

نشانه‌شناسی شعر: کاربست نظریه مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد

بهزاد برکت^{۱*} طیبه افتخاری^۲

۱. استادیار گروه زبان انگلیسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد گروه زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت، رشت، ایران

پذیرش: ۸۹/۱۰/۲۵

دریافت: ۸۹/۷/۶

چکیده

نقد نشانه‌شناختی از جمله رویکردهای نظام‌مند نیمه دوم قرن بیستم است که در تبیین ماهیت و کارکرد متون ادبی نقش داشته است. مایکل ریفاتر، منتقد فرانسوی تبار آمریکایی، در کتاب *نشانه‌شناسی شعر* (۱۹۷۸)، چارچوبی نشانه‌شناختی را برای خوانش شعر پیشنهاد کرد که به صورت گسترده مورد استفاده قرار گرفت. مقاله حاضر، نخست رویکرد نظری ریفاتر را معرفی می‌کند و سپس بر مبنای آن به خوانش شعر «ای مرز پرگهر» از دفتر چهارم اشعار فروغ فرخزاد می‌پردازد. هدف این تحقیق تلاش برای خوانش دقیق‌تر و ژرف‌تر شعر مورد نظر، به استناد چارچوب پیشنهادی ریفاتر است، زیرا فرض ما این است که رویکرد ریفاتر، با توجه به ظرفیت‌های نظری و دستاوردهای عملی که تاکنون در ارتباط با تحلیل اشعار اروپایی داشته، توانایی تحلیل شعر معاصر فارسی را دارد. در عین حال، اگرچه یافته‌های این مقاله، به طور مشخص و در وهله اول، در ارتباط با شعر مورد بررسی است و با تعمیم، در مورد اشعار دوره پختگی فروغ فرخزاد مصداق دارد، اما در صورت مؤثر بودن می‌تواند زمینه‌ای برای استفاده از این رویکرد و حتی رویکردهای نظیر آن برای بررسی اشعار معاصر فارسی فراهم کند تا شاید از این طریق امکان خوانش‌های خلاقانه‌تری از این اشعار فراهم آید.

واژه‌های کلیدی: مایکل ریفاتر، زبان شعر، فروغ فرخزاد، «ای مرز پرگهر»، خوانش خلاق.

Email: barekat@guilan.ac.ir

* نویسنده مسئول مقاله:

آدرس مکاتبه: رشت، کیلومتر ۸ جاده رشت - قزوین، دانشگاه گیلان، دانشکده علوم انسانی، گروه زبان انگلیسی.



۱. مقدمه

از میان تعاریفی که برای نشانه‌شناسی ارائه داده‌اند، دو تعریف زیر می‌تواند آغازگر نوشته حاضر باشد. پیرو نشانه‌شناسی را علمی می‌داند که «به مطالعه نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان‌ها، رمزگان‌ها، نظام‌های علامتی و غیره می‌پردازد» (گیرو، ۱۳۸۰: ۱۳). در *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر* «نشانه‌شناسی مطالعه نظام‌مند همه عواملی است که در تولید و تفسیر نشانه‌ها یا در فرآیند دلالت شرکت دارند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۳۲۶).

تأثیر نشانه‌شناسی بر مطالعات ادبی، بیش از هرچیز معطوف به مطالعه ساختار متن است، از این‌رو، جهت نظریه ادبی را از بررسی معنای متن به بررسی روابط موجود در متن تغییر می‌دهد و زمینه‌های تحلیل نظام‌مندتر و موشکافانه‌تری را فراهم می‌کند.

نقد نشانه‌شناختی به هر دو عرصه ادبیات داستانی و شعر پرداخته است. از جمله منتقدانی که به نشانه‌شناسی شعر پرداختند، مایکل ریفاتر است که اصلی‌ترین دغدغه او در تمام عمر فراهم‌آوردن یک چارچوب نظری منسجم و مؤثر برای خوانش هرچه دقیق‌تر شعر بود. مصداق نهایی رویکرد ریفاتر، در کتاب *نشانه‌شناسی شعر* (۱۹۷۸) ارائه شده است که نقش بسیار مؤثری در خوانش اشعار عمدتاً اروپایی داشته است. به گفته ریفاتر، هدف این کتاب که حاصل سال‌ها تجربه تحقیق و تحلیل شعر است: «ارائه توصیفی منسجم و نسبتاً ساده از ساختار معنای شعر است» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱)^(۱). او این کار را به کمک مجموعه مفاهیم و قواعدی انجام می‌دهد که «بازتاب‌های جهانی زبان ادبیات به شمار می‌آیند» (همان: ۹). از این‌رو امکان خوانش اشعار همه زبان‌ها در چارچوب نظری ریفاتر وجود دارد. رویکرد ریفاتر از آغاز بر دو محور قرار می‌گیرد؛ نخست کشف رویه‌هایی که سازوکار ادبیت متن را معرفی می‌کنند و دوم تبیین ظرفیت‌های خواننده برای کشف این رویه‌ها و به سرانجام رساندن آن‌ها. به این ترتیب ریفاتر تلاش کرده است تا ضمن تکیه بر ظرفیت‌های آن، قابلیت‌های خواننده برای تأویل آن را نیز لحاظ کند، از این رو نه تنها خواننده را در برخورد با متن منفعل نمی‌سازد، بلکه در حقیقت بر نقش فعال او تأکید می‌کند. در واقع در خوانش یک شعر نه تنها تلاش خلاقانه خواننده دخالت دارد، بلکه تجربیات و آگاهی‌های ادبی و زبانی او نیز تعیین‌کننده است. در این رابطه ریفاتر به صراحت در بخش نتیجه‌گیری کتاب *نشانه‌شناسی شعر* عنوان می‌کند: «مایلم این کار را با توجه کردن به خواننده پایان دهم، زیرا تنها اوست که ارتباط‌های میان متن، تاویل و بینامتن را پدید می‌آورد و انتقال نشانه‌شناختی از یک نشانه به

نشانه دیگر در ذهن او شکل می‌گیرد» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۱۶۴). ویژگی دیگر چارچوب ریفاتر این است که طرح کلی آن بیانگر جهانی‌های زبان ادبی است، از این‌رو بنا بر فرض باید امکان کاربست آن بر شعرهای غیرفرانسوی و انگلیسی نیز وجود داشته باشد.

مقاله حاضر که به بررسی شعر «ای مرز پرگهر» از فروغ فرخزاد می‌پردازد، تلاش می‌کند به دو پرسش زیر پاسخ دهد:

۱. آیا امکان کاربست رویکرد ریفاتر بر شعر «ای مرز پرگهر»، به عنوان نمونه‌ای از اشعار دوره پختگی فروغ فرخزاد، وجود دارد؟

۲. آیا کاربست این الگو بر شعر موردنظر، امکان درک ژرف‌تری از آن را برای خواننده فراهم می‌کند؟

امید ما، در صورت دستیابی به پاسخ مثبت به این دو پرسش، فراهم‌شدن زمینه‌ای است که برمبنای آن، این رویکرد، در مورد اشعار سایر شاعران معاصر ایران آزمایش شود و نتایج به دست آمده از این آزمون در یک جمع‌بندی نهایی زمینه خوانش اشعار کلاسیک فارسی را با استفاده از رویکرد ریفاتر و سایر رویکردهای نظریه‌پردازان معاصر مهیا کند؛ شاید که این دیدگاه‌ها ما را به دریافت‌های نوینی از این اشعار برسانند.

در ادامه، نخست به اختصار مسیر شکل‌گیری دیدگاه ریفاتر را ارائه می‌کنیم و سپس می‌کوشیم چارچوب و اصلی‌ترین مفاهیم رویکرد ریفاتر را در ارتباطی سازمان‌دهنده نشان دهیم تا ضمن آشنایی با این رویکرد، امکان کاربست آن بر شعر موردنظر این تحقیق فراهم آید.

۲. نگاهی گذرا به مسیر شکل‌گیری رویکرد ریفاتر

از منظر تاریخی، نشانه‌شناسی با ساختگرایی در پیوند بوده است. می‌دانیم که ساختگرایی با مجموعه‌ای از درس‌گفتارهای فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی که پس از مرگش انتشار یافت، آغاز شد. هرچند در این کتاب تنها چند بند به نشانه‌شناسی اختصاص یافته، اما به‌صراحت بیان شده که «زبان، بیش از هرچیز نظامی از نشانه‌هاست و به همین دلیل برای توضیح مطلوب آن باید به دانش نشانه‌ها متوسل شویم» (سوسور، ۱۹۶۷: ۴۷). دریافت سوسور از نشانه بر جریان ساختگرایی تأثیر بسیار گذاشت؛ به‌گونه‌ای که می‌توان ساختگرایی را حاصل کاربرد روش‌های زبان‌شناسی ساختگرا در حوزه‌های مختلف علوم انسانی، از جمله مردم‌شناسی، دانست. در پیوند میان نظریه ساختگرایی و نظریه ادبی، نقش صورتگرایان روس بسیار



شناخته شده است. رومن یاکوبسن که از چهره‌های شاخص صورتگرایی روسی است، در تلاش برای فهم زبان شعر به عملکرد نشانه‌ها توجه کرد. برای او که شاعرانه بودن متن را پیش از هرچیز، حاصل «کارکرد خاصی از زبان» می‌دانست، شعر «رابطه معمول میان نشانه و مصداق را در هم می‌ریزد و این امکان را فراهم می‌آورد که نشانه به عنوان موضوعی که فی‌نفسه دارای ارزش است استقلال معینی پیدا کند» (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۱۳۵). یاکوبسن معتقد است که از میان شش جزء اصلی ارتباط (فرستنده، گیرنده، رمزگان، مجرای ارتباط، موضوع و پیام) «نقش شاعرانه هنگامی مسلط می‌شود که ارتباط بر خود پیام تأکید داشته باشد» (همان: ۱۳۶). او بر این اساس می‌کوشد با تحلیل نمونه‌هایی از اشعار، به «ادبیت» آن‌ها، یعنی «روال‌هایی که به واسطه آن‌ها، این آثار به هنر تبدیل می‌شوند و زبان در آن‌ها کارکردی زیبایی‌شناختی پیدا می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۴: ۶۷) دست یابد.

یکی از زبان‌شناسان ساختگرا که متأثر از آرای یاکوبسن بود، مایکل ریفاتر (۱۹۲۴-۲۰۰۶)، منتقد آمریکایی فرانسوی‌تبار است که در عین بهره‌گیری از آرای یاکوبسن درباره شعر، انتقاداتی را به آن وارد می‌داند؛ از جمله این انتقادات تأویل متفاوت او از شش عنصر ارتباطی موردنظر یاکوبسن است. ریفاتر ضمن قبول این امر که شعر بر پایه استفاده خاصی از زبان شکل می‌گیرد، نقش شاعرانه را حاصل تأکید بر عنصر «پیام» نمی‌داند، بلکه می‌کوشد این تأکید را به گیرنده انتقال دهد:

پدیده ادبی دیالکتیکی میان متن و خواننده است. اگر بخواهیم قوانین حاکم بر این دیالکتیک را تدوین نماییم، باید بدانیم که آنچه را ما توصیف می‌کنیم، خواننده عملاً درک می‌کند. همچنین باید بدانیم که آیا خواننده ناگزیر از این ادراک است یا تا حدودی از آزادی عمل برخوردار است و نهایتاً باید بدانیم که پدیده درک شعر چگونه رخ می‌دهد (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۱).

ریفاتر، از این منظر به نقد تحلیلی می‌پردازد که یاکوبسن و استروس از شعر گربه‌ها ی بودلر انجام داده‌اند. در مقاله‌ای به نام «توصیف ساختارهای شعری: دو رویکرد به گربه‌های بودلر» (۱۹۹۶)، دو انتقاد اصلی را بر این تحلیل وارد می‌داند؛ نخست تأکید بیش از حد بر ساختار دستوری شعر و پیچیده‌کردن فهم آن از طریق این تأکید است که «این دو منتقد، غزل بودلر را در هیئت یک» ابرشعر «بازسازی کرده‌اند که از دسترس خواننده عادی به دور است. تحلیل‌های دستوری از شعر هرگز به چیزی بیش از دستور شعر منتهی نمی‌شود». (ریفاتر، ۱۹۹۶: ۲۰۲) و دوم عدم انطباق بعضی از اجزای موردبررسی با ساختار شعر است که باعث گنگ‌شدن این ساختار می‌شود: «تعدادی از اجزای موردبررسی با ساختار شعر غریبه‌اند، بنابراین

ساختاری را که قرار است بر شکل پیام تأثیر گذارد و آن را مرئی‌تر کند، چندان که باید معرفی نمی‌کنند» (همان: ۱۹۵). این دو انتقاد آغازگر شکل‌گیری رویکرد ریفاتر به شعر است که در ادامه به توضیح دقیق‌تر آن می‌پردازیم.

۳. چارچوب نظریه شعری ریفاتر: کلیات

ریفاتر هم‌صدا با صورت‌گرایان روس معتقد است که شعر نوعی کاربرد ویژه زبان است و هرچند زبان روزمره اساساً به واقعیت اشاره می‌کند، ارجاع زبان شعر به خود متن است. با این حال او با ایجاد تمایز میان «معنا»^۱ و «دلالت»^۲ گام تازه‌ای بر می‌دارد و به دریافت خاص خود از شعر می‌رسد. به نظر او تلاش برای درک معنا موجودیت شعر را به زنجیره‌ای از گزاره‌ها تقلیل می‌دهد که صرفاً بیانگر اطلاعات و اخبار شعر است (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳). چه بسا توجه به معنا که نوعاً با استناد به قواعد معمول زبان صورت می‌گیرد، شعر را تبدیل به قطعات بی‌ارتباط کند؛ حال آنکه شعریت هر متن اساساً به درک «دلالت»‌های شعر بستگی دارد و محصول فرارفتن، گریز و حتی انحراف از قواعد معمول زبان است. ریفاتر این پدیده را «غیردستوری بودن»^۳ می‌نامد و به نظر او «بازنمایی ادبی واقعیت را تهدید می‌کند» (همان: ۲) و حرکت خواننده در این مسیر به فهم دلالت شعر می‌انجامد؛ بنابراین از دیدگاه ریفاتر دلالت تلاش برای تبیین شعر به استناد گریز و انحراف از قواعد متعارف زبان است و به ناچار تمایلی برای ایجاد نسبت با واقعیت معمول ندارد، بلکه می‌کوشد موجودیت خود را به عنوان واقعیت نامتعارف تثبیت کند و از اینجاست که «خواننده شعر» به دنبال دلالت شعر است. طرح کلی این مسیر را در سطرهای بعد ترسیم خواهیم کرد، اما پیش از هر چیز باید بدانیم که ریفاتر کارکرد دلالت را در نثر و شعر یکسان نمی‌داند؛ نثر کلمات را در نسبتشان با واقعیت معمول تعریف می‌کند، اما شعر کلمات را «در نسبتشان با چیزها دآوری می‌کند» (۱۹۸۳: ۲۶). به زبان ساده‌تر، در شعر اعتبار کلمات در این است که تا چه حد بیان موجودیت چیزها هستند، نه اینکه تا چه حد بیان واقعیت‌اند. برای پرهیز از روش متعارف اما نادرست خوانش شعر باید به تفاوت زبان شعر و نثر توجه کنیم؛ شعر نظامی از دلالت را شکل می‌دهد که از طریق فرایندهایی چون «انباشت»^۴ و «منظومه‌های

1. meaning
2. signification
3. ungrammaticality
4. accumulation



توصیفی^۱ پدید می‌آید؛ در عین حال زبان شعر به واسطه نوآوری در زمینه واژگان از زبان نثر متمایز می‌شود. نکته دیگر این است که نثر عموماً در محور جانشینی یا محور انتخاب تأویل می‌شود. در این محور، خواننده براساس گزینشی از ارجاعات و اصطلاحات مبتنی بر استعاره یا از طریق دادن صفت معنایی منسجم به عبارات و جملات مبهم، به دنبال معنا می‌گردد. اما در شناخت معنای شعر، محور دلالت، محور همنشینی است. شعر به دنبال ارجاع به واقعیت بیرونی نیست، بلکه در پی ایجاد نظامی منسجم براساس روابط معناداری است که هم شکل‌گیری و هم ارجاعشان به خود متن است (همان: ۱۸).

۴. کارکرد دلالت در شعر

از دیدگاه ریفاتر ویژگی شاخص شعر وحدت آن است؛ وحدتی که تواتراً صوری و مضمونی است. او در *نشانه‌شناسی شعر* می‌نویسد: «من این وحدت صوری و مضمونی را که دربرگیرنده همه شاخص‌های پرهیز از ارائه معنای مستقیم است، دلالت می‌نامم» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲). ریفاتر با این توضیح، «دلالت» را در تقابل با «معنا» قرار می‌دهد که در سطح محاکات یا تقلید پدید می‌آید. در عین حال چنان‌که گفتیم دلالت شعر در محور همنشینی شکل می‌گیرد که مبتنی بر چهار ساختار: زبان‌شناختی، سبکی، موضوعی و واژگانی است. از این میان ساخت واژگانی خاص شعر است و «مستلزم همسانی‌هایی در صورت و موقعیت برخی از واژگان متن است که بر حسب معنا توجیه و تأویل می‌شوند» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۳۶). در ساخت واژگانی دو مقوله از همسانی‌های صوری و موقعیتی وجود دارد که خواننده می‌تواند در آنها تأمل کند؛ اول همسانی‌های حاصل از مفاهیم هم‌پایه و هم‌ارز که از طریق تشخیص انباشت معنایی در حوزه واژگان قابل‌مشاهده است و دوم همسانی‌های مرتبط با مفاهیم ناهم‌پایه که به مجموعه کلماتی می‌پردازد که در منظومه‌های توصیفی گرد می‌آیند. مطابق راهبرد ریفاتر خوانش شعر در دو سطح اتفاق می‌افتد؛ نخست سطحی به نام «خوانش اکتشافی»^۲ که نخستین مرحله رمزگشایی از شعر است و جهت آن مطابق با جهت حرکت خطی شعر، یعنی از بالا به پایین و از اولین سطر تا آخرین سطر است. در این خوانش خواننده با توجه به توانش زبانی خود هر واژه را یک دال در نظر می‌گیرد که با مدلول خود در جهان واقع مرتبط می‌شود و به این ترتیب به درک معنای شعر می‌رسد (همان: ۵). مرحله دوم سطحی ژرف‌نگر و تفسیری

1. descriptive systems

2. heuristic reading

است که «خوانش پس‌کنشانه»^۱ یا «خوانش پس‌نگر» نام دارد و طی آن خواننده با آزمودن فرضی که در خوانش اکتشافی شکل داده از سطح معنا فرا می‌رود و دلالت‌های شعر را جست‌وجو می‌کند و نهایتاً «ماتریس»^۲ یا شبکه شعر را شکل می‌دهد که همان گزاره بنیادی شعر است و اسباب وحدت آن را فراهم می‌کند (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۵-۶).

۵. نشانه شعری^۳

نشانه شعری واژه یا عبارتی است که وابسته به دلالت شعر است. این دلالت تعیین دوگانه دارد؛ در نوع اول خصوصیت و کیفیت شعری نشانه، خاص همان شعری است که نشانه در آن دیده می‌شود و در نوع دوم شعریت نشانه را خواننده تشخیص می‌دهد؛ بنابراین بافت متن در تبیین نشانه دخالت مؤثر ندارد (همان: ۱۸-۱۹).

در هر دو حالت، تولید نشانه شعری با اشتقاق از هیپوگرام^۴ که تداعی‌های واژگانی و مفهومی معمول هستند، صورت می‌گیرد. به بیان ساده‌تر، هیپوگرام یک تصویر قالبی است که در ذهن خواننده وجود دارد و واژه یا عبارتی در متن آن را تداعی می‌کند. بنابراین هیپوگرام به خودی خود دلالت شاعرانه ندارد، بلکه «تأکید، تجسم و نیاز خواننده به رمزگشایی از معانی صریح و تلویحی هیپوگرام است» (همان: ۲۶) که به آن شعریت می‌بخشد.

۶. انباشت

برای ریفاتر هر کلمه از یک یا چند «معنابن»^۵ یا واحد کمینه معنایی پدید آمده است. مثلاً در کلمه «بلبل» معنابن‌های «جاندار، غیرانسان، خوش‌آوا» و از این قبیل دیده می‌شود. معنابن‌ها واحدهایی هستند که در فرایند انباشت به کار گرفته می‌شوند. فرایند انباشت وقتی اتفاق می‌افتد که خواننده با مجموعه کلماتی مواجه می‌شود که از طریق عنصر معنایی واحدی که به آن معنابن مشترک می‌گوییم به هم مربوط می‌شوند. برای مثال «گل»، معنابن مشترک زنبق، آفتابگردان و آلاله است. همچنان‌که خواننده در مسیر متن پیش می‌رود، انواع انباشت با توجه به مختصات معنایی کلمات شکل می‌گیرند و از این طریق معنابن‌هایی که بیش‌ترین حضور را

1. retroactive reading

2. matrix

3. poetic sign

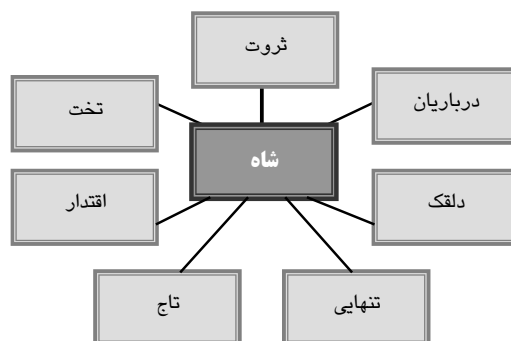
4. hypogram

5. sememe

دارند خود را تثبیت می‌کنند و در مقابل، معنابن‌هایی که کمترین بسامد را دارند، حذف می‌شوند (همان: ۳۵). فرضاً اگر به واژه‌های زنبق، آفتابگردان و لاله کلمات شکوه، زن و هنر را اضافه کنیم، «زیبایی» معنابن مشترک، خواهد بود که «تعیین چندوجهی»^۱ دارد. علاوه بر این، کلماتی که هر یک بخشی از انباشت هستند «بی‌اعتنا به معنابن اولیه‌شان در زبان معمول بدل به مترادف‌های یکدیگر می‌شوند» (ریفاتر، ۱۹۸۳: ۳۹). کارکرد انباشت از تأکید بر معنابن‌های چندوجهی صورت می‌گیرد، زیرا این چندوجهی بودن باعث جابه‌جایی معنابن‌ها و کلمات می‌شود و خواننده به یمن این جابه‌جایی به دلالت شعر نزدیک می‌شود.

۷. منظومه‌های توصیفی

«منظومه توصیفی، شبکه‌ای از واژه‌هاست که حول محور یک واژه هسته‌ای با هم در ارتباطند. مبنای ارتباط، معنابن واژه هسته‌ای است.» (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳۹). این تصویر، به زبان ریفاتر، تداعی‌کننده یک «صورت فلکی»^۲ همراه با «هسته»^۳ و اقرار آن است که مثال زیر از پرودوم و گیلبر (۲۰۰۶: ۲) آن را نشان می‌دهد:



به عبارت دیگر، یک منظومه توصیفی متشکل از گروهی از واژه‌ها، اظهارات و تصورات است که در متن به کار می‌روند و بنا بر خواست نویسنده بر اجزایی از یک کل دلالت می‌کنند. به

1. overdetermination
2. constellation
3. nucleus

واسطهٔ انباشت، رابطهٔ میان این کلمات، اظهارات و تصورات مبتنی بر ترادف است؛ حال آنکه در هر منظومهٔ توصیفی «رابطهٔ منظومه و هسته مبتنی بر مجاز است» (همان: ۲). در این رابطه، هسته همهٔ واژه‌هایی را که حول محور آن گرد آمده‌اند، تابعی از خود می‌کند؛ به گونه‌ای که اگر هسته نقش استعاره داشته باشد، منظومهٔ توصیفی آن نیز تبدیل به یک استعاره می‌شود. منظومهٔ توصیفی معمولاً مجموعه‌ای از تصورات قالبی و باورهای قراردادی دربارهٔ «واژه» و یا «مفهومی» است که محور ارتباط با منظومه است؛ بنابراین برای دریافت «پیرسالی»، گاه اشاره به موی سفید لازم است و گاه انتشار تصویر موی سفید بدون کاربرد واژهٔ سفید کفایت می‌کند. باید دانست که منظومه‌های توصیفی، خارج از شعر حضور دارند و بخشی از دریافت‌های معقول و معمول افراد به شمار می‌آیند. هرکسی که از زبان بهره می‌گیرد، به این منظومه‌ها متوسل می‌شود، هرچند که یا آن‌ها را آن‌گونه که هستند می‌پذیرد، یا از آن‌ها تصویرهای ذهنی غیرمنتظره‌ای می‌سازد (همان: ۳).

۸. بینامتنیت^۱

واژهٔ بینامتنیت که توسط ژولیا کریستوا عمومیت یافت، ناظر به «شیوه‌های گوناگونی است که به واسطهٔ آن‌ها یک متن با متون دیگر آمیختگی پیدا می‌کند، خواه این آمیختگی مستقیم و آشکار باشد یا تلویحی و از طریق اشارات» (کریستوا، ۱۹۹۲: ۷۶). البته کریستوا مرزهای بینامتنیت را از این تعریف فراتر برد و هرگونه بهره‌گیری از خزانهٔ قواعد زبانی و ادبی را هم در آن لحاظ کرد. به این ترتیب هر متن یک بینامتن است (همان: ۷۹). در نظام فکری ریفاتر بینامتنیت پدیده‌ای است که عمیقاً به منظومه‌های توصیفی وابسته است، زیرا بدیهی‌ترین جلوهٔ بینامتنیت آن است که یک متن به واسطهٔ یک قطعه، یک جمله و حتی یک کلمه متن دیگری را تداعی کند. اگر خواننده قادر به درک اشارات و تلمیحات متن باشد، امکان درک آن منظومه‌های توصیفی را نیز خواهد داشت که متضمن بینامتن‌های خاصی هستند و به این ترتیب با دیدن جزء می‌تواند کل را حدس بزند. از اینجاست که روابط بینامتنی ماهیتاً مجاز محورند (پرووم و گیلبر، ۲۰۰۶: ۳).

همهٔ متون در ساختار بنیادی‌شان واجد حداقل یک و نوعاً چندمنظومهٔ توصیفی هستند و هر نویسنده‌ای هنگام نگارش گاه خود را با آن‌ها همساز می‌کند و گاه آن‌ها را بدل به

1. intertextuality



تصویرهای بکر و بدیع می‌کند. نقطه شروع در شکل‌دادن به دستور زبان متن، استناد نویسنده به مجموعه‌ای از تصورات قالبی و منظومه‌های توصیفی است تا در مرحله بعد بتواند هنجارگریزی‌های خود را شکل دهد و یا از متن کلیتی غیردستوری بسازد (همان).

۹. نوواژه‌ها^۱

در زبان روزمره واژه‌هایی که سابقه ندارند، برای بیان مفاهیمی به کار می‌روند که پیش از این شناخته نبودند، اما کاربرد واژه‌های نو در ادبیات این‌گونه نیست و اساساً بیانگر نوعی گریز از قواعد زبان است. در واقع، تلاش برای فرارفتن از قواعد دستوری، تلاش برای کشف ظرفیت‌های بالقوه زبان و فعلیت بخشیدن به آن‌ها است و از این رو چشمگیر و تأثیرگذار است و سبب می‌شود که خواننده آگاهانه از آن‌ها رمزگشایی کند (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۲۶). این رمزگشایی در ارتباط با کلیت ساختار متن هویت می‌یابد و از این رو باید میان استفاده از واژه‌های مهجور و کهن و ابداع نوواژه‌ها تمایز قائل شد، زیرا «نوواژه برخلاف کهن‌واژه، به خودی خود و خارج از بافت متن موجودیت ندارد، بلکه حاصل رابطه دو صورت معادل، یکی «نشانداری» و «دیگری» بی‌نشان^۲ است؛ رابطه‌ای که در آن صورت بی‌نشان بر متن تقدم دارد» (همان). به زبان ساده‌تر برای فهم کارکرد نوواژه‌ها نخست باید به ساختار کلی شعر توجه کرد و سپس رابطه آن‌ها را با کلمات و مفاهیمی بررسی کرد که خواه در بیرون و خواه درون متن زمینه‌های شکل‌گیری نوواژه‌ها را ایجاد کرده‌اند.

آنچه گفته شد طرح کلی رویکرد نشانه‌شناختی ریفاتر است که باید به شکلی خلاق در خوانش اشعار به کار گرفته شود، نه به صورت مکانیکی و یک‌به‌یک.

۱۰. خوانش شعر «ای مرز پرگهر...»^(۲)

خواننده شعر «ای مرز پرگهر» در خوانش اول با تکیه به ظرفیت‌های عمومی و قابلیت‌های ادبی‌اش، یا به زبان ریفاتر، توانش زبانی و توانش ادبی‌اش می‌تواند این فرضیه را شکل دهد که «شعر، تلاشی بدیع برای نمایش انزجار از سرکردن در جامعه‌ای پوسیده و پردروغ است که فرجامی جز تباهی و مرگ ندارد». این فرضیه حاصل خوانش اکتشافی است که ما در آن درنگ نمی‌کنیم، زیرا بدعت

1. neologism
2. marked
3. unmarked

کار ریفاتر در شکل‌دادن به اجزا و کلیت خوانش دوم، یعنی خوانش تفسیری یا پس‌کنشانه است. در همین خوانش است که باید فرضیه خود را بیازماییم که البته مراد از آن الزاماً اثبات یا ابطال مطلق این فرضیه نیست، بلکه تعدیل، تصحیح و تعمیق آن در طول و عرض و عمق است، زیرا نباید فراموش کنیم که اگر خوانش اکتشافی با اشتیاق، دقت و صبوری لازم انجام شده باشد، حتماً زمینه مؤثری برای جست‌وجو فراهم کرده است. خوانش دوم را با توجه به تأکید ریفاتر به واژگان آغاز می‌کنیم. توجه به گزیده‌ای از واژه‌ها و عباراتی که تداعی متعارف و معمول دارند از یکسو و تأمل در واژه‌ها و ترکیبات بدیع از سوی دیگر، می‌تواند شروع خوبی باشد.

تداعی‌های واژگانی معمول

مرز پرگهر	ساعت ناو زر
مام وطن	فضلالی فکور
کارخانجات پلاسکو	اشنوی ویژه اصل
چهارشنبه خوشبختی	ستارگان گران
مسابقات المپیک هوش	استاد (فلان)
میدان تیر / میدان اعدام / میدان توپخانه	مواهب ملی
سرزمین شعر و گل و بلبل	کلاغ سیاه
وطن پرست غیور	توده سازنده

ابداع

پستانک سوابق پرافتخار تاریخی	مرثیه‌ای به قافیه کشک
شیخ ابودلفک کمانچه‌کش و افوری	طرح سکوت و سکون
شیخ ای دل ای دل تنبک‌تبار تنبوری	جق‌جق قانون
فضله‌های فاضل روشنفکر	لالایی تمدن و فرهنگ
مکتب داخ داخ تاراخ	

در نگاه اول، همین فهرست نشان می‌دهد که شاعر از کلیشه‌های معمول، بیش از نوواژه‌ها بهره گرفته است و این به سادگی یعنی که شعر بر پایه این کلیشه‌ها و باورهای معمول بنا شده و احیاناً درصد است که تعریضی یا نقدی بر آن‌ها داشته باشد.



در مرحله بعد، از آنجا که تداعی‌های معمول باید جایگاه خود را در ساختار کلی شعر پیدا کنند تا این بار از معنای معمول رها شوند و دلالت شاعرانه بیابند، می‌کوشیم انباشت حاصل از مفاهیم مترادف در فهرست‌های صورت‌گرفته را حول واحدهای کمیته معنایی یا معنابن‌ها بیابیم که در حقیقت مفاهیم مشترک در میان واژه‌های فهرست شده‌اند. پیش‌تر دانسته‌ایم که هرچند در سطح معنایی می‌توان بین هر واژه و واحد متناظر آن در جهان خارج رابطه مستقیمی برقرار نمود، اما در زبان شعر نمی‌توان به این رابطه مستقیم بسنده کرد، زیرا زبان شعر غیرمستقیم است و رابطه‌ای نامستقیم و تفسیری را می‌طلبد. با تلاش برای ایجاد رابطه‌ای تفسیری و همچنین با استناد به فرضیه آغازین حاصل از خوانش اکتشافی، دست‌کم به دو انباشت می‌رسیم:

انباشت ۱: فضله‌های فاضل روشنفکر، شیخ ابودلفک کمانچه‌کش، شیخ ای‌دل ای‌دل تنبک‌تبار تنبوری؛

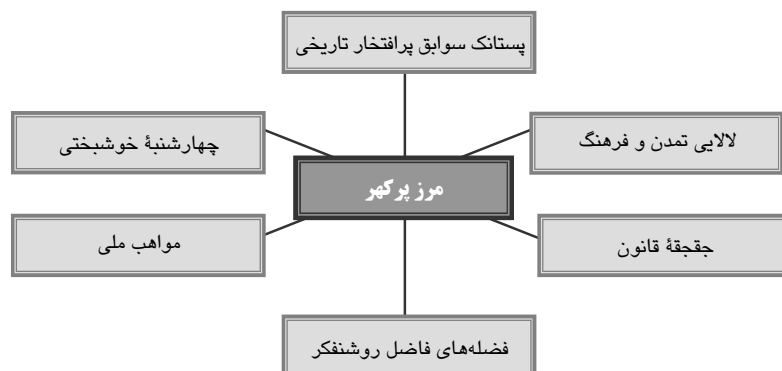
انباشت ۲: مواهب ملی، کارخانجات پلاسکو، چهارشنبه خوشبختی، جققه قانون، ستارگان گران، اشنوی اصل ویژه، مغازه خاچیک.

روشن است که برای بررسی دقیق این فرایند انباشت، باید از رابطه کل‌نگر ترادف جدا شد و با استناد به منظومه‌های توصیفی، به روابط جزءنگارانه میان واژه‌ها پرداخت. اینجاست که ما نه از «منظومه» توصیفی، بلکه از «منظومه‌های» توصیفی سخن می‌گوییم، یعنی هر شعر عمیق با تعدادی از این منظومه‌ها روبه‌رو است که با یکدیگر در وحدتی انداموار قرار می‌گیرند. می‌دانیم که کارکرد منظومه توصیفی اساساً مبتنی بر مجاز است و درحقیقت یک واژه مرکزی موسوم به هسته را در کانون یک صورت فلکی قرار می‌دهد تا ارتباط آن را با قمرهایش که در حقیقت مصداق انواع مجاز (از جمله مجاز کل به جزء، ظرف و محتوی و ...) است، مشخص سازد. چنین است که ما در خوانش شعر حاضر به یک منظومه توصیفی کلان^۱ و چند منظومه توصیفی خرد^۲ می‌رسیم که در ارتباط با یکدیگرند.

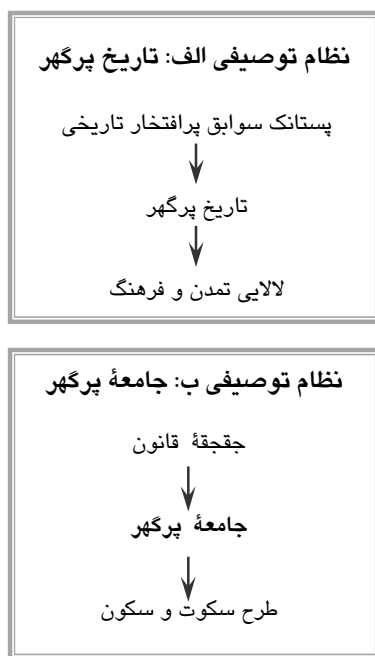
1. macro descriptive system

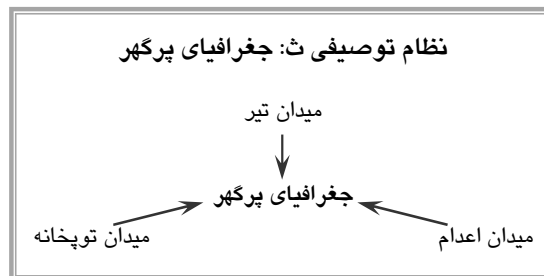
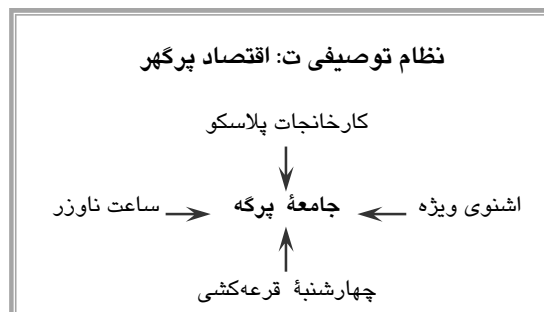
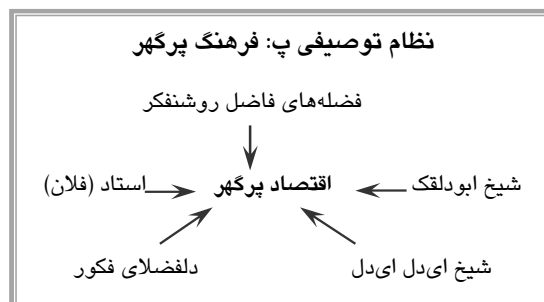
2. micro descriptive system

منظومه توصیفی کلان



از این منظومه توصیفی کلان به منظومه‌های خرد منشعب از آن می‌رسیم که با بهره‌گیری از روحیه حاکم بر شعر که روحیه طنز است، همه آن‌ها را به صفت «پرگهر» آراسته‌ایم:





اکنون که این همه ساحت‌های پرگهر را شناختیم، می‌توانیم بپذیریم که این مرز، به راستی پرگهر است. از منظر دیگر توجه به واژگان موردبررسی نشان می‌دهد که شاعر، نه تنها در حوزه واژه‌ها و عبارات معمول، بلکه در عرصه نوواژه‌ها، چقدر به زبان طبیعی تمایل دارد. این تمایل از یکسو خبر از نوعی انتخاب و نوعی نگاه به شعر و به زندگی می‌دهد که گرچه امروز گویا مفروض شعر معاصر فارسی شده، در زمان فروغ مخالفان جدی داشت و جسارت، سادگی و صراحتی می‌طلبید که در او بود.

زبان فروغ، از دفتر چهارم به بعد، حتی در قیاس با دو شاعر قدرتمند هم‌عصرش، یعنی شاملو و اخوان، به زیست طبیعی زبان فارسی نزدیک‌تر است و این امر بی‌تردید یکی از ویژگی‌های شعر اوست. از سوی دیگر بهره‌گیری شاعرانه از زبان معمول، خلاقیت بسیار می‌طلبد؛ شاعر آن ظرفیت‌های وسیع واژگانی را که استفاده آگاهانه از آن مقاومت‌های خواننده را در برابر زبان و فرهنگ حاکم بر شعر به حداقل می‌رساند، رها می‌کند و می‌کوشد با همین واژه‌های معمول که سابقه شعری ندارند، جهان خود را بسازد و این کار البته برای رویه‌ای که فروغ انتخاب کرده اجتناب‌ناپذیر است، زیرا شعری که می‌خواهد نگاه سنتی را نقد کند، نمی‌تواند آرامش خود را در پناه امکانات سنتی جست‌وجو کند. از نگاه ریفاتر دور نشویم و توجه داشته باشیم که این همان تمایزی است که ریفاتر میان استفاده از کهن‌واژه‌ها و نوواژه‌ها قائل است و نهایتاً او را به این درک می‌رساند که آفرینش واژه و عبارت نو حاصل مقتضیات ساختاری متن است. پس چگونه می‌شود متنی که به دنبال تازگی و بدعت است، نیاز به خلق واژگان تازه نداشته باشد؟ این‌گونه است که واژگان شعر فروغ از نگاهی زاده می‌شود که به ساختار متن او هویت می‌بخشد و این مصداق عالی‌ترین اتحاد فرم و محتوا است.

در عین حال درک شاعر از وزن نیز برای زمان خود بدیع است. وزن چنان در وجود این شعر رسوخ کرده که دیگر دیده نمی‌شود و فقط حضور دلنشین آن موسیقی احساس می‌شود که زبان وقتی دروغ نمی‌گوید و صناعت نمی‌ورزد زمزمه می‌کند؛ حتی اگر این زمزمه نه «لالایی تمدن و فرهنگ» بلکه «جق و جق جقجه قانون» باشد.

تا اینجا، تمام تلاش ما در مقام خواننده در محور همنشینی، یعنی در درون شعر یا فهم روابط درونی آن، بدون استناد به بیرون بود و این همان فرایندی است که ریفاتر بر آن تأکید دارد. روشن است که گام بعدی گذر از محور همنشینی به محور جانشینی و خوانش متن به وسیله فرامتن است که می‌تواند در خرد یا کلان جانشین متن شود.

بینامتن کلی شعر، ترانه معروف «ای ایران» است که برای درک ارتباط آن با متن و درک این ارتباط، اصل ترانه را می‌آوریم:

ای ایران ای مرز پرگهر، ای خاکت سرچشمه هنر

دور از تو اندیشه بدان، پاینده مانی تو جاودان

ای، دشمن ار تو سنگ خاره‌ای، من آهنم؛ جان من فدای خاک پاک میهنم

مهر تو شد، چون پیشه‌ام؛ دور از تو نیست، اندیشه‌ام



در راه تو، کی ارزشی دارد این جان ما، پاینده باد خاک ایران ما
 سنگ کویت، در و گوهر است؛ خاک دشتت، بهتر از زر است
 مه‌رت از دل چون برون کنم، برگوی مهر تو چون کنم
 تا گردش زمین و دور آسمان به پاست، نور ایزدی همیشه رهنمای ماست
 مهر تو شد، چون پیشه‌ام؛ دور از تو نیست، اندیشه‌ام
 در راه تو، کی ارزشی دارد این جان ما، پاینده باد خاک ایران ما

به راحتی می‌توان متوجه شد که احساس و جهت‌گیری این بینامتن نقطه مقابل شعر فروغ است و به این ترتیب آن دوگانگی^۱ که ریفاتر به آن تأکید کرده و بر اساس آن یکی از راه‌های شکل‌گیری دلالت را نگاه تقابلی به جریان مسلط بینامتن دانسته (ریفاتر، ۱۹۷۳: ۲۴۳)، تحقق می‌یابد. توجه داشته باشیم که این شعر بیان یک دیدگاه میهنی است که در ایران سنت دیرینه دارد و همین باعث شده که چندین خواننده ماندگار ایرانی آن را بخوانند. کمتر ایرانی هم‌دوره با زمان اجرای این ترانه است که لااقل ابیاتی از آن را از بر نداشته باشد، به این اعتبار، فروغ با این نقیضه بر سرود ملی، در واقع رویاروی سنتی ایستاده که بی‌دریغ مدافع دیدگاه میهنی توصیف‌شده در آن است و ظاهراً این ایستادگی به طبع خواننده خوش می‌آید، زیرا بیان آن شعاری نیست، بلکه احساس طبیعی شاعر است که همدلانه و دردمندانه بیان شده است. این دردمندی او را از تکلف دور می‌کند و صمیمیتی به شعر می‌دهد که مثال‌زدنی است و شاعر را از سطحی‌نگری دور می‌دارد. شاید اکنون بهتر درک کنیم که ساختار شعر ریشه در تفکر و حتی احساس شاعر دارد. اگر فروغ این زبان ساده را از سر ناتوانی، سهل‌انگاری یا آسان‌گیری به کار می‌گرفت، هرگز ویژگی بالنده نوشتار او به‌شمار نمی‌آمد؛ این زبان نتیجه منطقی دلی دردمند و سری چاره‌اندیش است و انگیزه و هدفی انسانی دارد و همین ویژگی‌ها به آن اعتبار می‌دهد.

با توجه به شعر «ای مرز پرگهر» روشن می‌شود که چگونه این دردمندی و صمیمیت به پشتوانه اصرار بر روشن‌بینی، دعوتی است به دوباره دیدن آنچه از فرط دیده‌شدن مغفول مانده است و به نظر یکی از کارهایی که دو دفتر واپسین اشعار فروغ می‌کند تلاش برای کشف راه‌های گوناگون دیدن است. شاعر با کنار هم چیدن تصویرهای بدیع اما روشن، پرسش‌های ساده‌ای را به مدد ساز و کار متعارف تقابل مطرح می‌سازد و می‌کوشد ما را هم به پرسشگری وادارد. وقتی تقابل و تناقض شعر «ای مرز پرگهر» و ترانه بینامتن را می‌بینیم

1. binarism

به ناچار از خود می‌پرسیم چگونه می‌شود دو تصویر از یک موضوع واحد اینقدر با یکدیگر تفاوت داشته باشند؟ و در جست‌وجوی پاسخ به اینجا می‌رسیم که در ترانه بینامتن با یک تصویر تراش‌خورده و آرمانی از این سرزمین روبه‌رو هستیم که تجسم آرزوهای ماست؛ اما شعر فروغ یک عکس سیاه و سفید است، کار عکاسی که عدسی دوربینش را به جای زمینه بر پس‌زمینه میزان کرده، یعنی جایی که همیشه در عکس محو می‌شود. برای همین است که در روایت فروغ هریک از تصاویر خبر از یک واقعیت پنهان می‌دهد، گویی تصویری که شاعر از این مرز پرگهر ارائه کرده آن نیمه پنهان ماست که شرم داشته‌ایم یا لاقط چندان جسور نبوده‌ایم که آن را فاش بگوییم. پس این شعری است برای شناختن خودمان، فرهنگمان و سرزمینمان و یک خوانش صرفاً سیاسی از آن، نوعی تقلیل‌گرایی است که ما را از فهم لایه‌های درونی‌تر آن محروم می‌کند، هرچند با توجه به زمان پیدایش ترانه بینامتن می‌توان یک خوانش عمدتاً سیاسی هم از آن داشت. با این حال نباید فراموش کرد که فروغ می‌کوشید این تعهد سیاسی را در خود درونی کند که مبدا شعر او دچار شعارزدگی شود و از پرواز به آفاقی باز ماند که عطش او به شناخت در آسمان شعرش نقش می‌زد.

از سوی دیگر، روحیه حماسی حاکم بر ترانه بینامتن، طنز موجود در شعر فروغ را بسیار بیشتر می‌کند. می‌دانیم که از اسباب اولیه طنز تقابل مضمون، به تبع تقابل در شیوه بیان است و هرچه این تقابل تیزتر شود، طنز اثرگذارتر می‌شود. در روال متعارف شاید حماسه، جدی‌ترین ژانر ادبی باشد و هیچ فضایی برای طنز باقی نگذارد، اما از دیدگاه یک هنرمند منتقد جامعه، آمیختگی زبان طنز و حماسه می‌تواند سلاحی کارساز به‌شمار آید. ترانه بینامتن به عنوان گوشه‌ای از آرزوهای ما ایرانیان، بخشی از ناخودآگاه جمعی ماست، از این‌رو وقتی که روح حماسی و اوج جدیتی که در آن است، در برابر شعر «ای مرز پرگهر» قرار می‌گیرد، به طنز شعر حداکثر فشردگی را می‌دهد که در عنوان آن هویداست. کافی است این عنوان را مثلاً با عنوان یکی از اشعار اسماعیل خوبی به نام «حماسه مگس‌کش» مقایسه کنیم. در عنوان اخیر، طنز حاصل از تقابل حیات پرشکوه حماسی و زندگی حقیر روزمره را می‌توان در صورت لفظی آن دید. پاره‌ای از شعر را با هم بخوانیم:

آن گاه با گرز کائوچوی در دستم / در ابرانبوه مگس‌ها خیره گشتم باز / و باز خندیدیم /
زان سان که می‌خندند سرداران روئین‌تن / بر مکر دشمن / گفتم خوشا با کینه اعصار در
سینه / بارانی از خون بر در و دیوار باراندن / بسیارشان را کشتن و بسیارهاشان را / زین



گوشه تا آن گوشه تالار تاراندن/ اینک من، اینک من:/ سردار میدان‌های سرپوشیده ایمن/ با گرز یک سیری/ تاران به اردوی شما/ ای گندپاره‌های در پرواز/ ای گندخواره‌های اکبیری (خویی، ۱۳۵۷: ۱۲۰).

این نوع طنز، حاصل تقلیدی مضحک است که در آن موضوعی جدی به تمسخر یا موضوعی پیش‌پاافتاده به جد بیان می‌شود. ویژگی اصلی این نوع طنز عدم‌تجانس موضوع مطرح‌شده با شیوه‌ارائه آن است، حال آنکه استفاده فروغ از یک هیپوگرام، نه به شکلی همدلانه، بلکه به گونه‌ای مخالف‌خوان، طنز را از صورت کلام حذف کرده و به آن موجودیتی پنهان بخشیده است؛ فرایندی که به ناچار این طنز را گزنده‌تر کرده است.

در ترانه بینامتن، بسیاری از منظومه‌های توصیفی خرد شعر فروغ (از جمله نظام فرهنگی، تاریخی و حتی جغرافیایی) را، البته به شیوه‌ای وارونه می‌توان مشاهده کرد. فروغ به مدد تلنگری که شعر «ای ایران» به او زده، فرصت یافته تا بخشی از ناخودآگاه فرهنگی خود را که ناخودآگاه جامعه ایرانی هم هست، به سطح خودآگاه بیاورد و از اینجاست که شعر می‌تواند بیان جلوه‌ای از هویت یک ملت باشد. این فرایند باعث می‌شود که شعر به راحتی با خواننده‌اش ارتباط برقرار کند، حتی برای او دلچسب باشد و بالاتر از این در خاطره او نیز باقی بماند، زیرا این نگاه و این بیان، تعلق گمشده‌ی او را پیدا کرده است.

تلنگرزدن به ناخودآگاه فرهنگی همواره برانگیزنده است و وقتی این کار به شیوه فروغ مطرح می‌شود، یعنی به شکلی دردمندانه، نه فضل‌فروشانه و به دور از هیاهو و شعار، نه برای اثبات من شاعر، جذابیتی بیشتر می‌یابد. این دریافت می‌تواند پاسخی به این پرسش باشد که چرا این شعر فروغ جالب توجه است؟ از منظر شعری هم می‌توان دید که رفت و آمد میان خودآگاه و ناخودآگاه فرهنگی و جسارت و سادگی شاعر در بیان آن به زبانی چنین روان و بی‌ادعا، زمینه‌های چندلایگی شعر را در عین ساده‌فهم بودن آن فراهم می‌کند و امکان خوانش‌های متعدد را فراهم می‌آورد و به این اعتبار شعر را به تاریخ فرهنگ ایرانی می‌برد. این کیمیایی است که فروغ به آن دست یافت و برای کسانی که دستیابی به شعر ناب را پرمه‌رتر و عالمانه‌تر از این می‌بینند، همواره رشک‌برانگیز بوده و هست. حتی وقتی احمد شاملو می‌گوید: «شعر فروغ تکلیف مرا به صراحت روشن نکرده. یعنی حرف‌زدن درباره او برایم ساده نیست» (حریری، ۱۳۷۲: ۱۶۸)، در حقیقت حسرت حاصل از این رشک را بیان می‌کند.

فروغ در ایستگاه‌های مختلف این شعر، گروه‌های مختلفی از مردم زمانه خود را به

تماشاخانه شعرش آورده؛ سرمایه‌داران (اولین نفس‌زدن رسمی‌ام آغشته می‌شود به ...)، برگزیدگان فکری (بوغ نبوغ نابغه‌ای تازه‌سال)، دیوانیان (می‌پریم روی تاقچه...)، عوام‌الناس (روی مستراح بنویسم...)، روشنفکران (بعد از فروکشیدن چندنفوس...) و بیش از همه شاعران که در زمانه او، شعر گفتن، این کم‌هزینه‌ترین «هنر»، سینه‌چاک‌های بسیار دارد (ششصد و هفتاد و هفت شاعر). در عین حال او دردهای بنیادی بسیاری را تصویر کرده، از جمله فقر (چهارشنبه خوشبختی)، بی‌فرهنگی (خط نو شتم که خر کند خنده)، ابتذال به جای هنر (در لای خاکروبه به دنبال وزن و قافیه می‌گردند) و فلسفه بی‌دردی (ای بابا به من چه ولش کن). روشن است که این بار هم حول معنابن‌های «فقر»، «بی‌فرهنگی»، «ابتذال» و «بی‌دردی»، می‌توان به انباشت‌ها و منظومه‌های توصیفی مرتبط با هم رسید. چنانچه این معنابن‌ها را در نسبتی دوسویه با منظومه‌های توصیفی خرد «مرز پرگهر» قرار دهیم، می‌توانیم به ماتریس یا گزاره بنیادی شعر دست پیدا کنیم که حاصل یک تصویر است؛ تصویری از یک جامعه فقیر بی‌فرهنگ مبتذل بی‌درد که زنده‌هایش در واقع مرده‌های متحرک‌اند و حتی جغرافیاشان با مرگ رقم‌خورده است (میدان تیر، میدان اعدام، میدان توپخانه) و تاریخشان به وافوری‌ها و تنبوری‌ها می‌رسد و عجیب‌تر از همه اینکه خود را فاتح می‌خوانند. باری، این طنز همه شکست‌خوردگان تاریخ است که وقتی در عمل تمام شده‌اند در لفظ، با شعر و شعار، خود را سرآمد می‌پندارند.

با این همه این فاتحان در یکی از همین روزهای اوج خوشبختی، آنقدر احساس تهی بودن می‌کنند که راهی ندارند جز آنکه از ارتفاع «ششصد و هفتاد و هشت متری»، دیوانه‌وار خود را به «دامان مهربان مام وطن» سرنگون کنند. چه طنز- تراژدی غریبی؛ انگار مرده‌ای از گور برخاسته و حدیث مرگ خود را باز می‌گوید و چنین است که مرگ دیگر حماسه نیست، فاجعه نیست، مرثیه نیست، تنها و تنها مضحکه است؛ مضحکه مردگان، تصویری پنهان، اما زنده که می‌تواند گزاره بنیادی شعر باشد.

مرگ مضمون بسیاری از شعرهای فروغ و دغدغه همیشگی اوست. مرگ از اصلی‌ترین بن‌مایه‌ها و تصویرهای شعر او به حساب می‌آید و این امر حاصل اعتقاد او به فلسفه مرگ نیست، حتی احساس مزمنی از مرگ هم نیست که از کودکی با او بوده باشد، قضیه ساده‌تر از این‌هاست؛ فروغ فرخزاد در شعرش مرگی را تصویر می‌کند که هر لحظه در کوچه و خیابان و زیر این سقف‌هایی که از «شبهوت و هیجان آکنده‌اند»، آرام و بی‌صدا اتفاق می‌افتد، بی‌آنکه کورسوی امیدی از یک زندگی تازه در آن دیده شود:



«افسوس

من مرده‌ام

و شب هنوز هم

گویی ادامه همان شب بیهوده است».

(«دیدار در شب»، تولدی دیگر)

۱۱. نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد که یافته‌های این تحقیق به دو پرسش مقاله که مربوط به امکان کاربست رویکرد ریفاتر بر شعری از فروغ فرخزاد و نیز ایجاد زمینه‌هایی برای درک ژرف‌تر این شعر به واسطه استفاده از چارچوب پیشنهادی ریفاتر است، پاسخ مثبت داده است. به اعتقاد ما تحلیل حاضر در مورد ارتباط رویکرد ریفاتر و شعر فارسی، چشم‌اندازی را تصویر می‌کند که سوییچ‌های آن به قرار زیر است:

۱. با استناد به ویژگی‌های مشترک شعر فروغ در دو دفتر آخر اشعار او، امکان خوانش مؤثر سایر شعرهای این دو دفتر با استفاده از رویکرد ریفاتر وجود دارد.
 ۲. باتوجه به اینکه ریفاتر رویکرد خود را منحصر به بررسی اشعار زبانی خاص، دوره‌ای خاص و شاعری خاص نمی‌داند، محتمل است که این رویکرد بتواند برای بررسی اشعار سایر شاعران معاصر فارسی به کار گرفته شود، بنابراین پیشنهاد می‌شود که چنین مطالعه‌ای صورت گیرد.
 ۳. در گام بعد و در صورت کارآمد بودن استفاده از شیوه ریفاتر در مورد شاعران معاصر فارسی می‌توان این رویکرد و نیز رویکرد سایر نظریه‌پردازان شاخص ادبیات در قرن بیستم را برای خوانش اشعار کلاسیک فارسی نیز به کار گرفت تا شاید این تلاش ما را به دریافته‌های بدیع‌تری از شعر فارسی برساند.
 ۴. سرانجام اینکه چنین تلاش‌هایی به نوبه خود، امکان دستیابی به درک دقیق‌تر و عمیق‌تر یافته‌های نظریه‌پردازان ادبی غیرایرانی و نهایتاً ظرفیت فهم نظام‌یافته‌تری از ویژگی‌های ادبی و فکری فرهنگ‌های دیگر را فراهم می‌کند.
- در پایان باید این نکته بسیار مهم را یادآوری کرد که در صورتی بهره‌گیری از نظریات و الگوهای پیشنهادی صاحب‌نظران غربی برای خوانش متون ادبی فارسی مؤثر خواهد بود که از دو سوءتفاهم پرهیز شود؛ اول آنکه یک ادراک بسیار کل‌نگر، آسان‌گیرانه و عاری از دقت که توجه

لازم را به مفاهیم بنیادی، روش‌شناسی و معماری رویکرد ندارد، کارساز خواهد بود و دوم آنکه نفس استفاده از چارچوب‌های پیشنهادی، تحلیل را ساده‌تر می‌کند و از این‌رو با ردیابی روش کار در یک نمونه عملی و اعمال مکانیکی آن بر نمونه جدید می‌توان به نتیجه رسید. ما تلاش کرده‌ایم که در بررسی حاضر از این دو سوءتفاهم بپرهیز کنیم و نشان دهیم که طرح کلی یک چارچوب نظری تحلیل که با صبوری و دقت فراهم شده نه تنها پژوهشگر را از خلاقیت بی‌نیاز نمی‌کند، بلکه زمینه کار خلاق را گسترش می‌دهد که اگر چنین نباشد، تلاش‌هایی از این دست توجیهی نخواهد داشت. انتظار خواننده آن است که کاربرست این نظریه‌ها بر متون ادبی، اگر ساخت‌های تازه‌ای از قابلیت‌های متن را آشکار نمی‌کند، دست‌کم ابعادی از ظرفیت‌های تأویل‌پذیری آن را نشان دهد و در عین حال قرآنتی دلنشین و مؤثر از متن ارائه کند.

۱۲. پی‌نوشت‌ها

۱. ارجاعات بخش نظری که مربوط به رویکرد ریفاتر می‌باشد، از کتاب اصلی او *Semiotics of Poetry* و نوشته مهم دیگری به نام *Text Production* گرفته شده است؛ به این ترتیب خواننده می‌تواند به اعتبار این گفته‌ها اطمینان داشته باشد.
۲. نظر به اینکه «ای مرز پرگهر» شعر بلندی است، امکان ارائه آن در این مقاله نیست، اما چون آگاهی از ساختار و محتوای شعر برای درک تحلیل حاضر ضروری است، در صورت نیاز می‌توان به مجموعه *تولدی دیگر* از فروغ فرخزاد رجوع کرد.

۱۳. منابع

- ایگلتون، تری. (۱۳۸۶). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چ ۱. تهران: نشر مرکز.
- حریری، ناصر. (۱۳۷۲). *درباره هنر و ادبیات (گفت و شنودی با احمد شاملو)*. تهران: نشر آویشن و نشر گوه‌زاد.
- خوبی، اسماعیل. (۱۳۵۷). *گزینۀ شعرهای اسماعیل خوبی*. چ ۲. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- فرخزاد، فروغ. (۱۳۵۴). *برگزیده اشعار فروغ فرخزاد*. چ ۴. تهران: انتشارات امیرکبیر.
- ----- (۱۳۸۳). *مجموعه سروده‌های فروغ فرخزاد*. چ ۱. تهران: نشر شادان.



- گیرو، پیر. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمه محمد نبوی. چ ۱. تهران: نشر آگه.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه مهراں مهاجر. چ ۲. تهران: نشر آگه.
- Hillman, Michael Craig. (1987). *A Lonely Woman: Forugh Farrokhzad and Her Poetry*. 1st ed. Austin: Passegiate Press.
- Kristeva, Julia. (1974/1992). *La Révolution du langage poétique*. 6 éd. Paris: Le Seuil.
- Prud'homme, Johanne. & G. Nelson. (2006). "Literariness and Significance". *Signo*. [http:// www.signosemio.com](http://www.signosemio.com). 12/5/2010.
- Riffaterre, Michael. (1973). "Interpretation and Descriptive Poetry: A Reading of Wordsworth's Yew-Trees". *New Literary History*, Vol. 4. Iss. 2, pp. 229-257.
- ----- (1978). *Semiotics of Poetry*. 1st.ed. Bloomington: Indiana University Press.
- ----- (1983). *Text Production*. 1st ed. New York: Columbia University Press.
- ----- (1996). *Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's "Les Chats"*. *Yale French Studies*, Vol. 36. Iss.1, pp.26-39
- Saussure, Ferdinand de. (1967). *Cours de Linguistique générale*. Rudolf Engler (ed.) Paris: Payot.