌پنداشت، در تضاد بود. غربیانی چون تانکوژین، سـفیر فرانسـه در دوران فتحعلی‌شاه و مشاهده‌گرانی همچون اوزلی، عشق به پسران را نشانه‌ای از انحطـاط جامعهٔ ایرانی دانسته و با نگاهی تحقیرآمیز به آن نگریسـتند (Tancogine, 1820: 174; Ouseley, 1819 – 1823: 402). از سوی دیگر، روشنفکرانی چون میرزا آقاخان کرمانی نیز این عـادت را نقد کردند و تـلاش نمودنـد رفتارهـای عاشـقانه بـا پسـران را بـه حاشـیه برانـند (کرمـانی، ۱۳۸۴: ۱۷۳).

جایگزینی معشوق مؤنث به‌جای معشوق مذکر سنتی را نباید تغییـری سـاده در مضـمون انگاشت. چنین جایگزینی‌ای را بهتر است، نوعی مرزگذاری آگاهانـه و هویـت‌سـاز در نظـر گرفت که در پاسخ به تضاد میان گفتمان سنتی ایرانی و مدرنیتهٔ غربی شکل گرفت. بـه بیـان دیگر، این جایگزینی معنای خود را از اصل سوسوری «تمایز» می‌گیـرد و صـورت‌بنـدی آن بر بنیانی سلبی و تفاوت‌محور شکل می‌گرفت. «معشوق مؤنث» هویت خـود را در تقابـل و تفاوت با «معشوق مذکر» سنتی تعریف می‌کرد و همین مرزبندی، آن را به کنشی گفتمـانی و هویت‌ساز بدل می‌کرد. این تغییر حاصل گفت‌وگـوی تـنش‌آلـود تـاریخی میـان دو نگـرش متفاوت (مرکزگرا و مرکزگریز) بود؛ گفـت‌وگـویی کـه البتـه بـا محـدودیت‌هـای اجتمـاعی موجود در عصر قاجار، نظیر تفکیک جنسیتی و حضور محدود زنان در جامعـه، بـه چـالش کشیده می‌شد (Tavakoli-Targhi, 2001: 113).

سفرنامه‌های ایرانیان به اروپا، فراتـر از روایـت‌هـای صـرف، کـنش‌هـای زبـانی فعـال و تاریخ‌مند بودند که طبق نظریه باختین (Bakhtin, 1986: pp104, 105, 109; Bakhtin, 1990: 305)، با گفت‌وگو میان سنت و مدرنیته غربی، فضای فرهنگی را بازآرایی کـرده و بـه تولـد معـانی تازه کمک کردند. این متون خود عاملی کلیدی در تسریع دگرگونی نگرش‌ها بـه روابـط زن و مرد بودند. برای مثال، اعتصام‌الدین در *شگرف‌نامه* ولایت بـه آزادی روابـط زن و مـرد در پارک‌های انگلیس اشاره دارد (به نقل از همـان: ۶۵). همچنـین، ابوالحسـن خـان ایلچـی در *حیرت‌نامه*، الگوی اروپایی روابـط زن و مـرد را برتـر مـی‌دانـد (ایلچـی، ۱۳۶۴: ۱۶۳). ایـن مواجهات، حساسیت‌ها را نسبت به معاشرت آزاد زنان و مردان در فضـاهای عمـومی اروپـا کاهش داد (Najmabadi, 2005: 55).

در ادامهٔ همین مشاهده‌ها و گزارش‌های سفرنامه‌ای که آزاداندیشی غربی را الگویی جذاب جلوه می‌داد، به تدریج اصول عشق غربی در میان ایرانیان به نمونه‌ای اعلا از روابط عاشقانه و زناشویی بدل شد. به عنوان مثال، ابوالحسن خان ایلچی در توصیف محبت بی‌نظیر میان زوج‌های انگلیسی به تحسین این روابط پرداخته و از عدم آموزش چنین رفتاری به زنان ایرانی افسوس می‌خورد (ایلچی، ۱۳۶۴: ۳۱۶). تیمور میرزا این روابط عاشقانه را ستوده و تحصیل‌کردگی و وفاداری را ویژگی‌هایی مهم در زنان غربی دانسته و زنان ایرانی را فاقد این معیارها شمرده است و اذعان می‌کند که اگر زنان ایرانی نیز مانند زنان فرنگ باشند، ایرانیان از ازدواج‌های مکرر چشم می‌پوشند. (نایب الایاله، ۱۳۶۱: ۷۹۰).

رویارویی فرهنگی عصر قاجار، شعر عاشقانه فارسی را نیز دگرگون کرد. شاعران قاجار، تحت تأثیر مواجهه با غرب و تجربیات زیستهٔ خود به ستایش معشوق زمینی و ملموس پرداختند. میرزا ابوطالب خان در توصیف لیدی پالم اروپایی (میرزا ابوطالب‌خان، ۱۳۵۲: ۹۳)، ابتدا صفات قدسی را به او نسبت می‌دهد، اما بلافاصله تأکید می‌کند که این ویژگی‌ها را در یک زن واقعی یافته و نمادهای دست‌نیافتنی مانند حوا و مریم را در او بازمی‌یابد. او حتی معشوقه‌های اسطوره‌ای چون لیلی و شیرین را در برابر این زن اروپایی ناکارآمد جلوه می‌دهد و جایگاه پیشین آن‌ها را با ورود فرهنگ متفاوت، بی‌اعتبار می‌سازد. از سوی دیگر، شاعرانی مانند ایرج میرزا در «قلب مادر» (ایرج میرزا، ۱۳۵۶: ۱۹۱ و ۱۹۲)، معشوق را از مقام فرابشری به موجودی زمینی و حتی بی‌رحم تبدیل می‌کنند که می‌تواند عاشق را در تنگنا قرار دهد. در واقع، هم میرزا ابوطالب خان با «برجسته‌سازی آگاهانه» صفات قدسی در معشوق عینی، و هم ایرج میرزا با «برجسته‌سازی معکوس» و بی‌رحمی معشوق، در گفت‌وگو میان سنت و غرب، عشق را از قلمرو انتزاعی به زندگی روزمره می‌آورند و با ایجاد گفتمان‌های جدید، تصویری نو و پویا از روابط زن و مرد در ادبیات فارسی ارائه می‌دهند. تصویری که بعدها در دوران پهلوی، با شدتی بیشتر ادامه یافت.

در کنار دگرگونی محتوا، بیان شعر عاشقانه نیز ناگزیر دگرگون شد. میرزا ملکم خان با برجسته‌کردن شکاف میان استعاره‌های کهن و تجربهٔ عشقی تازه، در عمل به اصل تمایز دست می‌یازد: ارزش هر نشانه از تفاوتش با نشانه‌های دیگر برمی‌آید، نه از ذات خود. او نشان داد واژگان و تصاویر سنتی، از «کمان ابرو» گرفته تا «کمند زلف» (آرین‌پور، ۱۳۵۱: ۳۲۱)، دیگر نمی‌توانند ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی عشق مدرن را بیان کنند. همین دیدگاه را لاهوتی در شعر «به دختران ایران» پی می‌گیرد: او استعاره‌های یادشده را بیش از

آنکه به سبب معنای ظاهرشان قضاوت کند، به دلیل ناتوانی‌شان در القای دنیای عشقی نو کنار می‌گذارد و بر پایهٔ اصل تمایز، زبانی مبتنی بر «کردار» و «زیبایی همراه با علم» را جایگزین می‌کند، زبانی که تفاوتش با گذشته، معنای تازهٔ عشق را امکان‌پذیر می‌سازد (لاهوتی، ۱۳۸۵: ۲۷۳). به بیان دیگر، این دو به دلیل ناتوانی تعابیر کهن در بیان افق‌های تازه، آن صورت‌های قدیمی را طرد می‌کند و بر ضرورت گزینش زبانی نو تأکید می‌ورزد.

تحول شعر عاشقانه قاجار تنها محدود به مواجهه با عشق غربی نبود؛ ظهور شعر سیاسی و اجتماعی نیز نقشی محوری در تکثر صداهای نوین عاشقانه داشت. در این دوره، عشق از حوزهٔ فردی فراتر رفته و به مفاهیم ملی و اجتماعی گره خورد. برای مثال، مراغه‌ای (۱۴۰۳: ۵۵۳) حب وطن را اوج سعادت عاشقانه می‌دانست. در همین راستا، شاعرانی چون عارف قزوینی و دهخدا نمادهای عاشقانه کلاسیک (مانند سرو و لاله) را برای بیان مضامین سیاسی و اجتماعی به کار بردند. این تغییر دلالت، ضرورت شیوه‌های نوین بیان عاشقانه را برجسته‌تر کرد.[۴]

بررسی دیدگاه‌های سیاحان، روشنفکران و شاعران دورهٔ قاجار، آشکار می‌سازد که تحول گفتمان عشق در این دوران محصول گفت‌وگویی چندصدایی و تاریخی میان سنت ادبی ایران و گفتمان نوگرای غربی است؛ گفت‌وگویی که بر اساس تمایز و با ایجاد صداهای مختلف هویت تازه‌ای را برای شعر عاشقانه رقم زد. بدین ترتیب، شعر عاشقانهٔ این عصر در افقی پدیدار می‌شود که الگوبرداری از غرب تنها یکی از عوامل آن است و صورت‌بندی نهایی آن از دل تنشی دیالکتیکی شکل می‌گیرد؛ تنشی که در آن، نظام معنایی تازه از رهگذر تمایزگذاری آگاهانه با سنت استقرار می‌یابد. این تغییرات هم در نحوهٔ تجربه و بیان عشق و هم در بیان و محتوای شعر عاشقانه بازتاب یافته است. مهم‌ترین این تحولات عبارت‌اند از فردیت یافتن معشوق و تمرکز بر تمایل عاشقانه به جنس مخالف؛ معرفی معیارهای جدید جذابیت معشوق، عشق دوسویه (صمیمت و شور عاشقانه و وفاداری) و در نهایت تغییر در بیان احساسات عاشقانه در شعر.

## ۸. تکثر صداهای عاشقانه در دوران پهلوی

گزارش سفرنامه‌نویسان و انتقادهای روشنفکران دوران قاجار، دیدگاه‌های جدیدی دربارهٔ عشق مطرح کرد. در دوران پهلوی، این تحولات با نفوذ فرهنگی غرب و دگرگونی‌های اجتماعی (مانند شهرنشینی، کاهش تابوهای جنسیتی و تعامل آزادتر زنان و مردان) عمیق‌تر

و چندوجهی شد. حمایت دولت و تبلیغ رسانه‌ای (مانند نشریهٔ زن روز) نیز این روند را تقویت کرد که منجر به نیاز به نوعی نوین از شعر عاشقانه شد (فرخزاد، ۱۳۷۵: ۱۶۹؛ نادرپور، ۱۳۸۲: ۲۸ و ۲۹؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۲۳).

با این حال، فضای ادبی پهلوی به جای گفتمانی واحد، بستر تنش گفتمان‌های متعدد عاشقانه بود؛ در واقع این دوره، ادامهٔ منطقی همان کارناوال قاجار بود. هر چند توافق بر نقد میراث کلاسیک و بازتعریف مفهوم عشق مورد توافق صداهای مختلف دورهٔ پهلوی بود؛ اما هر کدام پاسخ‌های مختلفی به بحران معنای عشق در جهان جدید می‌دادند.

از یک سو، شاعرانی ظهور یافتند که گفتمان عاشقانهٔ دوران مشروطه را که بر ارجحیت عشق به وطن و مبارزات اجتماعی تأکید داشت، دنبال می‌کردند. برای نمونه، در مقاله‌ای در نشریهٔ «کبوتر صلح»، شعر عاشقانهٔ زمینی پدیده‌ای تفننی و بی‌اهمیت تلقی شده که در شعر نباید بدان پرداخته شود (ا. شیراز، ۱۳۳۰: ۳۵ و ۳۷). این نگرش چنان تأثیرگذار بود که جلال آل‌احمد در نامه‌ای به نصرت رحمانی، شعر عاشقانهٔ این دوران را «زبان پورنوگراف‌ها» خواند و بر لزوم ترک این شیوهٔ ادبی تأکید کرد (آل‌احمد، ۱۳۷۹: ۲۱). در نتیجهٔ این موقعیت گفتمانی، فضای عمومی شاعران را به بازاندیشی در مسئولیت اجتماعی ادبیات سوق داد. برای مثال، ه.ا.سایه در مقدمهٔ مجموعهٔ شعر سراب با انتقاد به گذشتهٔ تغزلی خود، این رویکرد را کنار گذاشت و به «عشق خلق» گرایش یافت (لنگرودی،۱۳۷۷: ۴۸۷). احمد شاملو نیز در شعر «برای خون و ماتیک»، با موضعی انتقادی و آگاهانه، فاصلهٔ خود را از گفتمان عاشقانهٔ رمانتیک آن روزگار اعلام داشت (شاملو، ۱۳۸۱: ۲۸).

نقد عشق در این دوره تنها به شعر متعهد منحصر نمی‌شد، نیما یوشیج نیز با رویکردی فلسفی، عشق را عنصری محدودکننده می‌دانست که می‌تواند افق‌های اندیشه و شاعرانگی را تقلیل داده و به انحطاط ادبیات منجر شود (نیما یوشیج، ۱۳۷۶: ۲۳۹ و ۱۳۶۸: ۲۵۲). برخلاف نگاه شعر متعهد، نیما عشق به طبیعت و زادگاه خود، یوش، را به‌عنوان منبعی پایدار برای الهام شاعرانه و دستیابی به معنای زندگی ستایش کرده است (نیما یوشیج، ۱۳۶۸: ۲۲۹).

هم‌زمان با نقد عشق در ادبیات معاصر، جریان‌هایی به بازتعریف شعر عاشقانه با تمرکز بر معشوق زمینی پرداختند. نیما یوشیج، با وجود مخالفت فلسفی با عشق، در «افسانه» نشان داد که عشق می‌تواند به پناهگاهی موقت در برابر آشفتگی‌های مدرن بدل شود؛ اما رویکرد نیما به عشق به «افسانه» محدود نشد. در دوبیتی‌های تبری «روجا»، او معشوق («کیجا») را

از سطح عرفانی به عینیت و جسمانیت کشاند (نیما یوشیج ۱۳۷۳: ۶۵۳) و عشق را به رابطه‌ای دوسویه و متعهد بین عاشق («ریکا») و معشوق تبدیل کرد (محسنی و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۰۸).

جابه‌جایی عشق زمینی نیما به تبری مهم است. این انتخاب زبانی ممکن است نشان‌دهندهٔ کمبود زیرساخت‌های فارسی آن زمان برای بیان بی‌واسطهٔ این نوع عشق بود. فارسی رسمی، تحت سلطهٔ شعر اجتماعی و تغزل کلاسیک، هنوز خزانهٔ واژگانی و فضای گفتمانی کافی برای عشق زمینی را نداشت؛ اما امکان دارد زبان تبری، به دلیل پیوند با زیست‌بوم روستایی، هم واژه‌های حسی و هم ذهنیتی بی‌پرده برای روایت مستقیم تجربه «ریکا» و «کیجا» داشت. این «مهاجرت» نشان داد که گفتمان نوپدید عشق زمینی در فارسی در حال شکل‌گیری بود و فرهنگ بومی می‌توانست آنچه زبان رسمی فرو می‌پوشاند، بی‌درنگ به شعر درآورد.

پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و شکست آرمان‌های سیاسی، عشق گذرای پناهگاهی در فضای ناامیدی روشنفکران و شاعران برجسته شد. در بن‌بست مبارزات اجتماعی، لذت‌های زودگذر و عشق تنانه و شهوانی به مثابهٔ گریزگاهی دم‌دست و واکنشی طبیعی به تلخی شکست‌ها تلقی شد (میرعابدینی، ۱۳۸۰: ۲۷۶). شاعرانی چون توللی، نادرپور، نصرت رحمانی و فروغ فرخزاد در این دوره چنین دیدگاهی از عشق را در آثار خود بازتاب دادند:

گنه کردم، گناهی پر ز لذت　　گنه کردم میان بازوانی
در آغوشی که گرم و آتشین بود　　که داغ و کینه‌جوی و آهنین بود

(فروغ فرخزاد، ۱۳۴۸: ۱۳)

در فضای سرخوردگی ناشی از ناکامی آرمان‌های اجتماعی و سیاسی دههٔ ۱۳۳۰ و شکل‌گیری فضایی چندگفتمانی دربارهٔ عشق، احمد شاملو «در این سرگشتگی و بی‌تکیه‌گاهی... که شاعر امید از کف داده و دل‌افسرده در اوج یأس و ناامیدی معصومانه به عشق پناه می‌برد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۱۲۵)؛ اما بر خلاف رویکرد گذرا و صرفاً جسمانی برخی از شاعران آن روزگار، شاملو به دنبال عشقی بود که بتواند جایگزین ارزش‌های ازدست‌رفته شود و نیرویی برای بازآفرینی معنای هستی فراهم کند. وی در فضایی که کارکردهای سنتی دین و متافیزیک کم‌رنگ یا بی‌اثر شده بود، با انتخابی آگاهانه و

برجسته‌سازی ویژگی‌های نوینی از عشق که ریشه در تحولات دوران قاجار داشت، عشق را واجد توانایی‌ای یگانه برای معنابخشی به زندگی می‌دانست. هویت این انتخاب بر اساس تمایز با آنچه موجود بود و در تقابل مستقیم با آن شکل گرفت. شعر «بر سرمای درون» گویاترین نمود این تفاوت نگرش است. درحالی‌که یک قطب از این گفتگوی چندصدایی، عشق را در «رهایی موقت» خلاصه می‌کرد، شاملو با ارائهٔ پاسخی دیگر، قطب متضاد آن را می‌سازد: عشق به منزلهٔ عنصری ماندگار برای بازسازی بنیان‌های از دست‌رفته. معنای ژرف رویکرد شاملو، دقیقاً در همین تفاوت و در بطن همین گفتگوی انتقادی با هم‌عصرانش ساخته و فهمیده می‌شود.

## ۹. احمد شاملو: تثبیت‌گر نگرش‌های نوین در گفتمان عاشقانهٔ شعر معاصر فارسی

در این فضای فکری–ادبی متحول‌شده، شعر عاشقانهٔ فارسی به‌تدریج از محدودهٔ تکرار و کلیشه عبور کرد و بستری برای بیان‌های تازه و ساختارهای نوین فراهم شد. در چنین موقعیتی، احمد شاملو به‌عنوان یکی از صداهای برجسته و پیشگام، از طریق «انتخاب‌گری» و «برجسته‌سازی» عناصر نوین عاشقانه که در زمان قاجار شکل گرفته بود، به بازتعریف و بازآرایی گفتمان عشق پرداخت. شاملو از سویی ضرورت این تغییر را تشخیص داد و از دیگر سو آن را به شکلی یکپارچه و منسجم در ساختار و محتوای آثارش محقق ساخت و از این طریق، به موقعیتی متمایز و مؤثر در فضای ادبی معاصر دست یافت. به همین دلیل نیز مفتون امینی، شاعر هم‌عصر شاملو، به‌روشنی تأثیر او را در تغییر نگرش شاعران به شعر عاشقانه یادآوری کرده و می‌گوید:

> متأسفانه خود من و بسیاری مثل من هم در آن ایام در ستایش محبوب خود که موجودی مثل همهٔ دیگران بود، افراط‌های مستانه یا ابله‌واری داشتیم و حقارت‌ها و آوارگی‌های سردی را تحمل کردیم که بعدها کسانی مثل همین شاملو با طعنه‌ها و تازیانه‌های خود بیدارمان کردند... شاملو از این لحاظ بر گردن ما حق دارد. (امینی، ۱۳۷۸: ۱۵۲).

احمد شاملو در مصاحبه‌ای که به ابعاد مختلف عشق در ادبیات فارسی می‌پردازد، با نگاهی انتقادی، به‌روشنی دیدگاه‌های خود را نسبت به ساختارهای سنتی شعر عاشقانهٔ فارسی و لزوم بازاندیشی‌اش بیان می‌کند. به بیان دیگر وی در تقابل مستقیم با همان نیروی

مرکزگرای شعر سنتی که بر تکرار و تصاویر کلیشه‌ای تأکید داشت، گفتمان خود را بنا می‌کند.

> [در ادبیات کلاسیک فارسی] غزل یا آثار تغزلی هم گرفتار تکرار و تقلیدی باورنکردنی شده بود. کسانی مدعی بودند که شاعرند اما هیچ‌یک حرف تازه‌ای برای گفتن نداشتند و سخنی به میان نمی‌آوردند که از نسل‌ها پیش بارها و بارها مکرر نشده باشد. عشق حادثه‌ای تکراری بود و معشوق یا معشوقه موجود واحدی بود با تصویری تغییرناپذیر. غزل‌سرایی نوعی موزائیک‌سازی بود از قطعات پیش ساخته‌ای با بینش هم‌جنس‌بازانهٔ سربازخانه‌ای. زلف کمند بود ابرو کمان و مژه‌ها تیر (تیر مژگان). حتی غمزه هم چون می‌بایست به دل بنشیند تیر بود و موها زره (ناوک غمزه ببار و زره زلف – حافظ) و... رسم معشوقی که این‌جور تا بن دندان مسلح باشد هم ناگفته پیداست که می‌بایست عاشق کسی باشد ولاغیر. عشق حیات‌بخش و تکامل دهنده نبود. چیزی بود که می‌بایست عاشق شوریدهٔ علی‌القاعده ناکام را خاکسترنشین کند و شاعر بینوا همه هم و غمش این بود که آن قدر سر کوی یار خونابه از چشم ببارد تا دل سنگش را نرم کند و شبی آن محروم فلک‌زده را از شراب وصل خود جامی بچشاند. عاشق مجنونی بود خودآزار و معشوق دیوانه‌ای دیگرآزار و عشق طریقی برای رسیدن به اعماق ذلت و پفیوزی. گر با دگران شدی هم‌آغوش / ما را به زبان نکن فراموش. (حریری، ۱۳۸۵: ۴۱)

شاملو در این تقابل، با انتخاب آگاهانه و برجسته‌سازی عناصری چون رابطه عاشقانه دوسویه، معشوقی انسانی و کنش‌مند، و ساختارهایی پویا و غیر تقلیدی، گفتمانی جدید در شعر عاشقانه خلق کرد. از دیدگاه باختینی، او به منزلهٔ پاسخی تاریخ‌مند و گفت‌وگومند به سنت عمل کرد؛ پاسخی که در بستر تنش و تعامل دیالکتیکی با میراث گذشته و گفتمان‌های معاصر شکل گرفت و امکان بازتعریف معنایی تازه از مفهوم عشق و رابطه عاشقانه را فراهم آورد.

## ۱.۹ تغییر جنسیت سوژهٔ معشوق

احمد شاملو، مانند آقاخان کرمانی، به «بینش هم‌جنس‌گرایانه ادبیات کلاسیک فارسی» اعتراض می‌کند. این موضع‌گیری کنشی انتقادی نسبت به سنت بود که «عشق نو» را با «تمایز از الگوهای پیشین» و «برجسته‌سازی رابطه‌ای دیگرگونه» تعریف می‌کرد. برای مثال، شاملو «آهنگ‌های فراموش‌شده» را به همسرش اشرف تقدیم می‌کند (شاملو، ۱۳۲۶: ۳) و

در شعرهای «گل‌کو» و «رکسانا» (شاملو، ۱۳۸۱: ۱۱۰ و ۲۵۵) و مجموعه‌های *آیدا: درخت و خنجر و خاطره!* و *آیدا در آینه* صراحتاً از معشوق زن، «آیدا»، نام می‌برد.

## ۲.۹ گذار از معشوق ذهنی به معشوق عینی

شاملو با تمرکز بر معشوق مؤنث عینی و فردیت‌یافته، هم محوریت جنسیتی عشق را تغییر می‌دهد و هم او را از قالب‌های انتزاعی شعر کلاسیک، نظیر ساقی انتزاعی، رها می‌سازد. این رویکرد نوآورانه، در نقد او از «عشق حادثه‌ای تکراری» و «معشوقی با تصویری تغییرناپذیر» منعکس است و تمایل او به دگرگونی ریشه‌ای تصویر معشوق را نشان می‌دهد. خلق معشوق لمس‌پذیر یکی از ویژگی‌های برجسته عاشقانه شاملو است. برای مثال، در شعر «آیدا در آینه»، توصیف دقیق اجزای بدن معشوق (لبان، گونه‌ها، چشمان، دست‌ها، سینه‌ها، رگ‌ها) «آیدا» را شخصیتی با هویتی مشخص ترسیم می‌کند (همان: ۴۹۵). این تمایزآفرینی شاملو در تصویر معشوق، کل متن عاشقانه او را دگرگون کرده و به آن معنایی نوین و ملموس بخشیده است.

او حتی با آوردن عباراتی چون «دو شیار مورب» (همان: ۴۹۵) در توصیف گونه‌های آیدا، به انطباق چهرهٔ آیدا در واقعیت و آنچه در شعر بیان شده است، اصرار می‌ورزد. این روند عینیت‌بخشی به معشوق در توصیف رقص آیدا و رگ‌های دست او به اوج خود می‌رسد:

«توفان‌ها / در رقص عظیم تو / به شکوه‌مندی / نی‌لبکی می‌نوازند / و ترانهٔ رگ‌هایت / آفتاب همیشه را طالع می‌کند.» (همان: ۴۹۷)

رقص و توصیف جزئی رگ‌های بدن آیدا، به‌خوبی عینیت‌یافتگی معشوق در شعر شاملو را تقویت می‌کند. شاملو این توصیفات ملموس را با تصویر نهایی «آیدا در آینه» پیوند می‌زند. آینه‌ای که نماد بازتاب بی‌واسطهٔ واقعیت است.

شاملو با بهره‌گیری از مفهوم آینه، بر تجربه بصری مستقیم و مواجهه بی‌پرده با واقعیت تأکید دارد. آینه در اینجا نماد صداقت و شفافیت است که جهان را بدون تصنع یا تحریف بازتاب می‌دهد. بدین ترتیب، شاملو آینه را به نمادی از بازنمون واقعیت بدل می‌کند و همچنین خود نیز چون آینه‌ای عمل می‌کند تا آیدا را بی‌واسطه و آن‌گونه که هست منعکس سازد.

## ۳.۹ بازتعریف نقش معشوق

دیدار «آیدا در آینه» نشان‌دهنده رابطه‌ای عمیق و پیچیده میان عاشق و معشوق در شعر شاملو است که از دوگانه «عشق عرفانی / عشق جسمانی» فاصله می‌گیرد و به بعد روان‌شناختی عشق نزدیک می‌شود. شاملو عشق کلاسیک را «حیات‌بخش و تکامل‌دهنده» نمی‌داند و آن را مسیری به «ذلت و پفیوزی» می‌خواند. او با رد این دوگانگی، به دنبال تلفیقی از ابعاد جسمانی و معنوی عشق است که به بیان عمیق‌تر و انسانی‌تری از عشق منجر می‌شود.

در نخستین بخش این شعر، شاملو با تمرکز بر لبان معشوق، خواننده را با تحولی اساسی در نحوهٔ نگرش به تن مواجه می‌سازد. لب‌ها که در شعر کلاسیک فارسی همواره به‌عنوان نمادی از لذت جسمانی یا عرفانی محض به تصویر کشیده می‌شدند، در شعر شاملو کارکردی کاملاً نوین و نمادین می‌یابند و به منزلهٔ مرزی میان شهوت و شعور بازنمون می‌شوند:

«لبانت / به ظرافت شعر / شهوانی‌ترین بوسه‌ها را به شرمی چنان مبدل می‌کند / که جاندار غارنشین از آن سود جوید / تا به صورت انسان درآید.» (همان ۴۹۵)

در این سطور، لب‌ها به جای آنکه ابزار غریزهٔ انسانی باشند به نقطه‌ای از تحول درونی و نشانه‌ای از رشد روانی و انسانی بدل می‌شوند؛ وسیله‌ای که میان دو قطب غریزه و شعور قرار گرفته و انسان را از حالت غریزی به مرتبه‌ای از شعور و تعالی می‌رساند و همین مسئله، تقابل دوم را که میان «جاندار غارنشین» و «انسان متمدن» است، معنادار می‌کند. جاندار غارنشین در پایین‌ترین سطح خود، نمایندهٔ شهوت خام و پیروی از غرایز ابتدایی است، در حالی که انسان متمدن، با دستیابی به شعور و اخلاق، به درکی والاتر از عشق نائل می‌شود؛ عشقی که در آن شرم و تأمل جایگزین شهوت و غریزه می‌گردد که این تقابل‌ها به خوبی گذار از عشق جسمانی به عشق متمدنانه را در شعر شاملو نشان می‌دهند.

در ادامهٔ شعر، شاملو به چشمان معشوق پرداخته و با تعبیری هوشمندانه از آن‌ها به‌عنوان «راز آتش» یاد می‌کند: «و چشمانت راز آتش است» (همان: ۴۹۶) آتش، به‌عنوان نمادی از کشف مهم بشر که او را از خام‌خواری می‌رهاند و در نهایت به تمدن رساند (Wrangham, 2009: pp 129 & 130)، در چشم‌های معشوق شاملو تجلی می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که همچون

آتش، چشمان معشوق نیـز عاشـق را از سـطحی غریـزی بـه مرحلـه‌ای بـالاتر از شـعور و تمدن می‌رسانند.

علاوه بر این، در شعر شاملو، معشوق از مفهوم صرفاً دنیوی کهن، آن‌طور کـه در سـبک خراسانی دیده می‌شود، فراتر رفته و به عرصـه‌ای فلسـفی و وجـودی وارد شـده اسـت. در گذشته، دغدغه‌های محـوری انسـان، همچـون معنـا، مـرگ و هسـتی، پاسـخی متـافیزیکی می‌طلبیدند و معشوق صرفاً سوژه‌ای برای عشق بود؛ اما معشـوق در شـعر شـاملو بـه دلیـل زیستن در عصر افول متافیزیک و کاهش نقش دین و عرفان، به جایگـاهی ارتقـاء یافتـه کـه علاوه بر نمایندگی کردن عشق، محلی برای پاسخ بـه دغدغـه‌هـای وجـودی و آرمـان‌هـای بزرگ همچون اختیار و آزادی و شجاعت و... شده است و به محوری جدید بـرای تفکـر و معنابخشی در جهان فاقد قطعیت‌های پیشین بدل گشته است:

«پرستویی که در سرپناه ما آشیان کرده است / با آمدشدنی شتابناک / خانه را / از خـدایی گم‌شده / لبریز می‌کند.» (شاملو، ۱۳۸۱: ۴۷۳)

## ۴.۹ دوسویگی عشق

مواردی که در بالا به آن اشاره شد، زمینه را بـرای عشـقی دوسـویه در شـعر شـاملو فـراهم می‌کند. برای مثال شعر «چهار سرود برای آیدا» (همان: ۴۷۱) بیـانگر سـطحی از صـمیمیت، شناخت عمیق و احترام متقابـل اسـت کـه میـان عاشـق و معشـوق وجـود دارد. شـاملو بـا به‌کارگیری عباراتی همچون: «کیستی که من این‌گونه به اعتماد، نام خود را با تـو مـی‌گـویم» (همان: ۴۷۳) به‌روشنی به این نکته اشاره دارد که رابطهٔ او و معشوق به مرحله‌ای از نزدیکـی و اعتماد رسیده که او بدون هیچ تردیدی، هویت و تمامی اسرار وجود خود را با او در میـان می‌گذارد. گفتن نام در اینجا به‌گونه‌ای نمادین بازکردن دروازه‌های اسرار بـه‌سـوی معشـوق است؛ نشانه‌ای است که در آن، دیوارهای میان عاشق و معشوق فرو ریخته و جـای خـود را به پیوندی عمیق و شفاف داده‌اند.

با گذر از این مرحلهٔ اولیه، شاملو دریچه‌ای به سوی دو نکتهٔ اساسی و حیاتی می‌گشاید:

«کلید خانه‌ام را / در دستت می‌گذارم / نان شـادی‌هـایم را / بـا تـو قسـمت مـی‌کـنم.» (همان)

شاملو «خانه» را نمادی از خصوصی‌ترین فضای زندگی می‌داند؛ جایی که خاطرات و احساسات عمیق می‌شوند. با قرار دادن کلید این خانه در دست معشوق، به او اجازه ورود به درونی‌ترین ابعاد خود را می‌دهد. «تقسیم نان شادی‌ها» نیز نمادی از اشتراک‌گذاری عمیق افکار، احساسات و آرزوهاست، فراتر از مایحتاج جسمانی.

در ادامه، شاملو با بیان:

«به کنارت می‌نشینم و / بر زانوی تو / این‌چنین آرام / به خواب می‌روم» (همان)

لحظهٔ شگفت‌انگیز اوج اعتماد و صمیمیت را به تصویر می‌کشد؛ لحظه‌ای که تمام خستگی‌ها و دلواپسی‌هایش را بر زانوی پر مهر معشوق فرو می‌ریزد. معشوقی که دیگر آن تصویر سنگین و دور از دسترس ادبیات کلاسیک نیست و به جای آن به محملی برای ملاقات عاشقانه تبدیل شده است.

در ادامه، شاملو در قسمت دیگری از این سرود به‌گونه‌ای هنرمندانه فضایی را می‌آفریند که نشان‌دهندهٔ توسعهٔ پیوسته و عمیق‌تر شدن شناخت میان او و معشوق است:

«همچنان که با یکدیگر به سخن در آمدیم / گفتنی‌ها را همه گفته یافتیم / چندان که دیگر هیچ‌چیز در میانه ناگفته نمانده بود.» (همان: ۴۷۶)

عنصر گفت‌وگو، در اینجا به عنوان دریچه‌ای به سوی روح‌های پیوندخورده عمل می‌کند؛ جایی که دو عاشق در مقام برابر، با تمام سطوح درونی و عاطفی خود، به یکدیگر گوش فرا می‌دهند و با یکدیگر سخن می‌گویند و هر واژه، به جای آن که ابزاری برای تسلط یا نمایش برتری باشد، به وسیله‌ای برای ارتباط عمیق‌تر و صمیمانه‌تر تبدیل می‌شود.

پس از ترسیم صمیمیت ژرف، شاملو اینک به لایه‌ای عمیق‌تر از عشق دوسویه و متقابل وارد می‌شود، جایی که فداکاری‌ها و ایثارهای عاشقانه به هستهٔ این پیوند استثنایی راه می‌یابند. او با بهره‌گیری از عبارت:

«زنی / که نان و رختش را / در این قربانگاه بی‌عدالت، / برخی محکومی می‌کند که منم.» (همان: ۴۷۷)

تصویری از ازخودگذشتگی آیدا را به‌گونه‌ای هنرمندانه می‌سازد. آیدا با تقدیم «نان» و «رختش» (نمادهای نیازهای حیاتی و ارزش‌های زندگی)، وجود خویش را بی‌چون‌وچرا قربانی عشق شاملو می‌کند. در مقابل، شاملو نیز تمام ابعاد دنیوی و تعلقات زندگی را به کناری می‌نهد و به این فداکاری پاسخ می‌دهد. او در عبارتی متعالی می‌سراید:

«خاک را بدرودی کردم و شهر را / چرا که او نه در زمین و شهر و نه در دیار یاران بود / آسمان را بدرود کردم و مهتاب را / چرا که او نه عطر ستاره، نه آواز آسمان بود». (همان: ۴۷۹)

در ادامه، شاملو با ارائهٔ تصویری ماندگار و سخنی در اوج اعتلا همچون:

« من و تو یکی شوریم / از هر شعله‌ای برتر، / که هیچگاه شکست را بر ما چیرگی نیست / چرا که از عشق / رویینه‌تنیم». (همان: ۴۷۳)

لایه‌ای دیگر از این رابطهٔ والا را افشا می‌کند. شاملو این عشق را به منزلهٔ تجربه‌ای ابدی و زنده به تصویر می‌کشد؛ تجربه‌ای که در آن هر دو نفر همزمان نقش عاشق و معشوق را به طور هم‌زمان ایفا می‌کنند و در فرایند این عشق، تبدیل به شعله‌ای خاموش‌ناشدنی می‌گردند که هیچ نیرویی، توان غلبه به آن را ندارد. عشقی که هم پیونددهندهٔ دو فرد و هم نمودار یگانگی آن دو است: «اکنون من و او دو پارهٔ یک واقعیتیم». (همان: ۴۸۱)

## ۵.۹ آفرینش ساحت‌های بیانی نو

با گذر از مباحث پیشین دربارهٔ فردیت معشوق و زنانگی وی و عشق دوسویه در شعر شاملو، اکنون می‌توان در تغییراتی که شاملو در قالب و بیان شعر عاشقانه ایجاد کرده است، نیز تأمل کرد. در مصاحبه‌ای که پیش‌تر به آن اشاره شد، می‌توان دید که او به‌طور صریح و موشکافانه به نقد تکرار و تقلید ملال‌آور در شعر عاشقانهٔ کلاسیک پرداخته است. از دیدگاه وی، این دسته از اشعار، به‌جای جست‌وجوی تجربه‌های بدیع و بازتاب عشق در قالبی نو، گرفتار روندی یکنواخت و تقلیدی شده بودند؛ فرایندی که او آن را به «موزاییک‌سازی» تشبیه می‌کند.

شاملو معتقد است تمهیدات شعر کلاسیک با تکرار الگوهای ازپیش‌تعریف‌شده و استفاده از استعاره‌های کهنه خلاقیت را کنار گذاشته و از بیان پیچیدگی‌های «عشق نو» ناتوان است. او با روی‌گردانی از این سنت، به دنبال خلق بیانی کاملاً نو بود تا بتواند عشقی را که بر پایه دوسویه بودن، تعامل برابر و فقدان هجران بنا شده بود، در قالبی مناسب و متفاوت از نابرابری‌های عشق کلاسیک بیان کند.

در واکنش به این مسئله، شاملو، عامدانه از نظام ادبی گذشتگان روی بر می‌گرداند. این روی‌گردانی دو جنبهٔ قابل توجه دارد:

اولین نکته گسستن از تمامی قید و بندهای صوری شعر فارسی همچون قوالب کلاسیک و عروض شعر فارسی بود. او با به‌کارگیری شعر سپید که از جمله قالب‌هایی است که به دست توانای او در شعر فارسی تثبیت شده، توانست فضای جدیدی برای بیان احساسات و عواطف عاشقانهٔ خود فراهم کند.

دومین نکته را باید پرهیز کامل از دایرهٔ استعاری و تشبیهات و تلمیحات شعر عاشقانه دانست. شاید بتوان تأکید کرد که عنصر «تلمیح»، خاصه در حیطهٔ شعر عاشقانه، دامگاهی است برای فراخوانی مجدد و مکرر روایت‌های تثبیت‌شده و فراگیر عاشقانه که برای قرون متمادی، سمت‌وسوی عاشقانه‌سرایی فارسی‌زبانان را جهت داده بود.

به بیان دیگر این تلمیحات، به نوعی عاشق و معشوق را به کهن‌الگوهای عاشقانه مانند شیرین و فرهاد و لیلی و مجنون متصل می‌کرد و همواره رفتار و سرنوشت عاشقان را با این روایت‌ها گره می‌زد؛ اما شاملو که به وضوح در مصاحبهٔ خود از عشق کلاسیک رو بر می‌گرداند، با عدم استفاده از تلمیح، خود و آیدا را عاشق و معشوقی مستقل می‌بیند. در همین غیاب تلمیح است که عدم انتخاب دایرهٔ استعاری، تشبیهات و مراعات نظیرهای شعر کلاسیک در شعر او ممکن می‌گردد و معنا پیدا می‌کند.

زمانی که عاشق از اسطوره‌هایی چون فرهاد و مجنون متمایز می‌شود، نمی‌تواند از استعارات و تشبیهات سنتی (مانند بلبل/گل یا پروانه/شعله) برای بیان عشق استفاده کند. با دگرگونی عشق در شعر شاملو (مبتنی بر دوسویگی و تعامل متقابل)، واژگان و صنایع ادبی کلاسیک دیگر توانایی بازنمایی این عشق نوین را ندارند و نیاز به شیوه‌های بیانی متفاوت به وضوح احساس می‌شود.

الف. بامداد با بهره‌گیری از تصاویر و استعاره‌هایی غنی و تازه، استادانه مفهوم عشق دوسویه را به نمایش می‌گذارد:

«تن تو آهنگی است / و تن من کلمه‌ای که در آن می‌نشیند / تا نغمه در وجود آید: / سرودی که تداوم را می‌تپد». (همان: ۴۷۵)

این تصویر شاعرانه، فراتر از توصیف تنانه، به وحدت و همدلی عمیق عاشق و معشوق اشاره دارد. شاملو با تشبیه تن آیدا به «آهنگ» و تن خود به «کلمه»، نشان می‌دهد که این دو در کنار هم به تکامل می‌رسند و نغمه‌ای جاودانه از عشق خلق می‌کنند؛ عشقی که در آن هر دو جزء لاینفک یکدیگرند.

این مسئله، در شعر «من و تو» به شکلی دیگر بیان می‌شود:

«من و تو یکی دهانیم / که با همه آوازش / به زیباتر سرودی خواناست. / من و تو یکی دیدگانیم

که دنیا را هر دم / در منظر خویش / تازه‌تر می‌سازد». (همان: ۴۵۸)

او دو ضمیر «من» و «تو» را چنان درهم می‌پیچد که کلیتی یگانه را خلق می‌کند. تشبیهاتی همچون «یکی دهان» و «یکی دیدگان» عمق و دیگرسانی این عشق را به نمایش می‌گذارند. در اینجا، شاملو رابطهٔ عاشقانه را از سطح تصورات سادهٔ رمانتیک و تمثیل‌های معمول به مرتبه‌ای والاتر ارتقا می‌دهد، مرتبه‌ای که عاشق و معشوق، تنها در کنار یکدیگر قادر به تبلور معنای وجودی خود هستند و در نبود یکدیگر، ماهیت خود را از دست می‌دهند.

این نگاه دوسویه و متقابل در شعر دیگری با نام «من و تو، درخت و بارون» نیز متجلی شده است:

«من باهارم تو زمین / من زمینم تو درخت / من درختم تو باهار». (همان: ۴۵۵)

در این سطور هر عنصر از این تشبیه، در تعامل با عنصر دیگر معنا می‌یابد. به عبارتی «بهار بدون زمین» و «زمین بدون بهار»، «درخت بدون زمین» و «زمین بدون درخت» و «بهار بدون درخت» و «درخت بدون بهار» مفاهیمی ناقص و ناتمام‌اند.

این نوع ارتباط دوسویه و تأثیرش بر تمهیدات بیانی شاملو را نباید تنها عامل نوکنندهٔ شعر شاملو دانست؛ معشوقی که «فسخ عزیمت جاودانه»ی شاملوست، باید با واژگانی که با زندگی و امید در ارتباط است وصف شود: «دست‌های تو چون چشمه‌ای به سوی من جاری شد» (همان: ۲۲۲). شاملو در این تشبیه، علاوه بر شباهت ظاهری دست و چشمه، در لایه‌های معنایی عمیق‌تر نیز ارتباطی بین زایندگی این دو برقرار می‌کند. این نگاه دقیقاً در تقابل با توصیفات دست معشوق در شعر کلاسیک است. توصیفاتی که بر مقتول بودن عاشق و قاتل بودن معشوق تکیه دارند.[۵] یا در توصیف انگشتان باغ‌آفرین آیدا این‌گونه می‌سراید:

«ناز انگشتای بارون تو باغم می‌کنه / میون جنگلا تاقم می‌کنه». (همان: ۴۷۵)

تشبیه دستان معشوق به باران ورای شباهت عینی آن‌ها به خوبی نشان از زندگی‌بخش بودن معشوق دارد. این دیگرسانی را می‌توان در شعرهای دیگری نیز دید:

«بوسه‌های تو / گنجشککان پرگوی باغ‌اند». (همان: ۴۷۵)

شاملو بوسه‌های لب معشوق را به گنجشککان پر صدایی تشبیه می‌کند و تصویری زیبا از صبحی سرشار از زندگی را خلق می‌کند. تصویری پر از احترام که در تضادی معنادار با تصاویری است که شاعران کلاسیک از بوسه می‌ساختند، تصاویری که گاه راه را برای توهین‌های معشوق به عاشق باز می‌کرد.

## ۱۰. نتیجه‌گیری

هرچند عشق همواره عنصری اساسی در شعر فارسی بوده؛ اما در هر دوره بازتابی منحصربه‌فرد از آن، متأثر از تحولات اجتماعی، فکری و فرهنگی زمانه، شکل گرفته است. در دورهٔ قاجار و در بستر نخستین مواجهه‌های جدی ایران با غرب، نخستین نشانه‌های تحول در نگاه عاشقانهٔ شعر فارسی پدیدار شد. در این فضا، به‌تدریج عشق یک‌طرفه و معشوق مذکر به حاشیه رفت و با تلاش روشنفکران و شاعران آن دوره، امکان ظهور معشوق زن و رابطه‌ای دوسویه فراهم آمد. در دورهٔ پهلوی، با تثبیت شعر نو، بذرهای کاشته‌شده در عصر قاجار به بار نشست و شعر عاشقانهٔ نوین فارسی با شتاب و عمق بیشتری دگرگون شد. در این میان، نقش احمد شاملو را نمی‌توان نادیده گرفت؛ گفتمان جدید عشق در شعر نو، بدون حضور او، به‌سختی می‌توانست به این سطح از بلوغ و گسترش دست یابد. در این مقاله نشان داده شد که شاملو، با تکیه بر آگاهی‌های تاریخی و زبانی پیشین، هم محتوای شعر عاشقانه و هم ساختار، زبان و بیان آن را نیز دستخوش دگرگونی کرد. او با بهره‌گیری از ابزارهای بیانی نوین، امکان بازنمایی عشقی دوسویه و معشوقی دیگرسان را فراهم ساخت؛ و با عبور از قالب‌ها و مضامین تثبیت‌شده، مفاهیم نوین عشق را در شکلی تازه نهادینه کرد. از منظر باختینی، شعر شاملو را می‌توان پاسخی تاریخ‌مند به کارناوال ادبی معاصر دانست که در دل تنش میان نیروهای مرکزگرا (سنت) و گریز از مرکز (نوگرایی) معنا می‌یابد. در این چارچوب، معنا به جای آنکه فرایندی ایستا در نظر گرفته شود، نتیجهٔ فرایندی دیالکتیکی و چندصدایی‌ست. همچنین، با اتکا به اصل تمایز در نظریهٔ سوسور، می‌توان گفت هویت گفتمان عاشقانهٔ شاملو در فاصله‌گیری آگاهانه از گذشته صورت‌بندی می‌شود. او با برگزیدن و برجسته‌سازی عناصر تازه، سپهر معنایی عشق را بازآرایی می‌کند؛ بازآرایی‌ای که بر سه تمایز بنیادین استوار است:

- گذار از معشوق مذکر مثالی به معشوق مؤنث عینی؛

- عبور از رابطهٔ عمودی و یک‌سویه به رابطه‌ای افقی و دوسویه؛
- کنار گذاشتن نظام استعاری تثبیت‌شده و خلق زبانی نو و زنده.

از این‌رو، شاملو نه صرفاً آغازگر و نـه صـرفاً وارث ایـن گفتمـان اسـت. او در جایگـاه کانونی فرایندی تاریخی و چندصدایی، معنا را از دل گفـت‌وگـویی انتقـادی بـا گذشـته و از طریق مرزبندی‌های خلاقانه با سنت، صورت‌بندی می‌کند. گفتمان عاشقانهٔ نوین در شـعر او، به جای تکرار گذشته، از دل مواجهه با گذشته و ایجاد تفاوت با آن زاده می‌شود.

## پی‌نوشت‌ها

۱. گفتنـی اسـت کـه سـینگر در کتـاب دیگـری بـا عنـوان *pU-of Love: A Partial Summing hilosophyP*، خلاصه‌ای بسیار موجز از آنچه در این سه جلد گفته، فراهم آورده است که به همت نشر نو و ترجمـهٔ میثم محمدامینی با عنوان «فلسفهٔ عشق» روانهٔ بازار نشر شده است. (سینگر، ۱۳۹۷)

۲. در روایت «تاریخ ثعالبی» (ثعالبی، ۱۳۶۸: صص ۴۴۰ و ۴۴۱) و روایـت «شـاهنامه» فردوسـی (کـزازی، ۱۳۹۰: صص ۱۵۴ تا ۲۱۰) هیچ اشاره‌ای به فرهـاد نشـده اسـت. در روایـت بلعمـی از ایـن داسـتان، اشاره‌ای کوچـک بـه فرهـاد شـده اسـت. (بلعمـی، ۱۳۵۳: صـص ۱۰۹۱ و ۱۰۹۰) در هـیچ کـدام از روایت‌های پیشین که بررسی شد، نامی از شکر اصفهانی ذکر نشده است.

۳. بباید عشق را فرهاد بودن / پس آن‌گاهی به مردن شاد بودن (نظامی، ۱۳۷۸: ۲۶۲)

۴. البته این نوع شعر، نیازمند بررسی دقیق‌تری است که پـرداختن بـه آن مـی‌توانـد جنبـه‌هـای نـوینی از تجلی‌های گوناگون عشق در شعر معاصر فارسی فراهم آورد که پرداختن به آن خـارج از هـدف ایـن مقاله است.

۵. به خون خلق فروبرده دست کاین حناست / نـدانمش کـه بـه قتـل کـه شـاطری آموخـت. (سـعدی، ۱۳۸۵: ۵۴۲)

## کتاب‌نامه


آخوندزاده، میرزا فتحعلی (۲۵۳۵). *مقالات فارسی*، به کوشش حمید محمدزاده. تهران: نگاه.

آدمیت، فریدون (۱۳۵۷). *اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی*، تهران: پیام

آرین‌پور، یحیی (۱۳۵۱). *از صبا تا نیمـا*، ج ۱ تهـران: شـرکت سـهامی بـا همکـاری مؤسسـه انتشـارات فرانکلین.

آل احمد، جلال (۱۳۷۹). «مقدمه‌ای که در خور بلند شاعر نبود»، در کتاب *از نقطه تا خط (مجموعهٔ نقـد و نظر دربارهٔ نصرت رحمانی)* به کوشش محمود نیکویه، تهران: طاعتی.

ا.شیراز (۱۳۳۰). «شعر فارسی و شعر نو»، کبوتر صلح. شمارهٔ ۱۸: صص ۳۱ تا ۳۷.

اصفهانیان، داوود (۱۳۷۹). «تأثیر ایلغار مغول در مسیر تاریخ ایران»، *مجموعه‌مقالات اولین سمینار تاریخی هجوم مغول به ایران و پیامدهای آن*، ویراست وهاب ولی، ج اول، تهران، دانشگاه شهید بهشتی تهران، ۷۱–۸۲

امن‌خانی، عیسی (۱۴۰۱). *دربارهٔ تجدد ادبی*، اصفهان: خاموش

امینی، محمدرضا (۱۳۸۴). «مفهوم عشق و سخن عاشقانه در آثار سعدی»، *لقمان، نشریهٔ مرکز نشر دانشگاهی به زبان فرانسه*، سال ۲۰ (ش ۲) (پیاپی ۴۰)، بهار و تابستان ۱۳۸۳. ۴۹ — ۶۵.

امینی، مفتون (۱۳۷۸). «گزارشی از بیان عشق در دوره‌ها و گونه‌های شعر فارسی»، *مجله فرهنگ و توسعه*، شمارهٔ ۴۲ –۴۳، تهران. ۱۵۰ – ۱۵۹

ایلچی، میرزا ابوالحسن خان (۱۳۶۴). *حیرت‌نامه؛ سفرنامهٔ میرزا ابوالحسن‌خان ایلچی به لندن*، به کوشش حسن مرسل‌وند، تهران: مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.

بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد (۱۳۵۳). *تکمله و ترجمهٔ تاریخ طبری*، تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، جلد دوم، تهران: انتشارات زوار، تهران.

بهفر، مهری (۱۳۸۱). «من و تو یکی دیدگانیم»، *احمد شاملو؛ شاعر شبانه‌ها و عاشقانه‌ها*، به کوشش بهروز صاحب‌اختیاری و حمیدرضا باقرزاده، تهران، هیرمند، ۲۸۲ –۳۰۳.

پورجوادی، نصرالله (۱۳۹۸). *بادهٔ عشق؛ پژوهشی در معنای باده در شعر فارسی*، تهران: کارنامه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱). *سفر در مه: تأملی در شعر شاملو*، تهران: نگاه.

ثعالبی نیشابوری، ابومنصور (۱۳۶۸). *تاریخ ثعالبی (مشهور به اخبار ملوک الفرس و سیرهم)*، پارهٔ نخست: ایران باستان، ترجمهٔ محمد فضائلی، تهران: نشر نقره.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۷). *دیوان حافظ*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی علی‌شاه.

حریری، ناصر (۱۳۸۵). *دربارهٔ هنر و ادبیات، گفتگوی ناصر حریری با شاملو*، تهران: نگاه.

دهقانی، محمد (۱۳۹۷). *وسوسهٔ عاشقی، بررسی تحول مفهوم عشق در فرهنگ و ادبیات فارسی*، تهران: نشر رشد جوانه.

رفیعی مقدم کاسانی، هما و همکاران (۱۴۰۱)، «سیاست عشق در عاشقانه‌های احمد شاملو»، *نقد ادبی*، سال ۱۵، ش ۵۹، پاییز، ۱۵۳–۱۹۹.

رودکی، جعفر بن محمد (۱۳۹۱). *دیوان رودکی*، توضیح و نقد و تحلیل اشعار کامل احمدنژاد، تهران: کتاب آمه.

ریپکا، یان و همکاران (۱۳۷۰). *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی، تهران: جاویدان خرد.

سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۸۵). *کلیات سعدی*، به تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.

سلاجقه، پروین (۱۳۹۵). *امیرزادهٔ کاشی‌ها: احمد شاملو*، تهران: مروارید.

سینگر، اروین (۱۳۹۷). *فلسفهٔ عشق*، ترجمهٔ میثم محمدامینی، تهران: نشر نو.

شاملو، احمد (۱۳۲۶). *آهنگ‌های فراموش شده*، تهران: مروارید.

شاملو، احمد (۱۳۸۱). *مجموعه آثار احمد شاملو، دفتر یکم: شعرها*، تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). *ادوار شعر فارسی؛ از مشروطیت تا سقوط سلطنت*، تهران: سخن.

شمیسا سیروس (۱۳۸۸). *سبک‌شناسی شعر*، ویراست دوم، تهران: میترا.

شمیسا سیروس (۱۳۸۶). *سیر غزل در شعر فارسی*، ویرایش دوم، تهران: علم.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۹۱). *تاریخ ادبیات ایران، خلاصهٔ جلد سوم: بخش اول – دوم*، تلخیص سید محمد ترابی. تهران: فردوس.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۵). *صد سال عشق مجازی؛ مکتب واسوخت در شعر فارسی قرن دهم*، تهران: سخن.

فرخزاد، فروغ (۱۳۴۸) *دیوار*، تهران: امیرکبیر

فرخزاد، فروغ (۱۳۷۵). *جاودانه زیستن، در اوج ماندن*، به کوشش بهروز جلالی، تهران، مروارید.

فلکی، محمود (۱۳۸۰). *نگاهی به شعر شاملو*، تهران: مروارید.

کرمانی، میرزا آقاخان (۱۳۸۴). *صد خطابهٔ میرزا آقاخان کرمانی*، ویراست محمدجعفر محجوب، لس‌آنجلس: شرکت کتاب.

کزازی، جلال‌الدین (۱۳۹۰). *نامهٔ باستان*، ج نهم، تهران: انتشارات سمت.

کوشش، رحیم و نوری، زهرا (۱۳۹۵). «تحلیل ابعاد تاریخ مضمون عشق در اشعار احمد شاملو»، *درّ دری (ادبیات غنایی، عرفانی)*، سال ۶، ش ۱۹، تابستان، صص ۵۲-۴۳.

لاهوتی، ابوالقاسم (۱۳۵۸). *دیوان لاهوتی*، به کوشش احمد بشیری، تهران: امیرکبیر.

لنگرودی، شمس (۱۳۷۷). تاریخ تحلیلی شعر نو. جلد ۱، ویرایش دوم، تهران: مرکز.

محسنی، مرتضی و همکاران (۱۳۹۵). «سیمای معشوق و کیجا در رباعیات و روجای نیما»، *مجموعه‌مقالات همایش علمی‌پژوهشی نیما، زبان و شعر تبری* (ویراست ادارهٔ کل فرهنگ و ارشاد اسلامی مازندران) ساری: هاوژین.

مختاری، محمد (۱۳۷۸). *هفتاد سال شعر عاشقانه، تحلیلی از ذهنیت غنایی معاصر*، تهران: تیراژه.

مدی، ارژنگ (۱۳۷۱). *عشق در ادب فارسی: از آغاز تا قرن ششم*، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه)

مرادی نرگس، تسلیمی، علی، خزانه دارلو، محمدعلی (۱۳۹۷). «معشوق ایده‌آل، معشوق – مادر؛ بررسی لکانی عشق در شعر بر سرمای درون احمد شاملو» *ادبیات پارسی معاصر*، سال ۸ شمارهٔ اول، بهار و تابستان، صص ۲۰۷ -۲۳۲

مراغه‌ای، زین‌العابدین (۱۴۰۳). سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک. به کوشش م.ع. سپانلو. تهران: آگه.

میرزا ابوطالب خان (۱۳۵۲). *مسیر طالبی یا سفرنامهٔ میرزا ابوطالب خان*، به کوشش حسین خدیو جم، تهران: اساطیر.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰). *صد سال داستان‌نویسی ایران*. جلد اول و دوم با تجدیدنظر کلی. تهران: چشمه.

نادرپور، نادر (۱۳۸۲). *مجموعهٔ اشعار*، تهران: نگاه.

نایب‌الایاله، رضا قلی میرزا (۱۳۶۱). *سفرنامه رضا قلی میرزا نایب‌الایاله، نوهٔ فتحعلی‌شاه*، به کوشش اصغر فرمان‌فرمایی قاجار، تهران: اساطیر.

نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۷۸). *خسرو و شیرین*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نیما یوشیج (۱۳۶۸). *دربارهٔ شعر و شاعری*، تدوین سیروس طاهباز، با نظارت شراگیم یوشیج، تهران: دفترهای زمانه

نیما یوشیج (۱۳۷۳). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما*، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

نیما یوشیج (۱۳۷۶). *مجموعهٔ کامل نامه‌های نیما یوشیج*، تدوین سیروس طاهباز، تهران: نشر علم.

واده، ژان – کلود (۱۳۷۷). *حدیث عشق در شرق*، ترجمهٔ جواد حدیدی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

یارشاطر، احسان (۱۳۳۴). *شعر فارسی در عهد شاهرخ یا آغاز انحطاط شعر فارسی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

Amini, Mohammadreza. (2004). *Idée et expression de l'amour dans les œuvres de Sa'dī,* Luqman, numéro 2, numéro de série 40, pp.49-65. Printemps-été 2004.

Bakhtin, M. (1999). *Toward a Philosophy of Act*, Translated by Vadim Liaponuv, Texas: University of Texas.

Bakhtin, M. (1986). *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern W. McGee, Austin: University of Texas Press

Bakhtin, M. (1990). *Art and answerability*,Translated by Vadim Liaponuv, Austin: University of Texas Press

PressGiddens, Anthony (1992). *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism Modern Societies*, Standford: Stanford University Press.

Meisami, Julie Scott (1987*). Medieval Persian Court Poetry*, New Jersey: Princeton University Press.

Morson, G. S., & Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics*. Standord: Stanford University Press.

Najmabadi, Afsaneh (2005), *Women with Mustaches and Men Without Beards: Gender and Sexual Anxieties of Iranian Modernity*, Los Angeles: University of California Press.

Ouseley, willliam (1819 -1823). *Travels in Various Countries of the East; more particularly Persia*. Vol 3, London: Rodwell and Martin.

Saussure, F. de. (2011). *Course in general linguistics* (W. Baskin, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1916)

Singer, Irving (2009). *The Nature of Love* , Vol 1: Plato to Luther. Cambridge: The MIT Press.

Singer, Irving (2009). *The Nature of Love*, Vol 2: Corutly and Romantic, Cambridge: The MIT Press.

Singer, Irving (2009). *The Nature of Love*, Vol 3: The Modern World, Cambridge: The MIT Press.

Singer, Irving (2011). *Philosophy of Love; A Partial Summing-U*, Cambridge: The MIT Press.

Tancogine, M (1820). *A Narrative of a Journey into Persian and Residence at Tehran*. Translated from French, No translator's name. London: William wright.

Tavakoli-Targhi, Mohamad (2001). *Refashioning Iran Orientalism, Occidentalism and Historiography*. Houndmills: Palgrave.

Wrangham, Richard W (2009). *Catching Fire*, New York: Basic Books

Zappen, James P. (2004). *The Rebirth of Dialogue, Bakhtin, Socrates, and the Rhetorical Tradition*, New York: State University of New York Press.