ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال هفتم، شمارهٔ سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، ۱۲۷- ۱۵۲

ضرورت تبیین تعامل کارگزاران درون‌متنی در خوانش شعر روایی معاصر

(مطالعهٔ موردی: شعرِ «دلم برای باغچه می‌سوزد» اثر فروغ فرخزاد)

پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی*

چکیده

بسیاری از اشعار معاصر فارسی در قالب روایت داستانی و به صورت کلیتی وحدت یافته – دارای فرم منسجم – شکل گرفته است. در این اشعار، از یک سو کشف، تبیین یا به قول برساخت‌گرایان ساختن معنا در گرو درک فرم است؛ از سویی دیگر بنا به جنبهٔ روایی متن، درک صحیح فرمِ این اشعار مستلزم فهم تعامل روایی کارگزاران درون‌متنی است و کم توجهی به آن مانع از درک مناسب دلالت‌های معرفتی – زیبایی‌شناختی متن‌های اخیر است. با این وصف ارایهٔ الگوها و شیوه‌های مدرن خوانش، از ضرورت‌های فهم و قرائت شعر روایی معاصر است. برای درک بهتر این ادعا یکی از «شعر – روایت‌های» فروغ فرخزاد با عنوان «دلم برای باغچه می‌سوزد» از منظر تعامل راوی و خوانندهٔ پنهان و با تکیه بر برخی از مفاهیم الگوهای خوانش ولفگانگ آیزر، امبرتو اکو و ونسان ژوو بازخوانی شده است. نتیجه نشان می‌دهد که راوی داستان درصدد بازنمایی اضطراب خانواده‌ای است که افراد آن در وضعیت آستانه‌ای«سنتی – مدرن» بسر می‌برند، همسو با بازنمایی راوی، سفیدی‌ها و فضاهای خالی متن به مثابهٔ موضع خوانندهٔ پنهان، حاوی دلالت‌ها و تداعی‌هایست که ضمن نشان دادن وضعیت آستانه‌ای افراد خانواده، تناقض «معرفتی – هویتی» هر یک از آنها را در مقام علّت درونی و تداوم آن در محیط اجتماعی را به مثابهٔ علّت بیرونیِ اضطراب افشاء می‌کند. این افشاگری که به منزلهٔ تکمیل بازنمایی راویست، در قالب سطوحی از الگوهای

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان، p.yaghoobi@uok.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۷/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۱/۱۵

Archive of SID

www.SID.ir

خوانش همچون قواعد هم مرجعیتی، سامان‌دهی بر اساس تضاد، آرایه‌های فاصله سازِ بصری – مکانمند، بینامتنیت‌های آشکار و غیره آمده است.

کلیدواژه‌ها: شعر روایی معاصر، خوانش شعر، کارگزاران درون متنی، خوانندهٔ پنهان، فروغ فرخزاد.

۱. مقدمه

در شعر کلاسیک فارسی اعم از روایی و غیر روایی همیشه این حق برای راوی محفوظ است که پیش از موعد یا در پایان شعر، به شکلی مستقیم، پیام یا معنای مورد نظر را با مخاطب - شنونده یا خواننده – در میان بگذارد؛ این افشاگری سبب می‌شد تا شاعر – راوی کلاسیک مجبور نباشد برای انتقال پیام یا تولید معنا، تمام نشانه‌ها را در سطوح مختلف به‌کار گیرد، بلکه همین که قواعد بکارگیری قالب را با اصولی از صناعت‌ورزی رعایت می‌کرد، بسنده می‌نمود؛ به دیگر سخن، هر وقت یا هر جای شعر، شاعر – راوی کلاسیک فرصت داشت معنا یا معناها را افشاء کند و لازم نبود به پیوستار درونی و فرم شعر متوسل شود؛ به همین دلیل عمدتاً منطق روایتگری چه به لحاظ معرفتی چه از نظر ساختاری حتی در شعر روایی استوار نیست. البته این بدان معنا نیست که شاعران کلاسیک برای انتشار معنا به فرم تکیه نکرده‌اند، بلکه سخن این است که حتی برای شاعر توانا و فرم‌گرایی همچون حافظ هم همیشه فرصت افشای معنا یا معناها در قالب انواع حاشیه و افزوده وجود داشت.

بنا به تفاوت در زمانه و زمینهٔ شعر معاصر علاوه بر معناهای تولیدی، شکل‌های تولید و دلالت‌ورزی آن هم تغییر کرد؛

شعر معاصر برای جبران خلاء فرم مکانیکی برآمده از قالب، به فرم زنده روی آورد که از یک سو به جنبهٔ روایی گرایید و از سوی دیگر از افشای حاشیه‌ای و آشکار پیام یا معنا امتناع کرده؛ آن را به صورت انواع ابهام هنری در تمام سطوح متن اعم از زبانی، موسیقایی و بصری آنهم با بکارگیری تمام نشانه‌ها سوق داد. بر همین اساس بسیاری از شعرهای معاصر فارسی به صورت روایت داستانی یا حداقل داستان‌نمایانه عرضه شده است.

با این وصف همان طور که معنا یا معانی هر داستان در گرو کشف روابط تمامی نشانه‌ها و دلالت‌های متنی از عنوان تا پایان داستان است، درک یا برساخت معنای شعر معاصر نیز مستلزم شناخت وحدت یا انسجام نشانه‌های موجود در متن شعر از آغاز تا انجام است؛ به طوری که حتی اگر رویکرد خوانندهٔ تاریخی نسبت به متن از نوع فرمالیستی

Archive of SID

www.SID.ir

صرف هم نباشد، باز برای درک درونمایه شعر یـا برداشـتی مناسـب از آن، بایـد بـه تمـام نشانه‌های متنی و نیز نسبت آنها با هم، از آغاز تا پایان، آن هم در سـطوح مختلـف رجـوع کند. در اینجا جدایی صورت شعر از محتوای آن متصور نیست؛ به قول تری ایگلتـون «بـه همان اندازه که محتوای سیاسی وجود دارد فرم سیاسی هم وجود دارد. فرم بی توجهی بـه تاریخ نیست بلکه شیوه ای برای ورود به آن است(۲۷:۱۳۹۷). در این اشعار گرچه وحدت و انسجام موجود در این اشعار همیشه نظم خطی ندارد اما برای خوانندهٔ تاریخی به نظم در آوردن آنها به صورت فرایند ارتباطی که حاصل تعامل کارگزاران درون متنی ماننـد مؤلـف پنهان، راوی و غیره است، میسر می‌نماید. بنابراین خواننده تاریخی برای درک معنای شـعر روایی معاصر – که البته با درک فرم میسر است – ناچار است به بازخوانی شیوه‌های تعامل کارگزاران درون متنی بپردازد و کم توجهی به آن مانع از درک تمامی یا اغلب دلالـت‌هـای معرفتی - زیبایی‌شناختی اشعار مذکور است.

برای درک بهتر مساله و ادعا، در این نوشتار به شکل نمونه‌ای، شیوه‌های انتشار معنـا در فرمِ شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» از منظر تعامل راوی و خواننـدهٔ پنهـان و بـا تکیـه بـر برخی از مفاهیم الگوهای خوانش از ولفگانگ آیزر، امبرتو اکو و ونسان ژوو دلالت‌یـابی و تفسیر شده است.

۲. پیشینه و ضرورت تحقیق

برای این نوشتار دو دسته پیشینه می‌توان در نظر گرفت. دستهٔ اول شامل تحقیق‌هایی اسـت که دربارهٔ جنبهٔ روایی شعر معاصر نوشته شده اسـت: جهـان‌تیـغ خلیلـی(۱۳۸۲) در مقالـهٔ «ساخت روایت در شعر نیما» برای معرفی جنبهٔ روایی شعر نیمـا تلفیقـی از عملکـرد راوی شعر را با نگاهی کلی‌گویانه سبک‌شناختی در هـم آمیختـه اسـت. شـادروی‌مـنش و اعظـم برامکی (۱۳۹۱) و باقی‌نژاد (۱۳۹۲) هر کدام به قصد تبیین جنبه‌های روایـی شـعر اخـوان، برخی از اشعار وی را تحلیل کرده؛ که نتیجه کار از جسـتجوی عناصـر داسـتان فـرا نرفتـه است. آقاخانی بیژنی و دیگران(۱۳۹۳) همچون مقاله اخیـر عناصـر داسـتان را در ده شـعر داستانی بررسی کرده‌اند. در همهٔ نوشته‌های مذکور روایت‌شناسی به معرفی عناصر داسـتان تقلیل یافته است.

دسته دوم آثاری است که دربارهٔ شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» از منظرهـای مختلـف نوشته شده است: نمونه اول از براهنی است، در نظر وی فـروغ فرخـزاد ارزش‌هـای طبقـه

Archive of SID

www.SID.ir

متوسط با نوعی رئالیسم پیشگویانه جامعه شهری را که اکثر افراد آن طبقه متوسط است به سخره می‌گیرد (مرادی‌کوچی،۱۳۷۹). مهرداد صمدی در نوشتاری با نام «تفسیر دو شعر» شعر را توصیفی از وضعیت اجتماعی دهه چهل شمسی و یاس برآمده از کودتای ۲۸مرداد۱۳۳۲می‌داند (همان،۱۳۷۹). زهره نیلی با نگاهی کلی‌گویانه هر یک از شخصیت‌های شعر نمادی از طبقات مختلف اجتماعی معرفی می‌کند (۱۲۸:۱۳۸۱–۱۲۵). محمود مشرف آزاد هم این شعر را طنزی تلخ از وضعیت بعد از کودتای سال ۳۲ می‌داند که در قالب شخصیت‌های یک خانواده به نمایش در آمده است (۲۰۵:۱۳۹۳ – ۱۹۵). باباچاهی در بحث انواع غریبه‌گردانی در شعر فروغ؛ به فضاسازی، تیپ سازی و دیالوگ‌پردازی این شعر اشاره کرده؛ آن را غیر قابل تقلید دانسته است (۱۶۳:۱۳۹۳ –۱۶۲). یعقوبی جنبه‌سرایی(۱۳۹۱) بر اساس نظریه روانشناختی – مشاوره‌ای موری بوون به خوانش شعر پرداخته و نشان داده است که شعر بازنمایی اضطراب برآمده از جهان مدرن است که در آن نظم درون‌خانوادگی و خویشاوندی به چالش کشیده شده است. سلیمی کوچی و سکوت جهرمی (۱۳۹۳) با تکیه بر نظریه آلوده انگاری ژولیا کریستیوا، از خود بیگانگی، رخوت، یأس و سازش‌کاری شخصیت‌های شعر در مقام اعضای اجتماع را نشان داده‌اند.

از میان موارد مذکور دسته اول، بنا به تقلیل روایت‌شناسی به معرفی عناصر داستان نتوانسته‌اند روایت‌شناسی به مثابه تعاملی پویا میان کارگزاران روایی تبیین کنند و تفسیر یا تحلیل متن‌ها به شکلی محدود ودر مواردی ناقص مطرح شده است. در دستهٔ دوم، مبنای نوشته‌ها گاهی زمینه‌محور و گاهی مضمون‌گرایانه است، اگرچه اشارت‌های مختصری هم به فرم و ساختار شعر در آنها دیده می‌شود. تحقیق حاضر بنا به جنبهٔ روایی شعر فروغ به ماهیت واقعی روایت‌شناسی که به مثابهٔ تعاملی پویا میان کارگزاران روایی مفروض است، رجوع کرده؛ سپس نشان داده است که چگونه فرم و شیوه روایت، معنا و مضمونی خاص را که در بافت اجتماعی – فرهنگی ویژه‌ای شکل گرفته؛ در قالب تعامل روایی کارگزاران درون متنی، صورتبندی و عرضه کرده‌است؛ شیوه‌ای که برای خوانش همه اشعار روایی معاصر ضرورت دارد.

Archive of SID

www.SID.ir

۳. مبانی نظری

شکل کمینه‌ای ارتباط روایی متشکل از سه کارگزار، مولف، متن و خواننده، و در وجه بسط یافته اعضای آن به نه کارگزار هم می‌رسد (مارتین،۱۳۸۲:۱۱٦). البته شکل رایج این الگو به این شرح است:

مؤلف تاریخی | مؤلف پنهان – راوی – روایت‌شنو – خوانندهٔ پنهان | خوانندهٔ تاریخی

مؤلف و خوانندهٔ واقعی یا تاریخی خارج از متن قرار دارند. از میان چهار کارگزار درون‌متنی دو کارگزار مولف پنهان و راوی در مقام فرستنده یا سخنگو و دو کارگزار روایت‌شنو و خوانندهٔ پنهان به مثابهٔ گیرنده و مخاطب عمل می‌کنند و از تعامل آنها کنش روایت اتفاق می‌افتد. از این میان، مؤلف پنهان برساخته‌ای متنی است که خواننده با تکیه بر مجموعه‌ای از هنجارهای تلویحی برآمده از متن، آن را سامان می‌دهد؛ با این وصف نباید آن را نه موجودی ذیروح یا کارگزاری فعال در موقعیت‌روایی به حساب آورد (ریمون ـ کنان، ۱۳۸۷: ۱۲۱–۱۲۳). راوی صدای روایت است؛ کسی که مولف، دنیای داستانی را از مجرای زبان و گاه چشم او با خواننده در میان می گذارد. روایت شنو، مخاطب راوی و واسطهٔ راوی و خواننده واقعی است (پرینس،۱۳۸۸:۱۵۷). روایت‌شنو معمولاً یکی از شخصیت‌های داستانی است اگر روایت‌شنو از شخصیت‌های داستانی نباشد، مخاطب راوی همان خواننده پنهان خواهد بود(مارتین،۱۳۸۲:۱۱٦). خوانندهٔ پنهان کارگزار چهارمِ درون متنی است که بنا محوریت آن در نوشتار حاضر جایگاه وی در دو سطح اصطلاح شناختی و وجوه دلالت‌یابی معرفی و تبیین می‌شود.

طرح اصطلاح خوانندهٔ پنهان را معمولاً به سنت نظریه و نقد ادبی و ولفگانگ آیزر ـ یکی از اصحاب نظریهٔ معطوف به خواننده – نسبت می‌دهند (هولاب،۱۳۸٦؛ مارتین، ۱۱٦:۱۳۸۲؛ هرمن،۱۳۹۳:۱۱٤)، در حالیکه مفهوم بازنمایی شده با آن اصطلاح با تعبیری دیگر پیشتر از آیزر در سنت روایت‌شناسی مطرح شده و بعد از وی نیز با تعابیری دیگر در همین سنت تداوم یافته است. در حوزه اسلاوی محقق لهستانی مایکل گلوینسکی(۱۹٦۷) آن را با تعبیر «دریافت کنندهٔ مجازی»(Vrtual recipient) معرفی کرد در نظر وی این کارگزار موجودی زنده نیست نقش است که متن ایفا می‌کند.

(اشمید،۱۳۹٤:۷۹) بر همین اساس«دریافت کنندهٔ در معنای عام» و «دریافت کننده در معنای خاص» در مقابل هم قرار می‌دهد(همان: ۸۰) بعد از وی میروسلاو چرونکا (۱۹٦۹)

Archive of SID

www.SID.ir

از «شخصیت مخاطب» سخن می‌گوید که منظور نهفته در سخن وی بیانگر همان خوانندهٔ پنهان است؛ با مطالعات آیزر (۱۹۷۲) بررسی بحث خواننده پنهان ژرفای بیشتری گرفت. آیزر خواننده پنهان را شبکه‌ای از ساختارهای واکنش برانگیز متنی می‌داند که خواننده واقعی یا تاریخی را به درک متن سوق می‌دهد (اشمید، ۱۳۹٤:۸۰-۷۹). در تلقی وی نقش خوانندهٔ پنهان فرایندی ساخت‌دهنده است که سبب می‌شود که میان سفیدی‌های متن پیوند برقرار شود و فضاهای معلق متنی به هم گره بخورد (لوته،۱۳۸٦:۳۱).

با این وصف خوانندهٔ پنهان همانند مولف پنهان موجودی جاندار نیست بلکه موضع درون متنیِ مشحون از دلالت‌های آشکار و ضمنی است که مولف – راوی برای ارتباط با خوانندهٔ پنهان در متن قرار داده تا خوانندهٔ واقعی از طریق آن به کشف معنا یا با نگاهی برساختگرایانه در ساختن معنا شریک شود. برای تبیین موضع مذکور که در قالب «شبکه‌ای از ساختارهای واکنش برانگیز» نمود می‌یابد می‌توان از دو راهبرد موضعی و کلی با فروعات آنها بهره برد. ونسان ژوو برای معرفی راهبرد موضعی یا خاص از دو دسته از آرایه‌ها الف) آرایه‌های فاصله‌ساز ب) آرایه‌های درگیر کنندهٔ عواطف، یاد می‌کند. غرض از آرایه‌های فاصله‌ساز به کار بستن روش‌هایی است که در آن موقعیت داستانی افشاء می‌شود: شیوه رسم‌الخط، عنوانبندی‌ها، بینامتنیت‌ها، خودآفشایی‌ها، بازی‌های زبانی- روایی، آینه در آینه‌سازی. آرایه‌های درگیر کنندهٔ عاطفه در مقابل آرایه‌های فاصله‌ساز به توهم ارجاعی و داستانی دامن می‌زند به این شکل که برخلاف فاصله‌سازی خواننده را با بکارگیری قواعد ژانری – روایی مالوف در جهان داستان غرق می‌کنند: استفاده از پیرنگ خطی مالوف، شخصیت‌های باورپذیر، زمان – مکان آشنا، ارجاع به جهان خواننده که همگی خواننده را به داستان گره می‌زند(۱۳۹٤:۱۹۲-۱۹٦).

اگر راهبردهای خاص در خدمت روایت‌های خاص است در مقابل راهبردهای کلی برای خوانش اغلب متن‌ها کارایی دارد. الگوهای پیشنهادی آیزر و امبرتو اکو به قصد معرفی راهبردهای کلی تدوین شده‌اند.[۲] در الگوی آیزر از چهار شکل سازمان‌دهی متن یاد شده است: الف) سازمان‌دهی بر اساس جبران یا موازنه ب) سازمان دهی بر اساس تضاد ج) سازمان دهی بر اساس پراکندگی د) سازمان‌دهی بر اساس توالی(همان:۲۰۲-۲۰۰). در هر یک از این موارد زاویه دیدهای مندرج در متن با درجاتی موافقت، مخالفت یا فاصله‌گیری از هم با هم تعامل می‌کنند.

Archive of SID

www.SID.ir

در تلقی اکو متن ابزاری است برای تولید خوانندهٔ الگوی خود و کار این خواننده فقط حدس درست نیست بلکه می تواند حدس‌های زیادی در مواجهه با متن پیش بنهد(۱۳۹۲:٤٤ نیز۱۳۹۷). بر همین اساس متن تار و پودی از فضاهای خالی است که به عمد خالی گذاشته شده و نیازمند افزوده‌ای است تا با آن کامل شود. اکو بر این باور است که در هر متنی می توان چهار دسته از ساختار بالقوه گفتمانی، روایی، کنشی و ایدئولوژیک یافت که باید در فرایند خوانش بالفعل شوند. عمل مذکور نیازمند ارجاع به دسته‌ای از توانش‌ها از جمله شناخت فرهنگ لغات، توجه به قوانین هم مرجعیتی، ردیابی و کشف بافتار، درک دلالت‌های بلاغی و سبکی، آشنایی با قواعد ژانری و بینامتنی و توانش ایدئولوژیک است(همان:۲۱۲-۲۰٤).

در مقالهٔ حاضر به اقتضای متن شعر« دلم برای باغچه می‌سوزد» راهبردهای خوانشی مذکور که از موضع خوانندهٔ پنهانِ متن قابل ردّ یابی است با شکلی جزیی‌تر، دلالت‌یابی و تفسیر خواهد شد.

۴. جریان تعامل راوی و خوانندهٔ پنهان در شعرِ دلم برای باغچه می‌سوزد

شعر «دلم برای باغچه می‌سوزد» از مجموعهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» در سال ۱۳٤۳ به چاپ رسید. برخی از منتقدان آن را بازنمایی وضعیت جامعه ایرانی پس از کودتای سال ۳۲ دانسته‌اند (صمدی، ۱۳۷۹ و مشرف آزاد تهرانی، ۱۹۵:۱۳۹۳)؛ این نکته که کودتای سال ۳۲ می‌تواند به مثابهٔ زمینه‌ای عام و موثر در شکل‌گیری بسیاری از اشعار و داستان‌های سه چهار دههٔ بعد از خود از جمله شعر های فروغ باشد، پذیرفتنی است، ولی شعر حاضر به شکلی دقیق‌تر، بازنمایی اضطراب جهان مدرن یا به عبارتی دیگر گذر از جهان سنتی به جهان مدرن است که به رغم توجه به فردیت و جذابیت‌های ملازم آن، در بردارندهٔ انواع گسست در تعامل اجتماعی بویژه روابط خویشاوندی و خانوادگی است(یعقوبی جنبه‌سرایی، ۱۳۹۱). جامعه ایرانی گسست مذکور را به شکلی کش‌دار در سه چهار دههٔ اول قرن چهارده شمسی تجربه کرده است.

بنا ادعای مقاله مبنی بر چگونگی شیوه‌های انتشار معنا در فرم شعر فروغ با تکیه بر تعامل راوی و خوانندهٔ پنهان، بحث با تامل در فرم و ساختار شعر تداوم می‌یابد. مایکل تولان با توصیفی ساختارگرایانهٔ منسوب به تزوتان تودروف یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌ها هر روایت را «تغییر وضعیت» می‌داند (۱۷:۱۳۸٦). بر اساس این تلقی، ساختار کمینه‌ای هر

Archive of SID

www.SID.ir

روایت به این ترتیب خواهد بود: الف)وضعیت موجود یا مفروض ب)تغییر وضعیت موجود یا نظم مالوف ج)بازگشت به وضعیت اول یا تداوم تنش. البته چگونگی بازتاب وضعیت اولیه، شکل تغییر یافتهٔ آن و نیز پایان کار در هر روایت به اقتضای نوع پیرنگ‌سازی – خطی یا غیر خطی – روایت‌ها متفاوت است. در روایت «دلم برای باغچه می‌سوزد» اگرچه پیرنگی خطی دارد بنا به «پیش‌نگری» یا «آینده‌نگری»[۳] آمده در ترتیب بخش آغازین که سبب شده است تنش پایانی پیش از هنگام افشاء شود. بر همین اساس بجای مواجهه با نظم اولیه با براعت استهلالی روبرو می‌شویم که کلیتی از داستان را با خواننده در میان می‌گذارد سپس ترتیب روایت با منطق رایج روایت‌ها منتهی ویژگی خاص شعر حاضر تداوم می‌یابد. برای درک بهتر؛ هر یک از بخش‌های اصلی بحث در زیر یک سرعنوانِ بازخوانی قرار گرفته سپس هر کدام با دو زیر مجموعه، شامل بازنمایی راوی و موضع خوانندهٔ پنهان، طبقه‌بندی و تفسیر شده است.

۱.٤ آغاز روایت: بازخوانی براعت استهلال

تغییر وضعیت در روایت «دلم برای باغچه می‌سوزد» با دو تعبیر بازنمایی شده است. تعبیر اول که بند اول شعر را در بر گرفته است، در مقام نوعی براعت استهلال، شِمایی کلی از اضطراب برآمده از جهان مدرن را که نظم اجتماعی – خانوادگی را برهم زده است، به شرح ذیل بیان می‌کند.

۱.۱.۴ بازنمایی براعت استهلال روایت از زبان راوی

در بند اول شعر شامل چندین جملهٔ سلبی است که راوی با آنها نگرانی خود از حال گل‌ها و ماهیان را اعلان می‌کند:

کسی به فکر گل‌ها نیست
کسی به فکر ماهی‌ها نیست

اضطراب مذکور با بازنمایی تنش وارده بر حیاط، باغچه، حوض، ماهی‌ها و گل‌ها تداوم می‌یابد:

کسی نمی‌خواهد
باور کند که باغچه دارد می‌میرد
که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است

Archive of SID

www.SID.ir

که ذهن باغچه دارد آرام آرام
از خاطرات سبز تهی می‌شود
و حس باغچه انگار
چیزی مجردست که در انزوای باغچه پوسیده است
حیاط خانه‌ی ما تنهاست
حیاط خانه‌ی ما
در انتظار یک ابر ناشناس
خمیازه می‌کشد
و حوض خانه‌ی ما خالی‌ست
ستاره‌های بی‌تجربه
از ارتفاع درختان به خاک می‌افتند
و از میان پنجره‌های پریده رنگ خانه‌ی ماهی‌ها
شب ها صدای سرفه می‌آید
حیاط خانهٔ ما تنهاست

(فرخزاد،۱۳۸٦:٤٤۹)

۲.۱.۴ براعت استهلال روایت از موضع خوانندهٔ پنهان

صفات «سفیدی» و «خالی» که آیزر و اکو به ترتیب در تعابیر«سفیدی‌های متن» و «فضاهای خالی متن» برای توصیف موضع خوانندهٔ پنهان بکار گرفته‌اند، بیانگر مفهوم یا مدلولی خاموش است که مقابل بازنمایی آشکار راوی قرار می‌گیرد. صفت‌های مذکور به مثابهٔ دال‌هایی تهی‌اند که بنا به خاموشی، مبهم بوده؛ باید از جانب خواننده شناسایی شده و صدای راوی را کامل کنند. بر همین اساس اولین سفیدی متن، بکارگیری استعاره زیستی‌کشاورزی است؛ در متن نوعی ارتباط – با ترتیب شجره‌ای و شاخه درختی – میان شخصیت‌های در حال زوال وجود دارد: حیاط خانه به مثابهٔ تنهٔ درخت، باغچه یکی از شاخه‌ها، حوض شاخهٔ دیگر، گل در شاخهٔ باغچه و ماهی در شاخهٔ حوض. چنین استعاره‌ای نوعی ارجاع به جهان و دانش خواننده است که ونسان ژوو از آن در ذیل آرایه‌های درگیر کنندهٔ عاطفه یاد کرده است(۱۳۹٤:۱۹۵–۱۹٤) که بنا به وجه مالوف آن در دانش بینانسانی حتی در قالب سفیدی یا فضای خالی متن بیاید برای خواننده قابل درک

Archive of SID

www.SID.ir

است. دومین سفیدی یا فضای خالی متن از آن دسته است که در تلقی اکو با توجه به «قواعد هم مرجعیتی» قابل درک است. این قواعد به خواننده اجازه می‌دهد تا با کشف مرجع زمانی، مکانی، جنسیِ نشانگان به تبیین روابط متنی بپردازد (همان:۲۰۸). بر همین اساس تاکید فراوان راوی بر واژه حیاط حاکی از آنست که محدودهٔ مکانی تنش و اضطراب از یک خانواده نمی‌گذرد و قرینهٔ «ما» نیز در تعبیر راوی حاکی از نسبت وی با این خانواده و فضای حاکم بر آنست. با این وصف می‌توان خانواده‌ای متشکل از پدر، مادر و فرزندانی را تصور کرد که روابط مالوف و مورد انتظار آنها دچار گسست شده است اما جزئیات و دلایل این گسست مشخص نیست.

۲.٤ گسترش روایت: بازخوانی دلایل تنش

تعبیر دوم از تغییر وضعیت، بازنمایی علّت‌شناسانه اضطراب خانوادهٔ مذکور است که در قالب دو بند، یکی کوتاه دیگری بلند، وضعیت اهالی خانواده را توصیف می‌کند که خود این توصیف گویی گزارش دلایل اضطراب از دو منظر درونی و بیرونی است.

۱.۲.۴ بازخوانی علّت درونی تنش

۱.۱.۲.٤ بازنمایی علّت درونی تنش از زبان راوی

در دومین تعبیر از تغییر وضعیت، راوی خانوادهٔ چهار نفره‌ای شامل پدر، مادر، برادر و خواهر را معرفی می‌کند. سپس ضمن معرفی آنها، نظر هر کدام را نیز در باب باغچه ـ مذکور در بند اول شعر – بیان می‌کند. این تصویر که بر اساس توصیف عناصر هویتی ثابت و سیال هریک از افراد صورت می گیرد به صورت غیر مستقیم نوع تعامل خانوادگی آنان را افشاء می‌کند. پدر خانواده، اولین عضویی است که معرفی می‌شود؛ او زندگی خود را تقریباً تمام شده فرض می‌کند. برای او بودن یا نبودن مرغ ، ماهی و باغچه فرقی نمی‌کند. فقط کتاب می‌خواند و به حقوق باز نشستگی خود خرسند است:

«پدر می گوید:
«از من گذشته است
از من گذشته است
من بار خود را بردم

Archive of SID

www.SID.ir

و کار خود را کردم»
و در اتاقش، از صبح تا غروب،
یا شاهنامه می‌خواند
یا ناسخ التواریخ
پدر به مادر می‌گوید:
«لعنت به هر چه ماهی و هر چه مرغ
وقتی من بمیرم
چه فرق می‌کند که باغچه باشد
یا نباشد
برای من حقوق تقاعد کافی‌ست»
(فرخزاد، ۱۳۸٦:٤٥١)

دومین نفر، مادر است. در نظر راوی، مادر زاهدی اهل خوف، در عین حال وسواسی، تا حدی خرافاتی و در نهایت متوکل است:

مادر تمام زندگیش
سجاده ایست گسترده
در آستان وحشت دوزخ
مادر همیشه در ته هر چیزی
دنبال جای پای معصیتی می گر دد
و فکر می کند که باغچه را کفر یک گیاه
آلوده کرده است
مادر تمام روز دعا می خواند
مادر گناهکار طبیعی ست
و فوت می کند به تمام گلها
و فوت می کند به تمام ماهی ها
و فوت می کند به خودش
مادر در انتظار ظهور است
و بخششی که نازل خواهد شد
(همان،٤٥١)

Archive of SID

www.SID.ir

پسر خانواده سومین نفری است که در تعبیر راوی با واژهٔ «برادرم» یاد معرفی می‌شود. این برادر در ظاهر طالب علم و فلسفه است در حالی که همهٔ اینها برای او در سایهٔ الکل محو می‌شود. به نظر او باغچه مثل قبرستان است و بهتر است که ویران شود:

برادرم به باغچه می‌گوید قبرستان
برادرم به اغتشاش علف ها می‌خندد
و از جنازه ماهی‌ها
که زیر پوست بیمار آب
به ذره های فاسد تبدیل می‌شوند
شماره بر می‌دارد
برادرم به فلسفه معتاد است
برادرم شفای باغچه را
در انهدام باغچه می‌داند
او مست می‌کند
و مشت می‌زند به در و دیوار
و سعی می‌کند که بگوید
بسیار دردمند و خسته و مایوس است
او ناامیدیش را هم
مثل شناسنامه و تقویم و دستمال و فندک و خودکارش
همراه خود به کوچه و بازار می‌برد
و ناامیدیش
آنقدر کوچک است که هر شب
در ازدحام میکده گم می‌شود

(همان،٤٥٢)

دختر خانواده آخرین شخصیت قصهٔ شعر فروغ است که در دو بند میانی شعر معرفی می‌شود. دختری که پیشتر دوست گل ها و ماهی‌ها بوده، اما پس از ازدواج و تغییر جغرافیا اعم از مکانی – فرهنگی در پناه تجملات و روابط مصنوعی‌ای که در زندگی جدید یافته، دچار تغییر شخصیت شده است. تا حدی که باغچه را مایهٔ آلودگی می‌داند:

Archive of SID

www.SID.ir

و خواهرم که دوست گل‌ها بود
و حرف‌های ساده قلبش را
وقتی مادر او را می‌زد
به جمع مهربان و ساکت آنها می‌برد
و گاه گاه خانواده‌ی ماهی‌ها را
به آفتاب و شیرینی مهمان می‌کرد...
او خانه‌اش در آن سوی شهر است
او در میان خانه‌ی مصنوعیش
با ماهیان قرمز مصنوعیش
و در پناه همسر مصنوعیش
و زیر شاخه های درختان مصنوعی
آوازهای مصنوعی می‌خواند
و بچه‌های طبیعی می‌سازد
او
هر وقت که به دیدن ما می‌آید
و گوشه‌های دامنش از فقر باغچه آلوده می‌شود
حمام ادکلن می‌گیرد
او
هر وقت که به دیدن ما می‌آید
آبستن است

(همان،٤٥٣)

۲.۱.۲.٤ علّت درونی تنش از موضع خوانندهٔ پنهان

سفیدی‌ها و فضاهای خالی دو بند میانی شعر، فراوان و پر از دلالت‌ها و تداعی‌های ناهمگون است. قدم اول بر مبنای قواعد هم مرجعیتی اکو است که راوی علاوه بر به کارگیری ضمیر «ما» که در بند اول شعر آورده بود، با بکارگیری تعابیر «برادرم» و«خواهرم» در بند حاضر نشان می‌دهد که عضو دیگر خانواده است. علاوه بر نسبت خانوادگی تنها عامل اتصال اهالی این خانواده به هم، اظهار نظری است که تک تک آنها دربارهٔ باغچه

Archive of SID

www.SID.ir

مطرح می‌کنند. این دو نشانه، سه بند اول روایت را به هم گره می‌زند. دومین سفیدخوانی متن که از موضع خوانندهٔ پنهان می‌توان بدان دست یافت، وجود انواع تقابل در روابط شخصیت‌های قصه است؛ این تقابل‌ها را می‌توان با یکی از مؤلفه‌های الگوی خوانشِ آیزر مبنی«سازمان دهی بر اساس تضاد» تبیین کرد. در نظر آیزر یکی از راه‌های سامان‌دهی به خوانش متن جستجوی تقابل زاویه‌دیدها یا نظرگاه‌های مندرج در روایت است (ژوو،۱۳۹٤:۲۰۱). شخصیت‌های شعر فروغ در وضعیت برزخ سنت و تجدد دچار تناقض هویتی و معرفت‌شناختی شده؛ همین امر منجر به تقابل نظرگاه‌های آنها شده است. سفیدی‌ها یا فضاهای خالی و معلق متن شعر، مخزنی از «تناقض – تقابل» هایی است که هر یک از افراد قصه، بنا به وضعیت آستانه‌ای دربردارندهٔ آنها، دچار آنند؛ به عبارتی دیگر وضعیت آستانه‌ای «سنتی – مدرن» سبب تناقض «معرفتی – هویتی» افراد شده، سپس همین تناقض منجر به سطوحی از «تقابل – غریبگی» شده است. تناقض – تقابل‌های نهفته در سفیدی‌های متن را به شرح زیر می توان تبیین و تفسیر کرد.

بند اول شعر بازنمایی هویت و شخصیت پدر خانواده است. در نگاه سنتی، پدر از یک سو نماد اقتدار و از سوی دیگر دربر دارندهٔ وجوهی از جوانمردی و مسوولیت است. بخشی از سپیدی‌های معلق متنی که بتوان هویت پدر – اعم از کنش‌ها و وضعیت وی – بر اساس آنها به خوانش در آورد، در سطح بصری شعر نهفته است. از میان راهبردهای موضعی خوانش، دسته‌ای به آرایه‌های فاصله‌ساز مشهورند که بخشی از آنها در سطح بصری متن به صورت دلالت‌های رسم‌الخطی، عنوانبندی و غیره نمود می‌یابد (ژوو،۱۳۹٤:۱۹۲). در بند حاضر شعر، اقتدار سنتی منتسب به پدر در سطح بصری متن جایگیر شده است: اولاً آنکه سخن او در داخل گیومه –به مثابه امر غیر قابل تغییر – نمود می‌یابد، دوم آنکه یک بند از شعر آن هم بند نخستین، جداگانه به او اختصاص دارد. به این دلالت‌های بصری می‌توان این نکته را هم افزود که فقط و او پسر خانواده حق سخن گفتن دارند؛ مادر و دختر خانواده، بی‌سخن گفتن معرفی می‌شوند. حال باید دید پدر در مقابل دسترسی به این اقتدار، مسوولیت پذیر هم هست؟ تعابیرِ

از من گذشته است
از من گذشته است
من بار خود را بردم
و کار خود را کردم

Archive of SID

www.SID.ir

به همراه خزیدن در کنجِ خانه و کتاب خواندن، بی اعتنـایی بـه باغچـه، مـرغ، مـاهی و دلبستگی حقوق بازنشستگی، همگی حاکی از آنست که به هیچ کس و هیچ چیـز تعهـدی ندارد.اقتـدار، مشـروعیت‌یـابی قـدرت اسـت و تعهـد بـه دیگـران یکـی از راه‌هـای مشروعیت‌بخشی به قدرت افراد یا گروه‌ها اسـت (بـودون و بوریکـو، ٤٨:١٣٨٥). پـدر در برزخ تفکر سنتی متعهد و زندگی نیم‌بندی شهری توام با تورم فردیت و خودبسـندگی، بـه سستی اقتدار خود واقف است بر همین اساس دچار تناقض معرفتی – هویتی اسـت؛ ایـن نکته آنجا شدت می‌یابد که با خواندن شاهنامه و ناسخ التواریخ که حـاکی از رشـادت‌هـا و قهرمانی‌هاست، به حقوق تقاعد و زمین‌گیر شدن، بسنده می‌کند.

مادرِ خانواده در مقام شریک زندگی پدر، جهانی متفاوت با او دارد جهان دینی – مذهبی از نوع وسواس‌گونهٔ مادر، درست در مقابل دنیای خودخواهانهٔ پدر قرار دارد؛ افزون بر اینکه همان‌قدر که پدر نسبت به پیرامون خود بی‌اعتناست، مادر با دلسوزی بیمارگونـه در صـدد مراقبت از باغچه، گل‌ها و ماهی‌هاست. مادر گویی در تاریخ زندگی نمی‌کند؛ مواجهـات او با زندگی پیرامون که مبتنی بر دینداری افراطی است با زمان راکد ازلی گره خورده است بـه همین دلیل در جستجوی رستگاریِ فراتاریخی است؛ او در موقعیت سنتی خود بـه دو امـر فرا تاریخی پایبند است: الف) حسِ مادرانگی و مراقبت از خانواده ب) رستگاری دیندارانـهٔ پرهیز از گناه. البته در کنش‌های وی این دو در هم تنیده‌اند. حس مادرانگی وی در شعر بـا فوت کردنِ مداوم در گل‌ها و ماهی‌ها با قصد مراقبت از آنها صـورت مـی‌گیـرد، امـا ایـن مراقبت برایِ جلوگیری از آلوده نشدن به گناه است. دو نکته جالب مندرج در سپیدی‌هـای متن، که تناقض معرفتی – هویتی مادر را افشاء می‌کند به این شرح می توان بازنمایاند: اول آنکه او بنا به حس مادرانگی درصدد مراقبت از دیگران از جملـه فرزنـدان اسـت امـا ایـن مراقبت حاوی اتهام و رنجش است در حالی که حس مادرانگی بر برائت انگاری و حمایت استوار است. نکته دوم را می‌توان بر اساس یکی از آرایه‌های فاصله‌ساز از نـوع بینامتنیـت آشکار (ژوو،١٩٢:١٣٩٤) یعنی با استناد به اصطلاح «گناهکـار طبیعـی» آشـکار کـرد. مـادر خانواده با این که مسلمان است، بنا به توصیف

مادر همیشه در ته هر چیزی
دنبال جای پای معصیتی می‌گردد
و فکر می کند که باغچه را کفر یک گیاه
آلوده کرده است

Archive of SID

www.SID.ir

مادر تمام روز دعا می‌خواند
مادر گناهکار طبیعی ست

(فرخزاد، ۱۳۷٦:٤٥١)

با باوری رایج در میان مسیحیان همسو شده است.

فضاهای خالی متن در باب هویت برادر را می‌توان در دو دسته نشانگان برادرِ سنتی و نشانگان برادرِ مدرن طبقه‌بندی کرد. در معرفی برادر سنتی اولین سپیدی در قالبِ «بصری ـ رسم الخطی» حاوی اشارتی جنسیتی است؛ او کسی است که مثل پدر از امتیاز نقل قول مستقیم برخوردار است: «برادرم به باغچه می‌گوید: قبرستان»(همان:٤٥٢). در نگاه سنتی برادر، تداومِ پدر است در نتیجه به شکلی خفیف از اقتدار پدرگونه برخوردار است. دومین نشانهٔ برادر سنتی که نمودی از زندگی جاهلی – جوانی است در قالب شخصیت‌پردازی آشنا با قواعد ژانری رمان‌های عامیانه یا پرفروش دید:

او ناامیدیش را
مثل شناسنامه و تقویم و دستمال و فندک و خودکارش
همراه با خود به کوچه و بازار می‌برد

(همان:٤٥٢)

بحث سنّتی و مدرن به لحاظ دوره تاریخی و جغرافیا فرق می‌کند؛ توصیف مذکور از برادر در شِمای جاهلی نمودی از هویت شهری – سنتی اوست که هنوز به تصورهای عیاری یا عیاری‌نما باور دارد. چنین افرادی مسوولیت پذیر و جماعت‌گرا هستند. در مقابل چنین شخصیتی سفیدی‌های متن، خواننده را بنا با نشانگان بینامتنی و برخی دیگر از قواعد خوانش به تصویری مدرن و دیگرسویه از شخصیت برادر رهنمون می‌شود. در این نما، برادر یا به شیوه تجربه‌گرایی مدرن در علم به شیوهٔ علوم تجربی و آزمایشگاهی

و از جنازه ماهی‌ها
که زیر پوست بیمار آب
به ذره های فاسد تبدیل می‌شوند
شماره برمی‌دارد

(همان:٤٥٢)

Archive of SID

www.SID.ir

یا همسو با فلسفه بدبینانه یا ناامید معاصر سخن می‌گوید:

برادرم به فلسفه معتاد است
برادرم شفای باغچه را
در انهدام باغچه می‌داند

(همان:٤٥٢)

که بازی بینامتنی با واژه «شفا» گفتگویی با کتاب فلسفی «ابن سینا» هم هست و تجویز کنش انهدام به مثابهٔ شفای باغچه خود بخود تعمیم بدبینی فلسفی به تمام سطوح زندگی است. تناقض معرفتی – هویتی برادر در همین دوگانگی جاهلی – عیاری با دانشمند ـ فیلسوفی است که سویه مدرن زندگی جدیدش را تصنعی کرده است تا جایی که

و ناامیدیش
آنقدر کوچک است که هرشب
در ازدحام میخانه گم می‌شود

(همان:٤٥٢)

نا امیدی مجازاً همان فلسفهٔ بدبینانه و میکده از ملزومات جوانی – جاهلی است. با این وصف نه تنها سویهٔ مدرن او در سایهٔ سویهٔ سنتی وی گم می‌شود، خود سویهٔ سنتی با توجه به مستی و مشت بر دیوار زدن‌ها از اصالت روحیهٔ عیاری به دور است:

او مست می‌کند
و مشت می‌زند به در و دیوار

(همان:٤٥٢)

وضعیت آستانه‌ای خواهر هم در فضای معلق میان سنت و مدرنیته شکل گرفته و تناقضی چشمگیری را در زندگی وی رقم زده است. با تکیه بر سپیدی‌های متنِ بازنمایی شده در باب خواهر می‌توان دو نمای سنتی و مدرن در زندگی وی دید. نمای سنتی هویت خواهر با جهان کودکانه گره خورده است. جهان کودکی که بنا به دربردارندگی «معصومیت» در معنای اصطلاحی آن، که در صورتبندی ویلیام بلیک آمده است، جهانی وحدت‌انگارانه و فارغ از مرزبندی جهانِ تجربه‌گرا و فرهنگ‌مند است (نک. خسرو نژاد، ۱۳۸۲:۷۷–٤۱)؛ بر

Archive of SID

www.SID.ir

این اساس می‌توان سنت در مقابل مدرنیسم در مواردی با طبیعت در مقابل فرهنگ برابرخوانی کرد. در جهان «سنت – معصومیت» خواهر

حرف‌های ساده قلبش را
وقتی مادر او را می‌زد
به جمع مهربان و ساکت آنها می‌برد
و گاه گاه خانواده‌ی ماهی‌ها را
به آفتاب و شیرینی مهمان می‌کرد
(فرخزاد،۱۳۸٦:٤٥٣)

علاوه بر معصومیت، دلالت دیگر همسو با نمای سنتی زندگی خواهر وجود دارد و آن کتک خوردن از مادر است. در جهان سنتی، اگرچه کودک وجود دارد ولی کودکی یا کودک‌بودگی به مثابهٔ هویتی مستقل پذیرفته نیست از سویی دیگر بخش‌هایی از گفتمان «انضباطی – تربیتی» بر تنبیه بدنی استوار است و شبح این گفتمان در نظام خانوادگی کلاسیک بیشتر بر کودک و نوجوان یا به عبارتی دیگر بر خردسالان سایه افکنده است. جهان مدرن خواهر با ازدواج و تغییر جغرافیایی و رفتن به« خانه‌ای در آن سوی شهر» اتفاق افتاده است و در تداوم آن آمیختن با انواع مصنوعات همچون«خانهٔ مصنوعی»، «ماهیان قرمز مصنوعی»، «همسر مصنوعی»، «درختان سیب مصنوعی» و «آوازهای مصنوعی» تداوم یافته است. واژهٔ مصنوعی اگرچه در معنای منفیِ غیر طبیعی و ساختگی بکار می‌رود، در نگاهی دیگر همسو با یکی از مصداق‌های توانش خواننده‌ها در تلقی اکو، یعنی ردّیابی گزینش‌های بافتاری و وضعیتی نشانه (ژوو،۱۳۹٤:۲۰۹)، امر مصنوع یا برساخته به مثابهٔ مصداقی از مصادیق فرهنگ به شمار می‌آید همان‌قدر که روستا– نیز پایین شهر– و سنت به طبیعت و امر طبیعی گره خورده است، شهر – البته بالاشهر – و مدرن‌بودگی با فرهنگ و امر مصنوع پیوند دارد. در سویهٔ مدرن شخصیت خواهر همسو با گرایش به امور مصنوع، فرهنگ مصرف وجود دارد که در قالب انواع خرید و مصرف نمایشی درصدد ارتقاء طبقه است؛ این امر از آنجا نشات می‌گیرد که سوژه‌های اجتماعی بواسطه اعمال سلیقه، نیز کیفیت و کمیت مصرف برای خود اعتبار دست و پا می‌کنند و این امر در برساخت هویت آنها مؤثر است (بوردیو،۱۳۹۰:۲۹ و بودریار،۱۳۸۹:۷۷). مساله مذکور در تکاپوها و کنش‌های خواهر به روشنی پیداست:

Archive of SID

www.SID.ir

او
هر وقت به دیدن ما می‌آید
و گوشه‌های دامنش از فقر باغچه آلوده می‌شود
حمام ادکلن می‌گیرد

(فرخزاد،۱۳۸٦:٤٥٣)

در ظاهر چنین به نظر می‌رسد که خواهر از جهان سنت بریده و در تجربهٔ زیستی مدرن بسر می‌برد و هیچ تناقض معرفتی – هویتی ندارد در حالیکه در موضع خوانندهٔ پنهان می‌توان چند مورد تناقض یافت: اول آنکه اگرچه گرایش به امر مصنوع از نشانه‌های مدرن بودگی است، انتساب این صفت به اموری که ذاتاً باید جاندار و زنده‌اند، حاکی از اشکالی از تناقض یعنی تهکم و طنز است، از این نظر ماهیان قرمز مصنوعی، عشق همسر مصنوعی، درختان سیب مصنوعی و آواز مصنوعی نمی‌تواند نشانه مدرن‌بودگی یا فرهیختگی باشد. دوم اینکه بنا به جهان مدرن و پسامدرن، مصرف نشانهٔ هویت و طبقه است اما خود مصرف و حتی جنبهٔ نمایشی آن، آدابی دارد که بی‌توجهی به آن نقش بسزایی در تزلزل جایگاه اجتماعی فرد دارد؛ خواهر همچون نوکیسه‌گان« حمام ادکلن می‌گیرد»(همان:٤٥٣).

سومین نشانهٔ تناقض در تعبیرِ
او
هر وقت به دیدن ما می‌آید
آبستن است

(همان:٤٥٣)

یکی از آداب جوامع مدرن باور و عمل به فرزندآوری کمتر است.

با این وصف علّت درونی تنش یا اضطراب، حاصلِ اشکالی از تناقض معرفتی – هویتی برآمده از وضعیت آستانه‌ایِ «سنتی – مدرن» است که با ممانعت از گفتگو و پیوند میان اهالی خانواده سبب شده است تا انتساب عنوان خانواده به آنها طنز آلود بنماید.

Archive of SID

www.SID.ir

۲.۲.۴ بازخوانی علّت بیرونی تنش

۱.۲.۲.٤ بازنمایی علّت بیرونی از زبان راوی

در بخش پایانیِ بند دوم، راوی با تکرار «حیاط خانه ما تنهاست»، به بازنمایی وضعیت همسایگانی می‌پردازد که به شکلی دیگر در تجربهٔ زیسته شده یا در حال زیستن خود با اضطرابی مشابهٔ خانوادهٔ مذکور مواجه‌اند :

حیاط خانه‌ی ما تنهاست
حیاط خانه‌ی ما تنهاست
تمام روز
از پشت در صدای تکه تکه شدن می‌آید
و منفجر شدن
همسایه‌های ما همه در خاک باغچه‌شان بجای گل
خمپاره و مسلسل می‌کارند
همسایه‌های ما همه بر روی حوض‌های کاشیشان
سر پوش می‌گذارند
و حوض‌های کاشی
بی آنکه خود بخواهند
انبارهای باروتند
و بچه‌های کوچه‌ی ما کیف‌های مدرسه‌شان را
از بمب‌های کوچک
پر کرده‌اند
حیاط خانه ما گیج است

(همان:٤٥٤)

۲.۲.۲.٤ علّت بیرونی تنش از موضع خوانندهٔ پنهان

در این بخش از بازنمایی راوی، سفیدی‌ها یا فضاهای خالی معلق در مقام دلالت‌های مکمل، بیانگر این نکته است که علاوه بر معضل درون خانوادگی، فضای سیاسی – فرهنگی اجتماع نیز به تشدید و تداوم اضطرابِ منتشر در حیاط خانه دامن زده است. یکی از این

Archive of SID

www.SID.ir

دلالت‌ها، جابجایی فضای اتفاق از «حیاط خانه‌ی ما» به خارج از آن است. در بند اول شعر، حیاط خانهٔ راوی، محل تمام اتفاقات است ولی در این گام، حیاط خانهٔ همسایه‌ها و کوچه نیز متاثر از عوامل تاریخی اعم از جدال سیاسی یا فرهنگی با نمود خشن و جنگی ـ خمپاره، مسلسل، بمب، باروت و انفجار – دچار اضطراب شده است. نکته دوم را باید با تکیه بر یکی دیگر از الگوهای توانشی خواننده‌ها از نظر اکو یعنی «بازشناسی زبر رمزگذاری‌های بلاغی و سبکی» (ژوو،۱۳۹٤:۲۰۹)، تبیین کرد. راوی پس از گزارش وضعیت اجتماع بیرون از خانه، بجای تکرار ترجیع بند«حیاط خانه‌ی ما تنهاست»، جملهٔ «حیاط خانه‌ی گیج است» را بیان می‌کند، بکارگیری کلمهٔ «گیج» در معنای متردد و غیر قطعی، بجای واژهٔ «تنها»، ضمن اینکه بیانگر وضعیت آستانه‌ای و تناقض «معرفتی – هویتی» افراد خانواده است؛ بنا به موقعیت مکانیِ تعبیر در متن – ذکر آن بعد از گزارش وضعیت همسایه‌ها – تاثیر شرایط اجتماعی بر تولید و تشدید گیجی یا همان وضعیت آستانه‌ای و تناقض معرفتی – هویتی اهالی خانواده را نیز افشاء می‌کند.

۳.٤ پایان روایت: بازخوانی تداوم تنش

بنا به تعریف کمینه‌ای از روایت که بر مبنای اصل تغییر وضعیت مطرح می‌شود، با دو دسته ساختار می‌توان مواجه شد در یک دسته، تنش پیش آمده، فروکش کرده؛ وضعیت تغییر یافته به حالت قبل‌تر برمی‌گردد در برخی دیگر تغییر وضعیت یا تنش تداوم می‌یابد؛ روایت - شعر فروغ از دسته اخیر است.

۱.۳.۴ بازنمایی تداوم تنش از زبان راوی

بند آخر شعر شامل بازنمایی مؤلف – راوی درباره وضعیت خود و نیز توصیف و داوری وی در باب باغچه است:

من از زمانی
که قلب خود را گم کرده است می ترسم
من از تجسم بیگانگی این همه صورت می‌ترسم
من مثل دانش‌آموزی
که درس هندسه‌اش را
دیوانه وار دوست می‌دارد تنها هستم

Archive of SID

www.SID.ir

و فکر می‌کنم که باغچه را می‌شود به بیمارستان برد
من فکر می‌کنم...
من فکر می‌کنم...
من فکر می‌کنم...
و قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است
و ذهن باغچه دارد آرام آرام
از خاطرات سبز تهی می‌شود
(فرخزاد،۱۳۷٦:٤٥٥-٤٥٤)

۲.۳.۴ تداوم تنش از موضع خوانندهٔ پنهان

در بند آخر که توصیف و نمایش وضعیت مؤلف - راویِ شعر است چند فضای خالی با دلالت‌هایی به این شرح می‌توان یافت: اولین نکته بر اساس قواعد هم مرجعیتی (ژوو،۲۰۸:۱۳۹٤)، یعنی تغییر زاویه دید از سوم شخص به اول شخص است که بر مبنای وضعیت راوی در مقام نفر پنجم خانواده مشخص می‌شود. دومین نکته بر اساس آرایه‌های فاصله‌سازِ بصری - مکانمند و اختصاص یک بند شعر آنهم بند آخر درک می‌شود. اگر اختصاصِ بند اول شعر بنا به اقتدار پدر به او اختصاص داده شده است، بند آخر بنا تمایز و تنهایی و البته تنهایی به ادراک در آمده راوی ست؛ او نه تنها تنهاست؛ بلکه از تنهایی خود و دیگر افراد خانواده آگاه هم است؛ بر همین اساس تنهایی او نسبت به دیگران بزرگتر بوده، و یک بند شعر در خدمت نمایش همین تنهایی بزرگ است.

نکته بعدی تاکید بر انجماد رابطه در چهار عضو ارتباطی یعنی دست، صورت، قلب و ذهن است. دست باید لمس کند، کاری نمی‌کند، صورت باید آشنایی بدهد غریبگی در پیش می‌گیرد قلب باید بتپد و احساس داشته باشد، بنا به تورم کم رمق است، ذهن باید بیاد بیاورد اما خاطره‌ای برای به یاد آوردن ندارد یا نمی‌خواهد داشته باشد. وقتی راه‌های ارتباط مسدود باشد نسبت‌ها معنا ندارد و این با رسالت خانواده که بر نسبت‌ها و پاسداشت آنها در قالب خاطره‌ها استوار است منافات دارد.

افزون بر اینها با تکرار چهار باره تعبیر«فکر می‌کنم» تکمیل می‌شود؛ اگر چه تعبیر مذکور نشانهٔ امید راوی و برای تاکید بکار رفته است؛ در خوانشی دیگر«فکر می‌کنمِ» دومی حاکی از تردید؛ سومی تشدید تردید و چهارمی به شکلی قطعی بر جنبهٔ امکان‌ناپذیری دلالت

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند و چنین تردیدی، امید بر زبان جاری‌شده را سست کرده است؛ این نکته با سه سطر پایانی شعر که خود تکرارِ بخشی از بند اول است، تایید می‌شود، چرا که پس از«فکر می‌کنم» های مکرر باز چنین می‌سراید که:

و قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده است
و ذهن باغچه دارد آرام آرام
از خاطرات سبز تهی می‌شود

(فرخزاد،۱۳۷٦:٤٥٥-٤٥٤)

با این وصف چهار نفر از اهالی خانواده بنا به وضعیت آستانه‌ای سنتی – مدرن دچار تناقض معرفتی – هویتی شده و بی نسبتی نمایی آنها با هم، نفر پنجم یعنی راوی را نیز دچار تنهایی بزرگی کرده است تا جایی این اضطراب یا تنش را در قالب گیومه‌ای نامریی – در آغاز بصورت براعت استهلال و در پایان با تکرار برخی از سطور براعت استهلال ـ برجسته می‌کند.

۵. نتیجه‌گیری

در بازخوانی یا معنا گشایی از شعر روایِ «دلم برای باغچه می‌سوزد» به‌جای مواجهه با حاشیه‌های گاه و بیگاهی که در صدد افشاء یا تزریق معنا و پیام باشد، می‌توان تعامل ویژه کارگزاران درون متنی به‌ویژه راوی و خوانندهٔ پنهان را دید که از خلال تعامل آنها برساخت تدریجی روایت و به تبع آن شیوهٔ انتشار معنا در سطوح مختلف متن را در قالب فرم زنده یا ارگانیک شکل می‌دهد. در این تعامل در برابر بازنمایی روساختیِ راوی، سفیدی‌ها و فضاهای خالی‌یی به مثابهٔ موضع خوانندهٔ پنهان وجود دارد که با به خوانش درآوردن آنها معنا یا پیام به شرح زیر کشف یا برساخته شده است:

کلیت شعر بنا به ماهیت هستی‌شناسانه روایت‌ها یعنی اصل تغییر وضعیت، بازنمایی خانواده‌ای مضطرب است؛ در بند اول، راوی تغییر وضعیت را در قالب براعت استهلالی که در آن مرغ، ماهی، باغچه، حیاط و حوض را پریشان نشان می‌دهد، بازنمایی می‌کند. یکی از راهبردهای موضعی خوانش یعنی ارجاع به جهان خواننده که بر اساس نوعی استعاره زیستی – کشاورزی در متن سامان یافته است، شکلی از ارتباط نَسَبی– شجره‌نامه‌ای را میان ابژه‌های سخن افشاء می‌کند و راهبردی دیگر در قالب قواعد هم مرجعیتی بنا به قرینهٔ واژهٔ

Archive of SID

www.SID.ir

حیاط نشان می‌دهد که محدوده اضطراب از یک خانواده فراتر نیست. در بند دوم و سوم، راوی چهار نفر از اعضای خانواده – پدر، مادر، برادر، خواهر– و در انتهای آن وضعیت همسایگان را به شکلی مبسوط بازنمایی می‌کند. با تامل در سفیدی‌های متنی این بندها و تکیه بر برخی راهبردهای خوانش از جمله قواعد هم مرجعیتی، آرایه‌های فاصله ساز بصری – رسم‌الخطی و انواع بینامتنیت مشخص گردید که علّت درونی تنش، برآمده از وضعیت آستانه‌ای سنتی – مدرنِ هریک از افراد خانوده است که آنها را به تناقض معرفتی – هویتی سوق داده؛ همین امر تنهایی را به مثابهٔ نوعی اضطراب به آنها تحمیل کرده است و شرایط نابسامان اجتماعی – فرهنگی بیرون از خانواده نیز در مقام علّت بیرونی تنش به تشدید و تداوم اضطراب مذکور دامن زده است.

در بند آخر شعر، راوی به بازنمایی غریبگی با خانواده و تنهایی خود می‌پردازد. دقت در زبر رمزگان بلاغی – سبکی نیز آرایه‌های فاصله سازِ بصری – مکانمند به مثابهٔ موضع خوانندهٔ پنهان، غریبگی و تردید وی نیز تنهایی بزرگی را که برآمده از آگاهی انحصاری وی از وضعیت خانواده است، نشان می‌دهد؛ با این وصف به لحاظ ساختار روایت، وضعیتِ تغییر یافته، در پایان روایت به اعتدال اولیه بر نمی‌گردد و تنش تداوم می‌یابد.

جریان روایی فوق نشان می‌دهد که معنا یا پیام شعر – اضطراب تنهایی خانواده در دنیای مدرن– به شیوه‌ای منسجم از اول تا آخر شعر و در سطوحی از دلالت‌های متنی ـ فرمی انتشار یافته که با بازخوانی تعامل راوی و خوانندهٔ پنهان کشف یا برساخته شد. نوشتار حاضر مقدمه و پیشنهادی است تا بر اساس آن، شعرهای روایی معاصر از منظر تعامل کارگزاران درون متنی اعم از مولف پنهان و خوانندهٔ پنهان، راوی و روایت شنو، راوی و خوانندهٔ پنهان به خوانش درآید.

پی‌نوشت‌ها

۱. طبقه‌بندی فرم به دو دسته مکانیکی و زنده –ارگانیک – از آنِ تیلور کالریج است؛ فرم مکانیکی شکلی از پیش تثبیت‌شده و قالبی دارد ولی فرم زنده به اقتضای موضوع و از درون شکل می‌گیرد و رشد می‌کند (نک. ایبرمز و هرفم ،۱۳۸۷:۱۶۱).

۲. نمونه دیگر ایدن چمبرز است که اصطلاح« خواننده درون کتاب» را مطرح کرد و برای درک موضع خوانندهٔ پنهان، چند راهبرد خوانش بر اساس بحث‌هایی همچون سبک، زاویهٔ دید،

Archive of SID

www.SID.ir

جانبداری و شکاف‌های گویا پیشنهاد می دهد(چمبرز،۱۳۸۷:۱۵۲–۱۱۵) که در بحث وی در برخی از سطوح انتخاب مصداق یا دلالت‌یابی همپوشانی دارد.

۳. در ترتیب روایتگری نوعی زمان‌پریشی به نام پیش‌نگری یا رجعت به آینده وجود دارد که در آن رخدادی در ترتیب روایی پیشتر از رخدادهایی ذکر شود که در زمان تاریخی و منطقی پس از آنها اتفاق افتاده است. پیش نگری در تعبیر ژنت به صورت آینده‌نگر آمده است (ریمون ـ کنان،۱۳۸۷:٦٥).

کتاب‌نامه

آقاخانی‌بیژنی، محمود و دیگران(۱۳۹۳). «نقد و تحلیل عناصر داستان در ده نمونه از شعرهای روایی معاصر»، کاوش‌نامه دانشگاه یزد، شماره ۲۹، صص۲۵٦–۲۲۵.

اشمید، وولف (۱۳۹٤). درآمدی بر روایت شناسی، ترجمهٔ تقی پورنامداریان و نیره پاک مهر تهران: سیاهرود.

اکو، اومبرتو (۱۳۹۲). اعترافات یک رمان نویس جوان، ترجمهٔ مجتبی ویسی، تهران: مروارید.

اکو، اومبرتو (۱۳۹۷). «بیش تفسیر متون»، تفسیر و بیش تفسیر: جهان، تاریخ و متن، ترجمهٔ آرش جمشیدپور، تهران: شبخیز، صص٦٨–٤١.

ایبرمز، ام. اچ و جفری هالت هرفم (۱۳۸۷). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران: رهنما. ایگلتون، تری (۱۳۹۷). چگونه شعر بخوانیم؟، ترجمهٔ پیمان چهرازی، تهران: آگه.

باقی‌نژاد، عباس (۱۳۹۲). «روایت شاعرانه و شعر روایی اخوان»، بهارستان سخن، شماره ۲٤، صص ۲۳٦–۲۱۷.

براهنی، رضا (۱۳۷۹). «تاملاتی پیرامون شعر فروغ فرخزاد»، شناخت‌نامهٔ فروغ فرخزاد، شهناز مرادی‌کوچی، تهران: قطره، صص۹۹–۸۳.

باباچاهی، علی (۱۳۸۹). گزاره‌های منفرد: مسائل شعر و بررسی شعر جدید و جوان امروز، ج۱، تهران: دیبایه.

بودریار، ژان (۱۳۸۹). جامعهٔ مصرفی، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: ثالث.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰). تمایز: نقد اجتماعی قضاوت های ذوقی، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: ثالث.

بودون، ریمون و فرانسوا بوریکو (۱۳۸۵)، فرهنگ انتقادی جامعه‌شناسی، ترجمهٔ عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: فرهنگ معاصر.

پرینس، جرالد (۱۳۹۱). روایت‌شناسی، ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: مینوی خرد.

تولان، مایکل (۱۳۸٦). روایت شناسی: درآمدی زبانشناختی– انتقادی، ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت.

Archive of SID

www.SID.ir

خسرونژاد، مرتضی (۱۳۸۹). معصومیت و تجربه: درآمدی بر فلسفه ادبیات کودکان، تهران: مرکز.
خلیلی جهان‌تیغ، مریم (۱۳۸۲). «ساخت روایت در شعر نیما»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم نسانی تبریز، سال ٤٨، شماره ۱۸۸، صص ۱۳۲-۱۰۷.
چمبرز، ایدن (۱۳۸۷). «خوانندهٔ درون کتاب» ترجمهٔ طاهره آدینه‌پور، از مجموعهٔ دیگرخوانی‌های ناگزیر، گردآوری مرتضی خسرونژاد، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان،۱۵۲-۱۱۵.
ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷). روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران نیلوفر.
ژوو، ونسان (۱۳۹٤). بوطیقای رمان، ترجمهٔ نصرت حجازی، تهران: علمی و فرهنگی.
سلیمی، مهرداد (۱۳۷۹). «تفسیر دو شعر»، شناخت‌نامهٔ فروغ فرخزاد، شهناز مرادی‌کوچی، تهران: قطره، صص۱۷۸-۱٦٦.
سلیمی کوچی ابراهیم، سکوت جهرمی فاطمه (۱۳۹۳). «کاربست نظریه آلوده‌انگاری کریستوا بر شعر دلم برای باغچه می‌سوزد فروغ فرخزاد»، جستارهای زبانی، شماره۱۷، سال پنجم، صص۱۰٦-۸۹.
شادروی‌منش، محمد و اعظم برامکی (۱۳۹۱). «شگردهای روایت در شعرهای روایی مهدی اخوان ثالث»، مجله ادب فارسی دانشگاه تهران، شماره ۱۰، صص ۱۰۲-۸۳.
فرخزاد، فروغ (۱۳۷٦). دیوان اشعار به همراه نگرشی بر زندگی، احوال و آثار او، به کوشش بهروز جلالی، تهران: مروارید.
مارتین، والاس (۱۳۸۲). نظریه‌های روایت، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: هرمس.
لوته، یاکوب (۱۳۸٦). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمهٔ امید نیک فرجام، تهران: مینوی خرد.
مشرف آزاد تهرانی، محمود (۱۳۹۳). پریشادخت شعر: زندگی و شعر فروغ فرخزاد، تهران: ثالث.
نیلی، زهره (۱۳۸۱). پرواز را به خاطر بسپار، تهران: ورجاوند.
یعقوبی‌جنبه‌سرایی، پارسا (۱۳۹۱). «تحلیل صورتبندی راوی شعر فروغ فرخزاد از اضطراب خانوادهٔ دنیای مدرن بر مبنای نظریهٔ موری بوون»، دو فصلنامه مشاوره و روان درمانی خانواده دانشگاه کردستان، دوره ۲، شماره ٤، صص٥٨٤-٥٧٢

Archive of SID

www.SID.ir