تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)
دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۸، زمستان ۱۴۰۲، صص ۱۷۹-۲۰۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۶/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۸
(مقالهٔ پژوهشی)
DOI: 10.30495/dk.2022.1940505.2340

طرحواره‌های روانشناختی رابط نحو به نما در شعر «هدیه» فروغ فرخزاد

راشین مبشری[۱]، دکتر حسین حسن‌پور آلاشتی[۲]، دکتر مرتضی محسنی[۳]

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

چکیده

نحوهٔ فکر کردن که حاصل تأثیر فرآیندهای مغزی است می‌تواند انواع قواعد نحوی را تولید نماید؛ بنابراین انواع عوامل شامل انگیزه، ترس، تأکید و ... باعث جابه‌جایی جایگاه کلمات و تولید انواع آرایهٔ بیانی و کلامی می‌شود که این نیز به نوبهٔ خود منطق‌های تصویری مختلفی را به وجود می‌آورد. طرحواره‌ها مرز مشترک میان مولف، متن و مخاطب هستند که بر اساس منطق خاص تصویری می‌توان آن‌ها را بازنمایی کرد. بر اساس همین رویکرد و با توجه به هم‌پوشانی تفسیر متن و مولف و تاییدهای روانشناختی شعر «هدیه» فروغ فرخزاد از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد، چرا که این شعر بر مبنای تصاویر عمق بر پایهٔ تصاویر اثباتی از طریق قابلیت حسّی (بینایی) و تجسّم عمل (نور و تاریکی) به کار گرفته شده است. به لحاظ ساختار تصویرپردازی، شب و تاریکی به‌عنوان تصویر مرکزی، در کانون قرار دارد که با استفاده از مجاز و همچنین با بهره از نمادپردازی، با هدف اختصار که نمای بسته را توجیه می‌کند، تصاویر شعری خلق شده‌اند. لحن این تصویر بر اساس موسیقی شعر که بر وزن بحر مجتث است، لحنی غمگین دارد و در نتیجه ریتمی آهسته در ارائه را می‌طلبد. این شعر دارای دو بند است که با توجه به محتوا باعث می‌شود مرحلهٔ آغازین و پایانی در تصویر متضاد باشند. همچنین این شعر به لحاظ کارکردی، اجتماعی است و همچون بیانیه‌ای انتقادی، هم به نقد جامعه و هم به راه برون‌رفت از بن‌بست اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد.

واژگان کلیدی: آرایه، تصویر، دستور زبان، طرحواره، فروغ فرخزاد.

[۱]. دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.(نویسندهٔ مسؤول)
rashinmobasheri@gmail.com

[۲]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
h.hasanpour@umz.ac.ir

[۳]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
mohseni@umz.ac.ir

مقدمه

نحوهٔ ذخیرهٔ اطلاعات در حافظه دارای دو زیرسیستم زبانی و غیرزبانی است. سیستم زبانی ویژهٔ ارتباط مستقیم با زبان و سیستم غیرزبانی (تجسمی) ویژهٔ ارتباط با موضوعات و رویدادهای غیرزبانی است که می‌توان دریافت که حضور هم‌زمان عناصر دیداری و زبانی، به‌ویژه هنگامی که این عناصر به شکل هم‌جوار ارائه شوند، می‌تواند یادگیری و مدت‌زمان حافظه سپاری را افزایش دهد. همراهی واژه و تصویر بیش از موارد دیگر در ذهن مخاطب ماندگاری دارد و این به خاطر رمزگذاری متفاوت این نوع از هم‌نشینی است. دریافت معنا از متن‌های چندوجهی، مخاطب باید با همهٔ وجوه متن در تعامل باشد. تعامل میان مخاطب و متن مستلزم رمزگشایی کدهای درون متن است؛ که بر اساس تفسیر عناصر نوشته، گفتار و... رخ می‌دهد، اما بازشناخت تصاویر و دریافت معنا از آن‌ها، نیازمند گشودن رمزهای دیداری است. این مقوله، به لحاظ مفهومی با بخش‌های عصب‌شناختی، زبان‌شناختی، دستور زبان و علم نحو و همچنین هنرهای نمایشی و نقاشی در ارتباط است، به همین جهت برای درک تصویری از یک متن باید از پیشامتن تا پسامتن مورد تحلیل قرار گیرد.

شاعر تمامی محرکات را در شعر خود با استفاده از وزن، گزینش واژه‌ها، استعارات، لحن بیان، آرایه‌های صوتی و ... عرضه می‌کند؛ بنابراین با تقطیع هر شعر و تقابل عناصر اصلی شعر با کارکردهای تصویر می‌توان به ریشه‌یابی و شناخت بهتر رابطهٔ متن و تصویر دست‌یافت. بنابراین با توجه به‌گزینش شاعر از ذخایر فکری و حافظه کوتاه و بلندمدت و عاطفه‌ای و معیارهای شخصیتی و ... که در ضمیر خودآگاه وی تبلور می‌یابد دست به سرایش شعر می‌زند. نحوهٔ فکر کردن که حاصل تأثیر فرآیندهای مغزی است می‌تواند انواع قواعد نحوی را تولید کند؛ بنابراین نحوهٔ فکر کردن در موقعیت‌های مختلف برای مثال در التهاب و ترس و ... است که روی چینش، پس و پیشی کلمات در جمله اثرگذار است. هدف تحقیق این است که بر اساس هم‌پوشانی تفسیر متن و مولف، قواعد بصری (دستور صحنه) مستخرج از قواعد دستور زبانی در شعر «هدیه» فروغ فرخزاد را پیشنهاد کند.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص موضوع این تحقیق با عنوان هرمنوتیک، تحقیقاتی به انجام رسیده است که در ادامه برخی از آن‌ها ذکر می‌شود، اما هم‌پوشانی تفسیر متن و مولف به منظور دستیابی به

الگوهای روانشناختی و ریشه‌یابی پدیدارشناختی عناصر متن و برون متن به منظور تامین الگوهای تصویری مناسب برای القای به مخاطب، مورد خاصی یافت نشد.

*در مقالهٔ خانم فاطمه رحیمی با عنوان «جایگاه متن، مولف و خواننده از دیدگاه امبرتو اکو» که در سال ۱۳۹۰ در شماره ۱۸ مجلهٔ ادب پژوهی (ص ۱۲۵-۱٤۳) به چاپ رسیده است، به مقولهٔ گشودگی اثر و قابلیت تفسیرپذیری آن در هرمنوتیک مدرن اشاره دارد. او با استفاده از نظریات امبرتو اکو که قائل به وجود رمزگان و تفسیرپذیری آنها است، به دیالکتیک میان «نیت متن» و «نیت خواننده» اشاره می‌کند. بر این اساس متن یک چارچوب تحمیلی برای مفسر تعیین می‌کند که هر نوع خوانش بی قید و شرطی را میسر نمی‌سازد. در این تحلیل کشف مناسبات درون متنی و توجه به عناصر فرامتنی تنها می‌تواند حدودی را بر حوزه‌های مشترک فهم تعیین کند.

*احمد واعظی نیز در سال ۱۳۹۲ در کتاب «نظریه تفسیر متن» که توسط انتشارات پژوهشگاه حوزه و دانشگاه به چاپ رسیده است، در چهار فصل به تبیین اهم مسائل مربوط به «نظریه تفسیر متن» پرداخته و نسبت آن با دیگر مصطلحات حوزه تفسیر نظیر روش تفسیری، مبانی تفسیر، مناهج تفسیری بررسی کرده است. همچنین ضمن بحث درباره چیستی معنا، از اموری نظیر تعیّن و عدم تعیّن معنا، معانی طولی و عرضی، بحث به میان آورده است. در این کتاب و در فصل سوم که حجیم‌ترین فصل کتاب است ابتدا، نظریه‌های تفسیری مشهور معاصر، «هرمنوتیک فلسفی»، «ساختارگرایی»، «نوپراگماتیسم» و «شالوده‌شکنی» به بحث گذاشته شده و سپس نقش چهار عامل اصلی یعنی مؤلف، خواننده، متن و زمینه در امر فهم متن مورد بررسی قرار گرفته است. در نهایت و در انتهای کتاب به اخلاقیات معنا و الزامات تفسیر اختصاص یافته است.

*در تحلیلی که توسط حمید احمد در روزنامه اعتماد و در شماره ۱٦٤۷ مورخ پنج‌شنبه ۲۲ فرودین۱۳۸۷، با عنوان «نگاهی به نظریه‌های خوانش ادبی/ از مرگ مولف تا قتل مولف» به چاپ رسیده است، به این مطلب اشاره دارد که در تاریخ نظریه ادبی جدید در مورد خوانش، سه رویکرد را می‌توان آشکارا از هم بازشناخت. اول، مولف محور، دوم، متن محور و سوم خواننده محور است. در این میان رویکرد چهارمی هم هست که بر تعامل میان متن و خواننده استوار است و از آن به عنوان راه میانه یاد کرده‌اند. طبق نظریات امبرتو اکو

که در کتاب «اثر گشوده» که شش سال پیش از انتشار مقاله «مرگ مولف» اثر بارت، نوشته شده است ادعای پایان‌ناپذیری تاویل‌ها به آن معنا نیست که هر نوع کنش تاویل، الزاما راه به جایی ببرد و درست از کار درآید. ضمن این که اکو باور ندارد که میان تاویل‌های گوناگون از یک متن، تاویلی برتر باشد، اما معتقد است امکان تشخیص تاویلی که آشکارا غلط، بی‌ربط و دور از ذهن است، همواره وجود دارد و معیار درستی یک تاویل، انطباق آن با متن است. به باور اکو ابهام زبان متن و استفاده از نماد و استعاره در آن باعث گسترش فضا برای تاویل می‌شوند. میان متن و واقعیت بیرون از آن ممکن است نسبتی برقرار باشد که در چگونگی آن قصد مولف و جهت‌گیری‌های متن موثرند.

روش تحقیق

این پژوهش با هدف خوانش تصویری از شعر فروغ فرخزاد بر اساس داده‌های به دست آمده از هم‌پوشانی تفسیر متن و مولف بر اساس منطق روانشناختی و پدیدارشناختی، به سبب الگوهای فهم مشترک انسانی است. با توجه به این که موارد بسیاری از پیشامتن تا پسامتن در درک تصویری از یک متن سهیم هستند. این موارد را می‌توان با یکدیگر مناظره کرد و بخش‌هایی از تفسیرهای متن و مولف که به لحاظ روانشناختی و پدیدارشناختی، قابل تایید هستند را بر اساس منطق تصویری بازنمایی کرد.

مبانی تحقیق

همان‌طور که پیش‌تر در بخش پیشنه با ذکر نظرات امبرتواکو گفته شد، یک فضای فهم مشترک میان مولف و مخاطب به لحاظ درک انسانی وجود دارد. این حوزه فهم مشترک بر طرحواره‌ها بنا شده است و متن تنها می‌تواند حدود و یک چارچوب موضوعی را بر آن تحمیل کند. در واقع کارکرد طرحواره‌ها بر اساس یک سری الگوهای محدود همچون جهت، وزن، تعداد و ... استوار است که می‌تواند بی‌نهایت معنا را با ضمیمه شدن خاطرات و اختصاصی شدن به وسیلهٔ حس‌های مختلف تولید کند. در واقع معنا به صورت بسیار فرّار در ذهن انسان‌های مختلف، متفاوت است و کلمات با محدود کردن این معنا، راهی را برای ارتباط از ذهنی به ذهن دیگر ممکن می‌سازند. برای مثال هنگامی که یک مولف از واژه‌ی درخت استفاده می‌کند با پدیدارشناختی و مراجعه به لایه‌های مختلف ذهن او که شامل خاطرات و احساسات و نیت‌ها و انگیزه‌ها و ... می‌شود، می‌توان نوع خاصی از درخت را

یافت که باز هم می‌تواند این نوع خاص با آن‌چه که برای مثال، مولف در کودکی آن را تجربه کرده و تصویر آن را با تمام ضمائم حسی و روانی در ذهن خود دارد، متفاوت باشد. در واقع اسامی می‌تواند تنها یک مجموعه کلی را دسته بندی کند که با استفاده از آن بتوان، معنا را به صورت حدودی انتقال داد. در واقع جایگاهی که معنا در زبان انسان دارد همچون، جایگاه نقطه در هندسه است. هیچگاه نمی‌توان یک نقطه را تعریف کرد، زیرا همواره می‌توان با بزرگنمایی به سطح دیگری از آن دست یافت. با این حال تمامیت علم هندسه بر آن بنا شده است. معنا نیز در ذهن مولف و مخاطب متفاوت است و متن به عنوان یک موجودیت واژگاهی، با دستور زبان و کارکردهای خاص خود می‌تواند، این گستره را محدود کند. هر چه از واژگان به سمت تصویر حرکت کنیم، محدودیت‌های واژگانی کمتر شده و معنا با جزییات بیشتری انتقال می‌یابد.

«پرداختن به اصل تصویر یک مسئلهٔ نظری است و مسائل نظری هر لحظه با رشد شعور و تکامل شناخت بشر در حال تغییر و تحول است و شامل مصادیق مختلف می‌گردد» (طهماسبی و صارمی،۱۳۹۲: ۲۳٦)؛ «ادبیات با یافتن مجال پرورش و کسب سطوح ناشناخته، خود را از حدود تعریفات علم یا فن (شعر، نثر و...) خارج کرده و سعی می‌کند به ذات هنر نزدیک شود» (همان: ۲۳۸).

بر اساس همین رویکرد نوین به رابطهٔ میان شعر و تصویر است که لزوم تحقیقات بینارشته‌ای و ارائهٔ نظریات نوین در این حوزه‌ها، ضروری می‌نماید.

در روش‌شناختی نحوه تولید تصویر برای انتقال معنا، پایگاه را بر متن قرار می‌دهیم. ابتدا با بررسی لایه‌های مختلف متن از واژگان گرفته تا لایه‌های میانی و بیرونی، به دنبال یک ساختار و چارچوب‌های متنی هستیم. این ساختارها با استفاده از انگیزه‌ها و نیت مولف انتخاب شده و در متن مورد استفاده قرار گرفته‌اند. سپس با استفاده از علم پدیدارشناختی به دنبال رابطهای لایه‌ی نحوی و دستور زبانی متن با لایه‌های روانی مولف هستیم که این مهم از طریق بررسی خاطرات، رفتارها، گفتارها، زندگی‌نامه و حوادث و اتفاقات و دیگر آثار مولف به دست خواهد آمد.

بر این اساس، طرحواره‌ها به عنوان یک عنصر بنیادین روابط نحوی و روانی را مشخص می‌کنند. بنابراین در ادامه به توضیح مختصری از طرحواره و استعاره مفهومی که اساس و

کارکرد طرحواره‌ها بر آن بنا شده است، پرداخته‌ایم. در آخر این نکته را نیز نباید از نظر انداخت که علم تصویر دائما در حال پیشرفت و تحول است. بسیاری از تکنیک‌ها و اصولی که امروزه به صورت یک علم مدون و سازمان یافته مورد استفاده قرار می‌گیرد، می‌تواند در کیفیت تصاویر پیشنهادی بسیار موثر باشد.

طرحواره

بخش ثابت و ماندگار ذهن، طرحواره‌ها هستند. منظور از طرحواره (Schema)[1] مجموعه‌ای از باورهای بنیادین و الگوهای فکری است که حول یک موضوع در ذهن فرد شکل گرفته‌اند و منجر به بروز رفتارهای خاصی می‌شوند. اساس این روش بر پایهٔ گشتالت بنا نهاده شده است. گشتالت به معنی وزن‌دهی به پدیده‌ها بر اساس حوزهٔ حسی در دریافت است.

لوسونوویچ ویگوتسکی برای اثبات تقدم بعد اجتماعی ذهن نظریهٔ قدرتمندی را در دهه ۱۹۳۰ ارائه داد که به نظریهٔ فرهنگی – تاریخی معروف است (ر.ک: کازویی، ۲۰۱۳)[1]؛ هدف ویگوتسکی این بود که در نظامی جدید، بتواند هر دو رویکرد روانشناسی ذهنی فروید و بازتاب شناسی پاولف را که نوعی مادی‌گرایی عامیانه؛ بود، با هم در آمیزد. در نظام جدید بر خلاف نظرات دکارت، فعالیت‌های عالی ذهنی و خویشتن‌آگاهی انتقادی، نقطه آغاز نیست، بلکه نتایج رشد روانی با منشا اجتماعی است.

نظریهٔ طرحواره از اولین رویکردها در علم شناختی است که در مورد ادبیات به کار گرفته شده است. بر اساس نظریه طرحواره‌ای، معنا درون متن ریخته نشده است بلکه از ارتباط میان متن و دانش پیش زمینه‌ای تفسیرگر ساخته می‌شود.

استعاره هستهٔ مرکزی طرحواره‌ها

شناخت آدمی نسبت به پدیده‌ها جز با مقایسهٔ آن با دیگر پدیده‌ها امکان‌پذیر نیست. به‌همین جهت، گیبس در کتاب «بوطیقای ذهن»، ذهن را آینهٔ واقعیّت می‌داند(ر.ک: گیبس: ۱۹۹٤)[2]؛ از آن‌جا که زبان‌شناسان معتقدند که انسان‌ها یک مفهوم را از طریق مقایسه و برابر کردن با یک مفهوم دیگر می‌شناسد، صور خیالی مثل استعاره برای دانشمندان علوم‌شناختی دارای اهمّیت است. زبان‌شناسی شناختی معتقد است که استعاره اساسا پدیده‌ای شناختی است نه صرفا زبانی و آن‌چه در زبان ظاهر می‌شود، تنها نمود آن پدیدهٔ شناختی محسوب

می‌شود (ر.ک: گلفام، ۱۳۸۱: ۱۲)؛ به عبارت دیگر «مقولات ذهنی انسان از طریق تجربیات او شکل می‌گیرند» (گندمکار، ۱۳۸۸، ۲٤).

بر اساس دیدگاه لیکاف استعاره درک و تجربهٔ چیزی بر اساس مفهوم چیزی دیگر است (ر.ک: لیکاف و جانسون، ۱۹۹۳)[۳]؛ جانسون مفاهیم تجربی مورد نظر را شامل مجموعه‌ای از روابط مکانی پایه‌ای (بالا، پایین، جلو، عقب)، مجموعه‌ای مفاهیم معرفتی یا هستی‌شناختی (موجود، ظرف و ..) و مجموعه‌ای از تجربیات و فعالیت‌های اساسی (خوردن، حرکت کردن، خوابیدن ...) می‌داند. بنابراین «طرحواره تصوری نوعی ساخت مفهومی است که بر حسب تجربهٔ از جهان خارج در زبان ما نمود می‌یابد» (محمدی آسیابادی، ۱۳۹۱: ۱٤۷).

ساختار تصویر

در ساختار تصویر و شناخت انواع آن بر اساس درون‌گرایی و برون‌گرایی (تصاویر سطح و عمق) متحرک و ایستا و یا بر اساس روابط عاطفی (همدلی، یگانگی، حلول) و یا ازنظر کارکردی (اثباتی و اتفاقی) می‌توان اقدام کرد. همچنین ساختار تصویر(تصویر مرکزی، ابزار تصویر، لحن تصویر، کارکرد تصویر و ذهنیت تصویر) را می‌توان بررسی کرد.

با تعریف دستور صحنه براساس مؤلفه‌های چندصدایی (همچون زاویه دید، لحن و ریتم)، جنبه‌های نمایشی (همچون آواز، صورت‌نمایشی، هم‌سرایی و موسیقی)، کارکرد گفتمان (گفتمان–فشاره‌ای، گستره‌ای)، نگاره‌های بصری (رنگ‌ها، شکل‌های هندسی، ترکیب خط‌ها و پهنه‌های تصویری) و با استفاده از کارکرد دستوری متن (همچون اهداف استعاره، نقش‌های دستوری فعل) به رابطهٔ میان تصویر و نوشتار می‌توان پرداخت.

در نهایت می‌توان با ادغام نظریه‌های مختلف همچون هالیدی، ایدما، کرس و ون لیون و رز یک مدل تلفیقی ترتیب داد که عبارت است از: قاب و نما (فرا نقش بازنمایی، فرا نقش تعاملی، فرا نقش متنی)/ صحنه و سکانس (فرا نقش بازنمایی، فرا نقش تعاملی، فرا نقش متنی)/ مرحله و ژانر(فرا نقش بازنمایی، فرا نقش تعاملی، فرا نقش متنی) (ر.ک: ایدما، ۲۰۰۱)[٤].

در تک‌تک قاب‌ها و نماها و در سطوح بالاتر، با استفاده از فرا نقش‌های هالیدی (بازنمایی، تعاملی و متنی) می‌توان فضای تصویر را با استفاده از واژگان و موسیقی آن‌ها و با توجه به پس‌زمینهٔ مخاطب در درک جنبه‌های روابط مشارکین شامل افراد، مکان‌ها و اشیا و

هویت، طبقه و گروه مشارکین بازنمایی کرد. همچنین در سطح فرانقش تعاملی که بر اساس رابطهٔ میان معنا و موقعیت عمل می‌نماید، بر اساس الگوی کرس و ون لیون سه مقولهٔ فاصله اجتماعی، رابطهٔ اجتماعی و تعامل اجتماعی مطرح می‌شود. فاصلهٔ اجتماعی این موضوع را مطرح می‌کند که در یک نظام نشانه‌ای تصویری افرادی که در نمای دور نشان داده می‌شوند، افرادی غریبه هستند و در مقابل، سوژه‌هایی که با نمای نزدیک نشان داده می‌شوند، سوژه‌هایی هستند که جزیی از ما تصویر می‌شوند. همچنین رابطهٔ اجتماعی بر اساس زاویهٔ دید دوربین شکل می‌گیرد. زاویهٔ دید دانای کل نامحدود، به‌عنوان صدایی خارج از داستان. زاویهٔ دید اول‌شخص را با آوردن صدای او یا جایگزین کردن زاویهٔ دوربین به‌جای بازیگر می‌توان انجام داد. این تکنیک را (point of view shut) می‌نامند. از نماهای طولانی و ضرباهنگ کند نیز می‌توان برای نشان دادن کسالت و از ضرباهنگ‌های تند و نماهای کوتاه برای نشان دادن هیجان و عشق استفاده کرد.

سومین مقوله بر اساس شیوه ون لیون تعامل اجتماعی است. سه راهکار برای بازنمایی بصری افراد به عنوان دیگری از هم تفکیک داده می‌شود: راهکار فاصله‌گذاری (Distanciation)؛ راهکار قدرت‌زدایی (powerment Disem) و راهکار ابژه سازی. آخرین عنوان از فرانقش‌ها، فرا نقش متنی است. این فرا نقش با این سروکار دارد که چگونه معانی در درون‌متنی پویا ادغام می‌شود؛ یعنی چگونه معناها به همدیگر ربط داده می‌شوند. در این بخش نیز می‌توان از طرح کرس و ون لیون استفاده کرد (ر.ک: کرس و ون لوین، ۱۹۹۶)[۵].

بحث

تحلیل شعر «هدیه»

مصرع اول: «من[۱]/ از[۲]/ نهایت[۳]/ شب[۴]/ حرف[۵]/ می[۶]/ زن[۷]/ م[۸]»

مصرع دوم: «من[۱]/ از[۲]/ نهایت[۳]/ تاریک[۴]/ ی[۵]»

مصرع سوم: «و[۱]/ از[۲]/ نهایت[۳]/ شب[۴]/ حرف[۵]/ می[۶]/ زن[۷]/ م[۸]»

مصرع چهارم: «اگر[۱]/ به[۲]/ خانه[۳]/ ء[۴]/ من[۵]/ آمد[۶]/ ی[۷]/ برای[۸]/ من[۹]/ ای[۱۰]/ مهربان[۱۱]/ چراغ[۱۲]/ بیار[۱۳]»

مصرع پنجم: «و[۱]/ یک[۲]/ دریچه[۳]/ که[۴]/ از[۵]/ آن[۶]»

مصرع ششم: «به[۱]/ ازدحام[۲]/ کوچه[۳]/ ء[۴]/ خوشبخت[۵]/ بنگرم[۶]»

(فرخزاد، ۱۳۸۲، ۸۷)

تفسیر متن

اسم و نهاد

در مصرع اول نهاد «من» در نقش فاعل و «شب» در نقش مضاف‌الیه توضیحی در مورد «نهایت» می‌دهد. از آن جا که «نهایت شب» در معنای ثانویهٔ خود معنی دیگری را به ذهن متبادر می‌کند، بر اساس تشخیص‌پذیری لامبرکت، مخاطب با دریافت معنای اولیه و حرکت به سوی معنای ثانویه و پنهان کلمات، هوشیاری جانبی افراد را که نیمه‌فعال است به مرحلهٔ فعال می‌رساند. همچنین «حرف» اسمی است که کار بر آن واقع شده است و در نقش مفعول می‌باشد.. در مصرع دوم نیز نهاد «من» در نقش فاعل است و «تاریکی»، در نقش مضاف‌الیه است. در مصرع سوم توضیحات تکرار مصرع اول است با این تفاوت که این تکرار، مفهوم مصرع را برجسته‌تر کرده است و سبب تاکید بیشتر بر معنا شده است. همچنین ضمیر «من» در این مصرع که به عنوان نهاد و در نقش فاعل بود، حذف شده است و به جای آن از حرف «و» که نشان از پیوسته بودن معنا به بخش‌های پیشین دارد، استفاده شده است. در مصرع چهارم چراغ در وجه اسم و در معنای آلت روشنایی‌بخشی مورد استفاده قرار گرفته است. همچنین خانه نیز در نقش اسم و در معنای اتاق آمده است. همچنین نهاد در این مصرع، دوم شخص مفرد است که می‌توان همه انسان‌ها را مخاطب قرار داده باشد. این فاعل به همراه صفت «مهربان» به کار رفته است که به نوعی خصوصیت و ویژگی فاعل را نشان می‌دهد. در مصرع پنجم دریچه» در نقش اسم و در معنای پنجره به کار رفته است. «آن» نیز ضمیر اشاره به پنجره است که به جهت مکثی که انجام شده است و مابقی معنا در مصرع بعد طرح شده است، بیشتر بر پنجره تاکید شده است. همچنین به کار بردن صفت شمارشی «یک» پنجره را به اسم نکره مبدل کرده است. در مصرع ششم کوچه اسم نکره است و در عین مفرد بودن، اما در معنای جمع به کار برده می‌شود. کوچه در این مصرع در مقام مجاز می‌تواند به جای مردم کوچه تعبیر شود و این شامل هر کسی است که بیرون از اتاقی که در مصرع‌های پیشین، تصویرسازی شده است. کوچه در این نقش به همراه صفت «خوشبخت» در مورد اسم وابسته به آن توضیح بیشتری می‌دهد و ویژگی متمایز کنندهٔ آن‌ها را تفسیر می‌کند. همچنین مفهوم

«ازدحام» نیز اطلاعات بیشتری در مورد این مردمان می‌دهد و نشان از جمعیت و تعداد زیاد این افراد دارد.

فعل

در مصرع اول ««میزنم» فعل متعدی است که به مفعول نیاز دارد و حرف مفعول این فعل در جمله است. پیشوند «می» نیز نشانهٔ استمرار این فعل است. به جهت این که این ترکیب فعلی بر اساس دسته‌بندی ون ولین، جز افعال کنشی است که وضعیتی پویا را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویهٔ دید، استفاده از فعل اول شخص، با پیش‌نماسازی نهاد در وجه فاعل «من» و اولویت‌بخشی به آن، تمرکز را بر روی پویه که همان گزاره در نقش متمم اسمی «نهایت شب» برای «حرف» به عنوان کانون اصلی، قرار داده است. همچنین «شب» نیز به عنوان مضاف‌الیه توضیحی است که در مورد «نهایت» می‌دهد. در مصرع دوم فعل«می‌زنم» و مفعول آن با توجه به قرینهٔ لفظی حذف گردیده است. پیشوند «می» نیز نشانهٔ استمرار این فعل است. این فعل بر اساس دسته‌بندی ون ولین، جز افعال کنشی است که وضعیتی پویا را شرح می‌دهد. همچنین از دیدگاه زاویهٔ دید، استفاده از فعل اول شخص، با پیش‌نماسازی نهاد در وجه فاعل «من» و اولویت‌بخشی به آن، تمرکز را بر روی پویه که همان گزاره در نقش متمم اسمی«نهایت تاریکی» برای واژهٔ حرف که کانون اصلی توجه است قرار داده است. این تاکید با حذف فعل از برجستگی بیشتری نیز برخوردار شده است. در مصرع سوم توضیحات تکرار مصرع اول است. تکرار سه بارهٔ فعل «میزنم» ضمن تاکید مضاعف بر پویه که حرف از «نهایت شب» و «نهایت تاریکی» است، استمرار این فعل توسط شاعر را نشان می‌دهد. همچنین تکرار چندبارهٔ این فعل کنشی و پویا توسط شاعر، جهد و تلاش او برای توجه مخاطب به آن چه که او از آن حرف می‌زند را نشان می‌دهد. خود این فعل «میزنم» در مقابل «نهایت شب» و «نهایت تاریکی»، معنای روشنگری و آگاهی‌بخشی را می‌دهد. در مصرع چهارم دو فعل به کار رفته است که با استفاده از واژه «اگر» شرطی‌سازی شده است. فعل اول «آمدی» است که دوم شخص مخاطب را مد نظر قرار داده است که البته چون مخاطب خاصی مد نظر نیست می‌تواند در معنای «هر کس» نیز به کار برده شود. دومین فعل «بیار» است که شکل عامیانهٔ فعل «بیاور» است که حالت درخواستی دارد. بنابراین وقوع فعل دوم بستگی به اتفاق افتادن فعل اول دارد. به سبب کنشی بودن یک فعل پایا را نشان می‌دهد. به لحاظ زاویهٔ دید، فعل

کنش شرطی‌سازی شده‌ی مخاطب شاعر را به تصویر کشیده است و همچنین با تمرکز بر روی پایگاه (خانهٔ من) با پیش‌نماسازی و اولویت‌بخشی، «چراغ» را به عنوان پویه مطرح کرده است. در مصرع پنجم فعل آورده نشده است و معنا متوقف شده است. این توقف در انجام فعل کنشی با زاویهٔ دید شاعر سبب شده است تا با پایگاه قرار دادن مفهوم «دریچه»، «آن» به عنوان ضمیر اشاره به عنوان پویه مورد توجه قرار داده شود. یعنی با یک چرخش و طرح دوباره با استفاده از ضمیر اشاره، پایگاه و پویه بر یکدیگر منطبق شوند. در مصرع ششم فعل «بنگرم» در نقش متکلم وحده و از مصدر گذرا به متمم «دیدن» است که انجام فعلی توسط شاعر را حکایت می‌کند. این فعل در ارتباط با واژهٔ «چراغ» که آلت روشنی‌بخشی است و در تقابل با ظلمات و تاریکی مصرع‌های اولیه معنا می‌یابد، در نتیجه با توجه دانش پیشین که در مصرع‌های گذشته به مخاطب ارائه شده است به تصویر عمق بخشیده است. این فعل به عنوان یک فعل تکرار شونده و کنشی قلمداد می‌شود که انتهایی برای آن تصور نمی‌شود.

استعارهٔ مفهومی

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی در مصرع اول، می‌توان نور را به سبب آشکارسازی اشیا با آگاهی متناظر دانست و در نقطهٔ مقابل کمبود نور و تاریکی را به عنوان یک مولفهٔ منفی با نبود آگاهی و جهل و نادانی و در نتیجه تعصبات بی‌پایه و اساس متناظر دانست. چه این که این وجه ظلمت و تاریکی به سبب مستور و پنهان ساختن اشیا با عدم آگاهی همراه است. در مصرع دوم می‌توان، نیز روشنایی و نور را به عنوان یک استعارهٔ مفهومی با آگاهی و بینش اجتماعی می‌توان متناظر دانست و در عوض کمبود این منبع را با جهالت و درک اجتماعی پایین به سبب تعصبات کورکورانه همراستا دانست. در مصرع سوم تکرار مضاعف، با شدت و عمق بیشتر تناظر دارد. ضمن این که تکرار چندبارهٔ یک مفهوم نوعی القای معنا را در ذهن تداعی می‌کند که در این مصرع به طور خاص جهل و ناآگاهی اجتماعی است. در مصرع چهارم نیز به مانند بخش‌های قبل با استفاده از استعاره‌های مفهومی می‌توان نور را معادل آگاهی و تاریکی را معادل جهل و نادانی پنداشت. همچنین چراغ به عنوان یک وسیلهٔ روشنی‌بخش، با آگاهی‌بخشی متناظر است و بنابراین با تاریکی و ظلمت در تقابل است. همچنین با توجه به کاربرد نور و تاریکی در پیشینهٔ فکری ایرانیان به عنوان خوشبختی و سیاه‌بختی، می‌توان چراغ را معادل سفیدبختی در نظر گرفت. در مصرع پنجم نیز با استفاده از

استعاره‌های مفهومی دریچه را که از ترکیب در+بچه و به معنای در کوچک است، به عنوان یک کورسوی امید و رهایی تعبیر کرد. چه این که این دریچه با مفهوم ظلمت و تاریکی که در مصرع‌های پیشین تصویرسازی شد و فضای اتاق شاعر را بی هیچ نور و روشنی فضاسازی کرده بود، می‌تواند مایهٔ ارتباط با فضای بیرون و در نتیجه تابش نور بیرون به فضاسازی که شاعر مد نظر دارد، قلمداد کرد. در مصرع ششم، تقابل میان ازدحام کوچه و انزوای شاعر بیان‌گر یک اقلیت و اکثریت است و همچنین تناظر خوشبختی با روشنی بیرون و نگون‌ساری با ظلمت و تاریکی درون متناظر دانسته شده است.

آرایه‌های ادبی

مجاز

مجاز به کار رفته در مصرع اول شب است که می‌تواند مجاز از تاریکی باشد. در مصرع سوم، مجاز و نماد به کار رفته همچون مصرع اول است با این تفاوت که این تکرار بر وجه نمادین تاریکی و ظلمت اضافه نموده است و عمق بیشتری به معنای ثانویه در اثر تکرار معنای اولیه داده است. در مصرع ششم می‌توان کوچه را به صورت مجاز، مردم در نظر گرفت که به همراه واژهٔ «ازدحام» این وجه برجسته‌تر می‌شود.

هنجارگریزی

در مصرع دوم به سبب حذف فعل و مفعول، هنجارگریزی نحوی رخ داده است. در مصرع چهارم به لحاظ هنجارگریزی گویشی، «بیار» حالت عامیانه فعل «بیاور» است. در مصرع ششم به لحاظ هنجارگریزی معنایی، ترکیب «کوچهٔ خوشبخت» متمایز از کاربرد این دو واژه در کنار یکدیگر است.

نماد

با توجه به معنای دور و نزدیک واژگان مصرع، می‌توان مصرع اول را نمادی از ظلمت در وجه فرهنگی یعنی تعصبات منتج از جهل اجتماعی قلمداد کرد که هر چند خود شاعر در این فضا سیری می‌کند، اما از نظر وی این شرایط مطلوب و دلنشین نیز نیست. در مصرع دوم نیز به لحاظ نمادسازی می‌توان تاریکی را نماد جهل و نادانی پنداشت. در مصرع چهارم در پیرو بخش‌های قبلی، می‌توان به لحاظ نمادسازی این گونه برداشت کرد که شاعر چراغ را به عنوان یک آلت روشنایی، در مقابل تاریکی و ظلمت به کار برده است، یعنی ابزاری برای

آگاهی‌بخشی. چراغ همان دانش و بیداری تلقی می‌شود. همچنین در مصرع پنجم نمادسازی در ادامهٔ توالی مصرع‌های پیشین، با استفاده از «دریچه» و در معنای ثانویهٔ، کورسوی امید و رهایی به کار رفته است. در مصرع ششم با توجه به معنای مجازی کلمات به کار رفته، می‌توان فضای نمادین این مصرع را این گونه برداشت کرد که شاعر دو فضای تاریک و روشن را متصور شده است. فضای تاریک، فضای داخلی محیط زندگی شاعر را شامل می‌شود و فضای روشن و به تعبیری «کوچهٔ خوشبخت» بیرون از این فضا قرار دارد.

موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی این شعر بر پایهٔ وزن بحر مجتث است که آهنگی ملایم دارد و در این شعر از اوزان تقریبا یکدست و متوسط استفاده شده است که حالتی جویباری دارد.

تفسیر مولف

شعر «هدیه» متعلق به مجموعه اشعار تولدی دیگر است که در سال ۱۳٤۲ به چاپ رسید. این مجموعه، اشعار مابین سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳٤۲ را در خود جای داده است، بنابراین شعر «هدیه» نیز باید مابین این سال‌ها سروده شده باشد. اگر بخواهیم زندگی فروغ را در این بازهٔ زمانی مورد بررسی قرار دهیم، خواهیم دید که فروغ در خرداد سال ۱۳۳۱ تنها فرزند خود، کامیار را به دنیا می‌آورد. همچنین در همین سال او مجموعه شعر «اسیر» را به چاپ می‌رساند. ضمن این که پس از چاپ این مجموعه در بهار این سال، رابطهٔ او با پرویز شاپور به اختلاف کشیده و در همین سال و پس از چاپ مجموعهٔ «اسیر» در آسایشگاه روانی مدتی بستری می‌شود. در سال بعد او به همراه پرویز شاپور به تهران باز می‌گردد و دو سال بعد یعنی در آبان ماه ۱۳۳٤ فروغ از وی جدا شده و پس از چند ماه زندگی در خانهٔ طوسی حائری به خانهٔ پدری خود باز می‌گردد. در همین سال نیز او مدتی در بخش روانی بیمارستان بستری می‌شود و چند داستان کوتاه نیز به نگارش در می‌آورد. فروغ در سال ۱۳۳٤ مجموعهٔ «اسیر» را برای چاپ دوم می‌فرستد و همچنین چاپ دوم مجموعهٔ «دیوار» نیز در سال ۱۳۳۵ اتفاق می‌افتد که وی این مجموعه را به پرویز شاپور تقدیم می‌کند. در همین سال است که او به ایتالیا و آلمان سفر می‌کند و با سینما به صورت حرفه‌ای آشنا می‌شود. همچنین او در بخش دوبلاژ در ایتالیا و در ارتباط با چند فیلم به زبان فارسی مشارکت می‌کند. وی در سال ۱۳۳٦ پس از ترجمهٔ تعدادی شعر از زبان آلمانی به ایران باز می‌گردد و دست به چاپ مجموعهٔ خاطرات خود در

سفر اروپا می‌زند. در همین سال است که او دو داستان کوتاه «بی‌تفاوت» و «کابوس» را می‌نویسد. فروغ در سال ۱۳۳۷ سومین دفتر شعر خود یعنی «عصیان» را منتشر می‌کند و در همین سال با ابراهیم گلستان آشنا می‌شود و در تدوین فیلم با او همکاری می‌کند. فروغ در سال ۱۳۳۸ فیلم مستندی با عنوان «یک آتش» را می‌سازد و از طرف ابراهیم گلستان برای تکمیل آموزش تدوین فیلم به انگلستان اعزام می‌شود. همچنین است که وی در کارگردانی و تدوین مستند «چشم انداز» که توسط گلستان در حال ساخت بود مشارکت می‌کند. فروغ در سال ۱۳٤۰ مجموعهٔ «دیوار» را برای بار دوم به چاپ می‌رساند و همچنین در فیلم کوتاه «خواستگاری» بازی می‌کند. در همین سال برای بار دوم به انگلستان می‌رود و به سفارش موسسه کیهان و با همکاری سهراب سپهری یک فیلم کوتاه می‌سازد. فروغ در سال ۱۳٤۱ به تبریز سفر می‌کند تا مقدمات فیلمی دربارهٔ جذامی‌ها را فراهم نماید و حتی در همین سال مدت ۱۲ روز در تبریز اقامت می‌کند و فیلم «خانه سیاه است» را تهیه می‌کند. در نهایت این که در سال ۱۳٤۲ چهارمین مجموعهٔ شعر خود یعنی «تولدی دیگر» را می‌سراید و آن را به ابراهیم گلستان تقدیم می‌کند.

با توجه به سالشمار زندگی فروغ که به صورت مختصر بیان شد، می‌توان یک عطف در زندگی فروغ و دو دورهٔ مختلف را در زندگی او مشاهده کرد. ابتدا تا پیش از جدایی از پرویز شاپور و سپس آشنایی او با ابراهیم گلستان و مهاجرت فروغ به خارج از ایران. این دو دوره از زندگی فروغ این گونه نشان می‌دهد که در بخش اول او دچار محدودیت‌ها و تبعیض‌های بیشتری است. مجموعه اشعار او در این سال‌ها که با عنوان «اسیر» و «دیوار» به چاپ می‌رساند موید این مسئله است. اما در بخشی از زندگی او تصمیم می‌گیرد که از این محدودیت‌ها و زندگی گذشتهٔ خود جدا شود و زندگی در فضا بازتر اجتماعی و فرهنگی را تجربه کند. این دوره از زندگی او با چاپ مجموعهٔ شعر «عصیان» همراستا است. فروغ در نامه‌ای به ابراهیم گلستان از ازدواج و چاپ سه دفتر اول شعریش ابراز پشیمانی می‌کند و می‌نویسد: «آن عشق و ازدواج مضحک در شانزده سالگی، پایه‌های زندگی آیندهٔ مرا متزلزل کرد ...» (فرخزاد،۱۳۸۱: ۲۵۰).

او پس از این عصیان است که به «تولدی دیگر» می‌رسد. فروغ به عنوان یک شاعر زن، طبق گفته‌های خودش فریاد رهایی زن را سر می‌دهد: «آرزوی من، آزادی زنان ایران و تساوی

حقوق آن‌ها با مردان است. من به رنج‌هایی که خواهرانم در این مملکت در اثر بی‌عدالتی‌های مردان می‌برند، کاملا واقف هستم و نیمی از هنرم را برای تجسم دردها و آلام آن‌ها به کار می‌برم» (فرخزاد، ۱۳۷۵: ۵۹).

جهان فروغ به دلیل رویارویی وی با سنت‌ها، در فضای مدرنیته سپری می‌شود و به همین جهت وی با وارد کردن کلمات ممنوع به لحاظ اجتماعی و فرهنگی، در پی ایجاد مضامین و تصاویر غیرمتعارف است. شعرهای او در شکل بیرونی و در فرم بیرونی شعرهایی ساده‌اند و شاید این یکی از خصیصه‌های منحصر بفرد فروغ باشد. از سوی دیگر مضامین شعری فروغ به جهت این که پای مباحثی همچون هستی، مرگ، زندگی و تنهای و سرگشتگی انسان معاصر را به شعر باز می‌کند، اگزیستانسیالیستی نیز است اما در شیوه و فرم بیان از سمبولیسم بهره گرفته است. سمبولیسم به کار رفته در این شعر دارای ریشه‌های رئالیستی منطبق بر واقعیات جامعهٔ شاعر است که این وجه سبب می‌شود این شعر، با رویکرد سمبولیسم اجتماعی طرح‌ریزی شده باشد. هر چند که بُعد نمادین آن سبب استفاده از تصاویر ذهنی برای القای احساسات شده است. در این شعر به خوبی می‌توان حرکت شعر در وجه فشاره‌ای (احساسی) بر اساس بیان جسمانه‌ای مفاهیم را مشاهده کرد. در ثانی گسترش فضای شناختی به جهت معنای نمادین در مرحلهٔ دوم قرار دارد. بر این اساس نیاز به این است که توسط مخاطب رمزگشایی صورت گیرد، بنابراین برای درک این معنای نمادین باید، مخاطب و شاعر از دانش پیشین یکسانی برخوردار باشند. با توجه به همین رویکرد سمبولیستی، از این شعر انتظار می‌رود که با اشاره به دال‌ها، مدلول‌های دیگری مد نظر شاعر باشد، هم چون نهایت شب و نهایت تاریکی که نماد تیره‌روزی در اثر تعصبات ناشی از ناآگاهی و جهالت جامعه است. یا چراغ که نماد آگاهی‌بخشی و روشنگری است. این شعر به لحاظ فکری، جریانات اجتماعی و فرهنگی را مد نظر خود قرار داده قرار داده است. همچنین از اجتماعی سخن به میان می‌آورد که در آن، مردم در اثر تعصبات کورکورانه و نابرابری های اجتماعی تیره روزی زنان، که بخش قابل توجهی از جامعه، را تشکیل می‌دهند، به بار آورده است. چنین فضایی، نابرابری و تبعیض را در همه جا فراگیر کرده است و شاعر در پی چراغی برای روشنی‌بخشی در وجه آگاهی رسانی و دریچه در معنای روزنه‌ای برای ارتباط با بیرون از چنین جامعه‌ای است. در این شعر خانه را می‌توان در معنای سرزمین تعبیر کرد و کوچه و ازدحام آن، همان

مردمان فرا سرزمینی است که توانسته‌اند فضای تبادل افکار و نظرها را ایجاد کنند و با یکدیگر در تعامل باشند. این تعبیر از خانه با در نظر گرفتن فیلم «خانه سیاه است» تقویت می‌شود. این خانه که شاعر در آن زندگی می‌کند هیچ راه ارتباطی به بیرون ندارد و شاعر خود را در انزوای از مردمان می‌بیند. در نتیجه شاعر هم در پی چراغی برای روشن کردن فضای خانه است و هم به دنبال راهی برای ارتباط با مردمان بیرون از چنین خانه‌ای.

در فضای سمبولیستی تصویرسازی‌ها به صورت آنی اتفاق نمی‌افتد و معمولا به شکل تدریجی آشکارسازی می‌شوند. در این شعر نیز می‌توان در بند اول، یک حالت ایستایی و تکرار توصیف را مشاهده کرد که زمینه را برای ورود به بند دوم آماده می‌کند. در نتیجه در برخی از جاها شاهد بودیم که گستره ثابت و بدون تغییر باقی ماند در حالی که بخش فشاره‌ای و احساسی شعر، در حال گسترش بود. همچنین خاصیت سمبولیسم اجتماعی در این است که شاعر خود را در مقابل مردم مسئول می‌داند. در این شعر نیز می‌توان حالت افسردگی و اندوه شاعر را به خوبی لمس کرد و همچنین آرزوی او برای پیدا کردن مفرّی برای برون رفت از اوضاع تیره‌گون مردمان این سرزمین مشاهده کرد.

همچنین به لحاظ سیاسی، شاعر خود را در چنین فضایی منفعل می‌بیند و منتظر دستی از بیرون است که برای او چراغ برای روشنی و دریچه برای دیدن مردمان کوچهٔ خوشبخت بیاورد. بنابراین شاعر نه در مقام یک راهبر اجتماعی بلکه تنها در جایگاه یک روشنفکر از تاریک اندیشی‌ها و ناآگاهی‌ها که سبب‌ساز تیره‌روزی این خانهٔ اجدادی شده است سخن می‌گوید و آن را به چالش می‌کشد. چنین طرز اندیشه‌ای نشان از نوع تفکر سیاسی شاعر است که اندیشهٔ اصلاح از درون سیستم را نمی‌پذیرد و خواستار تغییرات برون سیستمی است. شاید چنین طرز اندیشه‌ای را که به طور خاص در مورد تبعیض‌های اجتماعی و فرهنگی که بر زنان جامعه‌ی ایران رفته است بهتر دریافت کرد. تبعیض‌هایی که باعث می‌شد زن از اشتغال و تحصیل و حضور در بسیاری از زمینه‌های سیاسی و اقتصادی و اجتماعی در جامعه باز بماند و تنها در خانه و در مطبخ‌ها نقش ایفا کند. این تغییر رویکرد در زندگی فروغ را می‌توان در دو دوره زندگی او به خوبی مشاهده کرد. دورهٔ اول که زندگی او با پرویز شاپور است او دفترهای شعری را می‌سراید اما پس از جدایی و آشنایی‌اش با ابراهیم گلستان و مهاجرت او به کشورهای اروپایی و دیدن وضعیت مردمان این ممالک (به تعبیری ازدحام کوچهٔ

خوشبخت) تغییر اساسی در سبک تفکر وی را که باعث نوزایی و تولدی دیگر در او شد را مشاهده کرد.

تحلیل روانشناختی و طرحواره‌ای متن و مولف

به لحاظ روانشناختی کاربرد واژهٔ «کوچهٔ خوشبخت» و آرزوی شاعر برای داشتن یک دریچه که بتواند ازدحام این مردمان را ببیند، نشان از این دارد که شاعر در فضای تاریک و ظلمت پیرامون خود، احساس خوشبختی ندارد. این مفهوم در کنار فضاسازی بند اول شعر که تداعی کنندهٔ یک فضای تاریک و غم‌انگیز است. هماهنگ است. در واقع مفهوم تاریکی و روشنایی به عنوان دو پدیدهٔ حسی این شعر عمل می‌نمایند، وجه غالب حسی این شعر، قوهٔ بصری است و شاعر دو مفهوم آگاهی و جهل را به عنوان پدیده‌های بصری به تصویر کشیده است. به لحاظ کارکرد اجتماعی نیز در این شعر، دو مفهوم ازدحام کوچهٔ خوشبخت به عنوان یک واقعیت بیرونی و خانهٔ تاریک و محصور به عنوان یک واقعیت درونی مطرح شده است. به لحاظ کارکرد اجتماعی، حضور یک روشنفکر و لزوم ارتباط با دیگر ملل و نگریستن و الهام گرفتن از آن‌ها به عنوان راهکار برون رفت از این وضعیت بغرنج اجتماعی مطرح شده است. به لحاظ کیفیت احساسی نیز، این شعر در مواردی حالت افزایشی و در مواردی حالت کاهشی داشته است. همچنین استفاده از مضامین تکراری و همچنین خاطرهٔ جمعی بر اساس درک تجربهٔ مشترک از دیگر راهکارهای تنظیم فشاره برای ارتباط با مخاطب بوده است.

به لحاظ پدیدارشناسی میکنوفسکی می‌توان موارد پیشین را تایید کرد چه این که دلالت‌های موجود در شعر حاصل پژواک‌های درونی شاعر است که از زمان‌های دور، در ضمیر او شکل گرفته است به این معنا که تصویر شعری حاصل یک جلوه بر سطح روان شاعر است. این عناصر از فرهنگ‌های اولیه به عنوان زمینه بر می‌خیزند. در این بررسی نیز می‌توان فروغ را به عنوان یک زن ایرانی که با تعصبات جنسیتی و عدم مشارکت سیاسی و اجتماعی زنان توسط جامعهٔ مرد سالار دورهٔ خود مواجه بوده است بررسی نمود. بنابراین فضای تصویرسازی دراین شعر به لحاظ زمانی و مکانی و فرهنگی و بر پایهٔ خاطرهٔ جمعی افراد، این احتمال که این شعر وضعیت تیره‌گون زنان ایرانی را که به دلیل تعصبات کور و جاهلانه در خانه‌ها و مطبخ‌ها محبوس شده بودند، قوی‌تر می‌کند. به خصوص این که آن مهربانی که فروغ از وی طلب چراغ و یک دریچه می‌کند، به لحاظ سالشمار زندگی وی می‌تواند، ابراهیم گلستان باشد که

پس از طلاق فروغ از پرویز شاپور، زمینه‌های مهاجرت به خارج و تحصیل و پیشرفت وی را فراهم نمود و دریچه‌های تازه‌ای درزندگی به روی فروغ باز کرد. بنابراین می‌توان رگه‌های پرتوی درونی این رخداد را در ذهن و ضمیر فروغ، مشاهده کرد. اصولا پدیدارشناسی قائل به این است که می‌توان با توجه به بافت و زمینه‌های اولیه معنا را بازتولید کرد. در این میان برپایهٔ دیدگاه هوسرلی نیز که بر پایهٔ متن بنا نهاده شده است و درون متنی است، می‌توان موارد پیشین را بررسی کرد. این دیدگاه که به دنبال یک مابه ازای خارجی به عنوان «تجربه از» و «آگاهی از» در متن است، همواره یک عین را در نظر می‌گیرد و تصور می‌کند که تمام تخیلات موجود در شعر به سوی این عین در حرکت است. این عین نیز همان طور که گفته شد، تیره‌روزی زنان ایرانی در دوره‌ای ازتاریخ ایران است که به دلیل منع حضور در اجتماعی از سوی جامعهٔ مردسالار و متعصب، در خانه‌ها و مطبخ‌ها محصور شده بودند. در پدیدارشناسی هوسرلی نیز با تکیه به متن و با استفاده از تصویرسازی‌ها و صورخیال و موضوعاتی تکرار شونده، به کشف رابطهٔ متن با جهان نائل می‌آییم. همچنین این تکرارها ما را به قصد و نیت شاعر نیز رهنمون می‌شوند چرا که در این تکرارها، قصد مولف نهفته است و حتما موضوعی بوده است که مولف می‌خواسته آن را مطرح کند. با این رویکرد، این شعر بر مفاهیمی همچون شب، تاریکی، چراغ، دریچه تکیه دارد و این واژگان چندین بار در متن تکرار شده اند، بنابراین با بررسی زیست‌جهان این واژه‌ها، می‌توان تاویل مناسبی از متن را به دست آورد که بیشتر با بافت غیرزبانی و پیشامتنی شاعر و همچنین بینامتنیت احتمالی، قرابت دارد.

نتیجه‌گیری

این شعر به لحاظ استفاده از نمادپردازی، تصویر عمق است و بر پایهٔ تصاویر اثباتی از طریق قابلیت حسی و تجسم عمل می‌نماید. همچنین به جهت این که شیوهٔ سمبولیسم اجتماعی توسط شاعر اتخاذ شده است بنابراین از منبع رئالیستی الهام می‌گیرد، در نتیجه با معیارهای عقل انطباق دارد. به لحاظ ساختار تصویرپردازی نیز، شب و تاریکی به عنوان تصویر مرکزی، در کانون قرار دارد که با استفاده از مجاز و همچنین با بهره از نمادپردازی، تصاویر شعری خلق شده‌اند. لحن این تصویر بر اساس موسیقی شعر که بر وزن بحر مجتث است، لحنی کنایی کاربردی شکوایی دارد. همچنین این شعر به لحاظ کارکردی، اجتماعی است و همچون

یک بیانیهٔ انتقادی، به نقد جامعه می‌پردازد. این شعر از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد، چرا که تصویر متحرک است و دارای غنای تصویری به جهت بهره‌گیری از معنای ثانویه‌ی کلمات است. نهایتا این شعر از تصویری مستقل و همچنین محدود به جهت دامنهٔ کم واژگان بهره می‌برد. در ادامه با توجه به این مبانی می‌توان، اقدام به تصویرسازی کرد:

الف) دستور صحنه: برای نوشتن دستور صحنه، باید به عناصر چندصدایی، زاویهٔ دید، لحن و ریتم شعر توجه شود. برای این منظور به لحاظ چندصدایی، این شعر تک‌صدایی است و راوی شعر، ضمیر اول شخص (شاعر) است که مخاطب را در مقام ضمیر دوم شخص (تو) مورد خطاب قرار می‌دهد. لحن این شعر نیز بر اساس موسیقی بحر مجتث لحن کنایی است و ریتم شعر، به جهت کاربرد مصرع‌های متوسط و یکنواختی گستره در برخی موارد، ریتمی ملایم است. به لحاظ جنبه‌های نمایشی نیز باید به موارد همچون آواز (هم سرایی و موسیقی) و صورت‌های نمایشی توجه شود. در این خصوص، به لحاظ هم‌آوازی، موردی وجود ندارد، همچنین برای موسیقی با توجه به نوع روایی می‌توان ضرباهنگ ملایم را در پیش گرفت.

به لحاظ گفتمانی این شعر هم در محور فشاره‌ای و هم گستره‌ای، حرکت نموده است، هر چند در مواردی حرکت کاهشی در آن مشاهده می‌شود. به لحاظ نگاره‌های بصری نیز، به دلیل کاربرد مفاهیمی همچون «شب» که در مقام مجاز، تاریکی تعبیر شده است، همچنین ضرباهنگ ملایم شعر، زاویه‌های منحنی کاربرد بیشتری خواهد داشت. به لحاظ کاربرد چندین بارهٔ واژگانی همچون «شب» و «تاریکی» و تصویرپردازی خانه‌ای تاریک و بی‌روزنه کاربرد رنگ‌های تیره و خاکستری را توجیه‌پذیر می‌کند. به جهت محدود بودن تصویر شعری نیز که در اثر کاربرد و تکرار واژگان شعری حاصل شده است، به لحاظ پهنه‌های تصویری، نماهای بسته کارکرد بیشتری خواهند داشت.

ب) کارکرد دستور: بعد از دستور صحنه، کارکرد دستور مطرح است. در کارکرد دستور موضوعاتی همچون هدف، نقش دستوری مطرح است. هدف در این شعر، ایجاز در کلام است. بنابراین با نوعی متن و روایت فشرده مواجه هستیم. در خصوص نقش‌های دستوری نقش اصلی را فعل بازی می‌کند که پیش‌تر توضیحات آن ذکر شد.

ج)رابطهٔ تصویر و نوشتار: تصویرپردازی این شعر بر اساس پیام زبانی که دانش پیشین و دلالت‌های ضمنی آن پیش‌تر بیان شد، یک جانشینی میان متن و تصویر است. همچنین به

لحاظ ارتباط میان متن و تصویر، بهتر است از شیوهٔ ادغام مفهومی آینه‌گونه(نظریهٔ فوکونیه) بهره گرفته شود تا دلالت‌های موجود در معنای اولیهٔ متن عینا در تصویر اجرا شده باشد. علت انتخاب این روش این است که شعر «هدیه» بر اساس طرز سمبولیسم سروده شده است و دلالت‌های ضمنی آن، مخاطب را به سمت خاصی هدایت می‌کند. همچنین به لحاظ کارکرد اجتماعی، تصویر بر محوریت نوشتار تهیه شود به گونه‌ای که متن در تصویر حضور نداشته باشد و تصویر به تنهایی، شعر را نمایش دهد. خوانش شعر توسط یک راوی و صداگذاری بر روی تصویر، می‌تواند ارتباط دقیق‌تری میان متن و تصویر برقرار نماید. در این شعر سه سکانس می‌توان در نظر گرفت که سکانس ابتدایی و انتهایی کاملا متضاد یکدیگر تعریف شده‌اند. همچنین با توجه به ریتم فشاره‌ای و گستره‌ای شعر و همچنین نوع موسیقی و ضرب‌آهنگ آن، ریتمی ملایم برای سکانس‌ها مناسب است. در نهایت ژانر این شعر، انتقادی-اجتماعی است که به لحاظ مرحله آغازین و پایانی متضاد است یعنی شعر از یک نقصان آغاز می‌شود و در مرحله‌ای کاملا معکوس به لحاظ فضاسازی نسبت به نقطهٔ آغاز به اتمام می‌رسد. مرحلهٔ میانی همچون یک بیانیهٔ اجتماعی است که راه حل برون رفت از وضعیت موجود اجتماعی را اتکا به فرهنگ بیرونی می‌داند. به تعبیر دیگر می‌توان استفاده از تجارب فرهنگ غرب و الگو قرار دادن آن‌ها را مد نظر شاعر پنداشت.

قدردانی

ضمن قدردانی از صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (معاونت علمی و فناوری نهاد ریاست جمهوری) بابت حمایت‌های مادی و معنوی، قابل ذکر است، این مقاله برگرفته از رسالهٔ «طرحوارهٔ نمایشی-نقاشی در شعر معاصر فارسی» است، که طرح برگزیده در فراخوان رساله دکتری این نهاد در سال ۱۳۹۶ می‌باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. kozulin, A. (2013). Vygotsky s psychology: a Biography of Ideas. (H. Ghasemzade, Trans.). Tehran: Arjmand Publication. (In Persian).
2. Gibbs, R.W. (1994). **The Poetics of Mind**: Figurative Thought, Language and Understanding. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Lakoff, G. (1993), "The contemporary theory of metaphor",In Geeraerts, Dirk (Ed.). (2006) Cognitive linguistics: basic readings (Cognitive linguistics research; 34). Mouton de Gruyter Berlin, New York, pp-238-185.
4. Iedema, R.(2001). **Analysing film and television***: a social semiotic Account of Hospital*: An unhealthy Business, in Handbook of visual Analysis, Edited by Theo van leeuven and carey Jewwitt sage publication.
5. Kress, G and Van Leeuwn, T(1996). **Reading Images**: The Grammar of visual Design, Routledge.

منابع

کتاب‌ها

صفوی، کوروش (۱۳۸۳) *از زبان‌شناسی به ادبیات*، جلد ۱، تهران: سورهٔ مهر.

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

فرخزاد، فروغ (۱۳۸۲) *تولدی دیگر*، تهران: مجرد.

کوچش، زلتن (۱۳۹٤) *استعاره در فرهنگ*، مترجم نیکتا انتظام، تهران: سیاهرود.

مقالات

طهماسبی، فرهاد، و صارمی، زهره. (۱۳۹۲). تحلیل و بررسی تصویر شعری و معرفی ساختار آن در شعر احمد شاملو. *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، ۵(۱٦)، ۲۳۵-۲٦۲.

گلفام، ارسلان، و یوسفی‌راد، فاطمه. (۱۳۸۱) زبان‌شناسی شناختی و استعاره. *تازه‌های علوم شناختی*، ٤(۳)، ۵۹-٦٤.

محمدی آسیابادی، علی، صادقی، اسماعیل، و طاهری، معصومه. (۱۳۹۱). طرحواره حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی. *پژوهش‌های ادب عرفانی*، ٦(۲)، ۱٤۱-۱٦۲.

پایان‌نامه‌ها

گندمکار، راحله (۱۳۸۸) *بررسی معنایی أفعال مرکب اندام بنیاد در زبان فارسی، رویکردی شناختی*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، زبانشناسی همگانی، دانشگاه علامه طباطبایی.

یوسفی‌راد، فاطمه (۱۳۸۲) *بررسی استعاره زمان در زبان فارسی، رویکرد معناشناسی شناختی*، پایان نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

References

Books

Farrokhzad, Forough (1996) *Living immortally, staying at the peak*, by Behrouz Jalali, Tehran: Morvarid. [In Persian]

Farrokhzad, Forough (2003) *Another Birth*, Tehran: mojarad. [In Persian]

Kochsh, Zeltan (2015) *Metaphor in Culture*, Trans. Nikta Entezam, Tehran: Siahroud. [In Persian]

Safavi, kourosh (2004) *From Linguistics to Literature*, Volume 1, Tehran: Surah Mehr. [In Persian]

Articles

Golfam, A., & Yousefi rad, F. (2002). Cognitive Linguistics and Metaphors. *Advances in Cognitive Sciences, 4*(3), 59-64. [In Persian]

Mohamadi Asiabadi, A., Sadeghi, E., & Taheri, M. (2012). The Container Schema and its Usage in the Expression of Mystical Experiences. *Research on Mystical Literature*, *6* (2), 141-162. [In Persian]

Tahmasebi, F., & Saremi, Z. (2013). An Analytical Study of Poetical image and Introducing Its Structure in the Poems of Ahmad Shamlou. *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)*, *5*(16), 235-262. [In Persian]

Thesie

Gandmakar, Raheleh (2009) *Semantic study of the compound verbs of the foundation in Persian, Cognitive Approach*, Master Thesis, General Linguistics, Allameh Tabatabai University. [In Persian]

Yousefi Rad, Fatemeh (2003) *A Study of the Metaphor of Time in Persian, Cognitive Semantics Approach*, Master Thesis. Tarbiat Modares University. [In Persian]

Latin References

Kress, G., Van Leeuwn, T. (1996) *Reading Images* **:**The Grammar of visual Design, Routledge**.**

Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda)
Volume 15, Number 58, Winter2023, pp. 179-201
Date of receipt: 19/9/2021, Date of acceptance: 9/3/2022
(Research Article)
DOI: 10.30495/dk.2022.1940505.2340

Psychological schemas Syntax-to-view interface In Forough Farrokhzad's Poem "Gift"

Rashin Mobasheri[1], Dr. Hossein Hasanpour Alashti[2], Dr. Morteza Mohseni[3]

Abstract

The way of thinking that results from the influence of brain processes can produce a variety of syntactic rules; Therefore, various factors including motivation, fear, emphasis, etc. cause the position of words to shift and produce different types of expressive and verbal arrays, which in turn creates different visual regions. Schemas are the common boundaries between author, text, and audience that can be represented based on a particular visual logic. Based on this approach and considering the overlap of the interpretation of the text and the author and the psychological confirmations of Forough Farrokhzad's poem "Gift", she uses the cinematic image, because this poem is based on depth images and positive images through (Vision) ability and visualization (Light and darkness) of action. In terms of the structure of imagery, night and darkness, are in the center, Poetic images have been created using symbolism. with the aim of brevity that justifies the closed view. The tone of this image is sad based on the music of the poem as a result, it requires a slow rhythm in the sequences, this poem has two paragraphs that, depending on the content, make the beginning and end of the image contrast. This poem is also functionally social and as a critical statement, it deals with both the critique of society and the way out of social and cultural impasse.

Key Words: Array, Image, Grammar, schema, Forough Farrokhzad.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

[1]. Ph.D. student of Persian language and literature, department of Persian language and literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran. (Corresponding author) rashinmobasheri@gmail.com
[2]. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran. h.hasanpour@umz.ac.ir
[3]. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran. mohseni@umz.ac.ir