مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز
سال ششم، شماره‌ی چهارم، زمستان ۱۳۹۳، پیاپی ۲۲

گفت‌وگو در شعر فروغ فرّخزاد با تکیه بر منطق مکالمه‌ی میخاییل باختین

علی‌اکبر باقری خلیلی * **مرضیه حقیقی** **
دانشگاه مازندران

چکیده

میخاییل باختین، صاحب نظریه‌ی منطق مکالمه، بر ویژگی گفت‌وگویی متون مختلف تأکید دارد و آن را حاصل تعامل متقابل گوینده و شنونده می‌داند. از دیدگاه او، گفت‌وگو در بستر اجتماعی شکل می‌گیرد و با گفتارهای گذشته و آینده در تعامل است.اگرچه از دیدگاه او از میان انواع ادبی، تنها رمان واجد ویژگی‌های منطق گفت‌وگویی و چندصدایی است و شعر به دلیل گزینش‌های محدود و خالی‌بودن از حضور «دیگری» درخور توجه از دیدگاه مذکور نیست، شعر فروغ به سبب گزینش‌های گسترده، آفرینش فضاها و موقعیّت‌های حضور دیگران و کاربرد واژگان، مضامین و مفاهیم غیرمرسومی که شاعر، آزادانه و به دور از هنجارهای رایج شعری، وارد زبان شعر می‌کند، دارای ویژگی‌های گفت-وگویی است و عمده‌ترین شگردهایی که فروغ برای فضاسازی گفت‌وگو به کار می‌گیرد، عبارتند از: ۱.کاربرد ضمایر من، تو و او؛ ۲. گزاره‌های خطابی؛ ۳. چندصدایی؛ ۴. کارناوال. شعر فروغ هرچه از سه مجموعه‌ی آغازین به سوی دو مجموعه‌ی پایانی به پیش می‌رود، از تعلّقات فردی، فاصله می‌گیرد، صبغه‌ی اجتماعی می‌پذیرد و از تک‌صدایی به چندصدایی می‌گراید. گزاره‌های پرسشی، امری و ندایی، مهم‌ترین گزاره‌هایی هستند که بر منطق گفت‌وگویی فروغ، دلالت دارند و بیان روایی، برجسته‌ترین شگرد او برای آفرینش فضای چندصدایی است و انتقادهای صریح و تلخ او، شعرهایش را به سخن کارناوالی نزدیک ساخته و بر خاصیت گفت‌وگویی و تعاملی شعرش افزوده است.

واژه‌های کلیدی: چندصدایی، فروغ فرّخزاد، کارناوال، منطق مکالمه، میخاییل باختین.

---

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی. aabagheri@umz.ac.ir (نویسنده‌ی مسؤول)
** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی. Marziehhaghighi865@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۳/۶ تاریخ پذیرش مقاله: ۹۳/٤/۱۱

۱. مقدّمه

میخاییل باختین نظریهی منطق گفتوگویی یا منطق مکالمه را در عصر اختناقآمیز، استبدادزده و شادیستیز استالین مطرح کرد. در دورهای که جزماندیشی و انعطافناپذیریِ رژیم خودکامه و تکصدای استالین، هر نوع تفکّر و آوای مخالف را به شدّت سرکوب میِنمود، تمایلات اجتماعی و آرمانهای آزادیخواهی، باختین را بر آن داشت تا در اعتراض به استبداد و تکآوایی به گفتوگو روی آورد و با طرح الگوی منطق گفتوگویی، نظام حاکم را به چالش بکشد؛ به عبارت دیگر، پرثمرترین دوران زندگی و فعالیت باختین، با تاریکترین دورهی روسیه مقارن بود؛ یعنی «دموکراتیکترین اندیشههای باختین در غیردموکراتیکترین دورهها شکل گرفت.» (غلامحسینزاده و غلامپور، ۱۳۸۷: ۲۴)

فروغ فرّخزاد نیز در دورههای مختلف زندگی خویش، با جزماندیشیها و تکصداییهای مکالمهستیز روبهرو بود. زندگی در خانوادهای پدرسالار با حاکمیت مطلقِ پدری نظامی، ازدواج زودهنگام و نافرجام فروغ، جدایی او از همسر و فرزند، آزردگی از فشار فرهنگ غالب و مهمتر از همه، تقابل با افکار جامعهی بحرانزده و مخالف با هرگونه حضور زن در اجتماع، مهمترین عواملی بودند که روح سرکش و طبع مکالمهگرای او را به سرودن اشعاری کشاندند که تعامل و گفتوگوگری را فریاد میکشید. شعر فروغ فرّخزاد مایهور از تمهیداتی است که شاعر برای برقراری ارتباط و تعامل با اجتماع و در بُعد وسیعتر، با هریک از پدیدهها، بدان دست یازیده است و از این منظر، قابل بررسی است. آنچه ضرورت این پژوهش را بیشتر میگرداند، نگرشهای غالباً عاطفی- و نه اجتماعی- به اشعار فروغ است؛ بنابراین، پژوهش حاضر کوشیده تا ظرفیتهای گفتوگویی شعر فروغ فرّخزاد را با رویکرد باختینی تبیین نماید.

۲. مبانی نظری

در پیوند با رویکرد باختینی به اشعار فروغ که مدّ نظر این مقاله است، دو موضوع، مورد توجه قرارگرفته است:۱. منطق گفتوگویی باختین؛ ۲. انسانشناسی فلسفی باختین.

۲. ۱. منطق گفت‌وگویی باختین

منطق گفت‌وگویی یا منطق مکالمه، قبل از باختین هم مورد توجّه بسیاری از نظریه‌پردازان بوده، اما ابتکار باختین در این بود که او منطق مکالمه را «بنیان سخن» معرفی کرد.(احمدی،۱۳۷۸: ۹۸) رویکرد او به چنین رهیافتی، از یک طرف تحت تأثیر عوامل سیاسی و اجتماعی عصر و تقابل با اندیشه‌های استالینی قرار داشته و از سوی دیگر، در تقابل با جنبش‌های فکری و طرح‌های زبانی- هنری در حوزه‌ی نقد ادبی بوده که از دو سرچشمه‌ی زبان‌شناسی سیراب می‌شدند؛ از یک سو، نقد سبک‌شناختی که فقط به بیان فردی اهمیت می‌داد و به زبان، کاری نداشت و کسانی چون واسلر، هومبولت و اسپیتزر در این جریان قرار داشتند واز سوی دیگر، زبان‌شناسی ساختارگرای سوسوری که فقط بر لانگ(Langue) یا صورت دستوری مجرّد تأکید می‌کرد و به گفتار به‌عنوان یک پدیده‌ی منفی، چندان توجّهی نشان نمی‌داد. (تودوروف،۱۳۷۷: ۸) باختین در تقابل با هردو جریان زبان‌شناسی قرار داشت؛ زیرا هر دو مکتب را در فهم واقعیّت کلامی، ناتوان می‌دید. او برای برون‌رفت از این تنگنا، به گفتار انسانی(Utterance) به‌عنوان عمل متقابل لانگ و زمینه‌ی گفتار روی آورد. (تودوروف،۱۳۷۳: ۴۹) به نظر باختین، شخصی و فردی‌بودن گفته‌ها، نگرشی خلاف واقع است؛ زیرا «گفتار در هر حالت، بیش از هر چیز، توسّط نزدیک‌ترین موقعیّت اجتماعی که گفتار در آن حادث می‌شود، تعیّن و تشخّص می‌یابد»(همو، ۱۳۷۷: ۸۹) و به همین سبب، ساختارِ گفتار، ساختاری اجتماعی است.

باختین گفتار را موضوع دانش جدیدی به نام فرازبان‌شناسی قرارداد و معتقد بود تفاوت آن با زبان‌شناسی در این است که موضوع زبان‌شناسی، محدود به زبان و واحدهای آن از قبیل واج، تکواژ، واژه، جمله و... است، ولی موضوع فرازبان‌شناسی، سخن یا گفتار است که در گفته‌های منفرد، نمود نمی‌یابد. از نظر باختین، گفتار علاوه بر مادّه‌ی زبان‌شناختی، جزء اساسی دیگری دارد که «زمینه‌ی گزاره» نامیده می‌شود و منظور از آن، زمینه‌ی منحصربه‌فرد تاریخی، اجتماعی و فرهنگی است(همان:۵۸-۵۹) که از عناصر زیر تشکیل شده: ۱. افق مشترک مکانی هم‌سخنان؛ ۲. دانش مشترک از موقعیّت موجود و فهم آن، ۳. ارزیابی مشترک از موقعیت خود.(باختین،۱۳۷۳: ۶۸) هم‌چنین، باختین کوشید تا تفاوت‌های میان گفتار(=سخن) و گزاره(= جمله) را مطرح

نماید؛ به اعتقاد او گزاره یا جمله، تنها منحصر به مادّه‌ی زبان‌شناختی است و تفاوت‌هایی با گفتار دارد که از جمله‌ی آن‌ها عبارتند از:

۱. گفتار ضرورتاً در زمینه‌ای اجتماعی تولید می‌شود؛ اما گزاره به این بستر نیاز ندارد.

۲. گفتار خطاب به کسی ادا می‌شود؛ یعنی حداقل در اجتماع متشکّل از دو نفر، گوینده و شنونده قرار می‌گیرد.

۳. گفتار فقط به موضوع خود اشاره ندارد و فاعل یا گوینده‌ی خود را هم بیان می‌کند.

۴. گفتار در مناسبت با گفتارهای گذشته و آینده قرار می‌گیرد.(تودوروف،۱۳۷۷: ۱۰۶-۱۰۸)

منظور باختین از منطق گفت‌وگویی، همین خاصیّت بینامتنی است که بعدها ژولیا کریستوا آن را گسترش داد.(احمدی، ۱۳۷۸: ۱۰۳) از این رو، گفتار یا سخن در نظریه‌ی باختین، «مجموعه عباراتی است که در آن، نوعی جهان‌بینی و ایدئولوژی مطرح است و لذا، مورد قبول و رد و حک و اصلاح دیگران قرار می‌گیرد؛»(شمیسا،۱۳۸۸: ۴۱۱) یعنی هر سخنی «حاصل کنش متقابل گوینده و شنونده و به معنی وسیع‌تر، حاصل تمام آن وضعیّت اجتماعی پیچیده‌ای است که در آن نمودار شده است.»(تودوروف،۱۳۷۳: ۴۳) بنابراین، به تعبیر کریستوا، هر متن اگر ارزش ادبی داشته باشد، بدون شک از خصلت مکالمه‌ای بهره‌مند است(شمیسا، ۱۳۸۸: ۱۸۵) و به بیان باختین: «هر اثر ادبی در بطن خود، پدیده‌ای اجتماعی است.»(تودوروف،۱۳۷۷: ۷۳) از همین روست که یاکوبسن، باختین را «پیش‌گام زبان‌شناسی اجتماعی» می‌نامد.(یاکوبسن،۱۳۷۳: ۲۷)

۲. ۲. انسان‌شناسی فلسفی باختین

از دیدگاه باختین «اجتماع با ظهور شخص دوم آغاز می‌شود» (تودوروف،۱۳۷۷: ۶۷) و موجودیّت انسان و جهان آدمی، تنها در «ارتباط ژرف» معنا می‌یابد؛ از این‌رو، دل‌مشغولی اصلی باختین، صدای «غیر» یا «دیگری» (Other- voicedness) است. (پژوهنده، ۱۳۸۴: ۲۳) باختین در آثارش مخاطب را در آستانه‌ی حضور قرار می‌دهد تا با اثرش به گفت‌وگو بپردازد. از این‌جا می‌توان به انسان‌شناسی فلسفی باختین نیز پی برد. باختین حتی شخصی‌ترین عمل، یعنی خودآگاهی را تنها در راستای نگاه دیگران تحقّق‌پذیر می‌داند و معتقد است خودآگاهی یک فرایند کلامی است و هرگونه کسب خودآگاهی، نوعی برقراری پیوند با یک هنجار اجتماعی یا نوعی اجتماعی‌کردن خود و

عمل خویش است. به تعبیر باختین، «من» برای دست‌یافتن به خودآگاهی می‌کوشم به نوعی با چشمان انسانی دیگر که نماینده‌ای از گروه اجتماعی خودم است، به خودم بنگرم. از این‌رو، جامعه برای باختین با نمودارشدن دومین انسان آغاز می‌شود. (تودوروف،۱۳۷۳: ۴۴)

باختین در این رابطه‌ی «من- تویی» بیش از هر چیز از مارتین بوبر و اثر معروفش، *من و تو*، بهره می‌گیرد. بوبر معتقد است انسان در روبه‌رویی با «تو»، «من» می‌شود و «من» به عنوان یک موجود مستقل، هرگز بدون «تو» واقعیت نمی‌یابد. از نظر بوبر، «من برای شدن، به تویی احتیاج دارم و وقتی «من» شدم، «تو» می‌گویم. حیات واقعی، هنگامه‌ی مواجهه است.»(بوبر،۱۳۸۰: ۶۰) جهان رابطه‌هایی که بوبر از آن سخن می‌گوید و منطق گفت‌وگویی و انسان‌شناسی فلسفی باختین، بدون وجود عنصر «غیر» یا «دیگری» که موجودی اجتماعی است، بی‌معناست. از نظر باختین، گفت‌وگو زمانی شکل می‌گیرد که در کنار مادّه‌ی زبان‌شناختی، عنصر جامعه‌شناختی نیز حاضر باشد؛ چون با صرف وجود عنصر زبان‌شناختی، تنها با واحدهای زبانی سروکار داریم و این دلالت‌ها قادر نیستند ما را به مدلول – که همان معنا و فهم است- هدایت کنند. معنا و فهم، هر دو ماهیّتی تعاملی و اجتماعی دارند. از این‌رو، با وجود عنصر جامعه‌شناختی و کنش تعاملی و ارتباطی – حتی در غیبت مخاطب، در سکوت و حتی در نبود نطق درونی- به دلیل این‌که معنا و مفهوم در دو فاصله‌ی دو افق در جریان است، گفت‌وگو آگاهانه یا ناآگاهانه برقرار شده است. (پژوهنده، ۱۳۸۴: ۳۲) بنابراین، «گفت‌وگو در فرایند بین دو فرد اجتماعی ساخته می‌شود و اگر هم‌سخن و مخاطب واقعی در صحنه حاضر نباشد، گفتار با پیش‌فرض یک مخاطب در لباس فرد متعارف گروهی اجتماعی که گوینده بدان متعلّق است، آغاز می‌شود. سخن، پیوسته به سوی فردی که مورد خطاب قرار می‌دهیم، به سوی شخصیّت مورد خطاب متوجّه است؛ بنابراین، شنونده یا همیشه فردی حاضر و موجود است و یا تصویری مثالی و خیالی است از یک مخاطب.» (تودوروف،۱۳۷۷: ۹۰- ۹۱)

۳. پیشینه‌ی پژوهش

اگر چه منطق گفت‌وگویی یا مکالمه‌ی باختین در آثار مختلف مطرح شده و مقالات متعددی نیز بر اساس این الگو در حوزه‌ی ادبیات فارسی به نگارش درآمده، با توجه به

جست‌وجوهای انجام‌گرفته، اشعار فروغ فرّخزاد بر اساس الگوی منطق گفت‌وگویی باختین مورد بررسی قرار نگرفته است.

۴. فرضیه‌ی پژوهش

با توجه به روح حاکم بر زمانه، ابعاد شخصیّتی و ویژگی‌های شعری فروغ، اشعار او قابلیّت بررسی با تکیه بر الگوی منطق گفت‌وگویی باختین را دارند.

۵. روش پژوهش

روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی و واحد تحلیل، اشعار مرتبط با منطق گفت‌وگویی فروغ است. در استناد به اشعار فروغ، نسخه‌ی زیر مورد استفاده قرار گرفته:

ـ فرّخزاد، فروغ.(۱۳۸۱) دیوان. تهران: پل.

۶. گفت‌وگو در شعر فروغ

فروغ فرّخزاد نیزهم‌چون باختین، در یکی از غیردموکراتیک‌ترین ادوار حیات اجتماعی ایران به سر می‌برد. ساختار سیاسی- اجتماعی و اقتصادی- فرهنگی شکل‌گرفته از ماهیّت حکومت سلطنتی و سلطه‌جوی پهلوی دوم از یک سو و درآمد حاصل از فروش نفت از سوی دیگر، دو نمود مشهود در جامعه داشت، یکی، بی‌بندوباری، تجمل‌گرایی و اشرافی‌گری... و دیگری، قدرت طلبی، استبدادگری و منفعت‌جویی. این هردو، جامعه را به بستری آرام برای ارتشا و فساد تبدیل می‌کرد. فروغ در چنین جامعه‌ی نامساعد و ناهنجاری که دشمنی، بدگمانی، تظاهر، بی‌اعتمادی، بی‌عدالتی و حقارت، از ویژگی‌های آشکارش بود، می‌زیست.(کراچی،۱۳۷۶: ۲۳-۲۴) به علاوه، زندگی شخصی فروغ نیز ناملایمات و فرازونشیب‌های فراوانی را با خود داشت که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به زندگی تحت سلطه‌ی پدری نظامی و خودرأی، ازدواج با مردی از تبار جامعه‌ی مردسالار و جزم‌اندیش و جدایی از همسر و فرزند، محدودیت‌ها و تنگناهای جامعه‌ی مردسالار نسبت به حضور زن در اجتماع و... اشاره کرد. مجموعه‌ی این عوامل که از عناصر عمده‌ی جامعه‌ای بسته، تک‌صدا و مکالمه‌ستیزند، افکار و عواطف جمع‌گرای فروغ را به گفت‌وگو در شعر وامی‌داشت و شعر برای او وسیله‌ای برای ایجاد ارتباط و تعامل و امید و امیدواری بود؛ چنان که خود می‌گوید: «شعر برای من مثل پنجره‌ای است که هر وقت به طرفش می‌روم، خود به خود باز می‌شود... می‌دانم آن طرف پنجره

یک فضا هست و یک نفر می‌شنود؛ یک نفر که ممکن است دویست سال بعد باشد و یا سیصد سال قبل وجود داشته- فرق نمی‌کند. شعر برای من وسیله‌ای است برای ارتباط با هستی، با وجود، به معنی وسیعش.»(جلالی،۱۳۷۷: ۲۰۳) هم‌نوایی اشعار فروغ با اندیشه‌ی باختین در این نکته است که هر دو برای مبارزه با ساختار سیاسی- اجتماعی مکالمه‌ستیز و تک‌صدا، به منطق گفت‌وگویی روی آوردند.

رویکرد گفت‌وگویی فروغ در همان اولین مجموعه‌های شعری او به چشم می‌خورد. اگرچه بیشتر پژوهشگرانِ شعر فروغ، مجموعه‌های *اسیر*، *دیوار* و *عصیان*را فاقد ارزش و اعتباری همسنگِ دو مجموعه‌ی آخر، یعنی *تولّدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* دانسته‌اند و خود فروغ نیز از این‌که اشعار سه مجموعه‌ی اول را منتشر کرده، تأسّف می‌خورد(حسین‌پور چافی،۱۳۸۴: ۱۵۶)، فضای گفت‌وگویی موجود در آن‌ها قابل انکار نیست و نکته‌ی درخور توجّه این که نام‌هایی را که فروغ برای مجموعه‌های اول، یعنی *اسیر*، *دیوار و عصیان* برمی‌گزیند، همگی بر وجود آزارنده‌ی فضاهای بسته و محدود، دلالت دارند و او بارها خود را اسیر و زندانی آن‌ها توصیف می‌کند:

می‌خواستم که شعله شوم سرکشی کنم مرغی شدم به کنج قفس بسته و اسیر
(فرّخزاد،۱۳۸۱: ۳۷)

اما اسارت در فضای بسته‌ی دیوار، نه تنها مانع از برقراری ارتباط و تعامل گفت‌وگویی نمی‌شود؛ بلکه او را به عصیان وامی‌دارد تا تنهایی‌اش را با گفت‌وگو پُرکند: *آن من دیوانه‌ی عاصی/ در درونم های‌وهو می‌کرد/ مشت بر دیوارها می‌کوفت/ روزنی را جست‌وجو می‌کرد*(همان: ۷۹)

به لب‌هایم مزن قفل خموشی/که من باید بگویم راز خود را/ به گوش مردم عالم رسانم/ طنین آتشین‌آواز خود را(همان: ۴۲)

و رهایی خود را از رفتارهای تعصب‌آمیز جامعه‌ی مردسالار که مانع حضور و مشارکت او در اجتماع می‌شده، بجوید: *آن داغ ننگ خورده که می‌خندید/ بر طعنه‌های بیهده من بودم/ گفتم که بانگ هستی خود باشم/ اما دریغ و درد که زن بودم.*(همان: ۱۵۵)

۷. شگردهای فروغ در فضاسازی گفت‌وگو

مهم‌ترین شگردهایی که فروغ برای ایجاد فضای گفت‌وگویی به کار می‌بندد، عبارتند از: *۱. کاربرد ضمایر«من- تو- او»؛ ۲. گزاره‌های خطابی؛ ۳. چندصدایی و ۴. کارناوال.*

۷. ۱. کاربرد ضمایر«من- تو- او»

در هر گفت‌وگویی، سه عامل وجود دارد: ۱. فرستنده یا متکلّم که سخن را تولید می‌کند؛ ۲. مخاطب که کلام را دریافت می‌کند و ۳. کلامی که میان متکلّم و مخاطب رد و بدل می‌شود. اگر این سه عاملِ تحقّق گفت‌وگو را برابر سه شخصیّت، اول شخص (= من)، دوم شخص(=تو) و سوم شخص(=او) قرار دهید، منطق طبیعی گفتار، چنین می‌شود: من (متکلّم)، درباره‌ی او (کسی یا چیزی) با تو (مخاطب) سخن می‌گوید؛ از این‌رو، می‌توان وجوه مختلف منطق طبیعی گفتار را بر حسب موضوع سخن، بدین شکل قرار داد:

۱. **من** درباره‌ی **او** با **تو** سخن می‌گوید.

۲. **من** درباره‌ی **تو** با **تو** سخن می‌گوید.

۳. **من** درباره‌ی **من** با **تو** سخن می‌گوید.(پورنامداریان، ۱۳۸۵: ۱۷-۱۸)

بنابراین، در هر گفتاری، «تو» یا مخاطب حضور دارد و فرقی ندارد که موضوع سخن، من، تو یا او باشد. در بررسی آماری ضمایر و شناسه‌های مربوط به این سه شخص در شعر فروغ، نتایج جدول شماره ۱ به دست آمد:

جدول شماره ۱: میزان کاربرد ضمایرِمن، تو و او

مجموعه اشعار	من	تو	او	جمع سه ضمیر در هر مجموعه
اسیر	۳۹۷	۱۹۷	۲۲۰	۸۱۴
دیوار	۳۰۶	۱۶۱	۱۶۸	۶۳۵
عصیان	۲۰۲	۹۶	۱۳۸	۴۳۶
تولدی دیگر	۴۲۶	۱۷۸	۴۳۵	۱۰۳۹
ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد	۱۷۸	۴۵	۲۳۳	۴۵۶
جمع هر ضمیر در تمام مجموعه‌ها	۱۵۰۹	۶۷۷	۱۱۹۴	۳۳۸۰

بر اساس جدول شماره ۱، در مجموعه‌های نخستین، حاکمیّت با ضمیر «من» بوده و «منِ» شاعر در تعامل با دو ضمیر/ شخص دیگر است و میان مصادیق کاربرد ضمیر «تو» و «او»، اختلاف چندانی مشاهده نمی‌شود و از مجموعه‌ی «عصیان»، حضورِ «تو»ی شخصی شاعر کم می‌شود و «او» که غالباً مفاهیم و مضامین اجتماعی است، بر دو ضمیر دیگر، پیشی می‌گیرد؛ لیکن بسامد اندک ضمیر «تو» به معنای عدم حضور مخاطب و در نتیجه، نبود مکالمه نیست؛ بلکه همان‌طور که در بخش «گزاره‌های خطابی» اشاره خواهد شد، در شعرهای فروغ، مخاطب یا به صورت مستقیم و یا به طور غیرمستقیم و ضمنی، حضور دارد و آمار ارائه شده، شامل کاربرد مستقیم این ضمیر می‌گردد.

اشعار سه مجموعه‌ی اول فروغ که در بردارنده‌ی سروده‌های هفده تا بیست‌ودو سالگیند، در فضایی شخصی و عاشقانه پدید می‌آیند و نشانه‌های عواطف جوانی و تجربه‌های فردی و آثار یأس و سرکشی را با خود دارند. فضای گفت‌وگوی حاکم بر غالب این اشعار، از دایره‌ی بسته‌ی احساسات و تعاملات شخصی فراتر می‌رود و از «من» و «تو» درنمی‌گذرد. شاعر در آن چه به «من» مربوط می‌شود، از حالات روحی و عواطف شخصی، مثل عشق و آرزو سخن می‌گوید و در آن چه به «تو» مربوط می‌گردد، با معشوقی زمینی گفت‌وگو می کند و به گله و شکوه می‌پردازد(حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۱۲۶) و اندیشه‌ای در پس این شورش غریزی و سرگشتگی روحی وجود ندارد. (م.آزاد،۱۳۷۸: ۵۶)

شعر فروغ، هرچه از *اسیر* به سوی مجموعه‌های پایانی پیش می‌رود، از تعلّق به دنیای شخصی و توجّه به احساسات فردی فاصله می‌گیرد و صبغه‌ی اجتماعی می‌پذیرد. در سه مجموعه‌ی اول، «من فردی شاعر از بس خود را در هر کلمه، هر سطر، هر شعر می‌نمایاند و رخ می‌گشاید که مفهوم کلام شاعرانه در ورای فردیّت لحظه‌های زندگی کاملاً گم می‌شود»(عابدی،۱۳۷۷: ۷) و عواطفش در ورطه‌ی حدیث نفس‌گویی فرو می رود؛ حدیث نفسی که در محدوده‌ای مشخص و شناخته‌شده از عواطف و احساسات شخصی محبوس می‌ماند: *در این فکرم من و دانم که هرگز/ مرا یارای رفتن زین قفس نیست/ اگر هم مرد زندان‌بان بخواهد/ دگر از بهر پروازم نفس نیست* (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۴)

رفتم مرا ببخش و مگو او وفا نداشت/ راهی به جز گریز برایم نمانده بود/ این عشقِ آتشینِ پر از درد بیامید/ در وادی گناه و جنونم کشانده بود(همان: ۳۶)

از مجموعهی *اسیر* تا *تولّدی دیگر*، زاویهی دید شاعر به هستی، دگرگون میگردد. اگرچه فروغ در جایجای دو مجموعهی پایانی نیز عاطفی و عاشقانه میسراید، عاشقانههایش غالباً از اندیشههای انسانی و دردهای اجتماعی بارور است و «من» و «تو»ی شاعر، «من و توی جمعی» میشود؛ چنانکه شاعر در شعر زیر، «تو» را عامل خودآگاهی خویش دانسته و با این رویکرد، به انسانشناسی فلسفی باختین نزدیک میگردد: *تو چه هستی، جز یک لحظه، یک لحظه که چشمان مرا/ میگشاید در/ برهوت آگاهی؟* (همان: ۱۹۸)

فروغ هم‌چون باختین گفت‌وگو و تعامل را عامل شکل‌گیری آگاهی می‌داند و این تعامل در شعر او گاهی با پنجره یا دریچه- که نماد ارتباط با فضای بیرون و از واژگان پربسامدِ شعر اوست-برقرار میگردد و گاهی صراحتاً سخن گفتن را لازمهی بقای خویش میداند: *یک پنجره برای من کافیست/ یک پنجره به لحظهی آگاهی و نگاه و سکوت*(همان: ۳۲۶)

سخنی باید گفت/ سخنی باید گفت/ دل من میخواهد با ظلمت جفت شود/ سخنی باید گفت(همان: ۲۴۶)

فروغ در این دو مجموعه هم‌ردیف شاعران سمبلیسم اجتماعی نظیر نیما، شاملو، اخوان و سهراب قرار میگیرد و به زبان و سبک ویژهی خویش دست مییابد. (حسین‌پورچافی، ۱۳۸۴: ۲۶۰)بر اساس جدول شماره ۱، ضمیر «من» در دو مجموعهی پایانی نیز بسامد بالایی دارد؛ اما جهت‌گیری آن نه به سوی شخص، بلکه به سمت جمع است و عناصری چون خودِ شاعر، پدر و مادرش، برادر و خواهرش، حیاط خانهاش، باغچه و گل، دغدغهها و خاطرات کودکی و نوجوانی و...، سمبل مفاهیم اجتماعیند و به موقعیت زن، روابط خانوادگی حاکم، آرزوها و دردهای انسانی و اجتماعی روزگار شاعر اشاره دارند:

... و دختری که گونههایش را/ با برگهای شمعدانی رنگ میزد، آه/ اکنون زنی تنهاست (فرّخزاد،۱۳۸۱: ۱۹۵)

حیاط خانهی ما تنهاست/ حیاط خانهی ما/ در انتظار بارش یک ابر ناشناس/ خمیازه میکشد/ و حوض خانهی ما خالی است(همان: ۳۲۹)

همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌هاشان به جای گل/ خمپاره و مسلسل می‌کارند.... و بچه‌های کوچه‌ی ما کیف‌های مدرسه‌شان را/ از بمب‌های کوچک/ پرکرده‌اند/ حیاط خانه‌ی ما گیج است(همان: ۳۳۲)

سمبلیک بودن زبان فروغ موجب شده تا شعرش از سطح تک‌معنایی به مرتبه‌ی چندمعنایی برسد و تأویل‌ها و تفسیرهای مختلفی بپذیرد. خواننده‌ی شعر فروغ در مواجهه با اشعار او، منفعل نیست؛ بلکه در فرایند معنی آفرینی و تأویل، خلّاق و فعّال است. (حسین‌پورچافی، ۱۳۸۴: ۲۱۶) بنابراین، سمبل‌گرایی به اشعار او ویژگی گفت‌وگویی بخشیده است. تأویل خواننده از شعر فروغ در بستری اجتماعی شکل گرفته و ناظر بر رویدادها و دردهای اجتماعی عصر اوست؛ یعنی همان افق مشترک عناصر مکانی- زمانی، معناشناختی و ارزش‌شناختی که هم‌سخنان یک زبان خاص، دارند و در نظر باختین، زمینه‌ی اظهار یا بخش غیرزبانی گفتار، نام گرفته است.

۷. ۲. گزاره‌های خطابی

گفت‌وگو در فرایند ایجاد ارتباط میان دو فرد، پدیدار می‌گردد و با حضور یا عدم حضور مخاطب واقعی، به شکل مستقیم یا غیرمستقیم با یک مخاطب فرضی، صورت می‌گیرد؛ بنابراین، هر سخنی همواره خطاب به کسی بیان می‌شود و «عنصر اساسی گفت‌وگوی واقعی، مشاهده‌ی دیگری (Seeing the other) یا تجربه‌ی طرف مقابل (Experiencing the other side)است.»(پژوهنده،۱۳۸۴: ۲۰)با این دیدگاه، می‌توان گفت اشعار فروغ همواره در خطاب به کسی ادا می‌شود که این مخاطب یا یک شخص خاص است یا طبیعت و یا به طور کلی، اجتماع و مردم آن و هر انسانی در هر عصری که درد و دغدغه‌ی مشترکی با فروغ داشته باشد و بتواند به اندیشه‌ها و مضامین مطرح در شعر او راه یابد، می‌تواند با شعر او وارد گفت‌وگو شود. علاوه براین، توصیف‌ها و تصاویر شعر فروغ و به طور کلی، هر نوع روابطی که بر مبنای عشق، تفاهم، تناقض، تضاد و تقابل، پی‌ریزی شده باشد، از آن نظر که دربردارنده‌ی نوعی تعامل است و بدون وجود دیگری یا مخاطب تحقّق نمی‌یابد، خاصیت گفت‌وگویی به خود می‌گیرد؛ از این رو، مخاطب در شعر فروغ به دو دسته‌ی مستقیم و غیرمستقیم تقسیم می‌شود. خطاب مستقیم، گاهی با حضور عینی ضمیر دوم شخص(=تو) به منزله‌ی مخاطب، محقّق می‌شود-که با توجّه به جدول شماره ۱، این ضمیر در شعر فروغ جایگاهی ویژه

دارد- و گاه فضاهای گفت‌وگویی ایجاد می‌شود کـه لـزوم حضـور مخاطـب را بایسـته می‌گرداند.

اگر بخواهیم تحلیلی منسجم از خطاب‌های فروغ ارائه دهیم، بایـد بـه جملـه‌هـا و گزاره‌هایی که به طور ویژه بر فرایند گفـت‌وگـو دلالـت دارنـد و حضـور مخاطـب در مواجهه با آن محسوس است نیز بپردازیم. برای این منظور، گزاره‌های پرسشی، امـری و ندایی که از نظر باختین، نوعی‌ترین گفتارهای روزمره را تشکیل می‌دهنـد و شـنوندگان خاص خود را می‌طلبند،(تودوروف،۱۳۷۷: ۱۵۷) مورد بررسی آماری قرارگرفت و نتایج زیر به دست آمد:

جدول شماره۲: گزاره‌های خطابی

مجموعه اشعار	جملات پرسشی	جملات امری	جملات ندایی	جمع کل در هر مجموعه
اسیر	۵۲	۶۹	۴۷	۱۶۸
دیوار	۵۰	۲۱	۲۱	۹۲
عصیان	۲۳	۴	۸	۳۵
تولدی دیگر	۶۱	۴۷	۴۴	۱۵۲
ایمـان بیـاوریم بـه آغـاز فصل سرد	۶۶	۱۲	۱۲	۹۰
جمع کل گزاره‌ها	۲۵۲	۱۵۳	۱۳۲	۵۳۷

۷. ۲. ۱. جمله‌های پرسشی

باختین نظریه‌پردازِ طرح مسأله و پرسش است. از نظـر او «پرسـش یکـی از مهـم‌تـرین پایه‌های تداوم مکالمه است»(احمدی،۱۳۷۸: ۹۳) و در پرسش است که همواره، حضور فرد یا شخص دیگری به عنوان من دیگر، دیگربودگی یا بین‌الاذهانیت، احساس می‌شود که یا مورد پرسش قرار می‌گیرد و یا به او پاسخ می‌دهد.(غـلام‌حسـین‌زاده و غـلام‌پـور، ۱۳۸۷: ۳۳) در شـعر فـروغ نیـز پرسـش، جایگـاهی ویـژه دارد. ذهـن پرسشـگر او از مجموعه‌ی *اسیر* و *دیوار*، درگیر پرسش و برقراری ارتباط بوده، اما جملـه‌هـای پرسشـی در این مجموعه‌ها بیشتر در خدمت فضای عاطفی و شخصـی شـاعرند. ایـن جملـه‌هـا غالباً ساده و از نوع استفهام انکارند و پرسش‌هـای فلسـفی و انسـان‌شـناختی در آن‌هـا اندکند. چند نمونه از پرسشی‌های مجموعه‌ی *اسیر*:

او به من دل سپرد و بـــه جـــز رنج　　کی شـــد از عشـــق مـــن حاصل او؟
(فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۱)

آن‌چه در من نهفتـه دریایـی اســـت　　کـــی تـــــوان نهفتنـــــم باشـــد؟
(همان: ۸۴)

مجموعه‌ی *دیوار*:

گفتـــی از تـــو بگـــسلم دریـغ و درد　　رشتـه‌ی وفـا مگـــر گسستنی است؟
بگـــسلم ز خویـش و از تـو نگسـلم　　عهـــد عاشقان مگر شکستنی است؟
(همان: ۹۷)

در دل مردان کدامین مهرجاوید است؟　　نـــه دگـــر هرگز نمی‌آیـد به دیدارم
(همان: ۱۲۴)

مجموعه‌ی *عصیان*:

کیسـت آن کس که تو را برق نگاهش　　می‌کشد سوخـته لب در خـم راهی؟
یا در آن خلـوت جادویی خـــامـوش　　دستـش افـروخـته فانـوس گـناهی؟
(همان: ۱۸۰)

اما در دو مجموعه‌ی آخر، فروغ پس از دست‌یابی به زبان، هویّت و نگرش تازه‌ی خویش و درگیر شدن با مسایل اجتماعی و انسانی، به طـرح پرسـش‌هـای جـدّی‌تـری می‌پردازد که بیش‌تر به اندیشه‌هـای فلسـفی و هسـتی‌شناسـانه و عواطـف اجتمـاعی او مربوط می‌گردند. از این‌پس، مخاطبِ شـاعر از محـدوده‌ی «تـو»، بـه وسـعت «هسـتی» گسترش می‌یابد و صبغه‌ی انسانی و جهان‌شمول می‌گیرد:

آه، ای صـدای زنـدانی/ آیـا شـکوه یـأس تـو هرگـز/ نقبـی بـه سـوی نـور خواهـد زد؟ (همان:۲۵۹)

آیا زمان آن نرسیده است/ که این دریچه باز شود باز باز/ که آسمان ببارد/ و مرد بـر جنازه‌ی مرده‌ی خویش/ زاری کنان نماز گزارد؟ (همان: ۲۶۷)

آیا شما که صورتتان را/ در سایه‌ی نقاب غم‌انگیز زندگی/ مخفی نموده‌اید/ گاهی به این حقیقت یأس‌آور/ اندیشه می‌کنید/ که زنده‌های امروزی/ چیزی به جز تفاله‌ی یک زنـده نیستند؟ (همان:۲۶۴)

با توجه به جدول شماره۲، در مجموعه‌های پایانی اشعار فروغ، جمله‌های پرسشی بیش‌تری وجود دارد و به‌ویژه در مجموعه‌ی آخر که تنها دربردارنده‌ی هفت شعر اسـت

و حجم اندکی از اشعار فروغ را شامل می‌گردد، بیش‌ترین جمله‌های پرسشی به کار رفته؛ به طوری که تنها در یک شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، ۴۲ جمله‌ی پرسشی به چشم می‌خورد. در این شعر، دیگر سخن از دنیای شخصی شاعر نیست؛ بلکه از غربت انسان است؛ غربتی که از تولّد تا مرگ ادامه دارد.(ترابی،۱۳۷۶: ۱۳) پرسش‌هایی که در این مجموعه مطرح می‌شوند، نظر به دنیای آرمانی و آرزوهای بر باد رفته‌ی شاعر دارند: *آیا دوباره گیسوانم را در باد شانه خواهم زد؟/ آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟/ و شمعدانی‌ها را/ در آسمان پشت پنجره خواهم گذاشت؟* (فرخّزاد، ۱۳۸۱: ۳۱۳)

سراسر فضای مجموعه‌ی آخر فروغ، از پرسش‌های فلسفی‌ای طنین‌انداز است که ذهن شاعر را به خود مشغول داشته‌اند:

چرا توقّف کنم؟ راه از میان مویرگ‌های حیات می‌گذرد(همان: ۳۴۰)؛ *از آینه بپرس/ نام نجات دهنده‌ات را/ آیا زمین که زیر پای تو می‌لرزد/ تنهاتر از تو نیست؟* (همان: ۳۲۶)؛ *آیا دوباره من از پلّه‌های کنجکاو خود بالا خواهم رفت/ تا به خدای خوب که در پشت بام خانه قدم می‌زند/ سلام بگویم؟*(همان: ۳۲۷)

بنابراین، شاعر در پی کشف هویّت انسانی خویش، در دو مجموعه‌ی پایانی، به طرح پرسش‌های هستی‌شناسانه و انسان‌مدارانه پرداخته و بدین شیوه، پرسش را یکی از مهم‌ترین شگردهای تداومِ گفت‌وگو با مخاطب ساخته است.

۷. ۲. ۲. جمله‌های امری

جمله‌های امری از دیگر شگردهای ایجاد و تداوم منطق گفت‌وگویی فروغ است. اگرچه در جمله‌های امری، حاکمیّت با تک‌صدایی است و لحن آمرانه، آواهای دیگر را به خاموشی می‌کشاند، در این نوع جملات هم مخاطب حضور دارد و فروغ آن را با بسامد بالایی در شعرش به کار می‌گیرد؛ بنا بر جدول شماره ۲، بیشترین جمله‌های امری در مجموعه‌ی *اسیر* به‌کار رفته است. سبب کثرت استعمال آن را می‌توان به تأثیر عوامل محیطی، شیوه‌ی تربیتی، فضا و شرایط زیستیِ فروغ بازبسته دانست. او به لحاظ ژنتیکی، فرزند پدری مقتدر، نظامی و باثبات بود؛ ولی الگوی تربیتی حاکم بر زندگی فروغ، صبغه‌ای دیکتاتوری و تک‌صدا نیز با خود داشت. فروغ در خاطرات خود می‌گوید: «پدرم ما را از کودکی به آن‌چه سختی نام دارد، عادت داده است... پدرم ما را با روش خاصی که در تربیت فرزندانش اتخاذ کرده بود، پرورش داد... من اگر در نظر

اطرافیانم متکی به نفس و سرسخت هستم، این را مدیون نوع تربیت پدرم می‌دانم.» (جلالی،۱۳۷۷: ۷۰-۷۱) بنابراین، رشد در چنین فضایی، از یک طرف، از فروغ شخصیتی چنان باثبات و مقتدر می‌سازد که سراسر عمر بر سر عقایدش می‌ماند و از طعن و تهدید مخالفان، هراسی به دل راه نمی‌دهد و از طرف دیگر، در مخالفت با تک-صدایی حاکم، به مکالمه و گفت وگو روی می‌آورد و عقایدش را بی هیچ دغدغه‌ای در قالب گفت‌وگو ابراز می‌دارد:

به لب‌هایم مزن قفل خموشی/ که در دل قصه‌ای ناگفته دارم/ ز پایم باز کن بند گران را/ کزین سودا دلی آشفته دارم(فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۴۱)

بگذار تا ترانه‌ی من رازگو شود/ بگذار آن‌چه را که نهفتم عیان کنم(همان: ۵۶)

جمله‌های امری فروغ، کم‌تر مقاصد تحکّمی دارند، بلکه بیش‌تر، از اهداف ترغیبی و تشویقی مایه‌ورند و او می‌کوشد تا خواننده را با خود، یار و همراه کند؛ چنان‌که در شعر «باد ما را خواهد برد» با تکرار فعل «گوش کن»(همان: ۲۰۷) و در شعر «پنجره» با تکرار فعل «حرفی به من بزن»(همان: ۳۲۷) و در شعر «آفتاب می‌شود»، با تکرار فعل «نگاه کن»، در یک گفت‌وگوی صمیمی، مخاطبش را به همراهی با خویش برمی‌انگیزد:

نگاه کن که غم درون دیده‌ام/ چگونه قطره قطره آب می‌شود.../ نگاه کن/ تمام هستی‌ام خراب می‌شود.../ نگاه کن/ تمام آسمان من/ پر از شهاب می‌شود.../ نگاه کن/ من از ستاره سوختم.../ نگاه کن که من کجا رسیده‌ام... / نگاه کن که موم شب به راه ما/ چگونه قطره قطره آب می‌شود... / نگاه کن/ تو می‌دمی و آفتاب می‌شود (همان: ۱۹۹-۲۰۱)

۷. ۲. ۳. جمله‌های ندایی

جمله‌های ندایی بخشی قابل توجه از اشعار فروغ را تشکیل می‌دهند. مخاطب در این جمله‌هابه طور مستقیم، مورد خطاب قرارمی‌گیرد و از میان رابطه‌های سه‌گانه‌ی نام برده شده، «تو» موضوع سخن است و «من» درباره‌ی «تو» با «تو» (مخاطب) سخن می‌گوید و علاوه بر مخاطب عام، یک مخاطب حاضر، طرف خطاب قرارمی‌گیرد. فروغ در شعرش با خدا، پدر، عشق، معشوق، پسر و... به صورت منادایی، وارد گفت‌وگو می‌شود:

آه، ای خدا چگونه تو را گویم/ کز جسم خویش خسته و بیزارم(همان: ۶۹)

آه ای شهزاده، ای محبوب رؤیایی/ نیمه شب‌ها خواب می‌دیدم که می‌آیی(همان: ۹۴)

دیگرم گرمی نمی‌بخشی/ عشق، ای خورشید یخ‌بسته(همان:۱۲۰)

فروغ نه تنها با انسان، بلکه با همه‌ی مظاهر هستی، به مکالمه می‌پردازد. خطاب‌های او، دیواره‌های دنیای انسانی را درمی‌نوردد و با طبیعت و همه‌ی جلوه‌هایش به گفت‌وگو می‌نشیند. به اعتقاد *مارتین بوبر*، یکی از فضاهایی که جانِ رابطه‌ها در آن نمود می‌یابد، فضای زندگی با طبیعت است.(بوبر،۱۳۸۰: ۵۴) خطابَ به طبیعت را نمی‌توان بیرون از فضای گفت‌وگویی دانست؛ چون اساس تعامل و گفت‌وگو که بر پایه‌ی رابطه‌ی «من- دیگری» است، در آن لحاظ می‌شود. خلق چنین فضاهایی در شعر فروغ، در ایجاد کنش تعاملی شاعر، نقش‌آفرین است و فروغ مثل یک انسان با طبیعت برخورد می‌کند و با همان کیفیت با او به گفت‌وگو می‌پردازد. از همین‌روست که زبان شاعر به نماد و سمبل، گرایش پیدا می‌کند. شاعر در نمونه‌ی زیر به گونه‌ای *پاییز* را مورد خطاب و طعن و سرزنش قرارمی‌دهد که گویی با موجودی ذی‌شعور مکالمه می‌کند:

پاییز، ای مسافر خاک‌آلود/ در دامنت چه چیز نهان داری؟/ جز برگ‌های مرده و خشکیده/ دیگر چه ثروتی به جهان داری؟/ جز غم چه می‌دهد به دل شاعر؟/ سنگین غروب تیره و خاموشت/ جز سردی و ملال چه می‌بخشد/ بر جان دردمند من آغوشت؟ (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۹-۳۰)

در مجموعه‌های فروغ، نه تنها عناصر هستی، شعر، آسمان، شب، درخت، آفتاب، برف، بهار و... مورد خطاب قرار می‌گیرند، بلکه شاعر با تمام اسباب و لوازم بی‌جان زندگی نیز به صورت منادایی سخن می‌گوید:

مرا پناه دهید ای اجاق‌های پرآتش/ ای نعل‌های خوشبختی/ و ای سرود ظرف‌های مسین در سیاه‌کاری مطبخ/و ای ترنّم دلگیر چرخ خیاطی/و ای جدال روز و شب فرش‌ها و جاروها (همان: ۲۷۱)

۷. ۳. چندصدایی

به طور کلی، مکالمه در الگوی باختین برابر با چندصدایی(polyphony) و در تقابل با تک‌صدایی(monologism) است. باختین از میان انواع ادبی، تنها رمان را واجد چندآوایی می‌دانست و معتقد بود در رمان چندآوایی، جهان‌بینی‌ها و ایدئولوژی‌های متفاوتی در گفت‌وگو با یکدیگرند و از زبان شخصیت‌ها شنیده می‌شوند.(شمیسا،۱۳۸۸:

۱۸۴–۱۸۵) به اعتقاد او «ویژگی بنیادین رمان در جست‌وجوی آگاهانه و نظام‌وارِ ساختارهای گفتاری زبان در چندمفهومی واژه و در حضور ممتد صدای من و دیگری در یک گزاره خلاصه می‌شود.» (باختین،۱۳۸۴: ۱۶) باختین آشکارا با تمام گفتمان‌های کاملاً شعری، تک‌گویی و خودکامه که حضور «دیگری» را برنمی‌تابند، مخالف بود (نامورمطلق،۱۳۸۷: ۴۰۱) و معتقد بود به دلیل رویکرد تک‌گویی شاعر، منطق مکالمه در شعر و سخن او خفه می‌شود.(تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۲۸)

با وجود چنین دیدگاهی، شعر فروغ فرّخزاد دارای ویژگی‌های منطق مکالمه و گفت‌وگویی است. فروغ به دنبال ایجاد فضاها و صداهای متفاوت است و در این رویکرد، بیش از هرکس و هرچیز، تحت تأثیر نیما و بیان روایی اوست. نیما تک‌صدایی شعر سنّتی را به چالش کشید؛ به سوی چندصدایی حرکت کرد؛ شعرش را روایی نمود و اجازه‌ی حضورِطبقات و صداهای مختلف را داد و از این منظر، به منطق گفت‌وگویی باختین نزدیک شد. فروغ نیز همانند نیما معتقد است هر فضا و موقعیتی اجازه‌ی حضور در شعر را دارد و شاعرفقط نباید به دنبال فضاها، موضوعات و واژه‌های شاعرانه باشد؛ او می‌گوید:«من به دنیای اطرافم، به اشیای اطرافم و آدم‌های اطرافم و خطوط اصلی این دنیا نگاه کردم؛ آن را کشف کردم و وقتی خواستم بگویمش، دیدم کلمه لازم دارم؛ کلمه‌هایی تازه که مربوط به همان دنیا می‌شود... کلمه‌ها را وارد کردم. به من چه که این کلمه‌ها، هنوز شاعرانه نشده است، جان که دارد! شاعرانه‌اش می‌کنیم... باید واقعی‌ترین و قابل لمس‌ترین کلمات را انتخاب کرد. حتّی اگر شاعرانه نباشد.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۹۸) از این رو، او واژه‌ها و گفتارهای عادی، مسایل روزمره‌ی زندگی شخصی و اجتماعی مردم،مثلِ گردش در خیابان‌های خلوت شب، دلگیری روز جمعه، خلوتی خانه‌ها، آب‌وجاروکردن پشت بام، رختِ روی طناب، اجاق آتش، ترنّم چرخ خیاطی و...را با زبانی ساده و صمیمی به کار می‌گیردو بدین طریق، به شعرش صبغه‌ی چندصدایی می‌بخشد. علاوه بر این، جهان‌بینی‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف را با صدای خاص خودشان وارد سروده‌هایش می‌نماید و با آن‌ها به گفت‌وگو می‌پردازد. شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد»(فرّخزاد،۱۳۸۱: ۳۲۹)، بهترین نمونه‌ی حضور چندصدایی است که فضای جامعه‌ی عصر فروغ را با همه‌ی تشتّت آرا و تزاحم افکار و اندیشه‌های متعارض به توصیف و تصویر می‌کشد. او در این شعر از پدر، مادر، خواهر، برادر و همسایه‌هایش سخن می‌گوید که هرکدام، نماینده‌ی یک قشر و یک تفکّرند. هر

شخصیّتی با صدا و تفکّر ویژهی خود در شعر حضور مییابد و از رویارویی این صداها، گفتوگو و چندصدایی پدیدار میگردد. پدر فروغ، نمایندهی گروهی بیتفاوت به مسایل و بیمسؤولیت در قبال اجتماع و حوادث آن است:

پدر میگوید:/ «از من گذشته است/ از من گذشته است/ من بار خود را بردم/ و کار خود را کردم» و در اتاقش از صبح تا غروب/ یا شاهنامه میخواند/ یا ناسخ التواریخ./ پدر به مادر میگوید:/ «لعنت به هر چه ماهی و هر چه مرغ/ وقتی که من بمیرم دیگر/ چه فرقی میکند که باغچه باشد/ یا باغچه نباشد/ برای من حقوق تقاعد کافی است»(همان: ۳۲۹)

مادر، نماد زنی سنّتی، دارای باورهایی آمیخته با خرافات و ناتوان از فهم مسایل پیچیده و دشوار اجتماعی است: *مادر تمام زندگیش/ سجادهایست گسترده/ در آستان وحشت دوزخ/ مادر همیشه در ته هر چیزی/ دنبال جای پای معصیتی میگردد/ و فکر میکند که باغچه را کفر یک گیاه/ آلوده کرده است/ مادر تمام روز دعا میخواند/ مادر گناهکار طبیعی است/ و فوت میکند به تمام گلها/ و فوت میکند به تمام ماهیها/ و فوت میکند به خودش*(همان: ۳۳۰)

برادر فروغ، نمونهای از جماعت روشنفکرمآب و هویّتباختهی زمان شاعر است (حسینپورچافی، ۱۳۸۴: ۲۶۱):

برادرم به باغچه میگوید قبرستان/ برادرم به اغتشاش علفها میخندد/ و از جنازهی ماهیها/ که زیر پوست بیمار آب/ به ذرههای فاسد تبدیل میشوند/ شماره برمیدارد/ برادرم به فلسفه معتاد است/ برادرم شفای باغچه را/ در انهدام باغچه میداند/او مست میکند/و مشت میزند به در و دیوار/و سعی میکند که بگوید/ بسیار دردمند و خسته و مأیوس است(فرخزاد، ۱۳۸۱: ۳۳۰- ۳۳۱)

خواهر، نمایندهی زنان جوانی است که به روزمرگیها و تصنّعات زندگی معمولی زنانهی خویش گرفتارند: *و خواهرم که دوست گلها بود/... او خانهاش در آن سوی شهر است/ او در میان خانهی مصنوعیش/ با ماهیان قرمز مصنوعیش/ و در پناه عشق همسر مصنوعیش/ و زیر شاخههای درختان سیب مصنوعی/ آوازهای مصنوعی میخواند/ و بچههای طبیعی میزاید/ او/ هر وقت که به دیدن من میآید/ گوشههای دامنش از فقر باغچه آلوده میشود* (همان: ۳۳۱)

فروغ این چندصدایی را با زبان صمیمی و عامیانه و بـه شـیوه‌ی روایـی، در شـعر «ای مرز پرگهر» (همان:۲۹۰) نیز پدیدار می‌سازد. او در این شعر، موقعیت‌ها، تقابل‌هـا و تعارض‌ها، تفکّرات و باورهای اقشار مختلف جامعه را مطرح می‌کند و با منطق مکالمه، به مخالفت با آن‌ها می‌پردازد.

۷. ۴. کارناوال

کارناوال برآمده از جشن‌های خیابانی متداول در میان توده‌ی مردم است. از نظر باختین، انسان‌های سده‌های میانه، دو نوع زندگی متفاوت داشتند: یکـی زنـدگی کـاملاً رسـمی، جدّی و تحت نظام سلسله‌مراتبی، توأم بـا هـراس، جـزم‌گرایـی و سرسـپردگی و تقـوا؛ دیگری زندگی در کارناوال و فضاهای همگانی، زندگی آزاد و سرشار از خنده‌ی پرمعنا، آلودن تمامی مقدسات، بـدگویی و بـدرفتاری کـه بـر شکسـتن فاصـله‌هـا و بـرهم‌زدن هنجارها استوار است.(تودوروف،۱۳۷۷: ۱۵۳) دنیای آرمانی توده‌ی مردم در سـده‌هـای میانی اروپا در همین جشن‌های خیابانی و کارناوال‌ها و ترانه‌های عامیانه متجلّی می‌شـد. کارناوال به منظور زمینی‌کردن هر امـر مقـدّس، کوچـک‌کـردن و از بـاور گـریختن، بـه طبقات فرودست جامعه مجال می‌داد تا به نـوعی در مقابـل فرهنـگ خشـک و رسـمی حاکم بایستند و آن را به تمسخر گیرند و به رهـایی خـویش بیندیشـند؛ از ایـن رو، در کارناوال، دنیایی وارونه خلق می‌شود و هر نوع سلسله‌مراتبی از میان مـی‌رود و برابـری، حاکم می‌گردد. تکثّر و چندگونگی موجود در کارناوال، آن را به رمان چندآوایی نزدیک می‌کند.(مقدادی و بوبانی،۱۳۸۲: ۲۲)

پـاره‌ای از مصـادیق سـخن کارنـاوالی از دیـدگاه بـاختین عبارتنـد از: ریشـخند و تمسخر و طنز، اهمیّت به تن و جسم در مقابل توجّه فرهنگ حاکم به امور معنـوی، ردّ تفکّر استبدادی، توجّه به امور غیرمتعارف و خارج از تناسب، تماس آزادانه و آشنا بـین اشخاص، اتحاد اضداد، آلودن و کم‌بها نمودن ارزش‌های رایج، پیوستگی مرگ به تولّد و نفی معاداندیشی فرهنگ حاکم، بی‌ارزش جلـوه دادن قـوانین اجتمـاعی و اخلاقـی و.... (تودوروف،۱۳۷۷: ۱۵۴)

فروغ به‌عنوان یک شاعر اجتماعی، نسبت به مسایل عصر خود دیـدگاهی حسـاس و انتقادی دارد. انتقادهای صریح و تلخ، بسیاری از شعرهای فروغ را به سخن کارناوالی نزدیک ساخته و بر ماهیّت گفت‌وگویی و تعاملی شعر او افزوده است. یکی از مهم‌ترین

زمینه‌های کارناوالی سخن فروغ، انتقادهای او نسبت به روشن‌فکرمآبان است. فروغ به تعبیر شفیعی کدکنی از چهره‌هایی است که عنوان روشن‌فکر به کمال بر او صادق است و هیچ‌گونه نقابی از صنعت و ریای روشن‌فکرانه بر چهره‌ی شخصیت او دیده نمی‌شود؛ (شفیعی کدکنی،۱۳۸۶: ۳۹۹) اما در میان دوستان و آشنایان فروغ، «بورژواهایی بودند که ادبیاتشان یک ادبیات نیمه‌اشرافی و یا متظاهر به اشرافیت بود؛ ادبیاتی که متظاهر به فاخربودن است؛ اما در باطن، چیزی ندارد که عرضه کند. فرّخزاد با روشن‌فکرانی آشنا می‌شود که فقط نام روشن‌فکر دارند»(م.آزاد،۱۳۷۸: ۴۸)؛ از این رو، آنان را به تمسخر می‌گیرد: *مرداب‌های الکل/ با آن بخارهای گس مسموم/ انبوه بی‌تحرّک روشن‌فکران را/ به ژرفنای خویش کشیدند/ و موش‌های موذی/ اوراق زرنگار کتب را/ در گنجه‌های کهنه جویدند* (فرّخزاد، ۱۳۸۱: ۲۵۶)

شعرِ «ای مرز پرگهر»(همان:۲۹۰) را می‌توان عالی‌ترین نمونه‌ی سخن کارناوالی فروغ به شمار آورد؛ چنان که خود او گوید: «در شعر مرز پرگهر، این «خود» یک اجتماع است. یک اجتماعی که اگر نمی‌تواند حرف‌های جدّیش را با فریاد بگوید، لااقل با شوخی و مسخرگی که هنوز می‌تواند بگوید. در این شعر، من با یک مشت مسایل خشن، گندیده و احمقانه طرف بودم. تمام شعرها که نباید بوی عطر بدهند؛ بگذارید بعضی‌ها آن‌قدر غیرشاعرانه باشند که نتوان آن‌ها را در نامه‌ای نوشت و به معشوقه فرستاد.» (جلالی، ۱۳۷۷: ۲۰۹- ۲۱۰) از گفتار فروغ پیداست که او نیز در مقام یک نظریه‌پرداز، به آن‌چه باختین از منطق مکالمه و کارناوال در نظر دارد، رسیده است. او در شعر مذکور، روشن‌فکرمآبان را به تمسخر می‌گیرد و مقصود او از روشن‌فکران، «شاعران و نویسندگانی است که در عرصه‌ی ادب معاصر، مدعی درک و فهم و اصطلاحات کمالات بودند و خود را منتقد و شاعر ملّی و نویسنده‌ی بین‌المللی می‌دانستند.» (شمیسا،۱۳۷۲: ۱۷۴):

من می‌توانم از فردا/ در پستوی مغازه‌ی خاچیک/ بعد از فروکشیدن چندین نفس، چنگ گرم جنس دست اول خالص/... رسماً به مجمع فضلای فکور و فضله‌های فاضل روشن‌فکر/ و پیروان مکتب داخ داخ تاراخ تاراخ بپیوندم(فرّخزاد،۱۳۸۱: ۲۹۳)

انتقاد از دروغ، دورویی و ریاکاری، از دیگر دل‌مشغولی‌های فروغ است:

و این جهان، پر از صدای حرکت پای مردمی است/که هم‌چنان که تو را می‌بوسند/در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند(همان: ۳۱۲)

وقتی در آسمان، دروغ وزیدن می‌گیرد/ دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سرشکسته/ پناه آورد؟(همان: ۳۱۰)

او با انتقاد از تظاهر و زهد ریایی، شعرش را به اشعار تأویل‌پذیر و چندصدای شاعرانی چون حافظ نزدیک می‌سازد:

می فرو مانده به جام/ سر به سجاده نهادن تا کی؟ (همان: ۱۷۰)

با این گروه زاهد ظاهرساز/ دانم که این جدال نه آسان است/ شهر من و تو، طفلک شیرینم/ دیریست که آشیانه‌ی شیطان است(همان: ۱۵۶)

فروغ به برخی از باورهای سطحی و تعصب‌آمیزِ دینی که اراده و اختیار را از انسان سلب کرده، دیدگاهی انتقادی دارد و در شعر «عروسک کوکی» به وضوح، هر نوع تعصّب و تقلیدی از این دست را به باد انتقاد می‌گیرد:

می‌توان یک عمر زانو زد/ با سری افکنده در پای ضریحی سرد/ می‌توان در گور مجهولی خدا را دید/ می‌توان با سکه‌ای ناچیز ایمان یافت/ می‌توان در حجره‌های مسجدی پوسید/ چون زیارت‌نامه‌خوانی پیر/ می‌توان چون صفر در تفریق و جمع و ضرب/ حاصلی پیوسته یکسان داشت/... می‌توان چون آب در گودال خود خشکید/.../ می‌توان هم‌چون عروسک‌های کوکی بود/ با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید(همان: ۲۳۸)

او روزمرگی و بی اعتنایی به جامعه و خود را خلاف سرشت انسان می‌داند: «معتادشدن به عادت‌های مضحک زندگی و تسلیم‌شدن به حدها و دیوارها، کاری برخلاف جهت طبیعت است»(جلالی، ۱۳۷۷: ۶۱) و می‌گوید:

من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم/ و این جهان به لانه‌ی ماران مانند است (فرّخزاد،۱۳۸۱: ۳۱۲)

فروغ در برخی از شعرهایش مردم بی‌اختیار و بی‌تفاوت به مسایل اجتماعی را «جسد»، «جنازه» و «تفاله‌ی یک زنده» میخواند و«اطلاق جنازه بر آدم زنده، به قول ادبا استعاره‌ی تهکمیه است؛ یعنی ریشخند و طنز؛ اما در این ریشخند و طنز، جهانی اندوه، مستتر است و به اصطلاح این لبخند، لبخندی از سر درد است؛»(شمیسا،۱۳۷۲: ۱۷۲) یعنی همان لبخندی که باختین در کارناوال جست‌وجو می‌کند:

مردم/ گروه ساقط مردم/ دل مرده و تکیده و مبهوت/ در زیر بار شوم جسدهاشان/ از غربتی به غربت دیگر می‌رفتند(فرّخزاد،۱۳۸۱: ۲۵۷)

جنازه‌های خوشبخت/ جنازه‌های ملول/ جنازه‌های ساکت متفکر/ جنازه‌های خوش برخورد، خوش پوش، خوش خوراک/ در ایستگاه‌های وقت‌های معین/و در زمینه‌های مشکوک نورهای موقت/ و شهوت خرید میوه‌های فاسد بیهودگی(همان: ۳۱۷)

آیا شما که صورتتان را/ در سایه‌ی نقاب غم‌انگیز زندگی/مخفی نموده‌اید/ گاهی به این حقیقت یأس‌آور/ اندیشه می‌کنید/ که زنده‌های امروزی/ چیزی به‌جز تفاله‌ی یک زنده نیستند؟ (همان: ۲۶۴)

فروغ به عنوان نماینده‌ی زنان در جامعه‌ی مردسالار عصر خود، از تضییع حقوق زنان شکایت کرده و به انعطاف‌ناپذیری، جزم‌اندیشی، تک‌صدایی و عدالت‌گریزی نظام حاکم اعتراض می‌کند: *وقتی که اعتماد من از ریسمان سست عدالت آویزان بود/ و در تمام شهر/ قلب چراغ‌های مرا تکه تکه می‌کردند/ وقتی که چشم‌های کودکانه‌ی عشق مرا/ با دستمال تیره‌ی قانون می‌بستند/ و از شقیقه‌های مضطرب آرزوی من/ فواره‌های خون به بیرون می‌پاشید/ وقتی که زندگی من دیگر/ چیزی نبود هیچ چیز به‌جز تیک تاک ساعت دیواری/ دریافتم باید، باید، باید/ دیوانه‌وار دوست بدارم*(همان: ۳۲۵– ۳۲۶)

فروغ هم‌چون باختین دریافته بود که تنها راه پایان‌بخشیدن به حاکمیت تک‌صدایی و فرهنگ رسمی، روی‌آوردن به گفتمان غیررسمی است و تنها از طریق شوخی، ریشخند و عکس‌العمل‌های انعطاف‌پذیری مثل عشق و دوست‌داشتن است که می‌توان فریادهای پنهانی را آشکارا به گوش مردم رساند و با صدای مسلّط در جامعه، وارد مکالمه شد. این دوست‌داشتن، اعتراضی آشکار به همه‌ی بدرفتاری‌ها و بی‌عدالتی‌های مرسوم و آفریننده‌ی چندصدایی در جامعه است.

۸. نتیجه‌گیری

از پژوهش انجام شده می‌توان نتیجه گرفت که:

۱. شعرِ فروغ، شعری چندصدا و گفتگوگراست و این امر برآمده از اوضاع سیاسی– اجتماعیِ بسته وتک‌صدا، محیط زندگی، شیوه‌های تربیتی و زندگی شخصی اوست. از این رو، هم‌نوایی اشعار فروغ با اندیشه‌ی باختین را می‌توان در مبارزه‌ی هردو با ساختار سیاسی– اجتماعیِ تک‌صدا و مکالمه‌ستیز جست‌وجو کرد.

۲. احساسات جوانی و تجربه‌های شخصی، خاستگاه گفتگو در سه مجموعه‌ی اول فروغ بوده و اندیشه‌ای در پسِ آن‌ها وجود ندارد.

۳. زاویه‌ی دید فروغ در مجموعه‌های *تولّدی دیگر* و *ایمان بیاوریم به آغاز فصلِ سرد*، دگرگون می‌گردد؛ چنان‌که حتی عاشقانه‌هایش هم از اندیشه‌های انسانی و دردهای اجتماعی بارور می‌شود و «من و تو»ی شخصی شاعر، جمعی می‌گردد.

۴. بیان روایی، مهم‌ترین ویژگی منطق گفت‌وگویی اشعار فروغ است که به او اجازه‌ی آفرینش فضاها و موقعیت‌های «حضورِ دیگران» و طرح جهان‌بینی و ایدئولوژیشان را می‌دهد.

۳. بیان روایی، فروغ را در دو مجموعه‌ی پایانی، هم‌ردیف شاعران سمبلیسم اجتماعی قرار می‌دهد و شعر او را از سطح تک‌معنایی به چندمعنایی می‌رساند. این سمبل‌گرایی به شعر او ویژگی گفت‌و گویی می‌بخشد.

۴. گزاره‌های پرسشی، امری و ندایی، برجسته‌ترین گزاره‌های خطابی اشعار فروغند که بر ماهیّت گفت‌وگویی شعر او دلالت دارند.

۵. دیدگاه‌های انتقادی و اعتراضی فروغ، عمده‌ترین عامل سرایش شعرهای کارناوالی اوست که بر ماهیّت گفت‌وگویی و تعاملی شعرش افزوده است.

۶. ویژگی‌های منطق گفت‌وگویی شعر فروغ، حکایت از آن دارند که علی‌رغم تأکید باختین بر رمان، می‌توان پاره‌ای از اشعار را هم از این دیدگاه بررسی کرد.

فهرست منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۸) *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

باختین، میخاییل. (۱۳۷۳) *سودای مکالمه، خنده، آزادی*. ترجمه‌ی محمد پوینده، تهران: آرست.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۴) *زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی رمان*. ترجمه‌ی آذین حسین‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

بوبر، مارتین. (۱۳۸۰) *من و تو*. ترجمه‌ی ابوتراب سهراب و الهام عطاردی، تهران: فرزان روز.

پژوهنده، لیلا. (۱۳۸۴) «فلسفه و شرایط گفت‌وگو از چشم‌انداز مولوی با نگاهی تطبیقی به آرای باختین و بوبر». *مقالات و بررسی‌ها*، دفتر ۷۷ (۲)، صص ۱۱- ۳۴.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۵) «منطق گفت‌وگو و غزل عرفانی». *مطالعات عرفانی*، شماره ۳، صص ۱۵- ۳۰.

ترابی، ضیاءالدین. (۱۳۷۶) *فروغی دیگر: نگاهی تازه به شعرهای فروغ فرّخزاد*. تهران: دنیای نو.
تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۳) «باختین: بزرگ‌ترین نظریه پرداز ادبیات در قرن بیستم». *سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین*. ترجمه‌ی محمّد پوینده، تهران: آرست.
ـــــــــــــ . (۱۳۷۷) *منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین*. ترجمه‌ی داریوش کریمی، تهران: مرکز.
جلالی، بهروز. (۱۳۷۷) *جاودانه‌زیستن در اوج ماندن*. تهران: مروارید.
حسین‌پورچافی، علی. (۱۳۸۴) *جریان‌های شعری معاصر فارسی*. تهران: امیرکبیر.
شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۸۶) *زمینه‌ی اجتماعی شعر فارسی*. تهران: اختران.
شمیسا، سیروس.(۱۳۷۲) *نگاهی به فروغ*. تهران: مروارید.
ـــــــــــــ .(۱۳۸۸) *نقد ادبی*. تهران: میترا.
عابدی، کامیار. (۱۳۷۷) *تنهاتر از یک برگ: زندگی و شعر فروغ فرّخزاد*. تهران: جامی.
غلام‌حسین‌زاده، غریب‌رضا؛ غلام‌پور، نگار. (۱۳۸۷) *میخاییل باختین*. تهران: روزگار.
فرّخزاد، فروغ. (۱۳۸۱) *دیوان*. تهران: پل.
کراچی، روح‌انگیز. (۱۳۷۶) *فروغ یاغی مغموم*. تهران: راهیان اندیشه.
م. آزاد (محمود مشرف آزاد تهرانی). (۱۳۷۸) *پریشادخت شعر(زندگی و شعر فروغ فرّخزاد)*. تهران: ثالث.
مقدادی، بهرام؛ بوبانی، فرزاد. (۱۳۸۲) «جویس و منطق مکالمه: رویکردی باختینی به اولیس جیمز جویس». *پژوهش‌های زبان خارجی*، شماره ۱۵، صص ۱۹- ۲۹ .
نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۷) «باختین، گفت‌وگومندی و چندصدایی: مطالعه‌ی پیشابینامتنیت باختینی». *پژوهش‌نامه‌ی علوم انسانی*، شماره ۵۷، صص ۳۹۷- ۴۱۴.
یاکوبسن، رومن. (۱۳۷۳) «باختین: پیشگام زبان‌شناسی اجتماعی». *سودای مکالمه، خنده، آزادی: میخاییل باختین*. ترجمه‌ی محمّد پوینده، تهران: آرست، صص۲۷- ۲۹.