

روایت‌های تجربه زنانه از زندگی اجتماعی در ادبیات مطالعه موردی: فروغ فرخ‌زاد

جمال محمدی^۱ جمیل ناصری^۲

چکیده

این پژوهش به دنبال واکاوی این مسئله است که زنان زندگی اجتماعی خود را چگونه در ادبیات روایت کرده‌اند. روایت هر فرد از زندگی خود اساساً حاوی مؤلفه‌های اصلی شکل‌دهنده هویت شخصی و تجربه زیسته او است و هویت شخصی و تجربه زیسته فرد بسته به متغیر جنسیت تفاوت می‌پذیرد، طوری که می‌توان از مقوله تجربه مردانه/ زنانه سخن گفت. در این پژوهش واکاوی تجربه زنانه در ادبیات با تکیه بر آرای گیدنز در باب روایت هویت شخصی صورت گرفته است. روش کیفی مورد استفاده تحلیل روایت است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که به‌رغم یأس مفرط حاکم بر اشعار او، وی تحقق تجربه‌ای انسانی‌تر از زندگی برای زنان و رهایی آنها از الزامات و قواعد سرکوبگر جامعه مردسالار را امکان‌پذیر می‌داند و مایه‌هایی قوی از امید به واگشایی امکان‌ها و روزنه‌ها در آینده در لایه‌های مضمّن اشعار او نهفته است. آن‌گونه که از اشعار او برمی‌آید، فضای شهری نقشی مؤثر در فرودست کردن جایگاه زنان داشته و محل بازتولید سلطه‌ی حاکم بر آنان است. از دید وی شهر فضایی است که با تولید و تکثیر نگاهی جنسی به زنان، آنان را به سوی پذیرش نقش‌های انفعالی سوق داده و مانع از رشد توانایی‌ها و بروز استعدادهای آنان گشته است. بدین ترتیب، حالتی از عدم‌اعتماد به نفس در زنان پدیدار گشته که سبب شده آنان در پیمودن راه‌های پیشرفت متکی به مردان گردند.

واژگان کلیدی: تجربه زنانه، هویت شخصی، رابطه ناب، روایت‌شناسی.

۱ دکترای جامعه‌شناسی دانشگاه تهران. دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان

m.jamal8@gmail.com

۲ کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی دانشگاه کردستان sakarestan@gmail.com

طرح مسئله

اصلی‌ترین عرصه‌ی تجلی و تحقق هستی انسانی، اجتماع است و آن‌چه زندگی اجتماعی افراد را انسجام می‌بخشد روایاتی است که هر فرد از تاریخ خویش عرضه می‌دارد، به‌طوری که این روایات را هسته‌ی اصلی هویت شخصی دانسته‌اند (گیدنز، ۱۳۹۲: ۱۱۳). لذا آن‌چه معمولاً در شناخت و کاوش زندگی انسان‌ها مورد ارجاع قرار می‌گیرد روایاتی هستند که افراد از زندگی خویش برمی‌سازند. مواجهه‌ی دیگران با این روایات آن‌ها را در معرض انبوهی از تجربیات با واسطه قرار می‌دهد که هم مولد پل‌های ارتباطی جدیدی با اجتماع است و هم موجب گسترش شناخت از جوامع و نقاط مورد منازعه‌ی انسان‌ها در ادوار مختلف تاریخ است. اگر با گیدنز هم‌رأی باشیم که «حقیقت وجود ما همانی نیست که هستیم، بلکه چیزی است که از خویشتن می‌سازیم» (همان، ۱۱۲-۱۱۱) در آن صورت، روایت سهم مهمی در تحقق حقیقت وجود ما خواهد داشت. زیرا آنچه که از خویشتن می‌سازیم روایت آن چیزی است که معتقدیم که هستیم. «هویت هر شخص را نه در رفتار او باید جستجو کرد و نه در واکنش‌های دیگران، بلکه در توانایی و ظرفیت وی برای حفظ و ادامه‌ی روایت مشخصی از زندگی‌نامه‌اش» (همان، ۸۴) نهفته است. بنابراین هویت هر شخص بسته به روایتی است که از تاریخ خود دارد، روایتی که حول عناصر مرکزی زندگی اجتماعی شخص، در طول زمان شکل گرفته و هویت‌اش را تثبیت می‌سازد.

از سوی دیگر، ویژگی‌های قوام‌بخش هویت شخصی تابع فاکتورهایی کلان‌تر از جمله قومیت، نژاد، طبقه و جنسیت‌اند. تبعیت از این فاکتورهای کلان‌تر، به این دلیل پدیدآورنده‌ی تفاوت در تجارب زندگی روزمره است که قرارگرفتن ذیل هر یک از این مقولات الزاماتی به همراه دارد. در این میان، جنسیت یکی از عوامل نیرومند در تحدید و تشکیل تجارب انسانی بوده که به‌صورتی گسترده ریشه در دیگر مؤلفه‌های هویتی دوانده و افراد هم‌جنس در قومیت‌ها، نژادها و طبقات مختلف را در یک سری از تجارب مشترک می‌گرداند. طبیعی است که زنان به عنوان نیمی از آحاد جامعه تحت‌تأثیر الزامات این بخش‌بندی قرار بگیرند و زندگی اجتماعی را به‌نحوی متفاوت از جنس مخالف تجربه کنند. لاجرم اهمیت این موضوع که تجربه‌های زنانه از زندگی اجتماعی، به عنوان نیمی از تشکیل دهندگان جامعه، دارای چه ویژگی‌هایی است یا اینکه زنان چه‌گونه تجربه‌ی خود از زیستن در جامعه را روایت کرده و از خلال آن سعی در شکل دهی به هویت شخصی خویش دارند، بر کسی پوشیده نیست. یک راه دسترسی به این تجارب و واکاوی آن، مراجعه به روایت‌هایی است که زنان از زندگی خویش دارند. این روایات را می‌توان در قالب داستان، رمان، فیلم، شعر و یا حتی عکاسی و نقاشی جستجو کرد. هرچند نظریات کلاسیک روایت که غالباً ساختارگرا هستند بیشترین تأکید را بر متون داستانی گذاشته‌اند اما در همان دوران بودند کسانی چون رولان بارت که روایت را بسی فراتر از جایگیری در یک قالب ادبی مشخص تصور می‌کردند و نیز بعدها با تبیین‌هایی که توسط نظریه‌های جدید روایت مطرح گشت، این تأکیدات کمتر نیز گشت. مسئله اصلی این نوشتار تحلیل روایت تجربه زیسته زنانه در اشعار فروغ فرخ‌زاد است. و لذا لازم است پیش از هر چیز مقولات ادبیات (هنر)، هویت فردی و تجربه زنانه را مفهوم‌پردازی کنیم.

هنر و جامعه

به‌میان آمدن مقوله‌ی ادبیات، که خود یکی از شاخه‌های عرصه‌ی گسترده‌تر هنر است، مستلزم بحثی در باب ماهیت اثر هنری و چگونگی رابطه‌ی آن با انسان و جامعه است. عده‌ای هنر را ساحتی می‌دانند که ارتباط آن با جامعه از نوع شکل‌دهی است. فعالان در این حوزه معتقدند آثار هنری مصنوعات برگرفته از ایده‌های افراد نابغه و خلاق هستند که با فراروی از مناسبات وضع موجود، راه‌های ناپیموده‌ی تاریخ بشری را ترسیم کرده و با تحت‌تأثیر قرار دادن جامعه توسط آثار خودشان، نقشی کلیدی در شکل‌دهی به علائق، سلیق و باورهای جامعه دارند. این رویکرد «دربرگیرنده‌ی طیف گسترده‌ای از نظریه‌هاست که وجه مشترک آن‌ها این عقیده یا استعاره‌ی اصلی است که هنر بر جامعه تأثیر می‌گذارد» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۸۴). در همسایگی این رویکرد به جهان هنری، رویکرد دیگری وجود دارد که قائل به خصلت بازتابنده‌ی آثار هنری است. به این معنا که آثار هنری بازتاب تأثیرات جامعه بر شخص هنرمند بوده و با بررسی آن می‌توان به چیستی و ماهیت کشاکش‌های اجتماعی پی برد. این رویکرد در جامعه‌شناسی هنر به رویکرد «بازتاب» شهرت دارد و «بر این ایده استوار است که هنر همواره چیزی در باره‌ی جامعه به ما می‌گوید» (همان، ۵۴). پژوهش‌های برجسته‌ی گئورگ لوکاچ در جامعه‌شناسی ادبیات، در حوزه‌ی دوم جای می‌گیرند. بدین ترتیب از نظر وی، اثر ادبی بازتاب دهنده‌ی اوضاع اجتماعی‌ای است که در بطن آن شکل می‌گیرد. اما اگر متن ادبی صرفاً بازتاب‌دهنده‌ی جامعه‌ای باشد که نویسنده در آن زیسته است، جایگاه خالق اثر ادبی کجاست؟ آیا صرفاً منتقل‌کننده‌ی رونوشتی از شرایط و صورت‌بندی‌های زمانه‌ی خود است؟ لوکاچ معتقد است که هر گروه اجتماعی آگاهی خود را در پیوند با شرایط عینی برمی‌سازد و قدر مسلم این که این آگاهی جمعی بیرون از آگاهی‌های یک‌یک افراد خاص وجود ندارد. افرادی که هر یک با عضویت در چند گروه، آمیزه‌ای یکه و خاص از مجموع آگاهی جمعی می‌سازند. بنابراین آگاهی جمعی تنها حالتی بالقوه در آگاهی هر یک از افراد است نه واقعیتی تجربی. اگرچه این پیشینه‌ی آگاهی ممکن تنها در لحظات معدودی از تاریخ به بالاترین سطح از انسجام با واقعیت بیرونی دست می‌یابد اما ممکن است در تفکرات مفهومی و آفرینش‌های تخیلی تعدادی از افراد به‌طور تجربی تبلور یابد (گلدمن، ۱۳۹۰: ۵۵-۵۴). درست در همین نقطه است که ادبیات اهمیت محوری خود را نمایان می‌سازد. لوکاچ معتقد است که آثار بزرگ هنری میدان منازعه نیروهای اجتماعی‌ای است که از طریق مفهوم پیشینه‌ی آگاهی ممکن درمقابل هم‌دیگر صف‌آرایی کرده‌اند. اگرچه اکثر آثار لوکاچ با بهره‌گیری از مفاهیمی چون «امر نوعی» و «کلیت»، و نیز با به‌کارگیری روش خاص خود، رمان را محور اصلی مذاقه قرار داده است، اما می‌توان بصرت‌های مهم وی در باب ادبیات را، در پژوهش‌هایی که با روش‌هایی غیر از روش خود وی انجام می‌شود، مطمح نظر قرار داد.

برساخت و روایت هویت فردی

این مسئله ما را به‌سوی بررسی چیستی و چگونگی شکل و تکوین هویت شخصی می‌برد. آنچه هویت شخصی ما را می‌سازد، شیوه‌ی جهت‌گیری ما در مورد جریانات، اتفاقات و محرک‌هایی است که در گذر زمان با ما برخورد داشته و دارند. نقش فعال کنشگر، رکن اساسی فرآیند برساختن «هویت شخصی» است؛ گیدنز در تعریف این مفهوم می‌گوید «هویت شخص نوعی خصیصه‌ی متمایز، یا حتی مجموعه‌ای از خصیصه‌های متمایز، نیست که در اختیار فرد قرار گرفته باشد. هویت شخصی در حقیقت همان خود است که شخص آن

را به‌عنوان بازتابی از زندگی‌نامه‌اش می‌پذیرد. در اینجا نیز هویت به‌معنای تداوم فرد در زمان و مکان است: ولی هویت شخصی عبارت است از همین تداوم اما به‌صورت بازتاب تفسیری که شخص از آن به‌عمل آورده است» (گیدنز، ۱۳۹۲: ۸۲). شیوه‌های پاسخ‌گویی ما به مسائل مختلف، مختصاتی از ما ترسیم می‌کنند که شمایل خاصی به ما می‌بخشد. «هویت برای ما شکل دهنده‌ی مسیری است که باید آن را طی مدتی که «طول عمر» نامیده می‌شود از لابه‌لای قرارگاه‌های نهادین تجدد بپیماییم» (همان، ۳۲).

در این دیدگاه اوضاع و احوال اجتماعی از زندگی شخصی افراد جدا نیست و اوضاع اجتماعی اساساً بیرونی نیستند. جهان اجتماعی از خلال درگیری افراد با مسائل زندگی خصوصی ساخت می‌یابد (همان، ۳۰-۲۹). بنابراین آنچه سطوح کلان واقعیات اجتماعی را برمی‌سازد برآیند کنش‌های متقابل عوامل فردی است که این نیز ریشه در هویت‌های شخصی یا همان شیوه‌های بودن عاملین اجتماعی دارد. «موجود انسانی» بودن منوط به آگاهی مدام از اعمال و رفتار است و این نوعی آگاهی، بازاندیشانه است که ریشه در بازتابندگی نهادین دوران مدرن دارد (گیدنز، ۱۳۹۲: ۵۹). جزء لاینفک هستی اجتماعی فرد در عصر مدرن، «اضطراب» است که به مقوله «امنیت وجودی» گره خورده است. اضطراب یا، به‌تعبیر هایدگر، ترس آگاهی «با ترس فرق دارد. ما همواره از این یا آن موجود معین که از این یا آن نظر ما را تهدید می‌کند می‌ترسیم. ترس در برابر... در هر مورد ترس از چیز معینی است... البته ترس آگاهی ترسی است در برابر... اما نه در برابر این یا آن چیز... آن نامتعینی که ما فراروی آن و از آن می‌ترسیم صرف فقدان تعین نیست، بل عدم امکان ذاتی تعین-پذیری است» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۱۷۳). به‌عبارت دیگر، «اضطراب نمی‌داند آنچه در برابر آن مضطرب است چیست» (هایدگر: ۱۳۸۹: ۲۴۷). اضطراب مرتبط با امنیت‌خاطری است که فرد در صدد مهیاکردن آن است و باید آن را از ترس بازشناخت. ترس موضوع معینی دارد، یعنی هنگامی که ما می‌ترسیم، دقیقاً از علت ترس خود آگاهییم و از چیز مشخصی می‌ترسیم، اما اضطراب فاقد موضوعی معین است. اضطراب کیفیتی پراکنده و سیال در فضا است که به موضوع مشخصی ارجاع ندارد (گیدنز، ۱۳۹۲: ۷۰). اضطراب با حمله به هسته‌ی مرکزی «خود»، آگاهی از هویت شخصی را با مخاطره مواجه کرده زیرا آگاهی «خود» از «ویژه‌گی-های ساختاری دنیای عینی رفته رفته کدر و ابهام‌آلود می‌شود» (همان، ۷۲).

مفهوم دیگر مرتبط با روایت و برساخت «خود»، مفهوم «احساس گناه» و «احساس شرمساری» و تمایز بین آن‌هاست. گیدنز با رد این تمایز که گناه وجهه‌ای خصوصی دارد و شرمساری وجهه‌ای آشکار و علنی، خاطرنشان می‌سازد که انسان ممکن است در تنهایی هم احساس شرمساری کند. «شرمساری را باید در ارتباط با جامعیت خود مورد بررسی قرار داد، حال آن‌که احساس گناه معلول اشتباه‌کاری‌ها است» (همان، ۹۸). چنان‌که پیرس و سینگر نیز اشاره می‌کنند «احساس تقصیر معمولاً هنگامی به‌وجود می‌آید که از حد و مرز معینی تجاوز کرده باشیم، حال آن‌که شرمساری هنگامی رخ می‌نماید که به هدف مطلوب نرسیم و... نوعی کوتاهی و اهمال در کار باشد» (پیرس و سینگر، ۱۹۵۳: ۱۴۲). پی‌آمد شرمساری از بین رفتن ریشه‌های اعتماد است زیرا همواره همراه با ترس از تنهاماندن و به‌انزوا رفتن است؛ این بی‌اعتمادی صرفاً در رابطه با دیگران نیست بلکه کل جهان پیرامونی را متشتت می‌گرداند و لاجرم اعتمادبه‌نفس را از بین می‌برد.

و دست آخر مرتبط‌ترین مفهوم مرتبط با هویت، مقوله «بدن» است. اصلی‌ترین معبر پیوند ما با جهان و کانون همگرایی دیگر مؤلفه‌هایی که هویت شخصی را بر می‌سازند «بدن» است. بنابراین بدن تنها یک شیء خارجی و صرفاً مادی نیست که تحت مالکیت ما باشد، بلکه مجموعه‌ای از کنش و واکنش‌هاست که از خلال زندگی روزمره در فرآیند تشکل هویت شخصی افراد، مشارکتی فعال دارد. یکی از وجوه بدن «نمای ظاهری» آن است که دربرگیرنده‌ی تمام ویژگی‌های سطحی و قابل‌رؤیت فرد است و افراد دیگر آن را چون نشانه‌هایی برای تفسیر اعمال ما به‌کار می‌گیرند. یکی دیگر از وجوه بدن «کردار» است. منظور از «کردار» چگونگی بکارگیری بدن در فعالیت‌های روزمره است. پیداست که شیوه‌ی پرداخت ما از بدنمان و چگونگی مدیریت آن، پیوند وثیقی با هویت ما و به طبع آن خواسته‌ها و آمال ما دارد. از نظر گیدنز، سیاست‌های ساخت بدن و کنترل ظاهر که بیشتر از الگوهای برگرفته از هوسناکی بدن تبعیت می‌کنند مهم‌ترین ابزارهایی هستند که بازتاب‌های اجتماعی مدرن را بر کانون پرورش و حتی آفرینش بدن متمرکز می‌کنند (گیدنز، ۱۳۹۲: ۱۴۶-۱۴۴).

تجربه زیسته زنانه

مناقشات بسیاری حول این موضوع درگرفته که آیا می‌توان از چیزی به اسم «تجربه‌ی زنانه» سخن گفت؟ آیا جنسیت به عنوان عاملی مشترک این توان را دارد که تجارب پراکنده‌ی زنانی از طبقات، نژادها و فرهنگ‌های متفاوت را حول محوری مشخص سازمان دهد که بتوان آن را تجارب زنانه نام نهاد؟ یا این که گستردگی تجارب زنان زیر تأثیر مقولاتی چون نژاد، طبقه و فرهنگ، به حدی است که مانع از شناسایی یک «نمونه‌ی آرمانی» از حاملین این تجارب می‌شود؟ نظریه پردازان فمینیست، در این مورد، آرای متفاوت و گاه متضادی را ابراز داشته‌اند. این تشتت آرا در مورد موضوعی که ظاهراً اهمیت بنیادینی برای این نوع مطالعات دارد جای شگفتی نیست و نظریه‌ی فمینیستی خود بر این باور است که نمی‌توان فمینیسم را به مدد یک رشته مفاهیم جوهری تعریف و مورد شناسایی قرار داد (فریدمن، ۱۳۸۳: ۶). به همین دلیل هم-چنان که فریدمن یادآور می‌شود می‌توان از انواع فمینیسم یاد کرد.

آن دسته از نظریات فمینیستی که تأکید می‌کنند جنسیت مقوله‌ای است که تجربیات انسان‌ها را به شکلی خاص سامان می‌دهد و افراد متعلق به جنسی مشترک تجربیات مشابهی را از سر می‌گذرانند، بیشتر متعلق به جریان «موج دوم» فمینیسم هستند. «موج دوم» دوره‌ای زمانی است که به از سرگیری فعالیت‌های فمینیستی از اواخر دهه‌ی ۶۰ به بعد اشاره دارد (فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۰؛ سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۷۳). چنان که سیدمن اشاره می‌کند «از اولین روزهای موج دوم... بسیاری از فمینیست‌ها با مخالفان آن بر سر موضوعی اساسی با یکدیگر توافق داشته‌اند: تفاوت‌های بنیادینی میان مردان و زنان وجود دارد. گفته می‌شود که مردان و زنان اندیشه، احساس و خواسته‌های متفاوتی دارند و به شیوه‌های متفاوت و حتی متضادی، با دیگران و جهان اجتماعی ارتباط برقرار می‌کنند. و به رغم تنوع موجود در زنان و در مردان، یکسانی یا هویت بنیادینی میان مردان و میان زنان وجود دارد... بر این اساس زنان از آن‌جا که زیر سلطه‌ی مردان قرار دارند و خواهان رهایی از آن‌اند، تجربیات، ارزش‌ها و منافع مشترکی دارند» (سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۷۳).

دوروتی اسمیت، یکی از چهره‌های شاخص مطالعات فمینیستی، جنسیت را بنیادی‌ترین مقوله‌ی تحلیل اجتماعی می‌داند و معتقد است که جنسیت «خود»، فرهنگ و دیگر نهادهای اجتماعی را شکل می‌دهد. وی با وجود آگاهی از تفاوت‌هایی که به مدد طبقه، نژاد، فرهنگ و دیگر مقولات اجتماعی در زنان و مردان نمود می‌یابد، معتقد است که تفاوت میان زنان و مردان، حکایت از معرفت متفاوت زنان دارد و آنان را دارای روش‌های شناخت خاص خود می‌داند و در نتیجه زنان را برخوردار از تجربیات جنسیتی مشترکی می‌داند (همان، ۲۷۴-۲۷۵). اسمیت به دنبال پی ریزی جامعه‌شناسی‌ای بود که ساخته‌ی دست زنان باشد. از نظر وی، رشته‌ی جامعه‌شناسی، مقولات جامعه‌شناسی مردانه را به سطح جامعه‌شناسی عمومی برکشیده است و با طرح مقولات انتزاعی، زنان را از زندگی خود بیگانه کرده است. این که نقطه شروع جامعه‌شناسی فمینیستی باید محیط، روابط اجتماعی و فعالیت‌های خاص زنان باشد، از این باور اسمیت سرچشمه می‌گیرد که «دیدگاه زنان هرگز از امر واقعی فاصله نمی‌گیرد» (اسمیت، ۱۹۹۰: ۲۳؛ به نقل از همان، ۲۷۷).

این نوع برداشت ذات‌گرایانه‌ی موج دوم از جنسیت، توسط عده‌ای از فعالان و نظریه‌پردازان جنبش فمینیستی مورد انتقاد واقع شد. برخی از فعالان فمینیست با اشاره به تجارب متفاوت و گاهاً متضاد زنان دیگر فرهنگ‌ها و نژادها، به ستمی اشاره کردند که گاهاً از جانب هم‌جنسان سفید پوست‌شان بر آن‌ها اعمال شده و خواهان به رسمیت شناخته شدن این ادعاها گردیدند. این نویسندگان مدعی شدند که فمینیست‌های سفید پوست ستم مشترکی را که بر همه‌ی زنان اعمال می‌شود به بحث می‌گذارند و در این میان در باره‌ی ستم متفاوتی که زنان سیاه پوست متحمل می‌شوند سکوت می‌کنند. برای نمونه، عزیز^۱ در مورد مبارزات مدافعان سقط جنین در دهه‌ی ۱۹۷۰ اشاره می‌کند «این واقعیت را که بسیاری از تلاش‌های زنان سیاه در زمینه‌ی تولیدمثل پیرامون حق حفظ و از قوه به فعل در آوردن توانایی باروری‌شان دور می‌زده است به حساب نیاوردند» (عزیز، ۱۹۹۷: ۷۰؛ به نقل از فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۲۶). یکی دیگر از نویسنده‌گان فمینیست خاطر نشان می‌سازد «هم نظریه و هم عمل فمینیستی باید اعتراف کنند که زنان سفید در یک رابطه‌ی قدرت به منزله‌ی سرکوب‌گران زنان سیاه هستند» (کاربای، ۱۹۹۷: ۴۶؛ به نقل از فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۲۷). این گونه انتقادات صرفاً به مواردی از سرپوش‌گذاری‌های نژادی محدود نمی‌شود بلکه شماری از نویسنده‌گان به تقابلی دیگر در جهان تجربه‌ی زنانه انگشت می‌گذارند که حول قطب‌بندی اروپا محوری و استعمار سامان یافته و قائل به ستمی هستند که از جانب زنان سفید پوست ملل استعمارگر به زنان مستعمرات تحمیل می‌شود. سینتیا انلو^۲، که تحقیقاتی در رابطه با تأثیر استعمار بر زنان سراسر جهان داشته، خاطر نشان می‌سازد که «زنان مستعمرات به صورت وسایل شهوت‌رانی در خدمت مردان خارجی بوده‌اند... بقیه مثل آشپز و لکه برای همسران همان مردان خارجی کار کرده‌اند. این زنان به احساس برتری اخلاقی زنان سفید با پذیرفتن دین و تعالیم اجتماعی آن‌ها بال و پر داده‌اند» (انلو، ۱۹۹۰: ۴۴؛ به نقل از فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۳۱). نمونه‌ی دیگری از اروپا محوری نظریه فمینیستی که فریدمن به آن اشاره می‌کند اخراج دختران مسلمان مدارس فرانسه به دلیل رعایت حجاب اسلامی است. برخی از فعالان جنبش فمینیستی با پیش فرض قرار دادن تصورات غربی از اسلام به مثابه‌ی دینی مردسالار و بدون رجوع به خواست واقعی زنان مسلمان، از این

1. Aziz, R.
2. Enloe, C.

قوانین دفاع می‌کنند (فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۳۳). اگرچه این انتقادات از ذات‌گرایی و متعاقب آن تعمیم خواست‌های زنان سفیدپوست طبقه‌ی متوسط غربی به درستی مطرح شدند، اما بی‌پاسخ نماندند. لیکن قبل از پرداختن به پاسخ‌ها، نظری می‌افکنیم به چرخش پست‌مدرن در نظریه‌ی فمینیستی. این بدان دلیل است که پاسخ‌های داده شده به کل این انتقادات دارای شباهت‌های زیادی هستند.

برخی از نظریه‌پردازان فمینیست راه برون رفت از بحران پدید آمده را در نظریه‌های پست‌مدرن جستند. فمینیست‌های پست‌مدرن وجود یک هویت ثابت زنانه را رد می‌کنند (فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۳۸؛ سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۸۵). استدلال آن‌ها برای رد هویت مشترک بدین گونه است که «هویت جنسیتی پدیده‌ای نیست که طبیعت یا جامعه آن را تثبیت کرده باشد. هیچ هویت جنسیتی مرکزی بر پایه‌ی تمایلات روانی، ارزش‌های فرهنگی، یا جایگاه اجتماعی مشترک وجود ندارد که زنان را به دقت از مردان متمایز کند. جنسیت همواره واجد معانی متعدد، متعارض و متغیر است. جنسیت موضوع کشمکش جاری اجتماعی است... در نهایت، این دلایل عملی یا سیاسی‌اند که تعیین می‌کنند کدام مقوله‌ی هویتی به کار گرفته یا کنار گذاشته شود» (سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۸۵). فمینیست‌های پست‌مدرن با تکیه بر رویکردهای پسا‌ساختارگرایانه نسبت به زبان، معتقدند زبان نظامی از نشانه‌هاست که انسجام‌شان را از «نسبت‌های درونی تفاوت» می‌گیرند. بدین ترتیب، واژه‌ی «زن» از آن رو که در یک نظام زبانی خاص در رابطه‌ای تقابلی با مرد قرار می‌گیرد، افاده‌ی معنا می‌کند (همان، ۲۸۵). و این نظام زبانی خود بزرگترین حامل فرهنگ و مهم‌ترین تولید کننده‌ی معناست (هال، ۱۳۹۱: ۲۳). بنا به گفته‌ی این فعالان هیچ تعریف واحدی از هویت زنانه نمی‌توان ارائه داد که ضمن شمول عام هویت زنانه، تنوع و چندگونگی آن را به حاشیه نراند.

آرای اندیشمندان فمینیست پست‌مدرن با انتقاداتی روبه‌رو گشته‌است و همان‌طور که وعده داده شد، این انتقادات را همراه با انتقاداتی که از مخالفان ذات‌گرایی به عمل آمده است، مطرح می‌کنیم؛ زیرا با وجود تفاوت‌هایی که در روش و محتوی این این انتقادات به ذات‌گرایی وجود دارد، همگی آن‌ها در یک مسئله‌ی بنیادی – که قبلاً نیز به آن اشاره شد – متفق‌اند: هیچ تعریفی از هویت زنانه نمی‌توان ارائه داد که تمام وجوه آن را در بر بگیرد. اما آنچه نظریه‌ی فمینیستی از مفهوم «هویت زنانه» مطالبه می‌کند، برگرفتن نمونه‌ای آرمانی از دلالت‌های زن بودن است و از سویی هدف خود و بر از پرداخت مفهوم «نمونه‌ی آرمانی»، نه شمول تام و تمام موضوع مورد بررسی، که به عینیت درآوردن و قابل بررسی ساختن ارکان اساسی موضوع در ساحت نظری است (وبر، ۱۳۸۴: ۱۴۱). بنابر این، ترسیم نمونه‌ای آرمانی از زنانگی لاجرم به معنی ساخت الگویی به تمامی فراگیرنده نیست. از طرفی، الیزابت اسپلمن^۱ انتقاد دیگری را متوجه تکثرگرایی نهفته در آثار منتقدان فمینیسم «زن محور» می‌داند: «اگر نتوانیم در مقام زن از سرکوبی که زنان با آن مواجه‌اند، یا از تجربه‌ی زن در مقام زن، صحبت کنیم آیا فمینیسم، بدون شالوده، بدون یک کانون مشخص، نمی‌ماند؟» (اسپلمن، ۱۹۸۸: ۱۷۱؛ به نقل از فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۳۷). فهرست این سوالات چالش برانگیز را هم‌چنان می‌توان ادامه داد. «منتقدان چرخش پست‌مدرن معتقدند که گیریم پست‌مدرنیست‌ها از قرابت منافع و علائق یا سوژه‌های هم پیمان سخن می‌گویند، اما این سخنان به طرز دیوانه‌کننده‌ای انتزاعی و مبهم‌اند. وانگهی، آیا گمان آن نمی‌رود هنگامی که زنان صدایی فراگیر و قدرت‌بخش به دست آورند، یک بار دیگر، هویت‌شان

1. Spelman, E.V.

انکار شود؟ آیا ایده‌ی زنان به منزله‌ی پدیده‌ای خیالی، مقوله‌ای سیاسی و هنجاری، دقیقاً همان ادعای منتقدان فیمینیسم نیست؟» (سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۹۲)

در نهایت، علی‌رغم مجادلات بی‌پایان نظری بر سر وجود یا عدم وجود نمونه‌ای آرمانی از هویت زنانه، که بتواند به نحوی قابل قبول بازنمایاننده‌ی تجربه‌ی اقشار مختلف زنان باشد، تحقیقات تجربی بسیاری وجود دارند که ضمن بحث از پیچیدگی‌ها و مناقشات نظری بر سر مفهوم «تجربه‌ی زنانه»، بکارگیری این مفهوم را جایز دانسته و در جهت بسط و تدوین آن کوشیده‌اند. برای نمونه، ابادری و دیگران، در مقاله‌ای تحت عنوان «احساسناامیدرتجربه‌زنانهاززندگیروزمره»، متعاقب بحثی نظری در این باره خاطر نشان می‌سازند «نتیجه‌ی این بحث این است که علی‌رغم اذعان داشتن به وجود تفاوت‌های قابل توجه در اندیشه زنانه، می‌توان از ایده‌آل تاییپی تحت عنوان «تجربه زنانه» سخن بگوییم که اگرچه بر روی طیفی قرار می‌گیرد، اما دارای شباهت‌ها و انسجام‌های منطقی‌ای است که موجب می‌شود آن را ذیل یک عنوان کلی بگنجانیم» (ابادری و دیگران، ۱۳۸۷: ۸۵).

روش‌شناسی

در بررسی خود بر روی روایت‌های تجربه زنانه، از روش روایت‌شناسی استفاده کرده‌ایم. اهمیت روایت به اندازه‌ی خود اهمیت تاریخ و هستی انسان است. زیرا تنها راه دست‌رسی به تاریخ و شیوه‌ی هستن انسان‌ها در گذر تاریخ، روایت‌هایی هستند که بشریت از خود به یادگار گذاشته است. یکی از کارکردهای مهم روایت این است که تجارب انسان‌ها را به هم پیوند داده و از این طریق نقش مهمی در پیوستگی جوامع دارند. «از طریق تولید روایت، ارتباط ممکن می‌شود!» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۲۱). این کارکرد روایت در کنار پیوند آن با هویت -هم‌چنان که پیشتر از گیدنز نقل کردیم- موجب می‌شود اقشار و طبقات مختلف جامعه، در پیوندی تنگاتنگ با یک‌دیگر قرار گیرند. هرچند که گیدنز، روایت را در ارتباطش با هویت شخصی منظور نظر دارد، اما بارت معتقد است تمام طبقات اجتماعی و گروه‌های انسانی، روایاتی مختص به خود دارند (بارت، ۱۳۸۷: ۲۷). اگرچه نظریه‌ی روایت از یونان باستان تا کنون مدنظر فلاسفه و اندیشمندان بوده است، اما گسترش و توسعه‌ی آن در بکارگیری‌اش به عنوان روشی بران قرائت متون، به قرن بیستم برمی‌گردد. اولین تلاش‌ها را در این زمینه کسانی چون ولادیمیر پروپ در کتابی تحت عنوان **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان** به ثمر رساندند. بعدها، این کوشش‌های فرمالیستی پیوندهای گسترده‌ای با مطالعات ساختارگرایان فرانسوی در باب روایت یافت به طوری که هر دوی آن‌ها را تحت عنوان نظریات روایت‌شناسی کلاسیک اسم می‌برند. تلاش نظریه‌پردازان کلاسیک روایت بر این بوده است که با بررسی گسترده‌ی متون روایی، به ساختار و قوانین عام جهان روایت دست پیدا کنند. بارزترین ویژه‌گی روایت‌شناسی کلاسیک تمایز گذاری بین رویدادهایی که توسط یک روایت گزارش می‌شوند (محتوای روایی) با نحوه‌ی روایت کردن آن رویدادها (فرم روایی) است (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۱۴). فرمالیست‌ها این جدایی مفهومی را با واژه‌های فیبولا (fabula) و سیوژت (sjuzhet) بیان می‌کنند و ساختارگرایان، به ترتیب، واژه‌های داستان (story) و گفتمان (discourse) را بکار می‌برند. در این میان، فیبولا/داستان عبارت از رویدادی است که گفته می‌شود و سیوژت/گفتمان شیوه‌ی گفته شدن آن رویداد است. این نظریه‌پردازان که قائل به ثنویتی در متن روایت شده هستند، معتقدند که

هر روایت مشتمل است بر لایه‌ای از دلالت خودبنیاد بر پایه‌ی ساختاری که می‌تواند از آن دلالت‌ها جدا گشته و بدون تغییر، از رسانه‌ای به رسانه‌ی دیگر جابه‌جا شوند. در مقابل، نظریه‌پردازان جدید روایت، معتقدند که هیچ‌کنش‌گفتاری و به تبع هیچ نوع تولید معنا، نمی‌تواند صرفاً بر پایه‌ی محور جانشینی زبان صورت گیرد؛ بلکه هر پاره‌گفتاری برای تولید معنا وابسته به محور هم‌نشینی زبان نیز است. و از آن جایی که ویتگنشتاین تصریح می‌کند معنای واژه عبارت از محل آن در جمله است نتیجه می‌گیریم که معنا وابسته به کاربرد است. این بدان معنی است که بیرون از کاربرد بینادهنی زبان هیچ معنایی نمی‌تواند وجود داشته باشد. به عبارتی دیگر، کاربرد عملی بینادهنی است بین شناسنده‌هایی که در ارتباط با یکدیگر هستند (همان، ۲۰-۱۴).

نظریه‌پردازان روایت‌شناسی جدید معتقدند «روایت‌ها همان فرم‌گریزناپذیری هستند که ارتباط بین سوژه-ها به خود می‌گیرد... این تعریف از روایت - به عنوان کم‌ترین عمل زبانی - به تعبیری خاص، نوعی عدول از الگوهای «ساختارگرایانه»، «فرمالیستی»، یا «هرمنوتیکی» است... در واقع، دستور زبان روایتی که این گونه الگوها تولید می‌کنند... بر پایه‌ی نوعی مفهوم سازی یا تجسم کمابیش بی‌دردسر از رمان به عنوان سرمشق همه‌ی کنش‌های روایتی (ادبی و غیر آن) استوار است. با این حال، رمان تنها یکی از شکل‌های بازنمایی روایتی است» (همان، ۲۱). مکتوبیلان با تأکید مکرر بر این مسئله که «کم‌ترین عمل زبانی» روایت است، آشکارا نشان می‌دهد که حتی یک «واژه» می‌تواند حامل روایت باشد. «واژه‌ی «روایت» بر هر واحد معنایی دلالت خواهد کرد» (همان، ۲۳)؛ «روایت هم کم‌ترین واحد معناست هم آن فرآیند شناختی‌ای است که معنا را ممکن می‌سازد» (همان، ۲۴). «روایت - که من آن را علامت تعریف کرده‌ام، علامتی که نمونه‌ای از تجربه‌ی بینادهنی را شناختنی می‌کند - هر شکل از کمترین عمل زبانی یا کلامی را شامل می‌شود» (همان، ۲۶). بدین ترتیب، در تحقیق حاضر برای بررسی روایت‌های تجربه‌ی زنانه از زندگی اجتماعی در ادبیات، با تکیه بر نظریه‌ی جدید روایت‌شناسی، در صدد قرائت اشعار فروغ فرخزاد برمی‌آییم. دلیل انتخاب آثار فرخزاد حضور پررنگ عناصر زنانه در آثار وی است به طوری که اشعار وی را صدای زن دانسته‌اند (جلالی، ۱۳۷۷: ۳۷).

یافته‌های تحقیق

در این قسمت نتایج تحلیل روایت اشعار فروغ ارایه می‌شود. در تحلیل روایت این اشعار بدین گونه عمل شد که ابتدا مقولات خُردِ مشترک (عناصر، مایه‌ها، موتیف‌ها و تم‌ها) در اشعار او دسته‌بندی شد، سپس از بطن این مقولات خُرد، مقولات کلی‌تر و در نهایت مفاهیم اصلی شکل‌دهنده روایت‌ها استنتاج شد. نام‌گذاری مفاهیم هم با رجوع به گنجینه مفاهیم مطرح در ادبیات جامعه‌شناسی، به‌ویژه نظریات گیدنز، و هم تاحدودی به شیوه‌ای ابداعی صورت گرفته است. در هر دو صورت تلاش بر این بوده است تا مفاهیم انتخاب-شده به بارزترین وجه بازنامگر معناها و دلالت‌های اشعار فروغ باشند.

شهرهراسی

اولین مقوله‌ای که به شیوه‌ای مؤثر تجربیات انسان را در جهت پذیرش هویتی جنسیتی قالب می‌دهد شکل شهر است. بری ریچاردز^۱، روان‌کاو اجتماعی، -نیز، با اشاره به نظرات دیگر روان‌کاوان- معتقد است که سازه‌های شهری با جنس مذکر و سازه‌های روستایی با جنس مؤنث ارتباط دارند. خاصه این‌که تصور ما از نواحی روستایی به سبب وابستگی مادی ما به آن نواحی و نیز اشکال مادی آن، مشابه حسی است که به بدن مادر داریم (ریچاردز، ۱۳۸۸: ۱۰۹-۱۰۷). این مسئله بی‌گمان پی‌آمدهایی برای تجربه‌ی زنانه دارد. اگر سازه‌های شهری تجسم جنس مذکر باشد، این فضا ناهمسانی قدرت زنان و مردان را تشدید کرده و بدین ترتیب دسترسی زنان به فضاهای عمومی را محدودتر می‌کند. «به همین دلیل است که زنان کل زندگی شخصی و اجتماعی خود را به نحو متمایزی از مردان تجربه می‌کنند. آن‌ها در بسیاری از مراحل و موقعیت‌های زندگی با احساس هراس از مواجهه با دنیای مردانه‌ای که متعلق به آنان نیست و قوانین خود را به آن‌ها دیکته می‌کند، مواجه می‌شوند» (اباذری و دیگران، ۱۳۸۷: ۸۷). بدین ترتیب، ترس و هراس به عنوان یکی از ویژگی‌های تجربه زنانه سر برمی‌آورد. این وحشت از فضاهای عمومی شهری به شکلی بارز در آثار فرخ‌زاد به چشم می‌خورد. وی ازدحام مکان شهری را عرصه‌ی گم شدن «تاریخ» می‌داند که سوژه‌ی انسانی از هستی خود فراچنگ آورده است:

«آن روزها رفتند/.../ و گم شدند آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها/ در ازدحام پرهیاهوی خیابان‌های بی برگشت/ و دختری که گونه‌هایش را/ با برگ‌های شمع‌دانی رنگ می‌زد، آه/ اکنون زنی تنه‌است/ اکنون زنی تنه‌است» (فرخ‌زاد، ۱۳۷۷: ۲۹۴).

وی شهر را فضایی می‌بیند که پرسه‌زنی یک مرد در خیابان‌های آن، ساختار جنسیتی توزیع قدرت در جامعه را به نفع مردان بازتولید می‌کند. به این دلیل است که این‌گونه از معشوق آرمانی‌اش سخن می‌گوید:

«او وحشیانه آزاد است/ مانند یک غریزه‌ی سالم/ در عمق یک جزیره‌ی نامسکون/ او پاک می‌کند/ با پاره‌های خیمه‌ی مجنون/ از کفش خود، غبار خیابان را» (همان، ۳۴۶).

فرخ‌زاد در شعر فوق، جایگاه مسلط در ساخت قدرت را صرفاً ذاتی رفتار مردانه نمی‌داند بلکه فضای خیابان را مؤلفه‌ای می‌داند که در تثبیت این نظم نقشی مؤثر دارد. مردی که خود را از تجربه‌ی مواجهه با فضای خیابان، که نماد شهر است، نپالوده باشد نمی‌تواند عشق فروغ را برانگیزد. خیمه‌ی «مجنون»ی که فارغ از تجربه‌ی شهری و عشق‌اش مبتنی بر تعهدی بی‌پایان به معشوقه است، باید غبار خیابان از کفش مرد بروید تا متعلق عشق فروغ گردد. زیرا شهر در نظر وی فضای مورد تعرض قرار گرفتن عناصر معنا بخش زندگی‌اش است:

«و در تمام شهر/ قلب چراغ‌های مرا تکه تکه می‌کردند» (همان، ۴۴۶).

به همین دلیل است که در تمام آثار فروغ، موردی نمی‌توان یافت که شهر در آن دلالتی مثبت داشته باشد. فرودستی زنان در فضای شهری موجب ایفای نقش‌های انفعالی توسط زنان شده و آنان را به اشغال موقعیت‌هایی که «بژه‌ی میل مردانه شدن» را امکان می‌دهد، محدود می‌گرداند. از نظر وی، فضای شهری، زن را به بژه‌ی میل جنسی تقلیل داده است:

«شهر ستارگان گران و زن ساق و باسن و ... و پشت جلد و هنر» (همان، ۴۰۴).

بدین ترتیب، هجوم مردانه‌ی فضای شهری، و قالب کردن نقش‌های جنسیتی موجب بروز نوعی بیگانگی از این فضا شده که زنان را در استفاده از آن در وضعیتی آکنده از هراس قرار می‌دهد. این هراس که موجب احساس بی‌اعتمادی و دامن‌زدن به تنهایی او نیز است، به‌شکلی گسترده در اشعار فروغ بازنمایانده شده است: «من از زمانی/ که قلب خود را گم کرده است می‌ترسم/ من از بیهودگی این همه دست/ و از تجسم بیگانگی این همه صورت می‌ترسم» (همان، ۴۵۵-۴۵۴).

«در شب کوچک من دلهره‌ی ویرانی‌ست/.../ من به نومییدی خود معتادم» (همان، ۳۰۷).
«تن‌ام به پيله‌ی تنهایی‌ام نمی‌گنجد/.../ تمام روز نگاه من/ به چشم‌های زندگی‌ام خیره گشته بود/ به آن دو چشم مضطرب ترسان/ که از نگاه ثابت من می‌گریختند/.../ چه‌گونه ناتمامی قلبم بزرگ شد/ و هیچ نیمه‌ای این نیمه را تمام نکرد!» (همان، ۳۷۸-۳۸۰).

این اضطرابی که در چشمان زندگی فروغ است، چشمانی که با آن اجتماع را نظاره می‌کند، موجب بیگانگی وی با جهان و اجتماع است. هم‌چنان که پیشتر گفته شد، این اضطراب، ترس نامشخصی در وی پدید می‌آورد که کلیت جهان را در دیدگان وی تار و مبهم می‌کند. «در ترس‌آگاهی [اضطراب/ Angst] ما «معلق می‌مانیم» روشنتر بگویم: ترس‌آگاهی ما را به حالت تعلیق در می‌آورد، چرا که کلیت موجودات را از کفمان می‌رباید. در این امر این نیز مضمون است که ما خودمان این انسان موجود را نیز در زمره‌ی دیگر موجودات از کف می‌دهیم» (هایدگر، ۱۳۸۶: ۱۷۴). از این روست که هیچ نیمه‌ای این نیمه‌ی ناتمام قلب فروغ را تمام نمی‌کند و مضاف بر آن، کل هستی به پوچی می‌گراید و به مثابه‌ی عرصه‌ای تار، مبهم و تاریک برای وی بدل به مسئله‌ای مهم می‌گردد که بارها از آن سخن می‌گوید:

«آه ای زندگی من‌ام که هنوز/ با همه پوچی از تو لبریزم» (همان، ۲۸۴).

«همه‌ی هستی من آیه‌ی تاریکی‌ست» (همان، ۴۱۵).

«و این من‌ام/ زنی تنها/ در آستانه‌ی فصلی سرد/ در ابتدای ادراک هستی آلوده‌ی زمین» (همان، ۴۲۳).

«من از کجا می‌آیم؟/ من از کجا می‌آیم؟/ که این چنین به بوی شب آغشته‌ام؟» (همان، ۴۳۳).

بدین ترتیب، شهرفضایی است که تجارب زنانه در آن تباهی یافته و ترس و تنهایی را به مثابه‌ی تجربه‌ای غیر قابل انفکاک به زنانه‌گی پیوند می‌زند. این تجارب موجب شده که فروغ شهر را در هیأت فضایی تجربه کند که توانایی تحرک را از وی سلب می‌کند:

«سلام ای غرابت تنهایی/ اتاق را به تو تسلیم می‌کنم» (همان، ۴۳۷).

«من سردم است/ من سردم است و انگار هیچ‌وقت گرم نخواهم شد» (همان، ۴۲۷).

«بر او ببخشایید/ بر خشم بی تفاوت یک تصویر/ که آرزوی دور دست تحرک/ در دیدگان کاغذیش آب می‌شود» (همان، ۳۲۱).

دیگری‌مداری

احساس بیگانگی با فضای مردانه‌ی شهری و متعاقب آن، عدم اعتماد به نفسی که مانع از تسخیر این فضا در جهت بسط تجربه‌ی زنانه می‌شود، زنان را ناگزیر از توسل به جنس مقابل برای بهره برداری از این فضا می‌کند. این نوعی «دیگری‌مداری» است که تصور زن از توانایی‌های خود را با چالش مواجه می‌سازد و هم-

چنان که اندکی پیش‌تر خواهیم دید فرخزاد این برداشت از رابطه با دیگری را مورد بازاندیشی قرار می‌دهد. اگرچه ممکن است این مسئله در وهله‌ی نخست در تقابل با درک وی از الزامات رابطه‌ی ناب قرار گیرد، اما مواجهه‌ای جدی‌تر با مسئله این را می‌نماید که فرخزاد هم‌چنان تا آخرین آثارش معتقد به رابطه‌ای غایت-شناسانه است که در دام لذت‌گرایی صرف از آن نوع که گیدنز از ماهیت روابط امروزی مفصل‌بندی می‌کند نیست. بنابراین نفی اتکا به دیگری‌مذکر برای مصادره‌ی «امکان‌های فاعل‌ساز» تضادی با اعتقاد به روابطی پایدار مبتنی بر تعهدات دیرپا نخواهد داشت. دیگری‌مداری اولیه‌ی فروغ برای دسترسی به فضاهایی که زیر سیطره‌ی منش‌های مردانه قرار گرفته‌اند در موارد زیر نمایان است:

«نگاه کن که غم درون دیده‌ام/ چگونه قطره قطره آب می‌شود/... تمام هستی‌ام خراب می‌شود/... تو آمدی ز دورها و دورها/ ز سرزمین عطرها و نورها/ نشاندی مرا کنون به زورقی/ ز عاج‌ها، ز ابرها، بلورها/ مرا ببر امید دلنواز من/ ببر به شهر شعرها و شورها» (همان، ۲۹۹-۲۹۸).

اما رابطه‌ای که فروغ آن را مد نظر دارد، از جنس «رابطه‌ی ناب»ی که گیدنز آن را ویژه‌گی روابط دوران تجدد می‌داند و باومن آن را به باد انتقاد می‌گیرد نیست. آنچه فروغ مد نظر دارد رابطه‌ای است با حد اقل انتظارات و حد اکثر تعهد. رابطه‌ای که مبنایان عشقی بی‌پایان به دیگری، امتداد آن ایثاری بدون چشم-داشت و انجام آن، ذوب در دیگری است:

«دانی از زندگی چه می‌خواهم؟/ من تو باشم.. تو.. پای تا سر تو/ زندگی گر هزار باره بود/ بار دیگر تو.. بار دیگر تو» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۷۱-۷۰).

«در ببندید و بگوئید که من/ جز از او از همه کس بگسستم/ کس اگر گفت چرا؟ باکم نیست/ فاش گوئید که عاشق هستم» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۱۰).

در این قطعات، که از مجموعه‌ی «اسیر» است، فروغ به عنوان یک زن، به حضور یک مرد در زندگی و تکیه بر او احساس نیاز می‌کند. باور به توانایی‌های زنانه و اعتماد به نفسی که لازمه‌ی گام برداشتن در جهت نیل به خواسته‌هاست، هنوز در وی شکل نگرفته:

«اکنون من‌ام که خسته ز دام فریب و مکر/ بار دگر به کنج قفس رو نموده‌ام/ بگشای در که در همه دوران عمر خویش/ جز پشت میله‌های قفس خوش نبوده‌ام/ پای مرا دوباره به زنجیرها ببند/ تا فتنه و فریب ز جای‌ام نیفکند/ تا دست آهنین هوس‌های رنگ رنگ/ بندی دگر دوباره به پایم نیفکند» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۲۴-۱۲۵).

دلربایی

این احساس نیاز به جنس مخالف، هم‌بسته‌ی ضروری مقوله‌ی دیگری است که آن را عشوه‌گری و دلربایی می‌خوانیم. بدیهی است مادامی که جنس مؤنث برای حضور در عرصه‌های فعالیت در اجتماع به وجود و همراهی یک مرد احساس نیاز کند، در جهت برآوردن این نیاز و برانگیختن علاقه‌ی مرد، بدن خود را مورد کنترل و مدیریت قرار می‌دهد تا از این طریق بتواند متعلق‌میل جنس مقابل قرار گیرد. آنچه در این میان شایان توجه است و از اشعار فرخزاد برمی‌آید این است که دلربایی و عشوه‌گری از خلال ساز و کارهای مدیریت بدن اگر که تنها راه جلب نظر جنس مخالف نباشد، مهم‌ترین آن‌ها است. وی اهمیت این موضوع را

با استفاده از تکنیک تکرار نشان می‌دهد. چنان‌که لوته خاطر نشان می‌سازد تکرار یک موضوع در یک متن روایی، آن را مهم‌تر می‌گرداند. از نظر لوته تکرار بر سه گونه است: گونه‌ی نخست که مبتنی بر تکرار کلمات و مفاهیم در یک اثر است؛ گونه‌ی دوم تکرار موضوعی در متن، و گونه‌ی سوم تکرار یک موضوع یا شخصیت یا فضا در آثار متعدد یک نویسنده است (لوته، ۱۳۸۸: ۸۴). تأکیدات فراوان فرخزاد بر این عنصر، هم‌چون بخشی از ناخودآگاه زنانه، بیان‌گر نوع نگاه غالب به زنان در جامعه‌ی زمان شاعر نیز بوده است. این که مهم‌ترین راه کشش علاقه‌ی یک مرد، مدیریت جلوه‌های ظاهری بدن به‌شکلی فریبا باشد، خود دلیل دیگری است بر این ادعای فرخزاد که با دیدی انتقادی، فضای شهر را فضای ابژه‌ی میل جنسی واقع‌شدن زنان می‌داند. نمونه‌های بسیاری در اشعار او وجود دارد که دلالت بر مدیریت بدن و بکار بردن آن برای جلب نظر دیگری می‌کند:

«باز هم در نگاه خاموش‌ام / قصه‌های نگفته‌ای دارم / باز هم چون به تن کنم جامه / فتنه‌های نهفته‌ای دارم / باز هم می‌توان به گیسویم / چنگی از روی عشق و مستی زد / باز هم می‌توان در آغوش‌ام / پشت پا بر جهان هستی زد» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۱۰۵).

«تا دو چشم‌اش به رخم حیران نیست / به چه کار آیدم این زیبایی / بشکن این آینه را ای مادر / حاصل‌ام چیست ز خود آرایی؟» (همان، ۱۱۰).

«عطر آوردم بر سر و بر سینه فشاندم / چشمان‌ام را ناز کنان سرمه کشاندم» (همان، ۱۱۵).

«ترا افسوم چشمان‌ام ز ره برده‌ست و می‌دانم / چرا بیهوده می‌گویی، دل چون آهنی دارم» (همان، ۱۱۷).

«شانه کو، تا که سر و زلفم را / وحشی و درهم و زیبا سازم / باید از تازه‌گی و نرمی و لطف / گونه را چون گل رؤیا سازم» (همان، ۱۲۹).

«کاش چون یاد دل‌انگیز زنی / می‌خزیدم به دلت پر تشویش / ناگهان چشم تو را می‌دیدم / خیره بر جلوه‌ی زیبایی خویش» (همان، ۱۹۳).

دردِ خواستن

اما پس از مدت‌ها گشتن به دنبال عشق‌های مثالی، متوجه این مسئله می‌شود که آن‌چه عنصر ناب صداقت و زیبایی را در خود دارد تنها ایده‌ی عشق است و جست‌جوی آن در میان انسان‌ها کاری بیهوده است. این شقاق و جدایی جهان ایده‌ها از عالم عینی و واقعاً موجود، خواهش نفس برای وصال دیگری آرمانی را به «درد خواستن» بدل می‌کند. مواجهه با این مسئله فرخزاد را به بازاندیشی در نوع نسبت‌اش با مقوله‌ی عشق وامی‌دارد. گیدنز معتقد است که خصلت بازاندیشانه‌ی دوران تجدد تا حدی در اعماق انسان ریشه دوانیده که در آن «خود» به صورت نوعی تصویر بازتابی در می‌آید. در دوران جدید، دگرگونی «خود» از طریق کنکاش مداوم شخصی در تجربیات گذشته صورت می‌گیرد و باید این دگرگونی را از طریق بازسازمان‌دهی و بازسازی ارتباط متقابل خود و جامعه به شکلی مداوم تحقق بخشیم. گیدنز به نقل از والرشتاین و بلیکزلی خاطر نشان می‌سازد که «بازگشت به نخستین تجربیات» بخشی از فرآیند بسیج بازتابی هویت شخصی است و این پدیده نه فقط مختص نقاط بحرانی زندگی بلکه از ارکان اساسی زندگی اجتماعی است (گیدنز، ۱۳۹۲: ۵۷-۵۶).

بدین ترتیب، فرخزاد مفهوم عشق را مورد بازاندیشی قرار داده و پی به این نکته می‌برد که عشق مردم زمانه-ی وی، عشقی بیمار و ناکامل و عقیم است:

«درد تاریکی‌ست درد خواستن/ رفتن و بیهوده خود را کاستن/ سر نهادن بر سیه‌دل سینه‌ها/ سینه آلودن به چرک کینه‌ها/ در نوازش، نیش ماران یافتن/ زهر در لبخند یاران یافتن» (همان، ۳۳۲-۳۳۱).

«عشق؟/ -تنهاست و از پنجره‌ای کوتاه/ به بیابان‌های بی‌مجنون می‌نگرد» (همان، ۳۵۲).

فرخزاد روابط مصرف‌گرایانه‌ای را که بر پایه‌ی حساب‌گری‌های مبتنی بر سود و زیان شخصی شکل گرفته‌اند، به باد انتقاد می‌گیرد. وی با استفهامی انکاری، از منطق نهفته در روابط مصرف‌گرایانه‌ی عصر خویش پرده برمی‌دارد. انسان مصرف‌گرا هر چیزی را به دید مبادله می‌بیند؛ این انسان هنگامی که مورد مهربانی دیگری قرار می‌گیرد، با دیده‌ی ظن به این سخاوت می‌نگرد و مدام در این توهم است که آیا در قبال آن‌چه به وی هدیه شده، چه چیزی از وی طلب می‌شود؟! اما فروغ بر این مسئله انگشت می‌گذارد که منطق مبادله‌ی محبت در روابط انسان‌ها چه چیزی غیر از تثبیت احساس سرزنده‌گی در آن‌ها می‌تواند باشد؟ احساسی که آخرین پناه‌گاه انسان در برابر تنهایی دوران تجدد است:

«حرفی به من بزن/ آیا کسی که مهربانی یک جسم زنده را به تو می‌بخشد/ جز درک حس زنده بودن از تو چه می‌خواهد؟» (همان، ۴۴۸).

معنا کردن زندگی به یاری هنر

چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، احساس نیاز به جنس مقابل، برای تحرک، فعالیت و پیشرفت در فضای مردانه‌ی شهر، بعدها توسط فروغ مورد بازاندیشی قرار می‌گیرد. در شعر «تنها صداست که می‌ماند» با طرح مداوم این پرسش که «چرا توقف کنم؟» وضع موجود و سکون نهفته در آن را به پرسش می‌گیرد. در این دوره، فرخزاد سکون و انفعالی که تنها نتیجه‌ی آن مصرف جهان و زمان به شیوه‌ای ایستا و غیرهدفمند است را پشت سر نهاده و با نیتی آفرینش‌گرانه از نسبت خود با جهان مصرف‌زدایی می‌کند. وی در این شعر با اشاره به اینکه افق حرکت وی افقی عمودی‌ست و حرکت‌اش حرکتی فواره‌وار، در اندیشه‌ی بیرون جهیدن و پشت‌سر نهادن جای‌گاه فرودست زنان است. فرخزاد در این شعر و به تبع، در این دوره، حرکت‌اش را بدون اتکا به یک یاری‌رسان یا کسی که مانند سابق وی را از گرداب تنهایی، نومیدی و ترس برهاند، می‌آغازد:

«چرا توقف کنم، چرا؟/ پرنده‌ها به جست‌جوی جانب‌آبی رفته‌اند/ افق عمودی است/ افق عمودی است و حرکت فواره‌وار» (همان، ۴۶۳).

وی معتقد است حرکتی که صرفاً در اندیشه رخ دهد و اندیشه‌ای که تنها به نگارش‌اش بسنده شود، موجب حرکت نتواند بود و با حقیر خواندن این اندیشه براین نکته تأکید می‌کند که این حرکت باید در عمل باشد: «چرا توقف کنم؟/ هم‌کاری حروف سربی بیهوده است/ هم‌کاری حروف سربی/ اندیشه‌ی حقیر را نجات نخواهد داد/ من از سلاله‌ی درختانم/ تنفس هوای مانده ملول‌ام می‌کند» (همان، ۴۶۵-۴۶۴).

فرخزاد، آن‌گونه که در قطعات انتهایی این شعر بیان می‌کند، آشکارا ساختار فرادست/فرودست قدرت جنسیتی را مد نظر دارد. وی با به چالش کشیدن آن نوع نگاهی که زن را ابژه‌ی میل جنسی می‌داند سعی در بازسازی رابطه‌ی خود، به عنوان یک زن، و جامعه دارد:

«مرا به زوزه‌ی دراز توحش / در عضو جنسی حیوان چه کار / مرا به حرکت حقیر کرم در خلاء گوشتی چه کار / مرا تبار خونی گل‌ها به زیستن متعهد کرده است / تبار خونی گل‌ها می‌دانید؟» (همان، ۴۶۶).

مادرانگی

یکی دیگر از عناصر تجربه‌ی زنانه، که از سوی فمینیست‌ها به شدت مورد منازعه بوده مقوله‌ی مادری است. علی‌رغم تمامی مناقشاتی که حول تجربه‌ی مادری در گرفته است، تردیدی نیست که یکی از اصیل‌ترین ابعاد تجربه‌ی زنانه است زیرا بنا به وضعیت بیولوژیکی انسان‌ها، این تنها زنان هستند که توانایی تجربه‌ی مادر شدن را دارند. از نظر برخی اندیشمندان فمینیست، مادر شدن برای دختران پدیده‌ای روانی است. چنان‌که سیدمن با اشاره به کتاب **بازتولید مادری**، اثر نانسی کودوروف، به شرح این مسئله می‌پردازد که «زنان هویت جنسیتی زنانه‌ای کسب می‌کنند که به مثابه نوعی نیروی روانی عمل می‌کند و آن‌ها را به مادر شدن وامی‌دارد... مادر بودن جزئی از خویشتن زنانه‌ی آن‌ها است. به عبارت دیگر، رفتار مادر شدن به منزله-ی بیان و تجلی هویت جنسیتی زنانه‌ای است که از جامعه کسب شده است» (سیدمن، ۱۳۹۲: ۲۸۹). اما با وجود اینکه مادر شدن و مادری کردن از نگاه برخی فمینیست‌ها تجربه‌ای بسیار لذت بخش برای زنان است، از دید برخی دیگر بخشی از ستمی است که باید رفع شود (فریدمن، ۱۳۸۳: ۱۱۰).

نگاه فروغ به تجربه‌ی مادری، همانند دیگر جنبه‌های شعر وی، در ارتباطی تنگاتنگ با زندگی شخصی‌اش است. تجربه‌ی فروغ از زندگی مشترک، دیری نپایید و به جدایی کشید. تنها یادگار وی از زندگی مشترک-اش پسری به اسم کامیار بود که پس از جدایی از همسر، هرگز اجازه‌ی دیدن وی را نیافت. سایه‌ی سنگین این جدایی از فرزند، بر سراسر زندگی فروغ افتاده بود و تا پایان زندگی آزارش می‌داد (جلالی، ۱۳۷۷: ۲۳). نگاه وی به تجربه‌ی مادرانه، در تقابل آشکاری با آن دسته از نظریات فمینیستی است که مادرانگی را یکی از موانع زنان در رسیدن به حقوق برابر می‌دانند. مادرانگی، چنان‌که از آثار فروغ برمی‌آید، عشق و وظیفه‌ای نامشروط و بی‌پایان است. چنان‌که در یکی از اشعارش در باره‌ی فرزندش چنین می‌گوید:

«هر دم میان پنجه‌ی من لرزد / انگشت‌های لاغر و تبارش / من ناله می‌کنم که خداوند! جانم بگیر و کم بده آزارش» (فرخزاد، ۱۳۷۷: ۴۶۳).

وی مادرانگی را با معصومیت و پاکدامنی خاصی پیوند می‌زند و بر آن است که قابلیت بیولوژیک اگرچه شرط لازم، اما شرط کافی برای مادر بودن نیست! بلکه مادرانگی از تجمیع ویژگی‌های بیولوژیک و خصایل اخلاقی است که پدیدار می‌گردد. بیان صریح این نوع نگاه را در شعر «دیو شب»، از مجموعه‌ی «اسیر» است که می‌بینیم:

«... شیشه‌ی پنجره‌ها می‌لرزد / تا که او نعره زنان می‌آید / بانگ سر داده که کو آن کودک / گوش کن، پنجه به در می‌ساید / ... نه برو، دور شو ای بد سیرت / دور شو از رخ تو بیزارم / کی توانی بر بایش از من / تا که من در بر او بیدارم / ناگهان خامشی خانه شکست / دیو شب بانگ برآورد که آه / بس کن ای زن که نترسم از تو / دامنت رنگ گناه است، گناه / دیوم اما تو ز من دیوتری / مادر و دامن ننگ آلوده! آه، بردار سرش از دامن / طفلک پاک کجا آسوده؟! بانگ می‌میرد و در آتش و درد / می‌گدازد دل چون آهن من / می‌کنم ناله که کامی، کامی / وای بردار سر از دامن من» (همان، ۹۱-۹۲).

هم‌چنان که در قطعات فوق می‌خوانیم، فروغ، مادرانگی را تنها در پیوند بیولوژیک مادر و کودک نمی‌یابد بلکه آن را در پیوندی تنگاتنگ با صفاتی اخلاقی می‌بیند که عدم بهره‌مندی از آن صفات، موجب گسستن آن پیوند شده و آن‌چنان که به «کامی» [کامیار] می‌گوید «وای بردار سر از دامن من» نشان می‌دهد کسی که برخوردار از آن صفات اخلاقی نباشد و دامن‌اش به رنگ گناه آلوده باشد نمی‌تواند پذیرای نقش مادری باشد.

شرمساری

بدین ترتیب، به مفهوم شرمساری، که پیش‌تر اشاره کردیم خواهیم رسید. مفهومی که از نظر گیدنز، همراه با احساس گناه، یکی از وجوه برسازنده‌ی هویت است. هم‌چنان که از پیرس و سینگر نقل کردیم «شرمساری هنگامی رخ می‌نماید که به هدف مطلوب نرسیم و... نوعی کوتاهی و اهمال در کار باشد». کوتاهی و اهمالی که آن زن در شعر «دیو شب» مرتکب شده است باعث مصداقیت نیافتن مفهوم مادر در شخصیت وی می‌شود و ناگزیر به فرزندش می‌گوید که سر از دامن من بردار و با جدا کردن پاره‌ی وجودش از خود، به دلیل اهمال در مادری کردن، خود را مستوجب عقاب می‌داند. بدین ترتیب، نوعی از خود گذشتگیِ مادرانه تحقق می‌یابد: به دلیل اینکه فرزندش سر به دامن کسی گذاشته که نتوانسته مصداق حقیقی مفهوم مادر باشد، به فرزند امر می‌کند سر از دامن‌اش بردارد و در نهایت از خود گذشتگی، به خاطر فرزند، خود را از لذتسر فرزند در دامن داشتن محروم می‌سازد. نمونه‌های دیگری از حس شرمساری در آثار فروغ وجود دارد که از آن جمله، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«رفتم که ناتمام بمانم در این سرود/ رفتم که با نگفته به خود آبرو دهم» (همان، ۸۷).

یا در شعر دیگری که خطاب به خود می‌گوید:

«ناشناس نیمه‌ی پنهانی‌اش/ شرمگین چهره‌ی انسانی‌اش» (همان، ۳۸۵).

این احساس شرم، برآمده از تجربه‌ی گناهی است که مانع چنگ زدن به ارزش‌های اجتماع می‌شود. بدین ترتیب، عدم بهره‌مندی از ارزش‌هایی که ساخته‌ی دست جامعه هستند، احساس کوتاهی، اهمال و شرمی را در انسان برمی‌انگیزد که اساس آن، تجربه‌ی گناه است. البته ساز و کارهای متفاوتی در درون جوامع وجود دارد که بار شرمساری را بیشتر بر دوش زن می‌گذارد. اباذری و دیگران، به مواردی اشاره می‌کنند که حتی در مورد تجاوز جنسی علیه زنان، زنان قربانی را مقصر دانسته‌اند (اباذری و دیگران، ۱۳۸۷: ۸۹-۸۷). اما فروغ بر تضادی نهفته در جامعه‌ی عصر خود انگشت می‌گذارد و اشاره می‌کند که راه در افتادن به پرت‌گاه گناه را همان جامعه‌ای که ارزش‌های اخلاقی را برمی‌سازد، پیش روی انسان می‌نهد:

«به او جز از هوس چیزی نگفتند/ در او جز جلوه‌ی ظاهر ندیدند/ به هر جا رفت در گوش‌اش سرودند/ که زن را بهر عشرت آفریدند» (فرخ‌زاد، ۱۳۷۷: ۸۴).

رابطه تاریک

وی جامعه زمان خود را به باد انتقاد می‌گیرد و آن را آکنده از انسان‌هایی می‌داند که ظاهر و باطن‌شان از هم جدا است. انسان‌هایی که هم‌دیگر را به لبه‌ی پرت‌گاه راه می‌برند تا بعد از در افتادن در منجلاب تیره روزی،

آنان را مورد سرزنش و شماتت قرار دهند. زندگی فروغ از دو رویی و تضاد ظاهر و باطن این مردم لطمه‌های بزرگی می‌بیند تا حدی که موجب از هم‌گسیختن زندگی مشترک‌اش می‌شود (جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸). در شعر «بازگشت» از مجموعه‌ی «اسیر»، که به ماجرای جدایی از همسر سابق‌اش اشاره دارد، علی‌رغم این که پیش‌تر زندگی‌شان را قفس دانسته بود، خود را قربانی تضاد ظاهر و باطن اطرافیان‌اش می‌داند:

«گفتم قفس، ولی چه بگویم که قبل از این / آگاهی از دو روئی مردم مرا نبود / دردا که این جهان فریبای نقش‌باز / با جلوه و جلای خود آخر مرا ربود» (فرخ‌زاد، ۱۳۷۷: ۱۲۴).

احساس عدم اعتمادی را که فروغ نسبت به جامعه و محیط خود دارد، در جای جای آثار وی و تا واپسین سروده‌هایش می‌توان پی گرفت. این احساس ناامنی و بی‌اعتمادی سبب گسسته شدن «پیلای محافظ»ی است که احساس امنیت وجودی را سامان می‌دهد. یکی از مفاهیمی که گیدنز در این رابطه به بحث می‌گذارد «شک» است. از دید گیدنز «شک، یکی از وجوه فراگیر عقل نقاد امروزی، به عمق زندگی روزمره و هم‌چنین به ژرفای وجدان فلسفی نفوذ می‌کند و نوعی ساحت وجودی عام برای دنیای اجتماعی معاصر به وجود می‌آورد» (گیدنز، ۱۳۹۲: ۱۷). وی از خلال وضعیتی که این شک بنیادین می‌آفریند، یعنی عدم قطعیت، مفاهیم دیگری نظیر «اعتماد» و «خطر کردن» را برجسته می‌سازد. پیداست که هم‌پسندی الزامی وضعیتی که مبتنی بر عدم قطعیت باشد چیزی غیر از این نخواهد بود. گیدنز کارکرد اعتماد را دست‌یابی به نوعی احساس امنیت وجودی می‌داند. «بدین معنا، اعتماد ضرورتی اساسی برای «پیلای محافظ»ی است که «خود» در رویایی با واقعیت‌های روزانه بدان احتیاج دارد» (همان، ۱۸). وی اندکی بعدتر می‌افزاید «پیلای حفاظتی به منزله‌ی سرپوش گذاشتن بر تمام رویدادهای احتمالی است که می‌توانند تمامیت جسمانی یا روانی فرد انسانی را به خطر بیندازند» (همان، ۶۶). در نهایت، حمل انبوهی از تجربه‌ها نظیر ترس و تردید و ناامنی و احساس تنهایی این‌گونه به شاعر می‌سرایاند:

«من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم / و این جهان به لانه‌ی ماران مانند است / و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی‌ست / که هم‌چنان که تو را می‌بوسند / در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند» (فرخ‌زاد، ۱۳۷۷: ۴۲۹).

به‌همین دلیل در آخرین اثرش آشکارا روابط امروزی را فاقد جوهره‌ی بایسته‌شان می‌داند و می‌گوید: «چراغ‌های رابطه تاریک‌اند / چراغ‌های رابطه تاریک‌اند» (همان، ۴۶۷).

نتیجه‌گیری

قصد اصلی این جستار اساساً آن بود که با کشف و برجسته‌سازی مقولات محوری اشعار فروغ، روایتی که او از هویت شخصی، زندگی اجتماعی و تجربه‌ی زیسته‌ی خود در جهان مدرن به‌دست می‌دهد، واکاوی شود. در این مسیر، برای مفهوم‌پردازی مفاهیم هویت شخصی، زندگی اجتماعی و تجربه‌ی زیسته از آرای گیدنز استفاده شد و سپس با تکیه بر روش تحلیل روایت تلاش شد تا اشعار فروغ بررسی شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که علی‌رغم نومیدی و افسردگی مفرط وی، افق راه را به روی تجربه‌ای انسانی‌تر از زندگی روشن می‌بیند، افقی که در آن زنان بتوانند فارغ از نقش‌های سنتی جامعه‌ی مردسالار، توانایی‌ها و استعدادهاشان را تحقق بخشند. هرچند دید وی نسبت به شعر و مسائلی که در آن به بیان درمی‌آید، به گفته‌ی خودش، در وحله‌ی

اول دیدی انسانی و مقدم بر جنسیت است اما ویژه‌گی‌ها و عناصر زنانه در آثار وی به شکلی چشم‌گیر موجود است. این‌که وی قائل به تقدم بازنمایی مسائل انسانی در آثارش است به معنی تأخر زنانگی نبوده بلکه به این دلیل است که زنان را نیز مانند مردان و به شکلی برابر در ساخت این تجارب سهیم می‌داند و چنان‌که از بررسی فوق برمی‌آید وی جامعه‌ی زمان خود را جامعه‌ای می‌داند که زنان را در جای‌گاهی فرودست می‌نشاند. فرخ‌زاد راه‌هایی از این فرودستی را در تحرک و فعالیت می‌بیند که حاصل باور داشتن به توانایی‌های خود است و در این راه، اولویت وی به چالش طلبیدن و مبارزه با آن نوع نگاه مردانه است که زنان را به مثابه‌ی ابژه‌های میل جنسی برمی‌سازد. بدیهی است که این نوع نگاه و بینش را در سراسر آثار فروغ نمی‌توان یافت و این، بازاندیشی در تجارب شخصی زندگی است که این امکان را به شاعر می‌دهد. به طوری‌که هرچه به آثار متأخرش نزدیک‌تر می‌شویم این نوع نگاه پررنگ‌تر می‌گردد. آن‌گونه که از آثار فروغ فرخ‌زاد برمی‌آید، فضای شهری، در فرودست بودن جای‌گاه زنان نقشی مؤثر داشته و شهر را محل بازتولید سلطه‌ی حاکم بر آنان قلمداد می‌کند. از دید وی شهر فضایی است که با تولید و تکثیر نگاهی جنسی به زنان، آنان را به سوی پذیرش نقش‌های انفعالی سوق داده و مانع از رشد توانایی‌ها و بروز استعدادهای آنان گشته است. بدین ترتیب، حالتی از عدم اعتماد به نفس در زنان پدیدار گشته که آنان را در پیمودن راه‌های پیشرفت متکی به مردان گردانده است. اما با گذشت زمان، کسب تجارب جدید و بازاندیشی در سرشت رابطه‌ی انسان و اجتماع وی را به این اعتقاد رسانده که برای پیشرفت و توسعه‌ی روایتی که از خود دارد، نیازی به اتکا به جنس مخالف نیست. اگرچه این مسئله، اهمیت ارتباط را از دید وی مخدوش نمی‌سازد. باور و اعتقاد بی‌پایان وی به قدرت‌سازنده‌ی روابط انسانی یکی از عناصر اصلی شعر فرخ‌زاد است. حتی روی‌گردانی ضمنی وی از ایمان به تأثیر‌سازنده‌ی روابط انسانی و تأکید به حرکت فردی، در یکی از آخرین اشعارش به اسم «تنها صداست که می‌ماند»، به دلیل ناامیدی وی از تحقق روابطی برابر و سازنده مبتنی بر ارزش‌های انسانی در شرایط آن روز جامعه‌ی شاعر است. منظور وی روابطی است که از هجوم محتوای منفعت پرستانه به فرم رابطه رنج برده-مشکلی که به شکل گسترده‌ای در جامعه‌ی امروز ما نیز به چشم می‌خورد- و از همه مهم‌تر آلوده‌ی نگاهی جنسی به زن هستند؛ نه عدم کارایی رابطه‌ی انسانی و تهی گشتن آن از رسالت تاریخی‌اش. به طوری‌که این اشاره‌ی وی در آخرین اثرش که می‌گوید «چراغ‌های رابطه تاریک‌اند» نشان از این دارد که وی هنوز هم باورش را به تأثیر مثبت روابط انسانی - آن‌گونه که باید باشند، نه آن‌گونه که هستند- از دست نداده است.

منابع

- اباذری، یوسف و دیگران (۱۳۸۷)، «احساس ناامنی در تجربه زنانه از زندگی روزمره»، پژوهش زنان، دوره‌ی ۶، ش ۳.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰)، **جامعه‌شناسی هنرها؛ شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر**، ترجمه اعظم راودراد، تهران: فرهنگستان هنر.
- بارت، رولان (۱۳۸۷)، **درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت**، ترجمه محمد راغب، تهران: رخداد نو.
- جلالی، بهروز (۱۳۷۷)، «فروغ در قلمرو شعر و زندگی»، **دیوان اشعار فروغ فرخ‌زاد**، تهران: مروارید.

- ریچاردز، بری (۱۳۸۸)، روانکاوی فرهنگ عامه، ترجمه حسین پاینده، تهران: نشر ثالث.
- سیدمن، استیون (۱۳۹۲)، کشاکش آرا در جامعه‌شناسی، ترجمه هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۷)، دیوان اشعار فروغ فرخزاد، تهران، مروارید.
- فریدمن، جین (۱۳۸۳)، فمینیسم، ترجمه فیروزه مهاجر، چاپ دوم، تهران: انتشارات آشیان.
- گلدمن، لوسین (۱۳۹۰)، درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات، گزیده و ترجمه محمد جعفر پوینده، تهران: نقش جهان.
- گیدنز، آنتونی (۱۳۹۲)، تجدد و تشخص، ترجمه ناصر موفقیان، چاپ هشتم، تهران: نشر نی.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی خرد.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸)، گزیده مقالات روایت، ترجمه فتاح محمدی، تهران: انتشارات مینوی خرد.
- وبر، ماکس (۱۳۸۴)، روش‌شناسی علوم انسانی، ترجمه حسن چاوشیان، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- هال، استیوئرت (۱۳۹۱)، فرهنگ، معنا و زندگی روزمره، ترجمه احمد گل محمدی، تهران: نشر نی.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۶)، متافیزیک چیست؟، ترجمه سیاوش جمادی، چاپ چهارم، تهران: ققنوس.
- هایدگر، مارتین (۱۳۸۹)، هستی و زمان، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: مرکز.