



دوماهنامه علمی-پژوهشی

د ۹، ش ۶ (پیاپی ۴۸)، بهمن و اسفند ۱۳۹۷، صص ۲۹۷-۳۱۶

بُعد تجسمی عصیان و رهایی زبان با تأکید بر شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد

مرضیه اطهاری نیک‌عزم^۱، سهراب احمدی^۲

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان‌های باستانی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

دریافت: ۹۶/۱۲/۲۴

پذیرش: ۹۷/۲/۲۶

چکیده

خواست رهایی در سه دفتر اول شعری، «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» فروغ فرخزاد به صورت عصیان در برابر معشوق و ارزش‌های جامعه مردسالار است. فروغ فرخزاد در دفتر «تولدی دیگر»، تسلط مرد-سالاری بر جامعه گذشته و شروع به انتقاد صریح و در عین حال شاعرانه از تمام ارزش‌های مسلط بر جامعه را نقد می‌کند. شاعر در بیشتر شعرهایش، میل دارد از تمام آنچه خود به آن می‌تازد رها شود و همواره مانعی بر سر راه این رهایی می‌بیند. این مانع می‌تواند مرد، قانون، جامعه، یا انسان باشد؛ اما در دفتر *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد*، بیشتر از انسان مدرن انتقاد می‌کند. در این واپسین دفتر، شاعر مضمون‌های عصیان و رهایی را به صورت انتزاعی و در برخی موارد چندبعدی به تصویر می‌کشد. به‌ویژه در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که عنوان مجموعه نیز هست، شاعر با روش‌های گوناگون میل خود را به عصیان و پس از آن رهایی بیان می‌کند.

در این مقاله ما سعی می‌کنیم با روش نشانه - معناشناسی به تحلیل و واکاوی بُعد تجسمی شعر فروغ در بازنمایی مفهوم عصیان و رهایی بپردازیم. هدف از ارائه این مقاله آن است که نشان دهیم بُعد تجسمی یکی از ساختارهای اصلی معنا ساز متن است. فرض ما بر این است، بُعد تجسمی در شعر فروغ در خدمت پرداخت مفهوم عصیان و رهایی قرار گرفته است و گاهی دریافت این دو مفهوم برای خواننده دشوار می‌شود.

واژه‌های کلیدی: فروغ فرخزاد، رهایی، عصیان، بُعد تجسمی، نشانه - معناشناسی.

۱. مقدمه

فروغ فرخزاد، شاعر معاصر، در بطن جامعه‌ای متولد شد و رشد کرد که تا آن زمان زنان شاعر کمتر به عصیان علیه ارزش‌های قراردادی پرداخته بودند، ارزش‌هایی که در پیشینه فرهنگی و باورهای ایرانیان ریشه داشت.

فروغ که در اواخر دهه بیست و اوایل دهه سی به سرودن شعر پرداخت، برای گریز از چنین قراردادهایی، نخستین واکنش‌هایش به صورت عصیان بود. این عصیان در شعرهای نخست فروغ و به گونه‌ای بارز دستخوش دو احساس است، نخست عشقی که برآمده از شور و عریانی زنانه و سپس عصیان علیه قراردادهای معشوق - زن در جامعه معاصرش است. با گذر از شعرهای نخست فروغ فرخزاد و پیگیری خط سیر شاعرانه او در می‌یابیم که شاعر با پیچ و خم‌هایی روبه‌رو بوده و فرازها و فرودهایی را برای بیان مفهوم در شعر از سر گذرانده است که بیشتر مفاهیم مطرح‌شده در اشعار او همین پیگیری و گسترش عصیان و رهایی است؛ اما آنچه در دفترهای پس از «اسیر» و «دیوار» می‌بینیم، بیان این دو مفهوم با تصاویر شاعرانه‌تر و سایر تمهیدات شعری است. در حقیقت شاعر در مراحل پختگی نیز عصیان را رها نکرده است؛ بلکه آن را با شیوه‌های بیان تازه‌تر می‌پروراند. همان‌طور که سیمین بهبهانی بیان می‌کند:

فروغ در تصویرها [...] به تازگی و طراوت چشمگیری دست می‌یابد. زبان فروغ ساده و نزدیک به نثر روزنامه‌هاست؛ اما محتوای این زبان به هیچ‌وجه ساده و معمول نیست [...] فروغ در مراحل پختگی [...] از تصاویر چندبعدی سود می‌جوید و آن‌ها را در شعری که ساده‌ترین کلام را دارد به کار می‌بندد (۱۳۸۸: ۵۶۳ - ۵۶۴).

این دوگانگی تصویر پیچیده و زبان ساده در زندگی خود فروغ نیز دیده می‌شود. تا بدانجا که محمد حقوقی نیز درباره او می‌گوید:

فروغ فرخزاد یک چهره دارد با دو نیم‌رخ متفاوت. یکی آینه چهره شاعر «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» است که اشعار او را از سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹ در بر می‌گیرد و نیم‌رخ دیگر که آینه چهره شاعر است در «تولد دیگر» و «ایمان بیایوریم به آغاز فصل سرد» و اشعار سال‌های ۱۳۳۹ تا ۱۳۴۵ را در بر دارد. آینه نیم‌رخ اول، آینه‌ایست کوچک در خانه‌ای محدود، نماینده زنی تنها و معترض، با موج و تلاطم احساسات زنانه و مادرانه، در برابر آداب و سنن معمول و معهود خانوادگی، در شعرهایی به قالب چارپاره با خط محتوایی که در سطح می‌گذرد و از آنجا که بی هیچ ایستگاه و منزل توقف و تعمقی است، خواننده را تنها بر خط افقی و در ازای

شعر به پیش می‌برد. آینه نیم‌رخ دوم، آینه‌ای است در جهانی نامحدود. زنی همچنان تنها، با سریان و جریان تخیل و تفکر جهانی، در شعرهایی آزاد و با خط محتوایی که در عمق حرکت دارد. با ایستگاه‌ها و منازل توقف و تعمق بسیار (۱۳۸۴: ۱۱-۱۲).

در راستای همین سخن، فرضیه‌ی ما بر این است که عصیان سه دفتر نخست فروغ، عصیانی در سطح و ناشی از غلیان احساس زنانه است. مضمون عصیان در این دفترها شخصی و با تصاویر بیشتر تک‌بعدی یا دوبعدی بیان می‌شود؛ اما آنچه در شعرهای دو دفتر آخر فروغ اهمیت دارد، فراتر رفتن فروغ از من شخصی شاعر و گذار از عصیان شخصی و رسیدن به من اجتماعی برای عصیانی جمعی - اجتماعی است. بنابراین، اگر بخواهیم خط سیر فکری فروغ را بر اساس دوگونه عصیانی که ذکر کردیم دنبال کنیم، بهترین شاهد مثال‌های ما اشعار خود او خواهد بود که همین مسیر را با فراز و فرودهایی دنبال کرده است. مقصود از فراز و فرودها این است که شاعر از ابتدا تا شعرهای پایانی‌اش برای بیان این عصیان از قالب‌هایی استفاده کرده است که این قالب‌های بیانی شامل تصاویر، استعاره‌ها، مجاز و تشبیه و تمهیدات شاعرانه دیگر است. البته، باید این نکته را گفت که این تمهیدات نه آگاهانه، بلکه ناشی از جهان‌بینی فروغ است. علاوه بر عصیان، مسئله دیگری که اهمیت دارد باور فروغ نسبت به رهایی از پی عصیان است. بدین معنا که در کلیت اشعار فروغ می‌توان خط سیری را پی گرفت که در آن نخست میل به عصیان در شاعر شکل می‌گیرد و سپس این میل با عمل کردن همراه شده است و هر عمل نیز خود به‌گونه‌ای رهایی و یا تلاش برای رهایی است. در واقع، رهایی برای فروغ فرخزاد نوعی تلاش برای یافتن راه حلی است، بدین صورت که فروغ با عصیان کردن تنها در پی شکست قوانین نیست؛ بلکه راه حلی نیز برای برون‌رفت نسبت به شکستن ارائه می‌دهد و آن رهایی و بیان آن با قالب‌های مختلف شاعرانه است.

نگارندگان به دنبال واکاوی این قالب‌ها از طریق نشانه - معناشناسی مکتب پاریس هستند و هدف از ارائه این مقاله آن است که نشان دهند خط سیر فکری و شاعرانه فروغ در ارائه مفهوم عصیان و رهایی چگونه است و از طریق این چگونگی بیان به این نتیجه برسند که به نظر فروغ عصیان و رهایی از ساختارهای مهم معنا ساز است. گفتنی است انتخاب این موضوع از آن جهت ضرورت دارد که نشان دهیم در شعر معاصر پیدا کردن مفهوم عصیان چه در بیان و چه در محتوا یکی از کلیدهای راهیابی به دنیای شعر است و اگر بخواهیم پژوهشی در راستای

شعر معاصر انجام دهیم ناگزیر به شناخت مفهوم عصیان هستیم تا حدی که بتواند در خدمت پژوهش باشد. در شعر معاصر ایران، نیما با شکستن افاعیل، اوزان عروضی و سایر نوآوری‌های شاعرانه، راه را برای عصیان در قالب‌های ثابت شعری، قالب‌های بیانی و محتوا گشود و به دنبال او، شاعران دیگر نظیر فروغ فرخزاد کمابیش همین مسیر را به گونه‌هایی متفاوت دنبال کردند و البته وجه تمایز فروغ با دیگران، همراهی رهایی و عصیان در شعر اوست. این مقاله از سه بخش تشکیل شده است. پس از پیشینه تحقیق که بیشتر به منابعی اشاره دارد که شعر فروغ را از دیدگاه مضمونی - ساختاری تحلیل کرده‌اند، به چارچوب نظری، روش و رویکرد تحلیل متن می‌پردازیم که در واقع بُعد تجسمی گفتمان را در مکتب پاریس تعریف و تحلیل می‌کنیم و ضرورت آن را به عنوان یکی از ساختارهای معنا ساز متن نشان می‌دهیم. در تجزیه و تحلیل داده‌ها، بُعد تجسمی عصیان و رهایی را با مثال‌هایی تحلیل خواهیم کرد.

۲. پیشینه تحقیق

در مورد پیشینه پیکره مورد مطالعه باید بیان کرد، پژوهش‌های بسیار محتوایی و صوری در ارتباط با شعر فروغ انجام گرفته و هر پژوهشگر با استفاده از یک روش تحقیق سعی در نشان دادن برخی از جنبه‌های شعرهای فروغ، زندگی او و زمانه او کرده است. نکته مهم آن است که این پژوهش‌ها در حقیقت گونه‌ای راه بردن و شناخت دنیای شعر معاصر فارسی است؛ زیرا فروغ فرخزاد از نمایندگان برجسته همین شعر و از جریان‌سازان شعر معاصر است. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به مواردی چون تصویر زن در شعر فروغ، جامعه‌شناسی شعر، روان‌کاوی، اسطوره‌شناسی و ... اشاره کرد؛ اما از دیدگاه ساختارگرایی و نشانه‌شناسی می‌توان موارد زیر را نام برد: نخست رضا براهنی (۱۳۷۱) در کتاب *طلا در مس* ساخت‌های معنایی شعر فروغ را بررسی کرده است. این کتاب که به گونه‌ای جزء نخستین نقدهای ادبی روشمند در ایران است، به بررسی شعر معاصر و نقد شاعران از دیدگاه مضمونی، ساختاری و حتی تا حدی روان‌کاوانه پرداخته است. منتقد در قسمت‌های مختلفی از کتاب با دیدی انتقادی به شعر فروغ نگریسته و سعی داشته است. بیشتر از دو روش نقد مضمونی و ساختارگرایی استفاده کند. سیمین بهبهانی نیز در سه مقاله با عنوان‌های «فروغ شاعری سزاوار نام شاعری» (۱۳۷۲)، «از سرد و گرم فصل‌ها» (۱۳۷۸)، «فروغی رنگین در بلوری ساده» (۱۳۷۸) به بررسی

ساختاری شعر فروغ و اوزان به‌کاررفته و همچنین تصویرسازی در شعر او پرداخته است. همچنین وی در مورد مخدوش شدن اوزان نیمایی و سادگی زبان فروغ و نزدیک بودن آن به‌نثر روزنامه، به‌صورت مبسوط در این سه مقاله به بحث پرداخته است. ضمن مقالات، خاطراتی از فروغ نیز بیان کرده است که می‌تواند برای درک و دریافت زندگی شاعر و محیط پیرامون او شواهد مستدلی باشد. گفتنی است این سه مقاله در کتاب *یاد بعضی نفرات* (۱۳۸۸) به‌چاپ رسیده است.

ازجمله کتاب‌های دیگر در زمینه نقد شعر فروغ را می‌توان در کتاب *شعر نو در بوته نقد*، نوشته مهوش قویی (۱۳۸۱) نام برد. این کتاب به بررسی ساختاری شعر معاصر می‌پردازد که فصلی از آن به تحلیل شعر «باد ما را خواهد برد» اختصاص داده شده است. قویی در این اثر با دیدی انتقادی، به پژوهش در ساختارهای دستوری و تصویری شعر پرداخته و در حقیقت با استفاده از تحلیلی ساختاری دریچه‌ای تازه به‌روی خواننده گشوده است. پس از آن، مریم عیوقی (۱۳۸۵) پایان‌نامه ارشد خود را با عنوان «نشانه‌شناسی (شناخت نمادها) در اشعار فروغ» به راهنمایی علی‌محمد پشت‌دار در دانشکده ادبیات فارسی دانشگاه پیام‌نور دفاع کرد. در این تحقیق به بررسی نمادهای مهم شعر فروغ نظیر درخت، دست، فصل سرد و ... پرداخته شده است. همچنین کورش صفوی (۱۳۹۴) در کتابی با عنوان *از زبان‌شناسی به ادبیات* به بررسی اشعار فروغ از دیدگاه زبان‌شناختی پرداخته است. او ضمن بحث در مورد زبان‌شناسی ساخت‌گرا و چگونگی حرکت زبان معیار به زبان ادبی در قسمت‌هایی از کتاب، تکرارهای شعری و اوزان به‌کار رفته در اشعار فروغ را بررسی می‌کند. بحث‌های پژوهشگر بر محور نحوه استفاده از زبان در رسیدن به زبان ادبی است. این پژوهش می‌تواند مبنایی برای بررسی‌های ساختاری در شعر فروغ باشد. در سال ۱۳۹۵ مقاله‌ای با عنوان «هنجارگریزی معنایی در شعر فروغ فرخزاد» نوشته مهدی شریفیان و سیدحسین جعفری در مجله *پژوهش-نامه ادبیات معاصر فارسی* به‌چاپ رسید که نشان می‌دهد فروغ چگونه با عبور از سطح زبان معیار به‌زبان شاعرانه یا ادبی می‌رسد و به‌طور خلاصه زبان شاعرانه فروغ متشکل از چه عناصری است. در همین سال پایان‌نامه‌ای با عنوان *تحلیل نشانه‌شناسی استعاره‌های کلامی و تصویری در شعر فروغ فرخزاد*، نوشته اعظم‌السادات نبوی به راهنمایی مجید حیدری در دانشکده هنر دانشگاه عالی فردوس دفاع شد که در آن سبک شعری فروغ و انواع استعاره‌های

کلامی و تصویری اشعار وی بررسی شد.

پس از این پژوهش‌ها جای آن دارد با رویکرد نشانه‌شناسی، شعر فروغ تحلیل شود تا از منظر دیگری چگونگی تولید معنا واکاوی شود. نگارندگان در بین نظریات گوناگون، نشانه - معناشناسی مکتب پاریس را برگزیده‌اند؛ زیرا به‌صورت روشمند به بررسی ساختارهای متن می‌پردازد. یکی از این ساختارها، بُعد تجسمی متن است که به ما نیز کمک می‌کند تا چگونگی بیان عصیان و رهایی شعر مورد مطالعه را به خوانندگان نشان دهیم.

۳. چارچوب نظری تحقیق، رویکرد و روش

۳-۱. رویکرد نشانه‌شناسی مکتب پاریس

موضوع علم نشانه‌شناسی، چگونگی تولید معناست و حوزه بسیار وسیعی را شامل می‌شود که تمام شاخه‌های علوم انسانی از فلسفه گرفته تا زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، تاریخ، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی را در بر می‌گیرد. درواقع، نشانه‌شناسی حوزه حضور و ظهور معناست که از خلال شکل‌های مختلف زبانی و همچنین از طریق گفتمان‌های مختلف ظاهر می‌شود. فونتنی^۱ بیان می‌کند:

گفتمان دارای معانی مختلفی می‌باشد. می‌تواند مجموعه‌ای از جملات باشد یا مجموعه‌ای از عبارات منجسم یا نتیجه گفته‌پردازی که تعریف اول مربوط به حوزه زبان‌شناسی متنی^۲، تعریف دوم زبان‌شناسی گفته‌پردازانه^۳ و تعریف آخر مربوط به فن بلاغت^۴ و کاربردشناسی زبان است. در تمام موارد، در تعریف گفتمان اندیشه‌ای حاکم است و آن این است که گفتمان را می‌توان کلیتی در نظر گرفت که معنایش تنها از اضافه کردن عنصری به متن و یا ترکیب معنای قسمت‌های مختلف آن حاصل نمی‌گردد (1988: 81).

حال مسئله این است که چگونه معنا از طریق گفتمان حاصل می‌شود. بنا به نظر ژاک فونتنی: دورنمای روش تولید معنا در کاربرد، ما را به قرار گرفتن در نظام‌های نشانه‌ای و کاربرد آن‌ها فرا می‌خواند. آن هم در لحظه‌ای که زبان درک زیسته و تجربه را به‌صورتی منسجم سامان می‌دهد تا بتوانیم از آن‌ها معنا تولید کنیم. نشان دادن تجربه برای تولید یک گفتمان، پیش از هر چیز کشف منطق آن جهت متن، نظم آن و شکل و قالب همدند آن و حتی ساختار آن است (1988: 183).

منطقی که فونتنی برای متن توضیح می‌دهد شامل کنش، احساس و شناخت^۱ است که سه بُعد اصلی گفتمان را در فرایند کاربرد زبانی می‌سازد.

گفتنی است که نشانه - معناشناسی مکتب پاریس، ساختارهای معنایی متن را به دو قسمت سطحی و عمیق تقسیم کرده است. سطح تجسمی متن^۲ رویی‌ترین ساختار و یا ساختار سطحی متن است که جملات متن معنا را برای ما تصویرسازی و مخاطب به واسطه تجربه‌های خود از دنیای بیرون آن را درک می‌کند و پس از آن با بُعد کنشی (سطح روایی، نحو روایت، طرح‌واره روایی، مربع معنایی، مربع حقیقت‌نمایی)، بُعد عاطفی (انواع مختلف به‌کارگیری افعال وجهی و نمونه‌های افعال، طرح‌واره عاطفی) و یا بُعد شناختی (گستره و فشاره متن، ارزش‌ها، طرح‌واره تنشی) و دیگر موارد مواجه می‌شویم که هر کدام چه در ساختار سطحی و یا عمیق و ژرف به ساخت معنا کمک می‌کند. آن قسمتی که برای تحلیل پیکره مورد مطالعه اهمیت دارد، بُعد تجسمی گفتمان است که در شماره ۳ - ۲ به تعریف آن می‌پردازیم.

۳ - ۲. تعریف بُعد تجسمی گفتمان

در نشانه‌شناسی مفاهیمی که برای توصیف ساخته شده‌اند، معمولاً از رشته‌های دیگر قرض گرفته شده است. این حوزه آن‌ها را دوباره به‌کار گرفته و در بطن نظریات جدید تعریف کرده است. برای نمونه مفهوم کنشگر، که مفهومی برگرفته از لویی تئی^۳ است و او این واژه را برای ساختارهای نحوی و در تجزیه و تحلیل جمله به‌کار برد که در نشانه‌شناسی یکی از مفاهیم پایه‌ای برای روایی‌گری است یا واژه ایزوتوپی^۴ که از فیزیک قرض گرفته شد و بیانگر عناصری است که تعداد مشخصی پروتون دارند؛ ولی توده اتمی آن‌ها یکسان نیست. در نشانه‌شناسی ایزوتوپی حضور دائم تأثیرات معنایی است و دنی برتران^۵ آن را این چنین تعریف می‌کند:

ایزوتوپی (همگنی) تکرار یک عنصر معنایی در گستره محور هم‌نشینی در جملات است که خود باعث ایجاد نوعی تداوم و حضور دائم و مؤثر همان معنا در کل زنجیره گفتمان می‌گردد که در تفاوت با حوزه واژگانی (مجموعه لغات مرتبط با یک جهان تجربی) و با حوزه معنایی (مجموعه واژگانی با ساختار مشترک معنایی) می‌باشد. بنابراین، واحد ایزوتوپی واژه نیست؛ بلکه گفتمان است. همچنین می‌تواند دنیای تجسمی متن را بسازد (همگنی کنشگران، زمان و مکان) و یا

درون‌مایه‌های متن را (به صورت انتزاعي^۱، مضمونی^۲ و محوربخشی به متن^۳) و به‌ویژه در ایزوتوپی‌های خوانش متن سلسه‌مراتبی به وجود می‌آورد (با شناسایی کانون‌های ایزوتوپ که در متن باعث ایجاد همگنی می‌گردد و در لایه‌های زیرین قرار دارد). اگر این ایزوتوپ‌ها را به هم مرتبط کنیم، آرایه‌های بلاغی (استعاره، مجاز، و غیره) باعث حضور دو یا چندین معنای همزمان در متن می‌شود که امکان رقابت معنایی را بالا می‌برد. بنابراین، متن نیازمند تفسیر و تحلیل می‌گردد (2000: 262).

همین‌طور واژه فیگوراتیو یا تجسمی که از نظریات زیبایی‌شناختی قرض گرفته شده است، هنر تجسمی را در برابر هنر غیرتجسمی یا انتزاعي قرار می‌دهد. درواقع، معنای شباهت، بازنمایی و محاکات با قرار دادن اشکال مختلف بر هر سطح را القا می‌کند؛ ولی از بحث هنر پلاستیک - که خود سبب خلق هنر تجسمی شد - فراتر رفته و مفهوم نشانه‌شناختی تجسم‌نمایی در تمام زبان‌های کلامی یا غیرکلامی گسترش یافته است و به معنی تولید یا بازسازی جزئی معنایی است که با تجربیات ادراکی و عینی و ملموس ما شباهت دارد. بنابراین، تجسم‌نمایی در گفتمان، بازتاب معنای خاصی است که درک واقعیت را ملموس می‌کند و یکی از شکل‌های آن محاکات است.

گرماس (25 - 24: 1983) در کتاب *در باب معنا ۲* درک مفهوم تجسم‌نمایی را با مقایسه سه مثال برای خواننده نشان می‌دهد.

۱. ژان ظرفی پر از سکه‌های طلا دارد.

۲. ژان ثروت زیادی دارد.

۳. ژان ثروتمند است.

در داستان‌های مختلف، «ثروت» به شیوه‌های گوناگون تجسم و بازنمایی شده است. در جمله نخست ثروت ژان به صورتی کاملاً تصویری و عینی بازنمایی شده است، به طوری که درک ثروت برای خواننده یا شنونده کاملاً ملموس است. در حالی که در جمله دوم از میزان ملموس بودن آن کاسته می‌شود و در جمله آخر به سمت پدیده‌ای انتزاعي پیش می‌رود و ثروت ژان کاملاً ذهنی و درک‌نشده است.

بدین ترتیب مفهوم تجسم‌نمایی عمیقاً در نظریه معنا وارد می‌شود و پدیده‌های معنایی و همچنین واقعیت‌های فرهنگی را بررسی می‌کند. وقتی یک متن ادبی می‌خوانیم، بلافاصله در بُعد

تجسمی آن وارد می‌شویم. چون تصویری از دنیا برای ما ترسیم می‌شود که در آن زمان، مکان، اشیا و ارزش‌ها قرار دارند. حتی اگر بُعد تجسمی معنا، اولین برخورد ما با گفتمان باشد که بر اساس آن می‌توان گفتمان‌ها را دسته‌بندی کرد. نظیر داستان‌های اسطوره‌ای، قصه‌های عامیانه، داستان‌های روزمره، ضرب‌المثل‌ها، متون مذهبی و متون مطبوعاتی، که آن‌ها را در تقابل با گفتمان‌های دیگر قرار می‌دهد. مانند: گفتمان نظری، علمی و فلسفی، و ... در هر کدام از این گروه‌ها گفته‌پرداز شیوه خاصی را به‌کار می‌برد تا خواننده را در متن مشارکت دهد. مثلاً با استدلال انتزاعی می‌توان خواننده را مجاب کرد، به او چیزی را نشان داد یا حتی قبولاند. بنابراین، بُعد تجسمی نمی‌تواند عاری از انتزاع باشد و برعکس گفتمان‌های انتزاعی نمی‌توانند فاقد بُعد تجسمی باشند. مثلاً در توضیح جاذبه زمین که گفتمانی انتزاعی است، برای ملموس کردن آن، نیوتن افتادن سیبی را از شاخه درخت شاهد مثال قرار داده است. بنا به گفته نشانه‌شناسان، تجسم نقش عمده‌ای در پروسه معناسازی ایفا می‌کند.

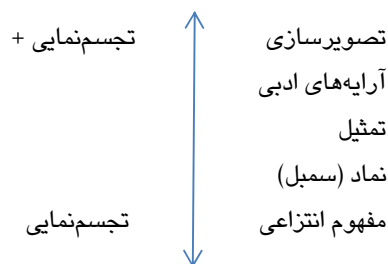
در نشانه‌شناسی برای بُعد تجسمی تعاریف متنوعی وجود دارد. در ابتدا فقط بحث محتوا و مفهوم بود که در زبان این مفهوم، معادلی در دنیای طبیعی داشته باشد. بنابراین، در چارچوب سیر تولید معنی‌شناسی گفتمانی^۱، با مفهوم تماتیک آن دارای شکل تجسمی نیز هست. در دومین تعریف، هر مدلول، هر محتوایی از زبان طبیعی و هر نظام بازنمایی (دیداری به-عنوان مثال) که منطبق بر دال یا بیانی از دنیای طبیعی باشد، تجسمی نامیده می‌شود. بنابراین، در گفتمان کلامی یا غیرکلامی تجسم وابسته به یکی از حواس پنج‌گانه مربوط به درک دنیای بیرون است.

در تعریف سوم، هر نوع-نظام بازنمایی کلامی، دیداری، شنیداری یا آمیخته با هم که وابسته به شکل معنا دار دنیای درک شده در گفتمان است، تجسم نامیده می‌شود. به عبارت دیگر شکل-های مختلف فرهنگی که در کاربرد می‌توان آن‌ها را درک کرد و بین دو دنیای نشانه‌شناختی، نشانه‌شناسی دنیای طبیعی و نشانه‌شناسی بازنمایی گفتمانی زبان‌های طبیعی، وجود دارد، موضوع نشانه‌شناسی تجسمی است.

تعریف چهارم بیشتر مرتبط با دنیای دیداری است. کنش معناسازی را توضیح می‌دهد، یعنی گذار از بینش طبیعی است که برگرفته خوانشی فرهنگی از جهان و بازشناسی اشکال تجسمی با هر تصویر یا تابلوست.

در تعریف آخر، تجسم‌نمایی زینت‌دهی ساده به اشیا نیست؛ بلکه صحنه ظهور معناست؛ درک معنایی که به گفته گرماس همواره در نقصان است و بعد تجسمی خواننده را گام به گام به سمت پرده‌برداری از معنا و کشف آن سوق می‌دهد (Bertrand, 2000 : 90 – 100).

بنابراین تجسم‌نمایی یکی از ویژگی‌های معنایی پایه‌ای و اساسی زبان است که به صورت‌های گوناگون در متن ظهور پیدا می‌کند. برتراند (2000: 132) محوری را ترسیم کرده است که بر روی آن می‌توان درجات مختلف تجسم‌نمایی را در متن دریافت کرد.



ژاک فونتنی (2011) نیز مفهوم تجسم‌نمایی را در نظریات خود به‌کار گرفته است. علاوه بر توضیح مباحث مطرح‌شده از سوی گرماس، این نظریه‌پرداز مفهوم تجسم‌نمایی را بیشتر گسترش داده و از جسم و تجسم‌نمایی جسم در گفتمان‌های مختلف سخن به‌میان آورده است. در واقع، جسم کنشگری است که اثرهای مختلف در متن به‌جا می‌گذارد و فونتنی این اثرات را به‌صورت نیروهای حسی - حرکتی، تصویرهای عاطفی - احساسی، و صورت احساسی «من» و «او» در گفتمان تحلیل می‌کند. گفتنی است نگارندگان مقاله به مسئله تجسم‌نمایی متنی تنها با رویکرد گرماس و برتراند پرداخته و تجسم جسم را بر اساس آرای نظری فونتنی به فرصتی دیگر موکول کرده‌اند.

۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها

۴ - ۱. تجسم عصیان

برای واکاوی شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، تکیه ما بیشتر بر تعریف سوم و چهارم

بُعد تجسمی استوار است که پیش‌تر به آن پرداختیم. همان‌طور که پائولو فابری^۱ می‌گوید «ما واقعیت را گزارش نمی‌دهیم؛ بلکه با رجوع به آن، آن را بازنمایی می‌کنیم» (Bertrand, 2000: 102). بنابراین، بازنمایی واقعیت بسیار مهم است. تأثیر تولیدی خوانش متن می‌تواند واقعی باشد یا غیرواقعی یا فراواقعی (سوررئال).

حال چگونه شعر فروغ واقعیت را بازنمایی می‌کند؟ چگونه خوانش خود را از واقعیت به خواننده القا می‌کند؟ در واقع، فروغ یک جهان‌بینی به خواننده عرضه می‌کند. براهنی بیان می‌کند: این جهان یک جهان خصوصی است و فروغ فقط از طریق این جهان خصوصی است که می‌تواند عمومی هم بشود؛ یعنی فروغ شاعری است که از غربت به‌سوی قربت حرکت می‌کند. جهان‌بینی او در فاصله بین فصل و وصل شکل می‌گیرد. منتها این جهان‌بینی گرایش تام به‌سوی مطلق، و چیزی عام با شمولی جهانی ندارد. این جهان‌بینی روبه‌رو شدن یک فرد شدیداً عاطفی است با نظامی غریب (۱۳۸۴: ۴۹۷).

خود فروغ فرخزاد نیز شعر را خلق دیگری از جهان می‌داند. تحلیل خود را با معنای واژه «عصیان» آغاز می‌کند. بدین ترتیب که عصیان از ریشهٔ عصى به معنای چیزی است که میان دو چیز دیگر جدایی و شکاف ایجاد می‌کند. در معنای چوب نیز به‌کار رفته است. و با واژهٔ عصا دارای ریشهٔ مشترک است (شق‌العصا، یعنی از جمعیت جدا شد). امروزه در مقابل طاعت به‌معنای نافرمانی و سرپیچی به‌کار می‌رود (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل «عصا»).

گفتنی است زمانی که بُعد تجسمی گفتمان را بررسی می‌کنند، به تنوع و گسترش فرم‌های بیان می‌رسند که این فرم‌ها از محتواها و مدلول‌های سطحی عبور می‌کنند و گاهی جنبه‌ای کاملاً انتزاعی به‌خود می‌گیرند و به همین دلیل همان‌طور که دنی برتراند می‌گوید:

باید در مورد این معناهای انتزاعی نیز استدلال کرد تا به معنای واحدی رسید. خصوصاً هنگامی که متن سرشار از کنایه و استعاره و مجاز باشد. استدلال تجسمی گاه به مفاهیم و ارزش‌ها از نظر مکانی جهت می‌دهد. برای مثال «خوشبختی» با عبارت کنار فرشتگان بودن، غم «افتادن در ناامیدی شدید» و... (2000: 137).

در شعر فروغ این معنای واحد یا به عبارتی محتوا، گاه عصیان گاه رهایی است که با فرم‌های متعددی به تصویر می‌کشد و از نظر فضای متنی وارد مکانی بیشتر عمیق به‌سمت پایین و فضایی بسته، تنگ و محدود می‌شود. در واقع، شاعر همواره به زمین و حتی اعماق آن اشاره دارد. حتی در یکی از نامه‌هایش تصریح کرده است:

حس می‌کنم که فشار گیج‌کننده‌ای در زیر پوستم وجود دارد ... می‌خواهم همه‌چیز را سوراخ کنم و هرچه ممکن است فرو بروم. می‌خواهم به اعماق زمین برسم. عشق من در آنجاست. در آنجایی که دانه‌ها سبز می‌شوند و ریشه‌ها به هم می‌رسند و آفرینش در میان پوسیدگی، خود را ادامه می‌دهد. گویی بدن من یک شکل موقت و زودگذر آن است. می‌خواهم به اصلش برسم. می‌خواهم قلبم را مثل یک میوه رسیده به همه شاخه‌های درختان آویزان کنم (جعفری، ۱۳۸۴: ۳۶۱).

بند آغازین شعر در برگیرنده دو عبارت «درک هستی آلوده زمین» و «ناتوانی دست‌های سیمانی» است که اگر آغاز شعر را نقطه‌ای برای بیان مضمون بدانیم، فروغ با استفاده از این دو تصویر میل خود را برای گفتن ناتوانی از نجات زمین و آسمان که یکی «آلوده» است و دیگری دچار «یأس ساده و غمناک» شده است، ابراز می‌دارد. هرچه در شعر پیش می‌رویم فضا تنگ‌تر و محدودتر می‌شود. «نجات‌دهنده در گور خفته است». میل شاعر افزون‌تر می‌شود و ناتوانی شدت می‌یابد. تا بدانجا که ارتفاع، نردبان را نیز تحقیر کرده است. «نردبان ارتفاع حقیری دارد» و سیب‌ها «به زیر پا لگدمال شده‌اند». علاوه بر مکان، عنصر زمان نیز برای فروغ ترسناک و دلهره‌آور است که به عصیان در مقابل آن می‌پردازد و به زمان حمله می‌کند. چهره‌ای که فروغ از زمان می‌دهد، زمانی است «مسلول» و «خسته». در واقع، دچار بیماری لاعلاج شده است. مورد دیگر آنکه زمان اساساً شب است و یا زمان غروب که جای نگرانی و اندوه است. از نظر دستوری نیز، زمان به‌کاررفته گذشته ماضی ساده و یا نقلی است. «هیچ‌وقت زنده نبوده است»، «ساعت چهار نواخت» و ...

فروغ با بیان این تصاویر، در برابر طبیعت، انسان، معشوق و ارزش‌های اخلاقی - اجتماعی عصیان می‌کند و مفاهیم را تغییر می‌دهد که نمونه‌هایی از هر کدام را در ادامه می‌آوریم. نردبان که مفهوم «بالا رفتن» را ترسیم می‌کند، در اینجا به‌کاری نمی‌آید. گویی مؤلفه معنایی «بالا رفتن» به تحقیر کشیده شده است. پنجره که نماد آزاد شدن است فاصله ایجاد کرده و مقابل رهایی را گرفته است. «میان پنجره و دیدن همیشه فاصله‌ای است، چرا نگاه نکردم؟». باغ که در برگیرنده مفهوم شادی و نشاط است، در این شعر پیر و کسالت‌بار می‌شود. فروغ با تصاویرش به مقابله و عصیان با طبیعت می‌پردازد. روز آفتابی که معمولاً روز فرح‌بخش و امیددهنده است با تصویر «ابرهای سیاه» تغییر می‌کند و آن مفهوم شادی را از روز آفتابی می‌گیرد. و در ادامه، نسیم که نماد پاکی و حرکت است تبدیل می‌شود به عنصری که شهوت به

آن اضافه شده و به صورت اضافه استعاری «شبهت نسیم» در شعر آورده شده است. آسمان که در تقابل با خاک و به نوعی جایگاه معنویت را یادآور است، به جایگاه «وزیدن دروغ» تبدیل شده است. ستاره‌ها که در اشعار پیش از «ایمان بیاوریم» چنین توصیف شده است «ای ستاره-ها! ستاره‌های خوب و پاک». در شعر «ای ستاره‌ها!» و یا «ای ستاره‌ها که همچو قطره‌های اشک سر به دامن سیاه شب نهاده‌اید» که ستاره دلالت بر معصومیت و پاکی دارد، در این شعر به «ستاره‌های مقوایی» بدل شده است که درواقع، مؤلفه‌های معنایی کاذب بودن، بی‌ثباتی و عدم استحکام را القا می‌کند.

شاعر نه تنها در برابر طبیعت، بلکه در برابر نوع انسان و معشوق خود نیز به مقابله بر می‌خیزد. شعر از ابتدا با «دست‌های سیمانی» آغاز می‌شود. دست کارکرد کنشی خود را از دست داده و نه تنها تبدیل به کنشگری بی‌حرکت شده است؛ بلکه هیچ احساسی را نیز القا نمی‌کند، و در بندهای بعد اشاره می‌کند که «این ابتدای ویرانیست آن روز که دست‌های تو ویران شد» و دست‌های نجات‌بخش و رهایی‌بخش «ویران‌کننده» هستند. در حالی که دست در شعر «باد ما را خواهد برد» به خاطره‌ای سوزان تشبیه شده است. «دست‌هایت را چون خاطره‌ای سوزان در دستان عاشق من بگذار» و حضور دست‌ها در حقیقت حضور «آن دیگری» است که مایه آرامش اوست. در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» آن دیگری حضور ندارد. بنابراین، آرامشی ندارد (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۱۵). درواقع، در شعر «باد ما را با خود خواهد برد» فروغ هنوز امید دارد و از دست‌رفته نیست؛ در حالی که در «ایمان بیاوریم» به «ناامیدی کامل» رسیده است. در این شعر انسان و ارزش‌های مسلط بر او از سوی شاعر به سخره گرفته شده است. «انسان پوک! انسان پوک پر از اعتماد نگاه کن که دندان‌هایش وقت جویدن سرود می‌خوانند ...» با استعاره‌هایی چون «جنازه‌های خوشبخت، ملول، ساکت متفکر، خوش‌برخورد، خوش‌پوش و خوش‌خوراک» بار دیگر انسان مدرن و تلاش‌های او برای داشتن پناهی امن در زندگی را تحقیر می‌کند. و این نداشتن پناهگاه امن در جهان را در ادامه شعر با تصاویری چنین می‌بینیم: «نگرانی مردمان در چهارراه‌ها، صدای سوت توقف، له شدن مرد به زیر چرخ زمان، گذشتن مرد از کنار درختان خیس». گفتنی است در زمانی که فروغ این شعر را سروده است میل او را به تصاویری نظیر له شدن انسان، عبور تند حوادث، بی‌رحم بودن زندگی، حرکت بی‌توقف به سمت مرگ مشاهده می‌کنیم. شاهد مثال دیگر در زمینه این میل فروغ، شعری است که به صورت

مشترک با یداله رویایی سروده است: «زنی در اصطکاک ران‌هایش گر می‌گرفت، ستاره‌ای رسیده در ته خود چکه کرد. صدایی از سرعت پرسید: کجا؟ کجا؟ اما جواب گذشتن بود». به همین ترتیب تصویری که از معشوق به دست می‌دهد، مخالف با ارزش‌هاست. معشوق دروغگو برای او مهربان و زیبا می‌شود. گفتنی است که تصویر «معشوق» در اشعار فروغ سه مرحله را طی می‌کند. ابتدا میلش به زندگی در کنار معشوق و کاملاً عاشقانه است. برای نمونه «دانی از زندگی چه می‌خواهم، من تو باشم تو». در شعر «دوست داشتن» «تو را می‌خوانم و دانم که هرگز، به کام دل در آغوش نگیرم» یا در شعر «در برابر خدا» «عشقی به من بده که مرا سازد همچو فرشتگان بهشت تو یاری به من بده که در او بینم یک گوشه از صفای سرشت تو». لیک میل شاعر تغییر می‌کند و به مرحله آمیختگی با معشوق می‌رسد. در کتاب *تولدی دیگر* نمونه‌های آن فراوان است؛ مثال بارز شعر «آفتاب می‌شود»، «مرا ببر امید دلنواز من به شهر شعرها و شورها». البته گفتنی است خلاف شعرهای سه دفتر نخست فروغ، شعرهای دفتر *تولدی دیگر* لزوماً مصداق خارجی ندارد؛ بلکه فروغ می‌خواهد مرحله‌ای از آمیختگی عاشق و معشوق را بیان کند و یا شور برآمده از عشق را با تصاویر دوبعدی و یا حتی چندبعدی به تصویر بکشد. شاهد مثال می‌تواند «مثنوی عاشقانه» باشد که تقریباً می‌توان در هر بیت آن تصویری از این آمیختگی پیدا کرد. شاعر از این مرحله نیز عبور می‌کند و معشوق را پشت سر می‌گذارد. در شعر «من از تو می‌مردم»، «تو گوش می‌دادی؛ اما مرا نمی‌دید» و گذار از معشوق در شعر «ایمان بیاوریم» به روشنی دیده می‌شود. تا جایی که فروغ خود نیز به این مرحله گذار اشاره کرده است: «بعضی‌ها کمبود خودشان را در زندگی با پناه بردن به آدم‌های دیگر جبران می‌کنند؛ اما هیچ‌وقت جبران نمی‌شود» (قویمی، ۱۳۸۱: ۱۳۳). در این مرحله فروغ، هیچ‌گونه مصداقی در عشق نمی‌جوید و حتی تا حدی نسبت به ما بازای خارجی عشق بدبین است. سادگی و تنفر خود را با این پرسشی که پاسخ آن از پیش مشخص است، بیان می‌کند: «اکنون دیگر چگونه یک نفر به رقص خواهد خاست» و در ادامه پرسش‌هایی دیگر از این دست: «چرا مرا همیشه ته دریا نگاه می‌داری؟».

این بی‌اعتمادی به ثبات جهان اعم از طبیعت، انسان و به‌ویژه معشوق تصویری کلی است که ابعاد آن با فرم‌های مختلف به شعاع‌هایی گوناگون برای بیان عصیان در شعرهای فروغ بدل شده است.

۴-۲. تجسم رهایی

در مقابل فضای بسته، تنگ و محدودی که عصیان در شعر به وجود آورده است آن هم با تصاویری نظیر قبر، اتاق تاریک، پنجره بسته و ...، گهگاه فروغ با تردید، تصاویری از رهایی را در پنهان و گسترده‌ای وسیع به تجسم می‌کشد.

رهایی در شعر فروغ به گونه‌ای تسلیم است؛ بدین معنا که شاعر هرچه را که علیه آن عصیان می‌کند، وا می‌نهد و حتی برای بهبود وضعیت انسان و معشوق که خود علیه آن به پا خواسته بود، هیچ‌گونه تلاشی نمی‌کند. در حقیقت گونه‌ای نفی مبارزه است و گذاشتن و گذاشتن است. برای نمونه پس از هشت بند آغازین شعر، ناگهان با بندی مواجه می‌شویم که فضا در آن وسعت می‌گیرد و شاعر در پی یافتن گریزگاهی برای خود است. این پناهجویی شاعر نه تنها در به‌کارگیری ضمیر اول شخص نهفته است؛ بلکه واژگان به‌کاررفته نیز همین را تصریح می‌کند. «پناه بردن از شکل‌های هندسی محدود به پهنه‌های حسی وسعت»، تصویر جزیره در شعر می‌خوانیم.

و از میان شکل‌های هندسی محدود

به پهنه‌های حسی وسعت پناه خواهم برد

من عریانم، عریانم، عریانم

مثل سکوت میان کلام‌های محبت عریانم

و زخم‌های من همه از عشق است

از عشق، عشق، عشق

من این جزیره سرگردان را

از انقلاب اقیانوس

و انفجار کوه گذر داده‌ام

و تکه تکه شدن، راز آن وجود متحدی بود

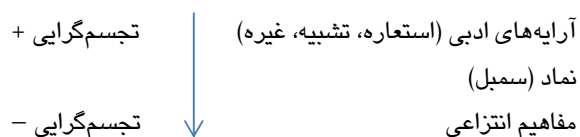
که از حقیرترین نرده‌های آفتاب به دنیا آمد

می‌بینیم شاعر از قالب‌های زندگی که نام آن‌ها را «شکل‌های هندسی محدود گذاشته است» عبور می‌کند و به پهنه‌ای وسیع پناهنده می‌شود، حتی رهایی در شعر فروغ با گونه‌ای عصیان علیه تصاویر زن شاعر است. عریان بودن یک جنبه از همین میل به رهایی است. فروغ با

شکستن تصاویر معهودی که تا پیش از او نسبت به رهایی زنان وجود داشت، بی‌پروا نیاز به رهایی خود را با برهنه شدن میان سکوت‌های کلام‌های محبت می‌داند. پس از این بند، شاعر دوباره به تصویر کشیدن عصیان می‌پردازد و گفته‌یاب را دوباره در فضایی محدود و تاریک قرار می‌دهد. در بند سیزدهم گویی شاعر خود از این فضا خسته شده و با پرسش‌هایی تصویری، خواست رهایی را در شعر اعمال کرده است. در حالی که پرسش‌ها را بی‌پاسخ می‌گذارد. «آیا دوباره گیسوانم را در باد شانه خواهم زد؟ آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟» می‌بینیم که ادات پرسشی آیا و بی‌پاسخ گذاشتن پرسش‌ها نوعی تردید و ترس از رهایی است. این تردید در بند بعد گویی پاسخی دریافت می‌کند که هر چند جواب نهایی پرسش‌ها نیست؛ اما آرام‌بخش شاعر است برای پهنه‌ای دیگر تا بتواند خود را در آن رها کند. «به مادرم گفت دیگر تمام شد همیشه پیش از آنکه فکر کنی اتفاق می‌افتد». در بند ۲۲ و ۲۳، فروغ از ارکان طبیعت بهره می‌جوید تا رهایی انسان را از زیر چرخ دندنه‌های دنیای مدرن که پیش‌تر ضد آن تاخته بود، نشان دهد. بار دیگر از فضای تاریک و محدود رها می‌شود و در طبیعتی مشحون از گنجشک، درخت، گل و بهار و در فضایی روشن که جشن و سرور در آن جاری است، سیر خود را ادامه می‌دهد. «زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت است». نکته دیگر در این مصرع آن است که تکرار هم‌خوان «ج» و همچنین پشت سر هم چین واژگانی که با این هم‌خوان آغاز می‌شود آن هم در ابتدای مصرع، خود بیانگر مدلول رهایی است. در بندهای پایانی رهایی با تسلیم شدن همراه شده است؛ تسلیمی که از سر ایمان شعر به پوچی است؛ زیرا شعر با مصرع «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» و تکرار آن خاتمه می‌یابد. گفتنی است این ایمان شاعر با نوید کوچکی در شعر همراه است، هر چند شاعر این نوید را نیز با تصاویری تیره درآمیخته است. این نوید شاعر مدفون شدن دو دست جوان در زیر بارش یکریز برف است. دو دستی که شکوفه خواهد داد. همان‌گونه که می‌بینیم برای ایمان آوردن باید همراه بود با «ویرانه‌های باغ‌های تخیل»، «داس‌های واژگون‌شده بیکار»، «بارش یکریز برف»، «مدفون شدن دو دست جوان» و ... این ایمان در شعرهای پس از «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» ادامه پیدا کرده؛ اما با تردیدی همراه است که در بیشتر شعرهای فروغ رخ می‌نماید. تردیدی آمیخته با دو میل: از سویی عصیان و از سویی دیگر رهایی.

۵. نتیجه

شعر فروغ - که جهان‌بینی عاطفی هر زن را به‌تصویر می‌کشد - خصوصیتی دارد که خلاصه‌وار بدین قرار است: نخست نفی تمام قراردادهای اجتماعی و شاعرانه در ارتباط با انسان، معشوق، طبیعت و حتی عشق است. سپس ترسیم جهان‌بینی ویژه، در قبال آنچه قبلاً به نفی و یا طرد آن پرداخته بود و این ترسیم بیشتر همراه با گونه‌ای از رهایی تسلیم‌وار است و در پایان، عشق که در شعرهای فروغ جنبه‌های مختلفی دارد، در این شعر از سوی شاعر ارزش‌گذاری نمی‌شود و شاعر با وجود کورسوه‌های کوچکی از امید، تنها راه رهایی را «ایمان آوردن به آغاز فصلی» می‌داند که سرد است. این تصویر «سرد» که در ابتدای شعر بدان توجه شده بود، در تمام طول شعر با تغییر استعاری و تشبیهی به مسیر خود ادامه می‌دهد و در پایان همین تصویر مجدداً در مرکز توجه شاعر قرار می‌گیرد. همان‌طور که دیدیم شعر فروغ دارای ایزوتوپی مکانی و زمانی است و در انتها به همان تصویر اولیه باز می‌گردیم. بنابراین، تصویری یکدست در طول شعر به‌وجود می‌آید. اگر بخواهیم تجسم عصیان و رهایی را روی محور پیشنهادی دنی برتراند ترسیم کنیم، باید بگوییم که تجسم‌گرایی بیشتر به‌سمت منفی حرکت کرده و مفهومی شده است و نه تصویرسازی عینی و ملموس.



به این نکته مهم نیز باید اشاره کرد که استعاره و سبک خاص شعر فروغ در خدمت بیان تجسمی تصویر در می‌آید و همان‌طور که قبلاً نیز اشاره شد، زبان فروغ ساده و نثرگونه است و این خود در راستای مفهومی شدگی شعر فروغ قرار می‌گیرد. بدین معنا که هر چقدر از سطح استعاره برای تجسم‌نمایی کمتر استفاده می‌شود به همان نسبت زبان ساده می‌شود و به‌صورت مستقیم در خدمت بیان مفهوم در می‌آید. بنابراین، می‌توان با توجه به مطالب گفته‌شده چنین استنباط کرد که در شعر فروغ بیان، مفهوم برتری نسبت به فرم دارد و در حقیقت آیا می‌توان فروغ را شاعری مفهوم‌گرا دانست؟

۶. پی‌نوشت‌ها

1. Jacques Fontanille
2. linguistique textuelle, textual linguistics
3. linguistique énonciative, enunciative linguistics
4. rhétorique, rhetorics
5. Action-Passion-Cognition
6. figurative
7. Louis Tesnière
8. isotopie
9. Denis Bertrand
10. isotopies abstraites, abstract
11. thématiques, thematic
12. axiologiques, axiologicals
13. sémantique discursive, Discursive semantics
14. Paolo Fabbri

۷. منابع

- براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. تهران: زریاب.
- بهبهانی، سیمین (۱۳۸۰). *یاد بعضی نفرات*. تهران: نگاه.
- جعفری، عبدالرضا (۱۳۸۴). *فروغ جاودانه*. مجموعه شعرها و نوشته‌ها و گفت‌وگوهای فروغ فرخزاد به انضمام نوشته‌هایی درباره فروغ فرخزاد. تهران: تنویر.
- حقوقی، محمد (۱۳۸۴). *شعر زمان ما*. تهران: نگاه.
- خبازیان‌زاده، مرتضی (۱۳۸۹). *فروغ فرخزاد زنی در هجوم باد، زندگی، اندیشه و گزیده اشعار*. مشهد: مرنديز.
- شریفیان، مهدی و سیدحسن جعفری (۱۳۹۵). «هنجارگریزی معنایی در شعر فروغ». *پژوهشنامه ادبیات معاصر ایران*. د ۱. ش ۰. صص ۳۷ - ۵۹.
- صفوی، کورش (۱۳۹۴). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج ۲. چ ۵. تهران: سوره مهر.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۴). *گزیده اشعار فروغ فرخزاد*. تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۷۹). *دیوان کامل اشعار*. تهران: مروارید.
- _____ (۱۳۸۳). *دیوان کامل اشعار*. تهران: شادان.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۲). *شعر نو در بوته نقد*. تهران: انتشارات دانشگاه هرمزگان.

- Bertrand, D. (2000). *Précis de Sémiotique Littéraire*, Paris: Nathan.
- Fontanille, J. (1998). *Sémiotique du Discours*. Limoges : PULIM
- Fontanille, J. (1999). *Sémiotique et Littérature*. Paris: PUF.
- Fontanille, J. (2011). *Corps et Sens*. Paris: PUF.
- Greimas, A.J. (1983). *Du sens II*. Paris : Seuil.
- Groupe d'Entrevignes (1979). *Analyse Sémiotique des Textes, Introduction Théorie-Pratique*, Lyon : Presses universitaires de Lyon.

Referenses

- Barahani, R. (1992). *Gold in Copper*. Tehran: Zaryab. [In Persian]
- Behbahani, S. (2001). *Remember Some People*. Tehran: Negah.
- Bertrand, D. (2000). *Semiotics of Literature, An Introduction*. Paris: Nathan. [In French]
- Farrokhzad, F. (2000). *Complete Collection of Poems*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- ----- (2004). *Complete Collection of Poems*. Tehran: Morvarid. [In Persian]
- Fontanille, J. (1998). *The Semiotics of Discourse*. Limoges: PULIM. [In French]
- ----- (1999). *Semiotics and Literature*. Paris: PUF. [In French]
- ----- (2011). *Body and Meaning*. Paris: PUF. [In French]
- Gavimi, M. (2003). *The Modern Poetry at the Hearth of Criticism*, Tehran: University of Hormozgan. [In Persian]
- Greimas, A. J. (1970). *On Meaning*. Paris: Seuil. [In French]
- Groupe d'Entrevignes , (1979), *Semiotic Analysis of Texts, Introduction Theory-Practice*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon. [In French]
- Jafari, A. (Direction) ,(2005), *Immortal Forough*. Collection of Forough Farrokhzad's poems, writings and talks, including writings about Forough Farrokhzad. Tehran: Tanvir. [In Persian]
- Hoghughi, M. (2005), *Our Time Poetry*. Tehran: Negah. [In Persian]

- Sharifian, M. & S. H. Jafari, (2016). "Escape from the normativity of meaning in the poem of Forough". *Contemporary Iranian Literature Research*. Spring and Summer, Pp: 37-59. [In Persian]
- Safavi, K. (2015). *From Linguistics to Literature*. Vol 2. Tehran: Soureya Mehr.[In Persian]