کارکرد شاعرانهٔ گزاره‌ها در شعر فروغ فرخزاد

دکتر پروین سلاجقه
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد شعبهٔ تهران مرکز

چکیده
این مقاله جستاری تحقیقی دربارهٔ ساختار گزاره‌های شاعرانه و چگونگی کارکرد هنری آن‌ها در شعر فروغ فرخزاد است. بخش اول مقاله به طرح مباحث نظری دربارهٔ کارکرد گزاره‌ها یا واحدهای گفتاری پایه اختصاص دارد. شیوهٔ ارائهٔ بحث‌ها در این بخش به نحوی است که ضمن تأملی انتقادی بر مباحث مطرح‌شده در معانی و بیان کلاسیک دربارهٔ خبر یا واحد گفتاری پایه، دستاوردهای مطالعات ادبی معاصر را به ویژه در زبانشناسی، نظریهٔ شعری در آرای فرمالیست‌های روسی و ساختارگرایان مورد توجه قرارمی‌دهد. بخش دوم، کاربرد مباحث مطرح‌شده در بخش اول در اشعار فروغ فرخزاد است. در این بخش گزاره‌های شعر فروغ به چند دسته اصلی تقسیم شده و شیوهٔ ارائهٔ تحلیل‌ها در مورد کارکرد این گزاره‌ها به نحوی است که تا حدود زیادی چگونگی تحولات هنری گزاره‌ها را در شعر او به کمک جدول‌های آماری نمایش می‌دهد.
واژگان کلیدی: فروغ فرخزاد، گزاره، ساختار.

مقدمه

هر چند توجه به ساختار زبان در هیئت «کلمه» و «کلام» و نقش این دو عنصر در انتقال پیام و معانی ضمنی از قدیم‌الایام مورد توجه نظریه‌پردازان علوم ادبی قرار گرفته و به برخی از ویژگی‌های آن‌ها در آرای بلاغی پرداخته شده است، آنچه در دورهٔ

معاصر توانسته است چگونگی کارکرد این دو عنصر و فرایند تبدیل زبان گزارشی به زبان برجستهٔ ادبی را مورد بررسی دقیق‌تر قرار دهد، مطالعات ادبی معاصر است که با استفاده از دستاوردهای علوم ارزشمندی مانند زبانشناسی همگانی، استفاده از نظریه‌های شعری، ساختارگرایی و معناشناسی توانسته است شاهراه‌های تازه‌ای به سوی مطالعات متن شاعرانه بگشاید.

هدف از تدوین این مقاله طرح مباحث نظری مرتبط با مطالعات کلاسیک و مدرن دربارهٔ سازکار یکی از مهم‌ترین اجزای ساختاری زبان، یعنی جمله یا واحد گفتاری پایه است که نقش اصلی را در ارائهٔ پیام خبری یا شاعرانه در زبان به عهده می‌گیرد و شیوهٔ ارائهٔ آن در متن به تنهایی می‌تواند از مصادیق «طغیان» یا «شورش زبان» یا «برجسته‌سازی هنری» به حساب آید. بدین منظور برای روشن‌تر شدن بحث‌های نظری مطرح‌شده در آغاز مقاله، موارد کاربردی آن همراه با جدول فراوانی آماری گزاره‌ها در کلیهٔ اشعار فروغ فرخزاد مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

مبانی نظری بحث

نورتروپ فرای در تحلیل نقد می‌نویسد:

> از دوران افلاطون تاکنون، در بوطیقا، تقسیم «خیر» به سه حوزهٔ عمده است که از آن میان، دنیای «هنر و زیبایی و احساس و ذوق»، دنیای اصلی است و دو دنیای دیگر، در دو سوی آن قرار دارند: یکی از این دو، دنیای عمل و رویدادهای اجتماعی است و دیگری دنیای افکار و اندیشه‌های فردی (فرای، ۱۳۷۷: ۲۹۱).

از این گفتار می‌توان نتیجه گرفت که به دلیل اصلی بودن این «دنیا» است که از همان ایام، برای روشن‌سازی چند و چون بخش عمده‌ای از آن، یعنی گفتار هنری، بحث‌های متعددی، به ویژه در ریطوریقا مطرح شده است. به عقیدهٔ فرای:

> ریطوریقا از همان آغاز به دو معنا بوده است: گفتار زینتی و گفتار اقناعی. به نظر می‌آید که این دو به لحاظ روانشناختی نقطهٔ مقابل یکدیگرند؛ چرا که میل به زینت، در اساس فارغ از غرض انتفاعی است و میل به اقناع مشحون از فرض انتفاعی. واقعیت این است که ریطوریقای زینتی از نفس ادبیات جدایی‌ناپذیر است یا همان چیزی است که ما آن را بدین ترتیب نام کرده‌ایم: ساختار لفظی مفروضی که به خاطر خودش وجود دارد (همان، ۲۹۳).

به نظر می‌رسد این دو معنا دربارهٔ گفتار، اصلی‌ترین پایه‌های طبقه‌بندی ریطوریقای سنتی را تشکیل می‌دهد و مسائلی را دربارهٔ چگونگی فنّ خطابه -که قصد اقناعی دارد و به منظور تقویت قدرت استدلال پایه‌ریزی می‌شود- و بررسی خبر که به چند و چون گزاره‌های خبری اعم از خطابه و شعر می‌پردازد، مطرح می‌کند. به نظر فرای:

> ریطوریقای زینتی به صورت ایستا بر شنوندگان اثر می‌گذارد و آن‌ها را به سمت تحسین زیبایی یا نکته‌سنجی می‌برد و ریطوریقای اقناعی، شنوندگان را به صورت پویا بـه سـمت جریان عمل پیش می‌برد، در یکی «عاطفه» به زبان می‌آید و در دیگری، دستکاری می‌شود (همان، ۲۹۳).

اما واقعیت این است که در آرای قدما، مباحث این دوگونه، با هم آمیخته و هیچ‌گاه به طور کامل از یکدیگر جدا نشده است؛ چرا که پایه‌های بحث گزاره‌های خبری، بدون توجه جدی به موجودیت مادی خبر، بیشتر به بحث‌های حاشیه‌ای روانشناسی احوال متکلم و مخاطب می‌پردازد و با درآمدی مختصر و نسبتاً سطحی، ساختار جمله را مورد بررسی قرار داده، با بحثی کوتاه در باب «معانی ضمنی» خبر و انشاء به پایان می‌رسد. به طور قطع می‌توان گفت که آنچه از «معانی ضمنی» در مباحث سنتی مطرح شده است، ارتباط چندانی با بحث معانی ضمنی در نظریه‌های مدرن زبانشناختی که پایه‌های بحث را براساس مسئلهٔ «دلالت» و جایگزینی استوار می‌سازد، ندارد.

به نظر «تؤدورف» یکی از دلایل مشکلات ما در معناشناسی ادبی، به هم ریختگی پدیده‌های بسیار متفاوت است. هرچند همگی مربوط به معناشناسی هستند، برای راحت‌تر شدن کار باید آن‌ها را دسته‌بندی کنیم: نخست بر پایهٔ زبانشناسی معاصر، دو نوع از مسائل معناشناختی، یعنی مسائل صوری و مسائل مضمونی را از یکدیگر متمایز کنیم و تفکیکی قائل شویم میان اینکه:

۱. متن چگونه معنادار می‌شود؟

۲. اینکه متن چه معنایی دارد؟

پرسش اول در کانون معناشناسی زبانشناختی قرار می‌گیرد. رهیافت زبانشناختی با دو محدودیت روبه‌رو است. این رهیافت از سویی، فقط به امر دلالت می‌پردازد و این را در معنای محدود آن صورت می‌دهد، به طوری که مسائل مربوط به معنای ضمنی کاربرد بازی‌گون زبان و استعاره‌پردازی را کنار می‌گذارد؛ از سویی دیگر، هرگز از محدودهٔ جمله -که واحد پایهٔ زبانشناسی است -فراتر نمی‌رود. این دو جنبهٔ معناشناسی صوری، یعنی معنای ثانوی و سازمان‌بندی معنادار «سخن»، به ویژه در

تحلیل ادبی اهمیتی اساسی دارند و توجه متخصصان را به خود جلب کرده‌اند. بررسی معناهایی غیر از معنای حقیقی بخشی از فن بیان به شمار می‌آمده است (تؤدورف، ۱۳۸۲: ۳۵-۳۶).

نگاه کلاسیک‌ها که به طور عمده در بررسی اجزاء و عناصر جمله یا واحد گفتاری پایه، بر آرای ارسطو بنیان شده است، بعدها توسط رمانتیک‌ها به دیدگاه‌های افلاطونی، نزدیک شد و به طور کلی، مسئلهٔ منش استعاری زبان را مطرح کرد. از این رو مسئلهٔ تجزیهٔ گزاره‌ها به اجزاء، و عناصر ساختاری و بحث دربارهٔ این اجزاء، و همچنین طرح مسئلهٔ «معانی ضمنی» مبتنی بر احوال روانشناختی متکلم و گوینده، به طور اساسی دچار چالش شد. برایند همهٔ این دیدگاه‌ها در قرن بیستم به وسیلهٔ آرای مدرنِ مبتنی بر نظریه‌های ادبی از سوی فرمالیست‌ها، زبانشناسان و در نهایت، ساختارگرایانَ تحولی اساسی یافت و به وسیلهٔ رویکردهای پساساختگرا تا حدود زیادی تکمیل شد. آنچه در قدم اول، در نظریه‌های ادبی امروز مسئلهٔ تعامل ناقص مثلث گوینده، متن و مخاطب را در آرای کلاسیک دستخوش تغییرکرد،توجه به ساختار مادی زبان از طرف زبانشناسان، به ویژه طرح الگوی زبانشناسی یاکوبسن در فرایند ارتباطی زبان است. به نظر یاکوبسن «شعرها به درجات مختلف، پیام‌هایی دربارهٔ شعر و بنابراین دربارهٔ زبان‌اند؛ همان قدر که دربارهٔ عشق، مرگ و سایر دغدغه‌های حسی انسان‌اند.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۵۵) الگوی ارتباطی یاکوبسن، برخلاف الگوی قدما، متن یا خبر را در کانون اصلی توجه قرار می‌دهد.اعتقاد یاکوبسن بر نهفته بودن جوهرهٔ شعر در فرمول‌های کلامی و نحو شعری، نقش اصلی زبان را در انتقال پیام در رابطهٔ میان گوینده و شنونده در سطوح متعدد مطرح می‌کند. هر چند آرای یاکوبسن، به ویژه در مفهوم «پیام» از طرف ریفاتر به پرسش کشیده و به وسیلهٔ دیگران تکمیل شد، هسته‌های سخن نظری او در باب «ظهور ناگهانی» پیام یا عنصری در پیام، یکی از نکته‌هایی است که در کارکرد شعری زبان، به وسیلهٔ برجسته‌سازی قابل تأمل است. از نظر یاکوبسن:

> پیام با استفاده از عبارتی استاندارد، برگرفته از رمزگانی فرعی، می‌تواند توجه را به خود، به ترکیب‌بندی خود، جلب‌کند [مثلاً]؛ «ظهور ناگهانی» یک ریتم مؤکد (تکرار دو هجا) توجه را از بافت به خود پیام جلب می‌کند؛ طوری که وقتی «مردی» پدیدار می‌شود، مرتبهٔ وجودی پرسش‌برانگیزی دارد (همان، ۴۶).

اما آنچه در این مقاله، بن‌مایهٔ اصلی سخن نظری را در باب گزاره‌های کلامی شکل می‌دهد، تلاش در جهت ایجاد نوعی رابطهٔ هم‌ارزی میان گفتارهای نظری دربارهٔ

کارکرد «زبان»، پیام و گزارهٔ خبری -که در این پژوهش با اندکی تسامح از نظر معنایی مترادف شمرده می‌شوند- است که بتواند بنیان مبحث مورد نظر ما در کارکرد ویژهٔ گزاره‌ها در شعر فروغ و یا در مفهومی گسترده‌تر، در شعر باشد، و آن توجه به کنش گزاره‌ها در «ظهور ناگهانی» به زعم یاکوبسن، «طغیان زبانی» و «آشنایی‌زدایی» از منظر فرمالیست‌ها (ر.ک: ایگلتون، ۱۳۸۰: ۸) و «برجسته‌سازی» به سبب انحراف از نرم به زعم زبانشناسان معاصر است. دربارهٔ گزاره‌های کلامی به عنوان واحدهای گفتاری پایه که در تعریف دستوری «جمله» قلمداد می‌شوند، تودورف در بحث انواع سیاق‌های کلام می‌نویسد:

> امروزه منتقدی که بخواهد از اهمیت زبان در ادبیات سخن بگوید، از صمیم قلب می‌گوید: اثر ادبی از کلمات پدید آمده است. اما اثر ادبی مانند هر گفتهٔ زبانی دیگر، نه از «کلمات»، بلکه از جمله‌هایی صورت بسته است که به سیاق‌های گوناگون کلام متعلق‌اند. توصیف این سیاق‌های کلام، نخستین وظیفهٔ ماست؛ چرا که باید کار را از آنجا آغاز کنیم که ببینیم ابزارهای زبانی‌ای که نویسنده در اختیار دارد، چه هستند و دریابیم که ویژگی‌های کلام پیش از ترکیب آن‌ها در یک اثر کدام‌اند. این بررسی مقدماتی که به وضعیت‌های زبانی پیشاادبی می‌پردازد، برای شناخت خود اثر ادبی که بعداً به آن خواهیم پرداخت، ضروری است و این تا آنجا امکان‌پذیر است که مرز عبورناپذیری میان این دو حائل شده باشد (تؤدورف، ۱۳۸۲: ۴۳).

با توجه به گفتار فوق، مهم‌ترین نکته‌ای که از سخنان تؤدورف در خدمت بحث نظری ما در این مقاله قرار می‌گیرد، اشاره به اهمیت نقش جمله‌ها یا گزاره‌های کلامی به عنوان بررسی وضعیت‌های «پیشاادبی» اثر است که می‌تواند در خدمت شناخت «اثرادبی» قرار گیرد. این رهیافت ارجمند زبانشناختی، بررسی گزاره‌ها را به سمت و سوی نظریه‌های زبانشناختی و ادبی معاصر- که به آن اشاره شد- سوق می‌دهد و کار مطالعهٔ اثر را در قدم اول، از بررسی سابژکتیو[۲] صِرف به سوی بررسی ابژکتیو[۳] سوق می‌دهد؛ ضمن اینکه استقلال گزاره‌ها را به مثابهٔ واحدهای گفتاری پایه در متن یا نوعی «پاره‌متن» به رسمیت می‌شناسد تا در قدم‌های بعدی در صورت امکان به سمت نوعی معناشناسی فراتر از حد جمله حرکت کند؛ چرا که به قول پل ریکور «معناشناسی از حد جمله‌های تک فراتر نمی‌رود. اما در صورت ارتباط برقرار کردن بین تمام بخش‌ها، به سمت هرمنوتیک میل می‌کند؛ به سمت کلیتی که مجموعهٔ سادهٔ تمامی جمله‌ها نیست.» (ریکور، ۱۳۷۸: ۲۴)

وضعیت گزاره‌ها در شعر فروغ فرخزاد

با توجه به آنچه در مباحث نظری در آغاز این مقاله مطرح شد، برای بررسی وضعیت گزاره‌ها و کارکرد شاعرانهٔ آن‌ها در شعر فروغ فرخزاد و همچنین چگونگی نمایش قدرت راوی اشعار او در هدایت گزاره‌های بیانی و روایی ساده به سمت گزاره‌های قدرتمند خبری – بیانی و خبری – تأکیدی یا دیگر انواع آن، از دو روش استفاده شده است. روش اول طبقه‌بندی گزاره‌های اشعار فروغ به دوازده دستهٔ اصلی است که به ترتیب عبارت‌اند از:

۱. خبری– بیانی؛ ۲. خبری– تأکیدی؛ ۳. تأکیدی؛ ۴. استفهامی؛ ۵. استفهامی– تأکیدی؛ ۶. امری؛ ۷. امری– تأکیدی؛ ۸. تردیدی– شرطی؛ ۹. تمنایی؛ ۱۰. تمنایی– تأکیدی؛۱۱. عاطفی؛ ۱۲. ندایی.

توجه به فراوانی و تغییر دامنهٔ انواع گزاره‌ها از هر مجموعهٔ شعر به مجموعهٔ دیگر، تا حدود زیادی چگونگی تغییر و تحولاتی را که از اشعار آغازین تا اشعار پایانی او صورت گرفته است، نشان می‌دهد. هرچند بخش عظیمی از این تحولات، در سطوح معنایی، برجسته‌سازی، طنین ویژهٔ گزاره‌ها و قدرت بیان و راویگری اشعار اوست (که نمایش آن‌ها در نمودارهای آماری و گرافیکی مقدور نیست و فقط به وسیلهٔ تحلیل قابل بررسی‌اند)، توجه به گزارش‌های آماری از وضع کمی گزاره‌ها نیز تا حدود زیادی می‌تواند در خدمت نمایش چگونگی تغییر و تحولات اساسی در روند شاعرانگی در اشعار فروغ باشد. بررسی‌های آماری در پنج مجموعهٔ شعر فروغ به شرح زیر است:

۱. مجموعهٔ شعر «اسیر»، اولین مجموعهٔ شعر شاعر. آمار گزاره‌ها در۳۳ شعر سروده شده، از این قرار است:

خبری–بیانی ۴۸۵، خبری–تأکیدی ۷۵، تأکیدی ۸، استفهامی (پرسشی)۸۱، استفهامی – تأکیدی-۰- ، امری ۸۲، امری– تأکیدی ۹، تردیدی– شرطی ۲۴، تمنایی ۲۴، تمنایی– تأکیدی ۱۳، عاطفی ۲۸، ندایی ۴۲ (فراوانی این آمار در جدول پیوست نشان داده شده است).

همان‌طورکه می‌بینیم بیشترین تعداد گزاره‌ها در اولین مجموعهٔ شعر فروغ، مربوط به گزاره‌های خبری– بیانی است. این گزاره‌ها، به طور عمده در خدمت بیان وضعیت راوی و حادثه‌ای است که در زندگی شخصی او رخ داده است و در نتیجه، جهت‌گیری

پیام در این گزاره‌ها به سمت موضوع پیام است (طبق الگوی فرایند ارتباطی از نظر یاکوبسن ر.ک: اسکولز، ۱۳۷۹: ۴۶).

راوی درگیر خویش و ماجرایی است که بر او گذشته است (شکست در عشق). از این رو گزاره‌های خبری در خدمت بیانِ وضعِ فعلیِ راوی و خاطرات او از آن ماجراهای عاشقانه است. نقش زبان در این گزاره‌ها، ارجاعی است و صدق و کذب آن‌ها از طریق محیط امکان‌پذیر. لازم است ذکر شود که بررسی عوامل محیطی این گزاره‌ها و رخدادهای برون‌متنی زندگی شاعر در این دوره از تاریخ زندگی او با زبان راوی یکسان است (ر.ک: فرخزاد، ۱۳۷۹: مقدمه). مانند گزاره‌های خبری در شاهد مثال‌های زیر:

شهر است در کنارهٔ آن شط پرخروش — با نخل‌های درهم و شب‌های پر ز نور
شهری است در کنارهٔ آن شط و قلب من — آنجا اسیر پنجهٔ یک مرد پرغرور
(یادی از گذشته، اسیر، ۷۷)

رفتم، مرا ببخش و مگو او وفا نداشت — راهی به جز گریز برایم نمانده بود
این عشق آتشین پر از درد و بی‌امید — در وادی گناه و جنونم کشانده بود
(گریز و درد، اسیر، ۸۷)

و:

هر زمان می‌دود در خیالم — نقشی از بستری خالی و سرد
نقش دستی که کاویده نومید — پیکری را در آن با غم و درد
(خانهٔ متروک، اسیر، ۱۳۸)

از آنجا که بیان وضعیت و مقتضای حال راوی در بیشتر این گزاره‌ها، در چند موضوع مشخص و محدود، مثل یادآوری خاطرات عاشقانه (قبل از جدایی از معشوق)، بیان اندوه عمیق از این جدایی، تأسف و حسرت بر روزهای سپری‌شدهٔ عشق، دلتنگی برای فرزند حاصل از این عشق (پسر فروغ که اکنون نزد همسرش زندگی می‌کند)، انتظار بازگشت معشوق و موضوعاتی از این دست، به طور مکرر در گزاره‌های مشابه تکرار می‌شود، درنتیجه می‌توان گفت که گزاره‌ها – اعم از خبری بیانی یا انواع دیگر– از نظر موضوعی، تکراری و وابسته به یکدیگرند و هویتی مجموعی دارند و از حلقهٔ تنگ و بستهٔ ماجرای شخصی فراتر نرفته‌اند. گستردگی محتوا در حد بیان درد قصهٔ عشق شکست‌خورده و بیان وضعیت زنی تنهاست که اسیرِ «زن بودن» خویش است و برای برون‌رفت از این وضع، راه گریزی نمی‌یابد.

گزاره‌های خبری– بیانی نیز در خدمت «تأکید» بر همین موضوع‌های محدود مطرح‌شده در گزاره‌های خبری– بیانی‌اند و به طور عمده، وضعیت موجود راوی و عواطف و احساسات شکست‌خورده و تنهایی و اندوه او را مورد تأکید قرار می‌دهند. این گزاره‌ها گاهی با واژه‌های تأکیدی مانند هنوز، دیگر، فقط و... همراه هستند و گاهی با کاربرد استفهام انکاری و یا شگردهای دیگر، مانند استفاده از قسم، تکرار و... .

دیگرم آرزوی عشقی نیست — بیدلان را چه آرزو باشد؟
دل اگر بود باز می‌نالید — که هنوزم نظر به او باشد
(گمگشته، اسیر، ۱۰۶)

به خدا در دل و جانم نیست — هیچ جز حسرت دیدارش
سوختم از غم و کی باشد — غم من مایهٔ آزارش؟
(چشم به راه، اسیر، ۱۱۲)

و:

دانی از زندگی چه می‌خواهم؟ — من تو باشم تو پای تا سر تو
زندگی گر هزار باره بود — بار دیگر تو، بار دیگر تو
(از دوست داشتن، اسیر، ۱۶۱)

فضای اندوه و تأسف بر بخش عظیمی از این گزاره‌ها مسلط است و از این رو، طنینی محدود و گره‌خورده در خود دارند و در درون همین رابطهٔ شخصی محدود (من – تو) اسیر می‌شوند و قصهٔ رنج و تنهایی (انسان– فرد) را به گوش می‌رسانند و گاهی اگر بارقه‌ای از امید در بعضی از این گزاره‌ها، خودی نشان می‌دهد، به سرعت به وسیلهٔ گزاره‌های خبری دال بر اندوه و ناامیدی خاموش می‌شوند؛ به طور مثال در ماجرای «دختر و بهار»:

دختر کنار پنجره تنها نشست و گفت: — ای دختر بهار حسد می‌برم به تو
عطر و گل و ترانه و سرمستی تو را — با هرچه طالبی به خدا می‌خرم ز تو
...
خورشید خنده کرد و ز امواج خنده‌اش — بر چهر روز روشنی دلکشی دوید
موجی سبک خزید و نسیمی به گوش او — رازی سرود و موج به نرمی از او رمید
...
خورشید تشنه کام در آن سوی آسمان — گویی میان مجمری از خون نشسته بود
می‌رفت روز و خیره در اندیشه‌ای غریب — دختر کنار پنجره محزون نشسته بود
(دختر و بهار، اسیر،۱۳۷)

گزاره‌های استفهامی (پرسشی) در مجموعهٔ «اسیر» نیز در خدمت فضای شخصی اشعارند. این گزاره‌ها به طور عمده، پرسش‌های راوی اشعار را دربارهٔ ماجرای عاشقانهٔ او و معشوق و همچنین تعامل روزگار با حکایت عشق بی‌سرانجام آن‌ها مطرح می‌کنند و از دایرهٔ بستهٔ شخصی فراتر نرفته و در نتیجه، در سطح پرسش‌هایی ساده و با طنینی اندک و محدود باقی مانده‌اند. این گزاره‌ها، (به قول یاکوبسن) جهت‌گیری پیام را به سوی مجرای ارتباطی سوق می‌دهند و کنش همدلی دارند (اسکولز: ۱۳۷۹: ۴۷).

این چه عشقی است که در دل دارم؟ من از این عشق چه حاصل دارم؟
می‌گریزی ز من و در طلبت باز هم کوشش باطل دارم
(دیدار تلخ، اسیر، ۱۰۱)

و:

ای ستاره‌ها چه شد که در نگاه من دیگر آن نشاط و نغمه و ترانه مرد؟
ای ستاره‌ها چه شد که بر لبان او آخر آن نوای گرم و عاشقانه مرد؟
(ای ستاره‌ها، اسیر، ۱۴۹)

گزاره‌های امری به طور عمده در خدمت تقاضا و طلب راوی از خویشتن و دیگران است؛ ولی باز هم از دایرهٔ بستهٔ خواسته‌های شخصی فراتر نمی‌روند:

آه! ای دخترک خدمتکار گل بزن بر سر و بر سینهٔ من
تا که حیران شود از جلوهٔ گل امشب آن عاشق دیرینهٔ من
(مهمان، اسیر، ۱۳۰)

بیا بگشای در تا پرگشایم به سوی آسمان روشن شعر
اگر بگذاریم پرواز کردن گلی خواهم شدن در گلشن شعر
(عصیان، اسیر، ۹۶)

از تنگنای محبس تاریکی از منجلاب تیرهٔ این دنیا
بانگ پر از نیاز مرا بشنو آه ای خدای قادر بی‌همتا
یکدم ز گرد پیکر من بشکاف بشکاف این حجاب سیاهی را
شاید درون سینهٔ من بینی این مایهٔ گناه و تباهی را
(در برابر خدا، اسیر، ۱۴۵)

گزاره‌های تمنایی و تمنایی- تأکیدی در مجموعهٔ «اسیر» بیشتر در خدمت آرزوهای راوی اشعار در سطح بسته و محدود است و از دایرهٔ بستهٔ آرزوهای شخصی فراتر نمی‌روند:

از میان پلک‌های نیمه‌باز / خسته‌دل نگاه می‌کنم / کاش با همین سکوت و با همین صفا / در میان بازوان من / خاک می‌شدی/ با همین سکوت و با همین صفا ... در میان بازوان من / زیر سایبان گیسوان من / چون لطیف بارشی / یا مه نوازشی / کاش خاک می‌شدی / کاش خاک می‌شدی ...

(با کدام دست، اسیر، ۷۴)

گزاره‌های عاطفی در مجموعهٔ «اسیر» نیز به طور کلی در خدمت آه و افسوس و دریغ راوی اشعار بر از دست رفتن عشقی است که برای راوی، بیشترین اهمیت را داشته است. این گزاره‌ها نیز در دایرهٔ بستهٔ عواطف و احساسات شخصی و رمانتیک شاعر محصور شده، با اصواتی نظیر افسوس، دریغا و ... بیان می‌شوند:

آه بگذار گم شوم در تو — کس نیابد ز من نشانهٔ من
روح سوزان آه مرطوبت — بوزد بر تن ترانهٔ من

(از دوست داشتن، اسیر، ۱۶۱)

یاد بگذشته به دل مانده دریغ! — نیست یاری که مرا یاد کند
دیده‌ام خیره به ره ماند و نداد — نامه‌ای تا دل من شاد کند

(از یاد رفته، اسیر، ۱۰۹)

آخرین بخش گزاره‌ها، گزاره‌های ندایی در مجموعهٔ «اسیر» است که با مورد خطاب قرار دادن مخاطب که گاهی معشوق، گاه خداوند و گاهی روزگار یا شخص دیگری است، بخش مهمی از وظیفهٔ نقش‌های ترغیبی زبان را به عهده دارند و به نوعی بیانگر حدیث نفس شاعرند؛ اما این گزاره‌ها نیز به هیچ وجه از محدودهٔ بستهٔ احساسات، رمانتیک و عواطف شخصی راوی پا را فراتر نمی‌گذارند:

پاییز ای مسافر خاک‌آلود — در دامنت چه چیز نهان داری؟
جز برگ‌های مرده و خشکیده — دیگر چه ثروتی به جهان داری؟

(پاییز، اسیر، ۷۷)

و:

لای لای ای پسر کوچک من — دیده بربند که شب آمده است
دیده بربند که این دیو سیاه — خون به کف، خنده به لب آمده است

(دیوشب، اسیر، ۹۰)

۲. وضعیت گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «دیوار»، دومین مجموعهٔ شعر فروغ، با ۲۴ شعر (۹ شعر کمتر از «اسیر») بدین شرح است:

خبری– بیانی ۳۵۷، خبری– تأکیدی ۱۴، تأکیدی ۸، استفهامی ۵۴، استفهامی– تأکیدی ۵، امری ۷، امری – تأکیدی -۰-، تردیدی – شرطی۲۱، تمنایی ۳۲، تمنایی – تأکیدی ۴، عاطفی ۳۰، ندایی ۲۴.

در مقایسهٔ گزاره‌های این دو مجموعه، تفاوت‌های عمدهٔ زیر به چشم می‌خورد:

کاهش عمده در گزاره‌های خبری – بیانی (با توجه به اینکه این مجموعه حدود ۹ شعر کمتر از مجموعهٔ اسیر دارد، تا حدودی قابل توجیه است)، کاهش گزاره‌های خبری – تأکیدی از ۷۵ به ۱۴، گزاره‌های استفهامی از ۸۱ به ۵۴، گزاره‌های امری از ۸۲ به ۷ و گزاره‌های تمنایی و تمنایی– تأکیدی از ۳۲ و۱۳ به ۴ جای تأمل دارد که به دلیل پرهیز از به درازا کشیدن بحث در این مقاله، به بخشی از دلایل آن، به طور مختصر اشاره خواهد شد.

در بیان دلایل کاهش میزان گزاره‌های خبری– تأکیدی در مجموعهٔ «دیوار»، می‌توان گفت هرچند فضای کلی این مجموعه از نظر مقتضای حال راوی اشعار، تا حدودی مانند مجموعهٔ قبلی است، به نظر می‌رسد که راوی نسبتاً وضعیت جدید خود را پذیرفته است و واقعهٔ شکست در عشق و جدایی از یار تا حدودی کمرنگ‌تر می‌شود. از این‌رو راوی به یاد گذشتهٔ خود و خاطراتش با معشوق است. افسوس و حسرت بر چگونگی وقوع این ماجرا، بیشتر در خلوت‌های راوی «بیان» می‌شود؛ به همین سبب خبرهای بیانی کمتر مورد تأکید قرار می‌گیرند:

بعد از آن دیوانگی‌ها ای دریغ! باورم ناید که عاقل گشته‌ام
گوییا «او» مرده در من کاین چنین خسته و خاموش و باطل گشته‌ام
(همان‌جا)

«او» چو در من مرد، ناگه هر چه بود در نگاهم حالتی دیگر گرفت
گوییا شب با دو دست سرد خویش روح بی‌تاب مرا در بر گرفت
(همان‌جا)

به نظر می‌رسد راوی در پذیرش ماجرای درد خود، توجه خودآگاهانه به سمت مقاصد دیگری به جز تأکید بر عشقِ ازدست‌رفته معطوف می‌دارد؛ گاهی به هستی خود در «آینه» می‌نگرد و گاهی به دنبالِ جنبهٔ دیگری از زندگی خود- که به نظر می‌رسید آن را فراموش کرده است- روی می‌آورد. هرچند نوعی سرگردانی در درون‌مایهٔ اشعار

او پیدا شده و نشان‌دهندهٔ این است که راوی، هرچند اندکی به اطراف خود می‌نگرد، هنوز هدف نهایی یا ابژه و انگیزهٔ مورد نظر خود را برای ادامهٔ زندگی نیافته است:

می‌روم امـا نمی‌پـرسم ز خـویش ره کجـا؟ منزل کجا؟ مقصود چیست؟

بوسه می‌بخشم ولـی خـود غافلـم کایـن دل دیوانـه را معبـود کیست؟

(همان، ۱۸۴)

شاید یکی از مهم‌ترین اشعاری که در مجموعهٔ «دیوار» دلایل فوق را تأیید می‌کند، شعر «آبتنی» باشد. در این شعر، راوی پس از شست و شو در آب چشمه، به دریافتی دیگر از زندگی می‌رسد. این دریافت او را به تأملی دیگر دربارهٔ سایر ابعاد حیات فرامی‌خواند. او پس از سپردن تن خود به دست آب خنک و پاک چشمه می‌گوید:

آب خنک بود و موج‌های درخشان / ناله‌کنان گرد من به شوق خزیدند / گویی با دست‌های نرم بلورین / جان و تنم را به سوی خویش کشیدند ... / چشم فرو بستم و خموش و سبک‌روح / تن به علف‌های نرم و تازه فشردم / همچو زنی کو غنوده در بر معشوق / یکسره خود را به دست چشمه سپردم.

(آبتنی، دیوار، ۱۹۵)

دلیل کاهش گزاره‌های مفهومی در مجموعهٔ «دیوار» نیز همان دلایل فوق است؛ چرا که راوی به دلیل پذیرش نسبی وضعیت تازه‌اش، پرسش‌های خود را از معشوق و مخاطبان کاهش داده و به نوعی در پی کنارآمدن با وضع جدید خود است:

بعد از او دیگر چه می‌جویم؟ بعـد از او دیگر چـه می‌پایم؟

اشک سـردی تـا بیـفشانـم گـور گـرمی تـا بیاسایـم

(اندوه تنهایی، دیوار، ۲۱۱)

گزاره‌های امری نیز در مجموعهٔ «دیوار» در مقایسه با مجموعهٔ شعر قبلی (اسیر)، کاهش چشمگیر دارند (از ۸۲ به ۷). این کاهش به این دلیل است که راوی در پذیرش وضعیت تازهٔ خود، بیشتر نیاز به بیان حالات خود دارد، نه با استفاده از وجه امری برای ایجاد همدلی یا درخواست از دیگران یا معشوق در جهت برانگیختن توجه آن‌ها نسبت به خود. به همین دلیل است که بعضی از وجوه امری استفاده شده در اشعار، بیشتر به قصد رهاسازی معشوق به کار گرفته شده است تا تقاضای بازگشت او؛ وجوهی از فعل امر که مخاطب را نسبت به انجام دادن کاری بیشتر مختار می‌کند تا مقید و مجبور:

به چشم خویش دیدم آن شب ای خدا — که جام خود بـه جـام دیگری زدی
چو فـال حـافظ آن میانـه بـاز شد — تو فال خود بـه نـام دیگـری زدی
برو ... برو ... به سوی او، مرا چـه غم — تو آفتابی... او زمین... مـن آسمان
بـر او بتـاب زان‌کـه مـن نشسته‌ام — بـه نـاز روی شانـهٔ ستـارگـان

(قهر، دیوار، ۲۳۲)

از آنجا که دلیل کاهش نسبی وجوه عاطفی و ندایی گزاره‌ها در مجموعهٔ «دیوار» نیز همان است که پیشتر دربارهٔ گزاره‌های قبلی گفتیم، برای پرهیز از طولانی شدن مطلب، از توضیح بیشتر و ذکر شواهد خودداری می‌شود (جدول فراوانی گزاره‌ها در پیوست افزوده خواهد شد).

۳. توجه به کاهش بسامد بعضی از انواع گزاره‌ها (به جز گزاره‌های خبری– بیانی) در مجموعهٔ شعر «عصیان»، سومین مجموعهٔ شعر فروغ، نیز قابل تأمل است. کاهش فاحش و معنادار گزاره‌های خبری– تأکیدی، تأکیدی، استفهامی، امری، امری– تأکیدی، شرطی– تردیدی، تمنایی، عاطفی و ندایی و بسامد فراوان گزاره‌های خبری– بیانی، نشان‌دهندهٔ این است که راوی اشعار فروغ در مجموعهٔ شعر «عصیان» که به نوعی، اشعار دوران گذرا و از دایرهٔ بستهٔ شخصی به سمت فضای گسترده‌تر عام محسوب می‌شود، بیشتر بر خبر و بیان وضعیت تأکید دارد؛ از این رو، تأکیدهای ایشان بر ابژه‌های مورد نظر او در مجموعهٔ اشعار گذشته‌اش، «اسیر» و «دیوار»، بسیار کمرنگ شده و تا حدود زیادی از بین رفته است. به همین دلیل در فرصت اندکی که در این مقاله در اختیار نگارنده هست، فقط به ویژگی گزاره‌های خبری– بیانی در مجموعهٔ «عصیان» و ذکر چند شاهدمثال پرداخته می‌شود.

در این مجموعه، به نظر می‌رسد راوی به پذیرش کامل وضعیت تازهٔ خود به طور کامل رضایت داده است و از طرفی دیگر انگیزه‌های جدیدی را برای خود در نظر می‌گیرد بنابراین با لحنی قاطع‌تر، شکل‌یافته‌تر و فردیت‌یافته‌تر با مخاطب خود حرف می‌زند و از اهداف تازهٔ خود و ازسرگیری زندگی جدید خود سخن می‌گوید:

در یکی از شعرهایی که «به امید روزهای آینده» به پسرش کامیار تقدیم شده، آمده است:

ایـن شعر را بـرای تـو می‌گویـم — در یـک غـروب تشنـهٔ تـابستان
در نیمه‌های این ره شـوم آغـاز — در کهنه گور ایـن غم بـی‌پایان

این آخرین ترانهٔ لالایی است — در پای گاهوارهٔ خواب تو
باشد که بانگ وحشی این فریاد — پیچد در آسمان شباب تو
بگسسته‌ام ز ساحل خوشنامی — در سینه‌ام ستارهٔ توفان است
پروازگاه شعلهٔ خشم من — دردا، فضای تیرهٔ زندان است

(شعری برای تو، عصیان، ۲۴۸)

راوی در این مجموعهٔ شعر، بیشتر از دو مجموعهٔ شعر قبلی خود، از دایرهٔ بستهٔ معطوف به «خویشتن» خارج شده است و نگاهی گسترده‌تر به محیط پیرامون خویش و رابطهٔ اشیاء و آدمها با یکدیگر دارد؛ به همین دلیل خبرهای بیانی، گاهی شکلی از روایت به خود می‌گیرند؛ روایت نوعی سفر. از این‌رو جهت‌گیری پیام بیشتر به سمت موضوع است و زبان بیشتر نقش ارجاعی دارد:

عاقبت خط جاده پایان یافت — من رسیدم ز ره غبارآلود
نگهم پیشتر ز من می‌تافت — بر لبانم سلام گرمی بود
شهر جوشان درون کورهٔ ظهر — کوچه می‌سوخت در تب خورشید
پای من روی سنگفرش خموش — پیش می‌رفت و سخت می‌لرزید
...
از دهان سیاه هشتی‌ها — بوی نمناک گور می‌آمد
مرد کوری عصازنان می‌رفت — آشنایی ز دور می‌آمد

(بازگشت، عصیان، ۲۶۹)

گاهی بارقه‌هایی از شادی به دلیل نگاه اندکی تازه‌تر به زندگی، فضای اشعار «عصیان» را به سمت نوعی شادی امیدبخش پیش می‌برد که وجه تفاوت این اثر با آثار قبلی فروغ است، به ویژه در گزاره‌های استفهامی در شعر زیر:

دل گمراه من چه خواهد کرد — با بهاری که می‌رسد از راه؟
با نیازی که رنگ می‌گیرد — در تن شاخه‌های خشک و سیاه؟

و با گزاره‌های خبری – بیانیِ امیدبخش پایان می‌گیرد:

هر زمان موج می‌زنم در خویش — می‌روم، می‌روم به جایی دور
بوتهٔ گرگرفتهٔ خورشید — سر راهم نشسته در تب نور

(جنون، عصیان، ۲۷۸)

سرانجام، مجموعهٔ شعر«عصیان» با گزاره‌های خبری محکم و با شعری امیدبخش- که نوید سفر راوی به سمت «تولدی دیگر» است- ادامه می‌یابد:

آه ای زنـــدگـــی مـــن آینه‌ام — از تـــو چشمـــم پـــر از نگاه شود
ورنـــه گـــر مـــرگ بنگرد در من — روی آیینـــه‌ام سیـــاه شـــود
عاشقـــم عـــاشق ستـــارهٔ صبـــح — عـــاشق ابـــرهـــای ســـرگـــردان
عـــاشق روزهـــای بـــارانـــی — عـــاشق هـــرچـــه نـــام توست بر آن

(زندگی، عصیان، ۲۸۶)

۴. اما جدول فراوانی گزاره‌ها در دو دفتر پایانی فروغ، «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل‌سرد»، در مقایسه با مجموعه‌های قبلی تفاوت‌های محسوسی دارد و این تفاوت‌ها، چه از نظرکمی و چه کیفی، قابل تأمل است. وضعیت گزاره‌ها در ۳۱ شعر از مجموعه «تولدی دیگر» به شرح زیر است:

خبری– بیانی ۷۶۹، خبری– تأکیدی ۲۵۶، تأکیدی۳۷، استفهامی۳۶، استفهامی– تأکیدی۱۵، امری ۴۸، امری – تأکیدی ۳۲، تردیدی– شرطی ۸۸، تمنایی– دعایی ۸، تمنایی – تأکیدی ۶۲، عاطفی ۳۲ و ندایی ۱۶.

فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نیز با ۷ شعر از این قرار است:

خبری – بیانی۳۴۱، خبری – تأکیدی ۱۸۲، تأکیدی۲۱، استفهامی۲۷، استفهامی– تأکیدی ۲۶، امری ۶، امری – تأکیدی ۱۵، تردیدی – شرطی ۸، تمنایی-۰-، تمنایی– تأکید -۰- ، عاطفی ۳۸، ندایی ۱۱.

از آنجا که وضعیت گزاره‌ها، چه از جهت کمی و چه کیفی، در این دو مجموعه، کم و بیش مشابه است، برای رعایت اختصار، به ویژگی‌های گزاره‌ها در هر دو مجموعه شعر با هم اشاره می‌شود. در این میان آن دسته از گزاره‌هایی که اهمیت بیشتر در روند تحول اشعار فروغ از نظر کیفی دارند، بیشتر مورد بررسی قرار می‌گیرند؛ در نتیجه شاهد مثال‌ها نیز از هر دو مجموعه با هم انتخاب شده‌اند.

شاید در نظر اول بسامد فراوان گزاره‌های خبری– بیانی و خبری– تأکیدی در این دو مجموعه شعر، در مقایسه با سه مجموعهٔ شعر نخستین (با توجه به تعداد کمتر اشعار)، سؤال‌برانگیز به نظر برسد. یکی از دلایل این مسئله تغییر قالب شعری از چهارپاره به شعر نو در دو مجموعهٔ مورد نظر است.

از آنجا که شعر نو بیشتر بر سطر یا مصراع متکی است تا بیت، بسامد افعال در آن بیشتر است. به همین دلیل تعداد جمله‌ها در شعر نو در مقایسه با قالب‌های کلاسیک یا

نزدیک به نو (شبیه چهارپاره)، نکتهٔ دیگری است که به شعر فروغ کمک می‌کند تا در این دو مجموعه ساختار کلی جمله‌ها به طور مستقل، به یک پیکرهٔ شاعرانه تبدیل شود؛ به نحوی که هرگزاره، نه فقط در هیئت یک کلام معمولی خبری یا گزارشی، بلکه در هیئت یک حکم شاعرانه، طنینی گسترده و مقتدر پیدا می‌کند. از همین رو، بسامد تأکید بر اقتدار و احکام گزاره‌ای نیز بیشتر است و در نتیجه بسامد گزاره‌های خبری– تأکیدی و تأکیدی نیز افزایش پیدا کرده است. اما آنچه دربارهٔ این گزاره‌ها در این دو مجموعه اهمیت دارد، مسئلهٔ تعداد گزاره‌ها و رشد کمی آن‌ها نیست، بلکه چگونگی بیان و هویت ویژهٔ آن‌ها به عنوان پیکرهٔ هنری است که در قالب مصداق کامل «ظهورناگهانی» یا «طغیان زبان» و همچنین «برجسته‌سازی هنری» قابل بررسی است.

گزاره‌های شرطی، تردیدی و تمنایی

وضعیت این گزاره‌ها، در اشعار مجموعه‌های پایانی فروغ، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» و «تولدی‌دیگر»، در ابتدا، در هماهنگی با تحول نگرش راوی، نشان‌دهندهٔ درگیری ذهنی او با مسائلی فراتر از «من» فردی هستند و ابزاری در خدمت نگاه موجود آگاه به خود و گذشتهٔ خوابزدهٔ خود؛ «من» گسترش‌یافته‌ای که اکنون در هیئت «ما»ی جمعی، با دقت و هوشمندی به مسائل می‌نگرد:

انگار در مسیری از تجسم پرواز بود که یک روز آن پرنده نمایان شد.
انگار از خطوط سبز تخیل بودند آن برگ‌های تازه که در شهوت نسیم نفس می‌زدند.
انگار آن شعلهٔ بنفش که در ذهن پاک پنجره‌ها می‌سوخت / چیزی به جز تصور معصومی از چراغ نبود. (ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، ۴۳۶)

یا در تردیدی فلسفی، جزئیات سادهٔ زندگی را مورد بازبینی قرار می‌دهد:

زندگی شاید یک خیابان درازست که هر روز زنی با زنبیل از آن می‌گذرد...
(تولدی دیگر، ۴۱۴)

یا دایرهٔ حضور راوی را در مکان، گسترش می‌دهد و او سیر و سفر خود را «از اتاقی که در آن محبوس بود»، به «چمنزار بزرگ» منتقل می‌کند و «تو» شخصی را به مفهومی عام‌تر گسترش می‌دهد:

به چمنزار بیا/ به چمنزار بزرگ/ و صدایم کن، از پشت نفس‌های گل ابریشم/ همچنان آهو که جفتش را.

(فتح باغ، تولدی دیگر، ۳۸۶)

گزاره‌های استفهامی

مانند دیگر موارد، این گزاره‌ها نیز از «تولدی دیگر» به بعد، در اولین کارکرد خویش پرسش‌های راوی دوباره تولدیافته را به موجودیت تازهٔ خود مطرح می‌کنند:

آیا زنی که در کَفن انتظار و عصمت خود خاک شد جوانی من بود؟
آیا دوباره من از پله‌های کنجکاوی خود بالا خواهم رفت؟
(پنجره، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد،۴۴۷)

و:

ای یار، ای یگانه ترین یار/ آن شراب مگر چند ساله بود؟
نگاه کن که در اینجا / زمان چه وزنی دارد/ و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جوند؟
چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟
(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، ۴۲۸)

در این پرسش‌ها اندک اندک راوی پس از کشف هویت تازهٔ خود و نگریستن جدی به وضع انسانِ اسیر در چنبرهٔ نابسامانی زمانهٔ خود، به طرح پرسش‌های جدی‌تر می‌رسد و در نتیجهٔ عاطفهٔ راوی نه در سطح شخصی، که در سطوح عام درگیر می‌شود. پس زبان برای بازنمایی این وضع، هنجارهای عادی خود را زیر پا می‌گذارد و در بسیاری از موارد، نه در شکل، بلکه در ژرفای نظام گزاره‌ای، انفجاری نابهنگام دارد؛ انفجاری که به شکلی فواره‌وار تمامی سطوح زبان را درگیر می‌کند. این انفجار یا طغیان زبانی، نشان‌دهندهٔ اوج «اقتدار راوی» در آفاق زبان و هستی است؛ بیانگر حرکتی بی‌مقدمه و پرتابی از مرکز زبان به کرانه‌های آن. برخورد با این موارد در شعر فروغ- که خود نمایندهٔ تام و تمام شعر مدرن در ادبیات نوین ایران است- یادآور این توضیحات ریکور در باب شعر، به ویژه شعر مدرن است. ریکور می‌گوید:

> به گفتهٔ نیچه شعر خطرناک است؛ چرا که بر استفاده از زبان و بر کلام هر روزهٔ معمولی سلطه دارد. تقلیل زبان به کارکردهایش، با زبان هر روزه آغاز می‌شود؛ اما با زبان علمی به بالاترین حد خود می‌رسد. شاعری، شورشی است علیه استفادهٔ معمولی از زبان و در عین حال سوء استفاده است از توان‌های آن... . شعر مدرن باید با همین در هم کوبیدن زبان بجنگد؛ پس دشوار شده است؛ پس ناچار بوده به گونه‌ای ژرف سطح زبان را بکاود تا چیزی بیابد که جان تازه‌ای به زبان ببخشد. از این رو شعر مدرن به یک معنا باید دشوار می‌بود؛ چرا که در بیشتر موارد باید نحو را باز می‌آفرید حتی گاه واژه می‌ساخت؛ واژگان را به معنای تبارشناسی آن‌ها باز می‌گرداند یا نوعی تبار خیالی برای آن‌ها می‌آفرید و این همه، به کار فلسفه می‌آمد. باید گفت به کار بخشی از فلسفه، آن بخشی که فقط سخنی

دربارهٔ زبان علمی نیست، بل در مورد ظرفیت‌های کامل زبان است، وقتی به بیـان نـسبت انسان با جهان، انسان با خودش و انسان با دیگری می‌پردازد (ریکور، ۱۳۷۸: ۳۲).

چنین است بیان نسبتِ راویِ شعر فروغ با جهان در اشعار پایانی او در گزاره‌های استفهامی که با در هم کوبیدَن زبانَ به بیان چالشگرانهٔ تازه‌ای رسیده است:

من از کجا می‌آیم؟ / من از کجا می‌آیم؟ / که این چنین به بوی شب آغشته‌ام؟

(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد،۴۳۳)

و:

سرد است/ و بادها خطوط مرا قطع می‌کنند.

آیا در این دیار کسی هست که هنوز/ از آشنا شدن با چهرهٔ فناشدهٔ خویش/ وحشت نداشته باشد؟ آیا زمان آن نرسیده است/ که این دریچه / باز شود باز باز؟ / که آسمان ببارد؟/ و مرد بر جنازهٔ خویش/ زاری‌کنان نماز گزارد؟

(دیدار در شب، تولدی دیگر، ۳۷۶)

گزاره‌های خبری- بیانی

این گزاره‌ها در دو مجموعهٔ پایانی فروغ، در هویتی تکامل‌یافته، سطوح مشاهدهٔ راوی را گسترش داده و او را قادر ساخته‌اند تا وضعیت پیرامون محیط و زمانهٔ خود و به طورکلی «جهان و انسان» را روایت و بیان کند، آن هم در مقام روشنفکری آگاه و مسئول نسبت به زمانهٔ خویش:

پدر می‌گوید: از من گذشته است/ از من گذشته است/ من بار خود را بردم / و کار خود را کردم/ و در اتاقش از صبح تا غروب / یا شاهنامه می‌خواند / یا ناسخ‌التواریخ

مادر تمام زندگی‌اش/ سجاده‌ای است گسترده/ در آستان وحشت دوزخ/ مادر همیشه در ته هر چیزی/ دنبال جای پای معصیتی می‌گردد/ او فکر می‌کند / که باغچه را کفر یک گناه آلوده کرده است

برادرم به باغچه می‌گوید قبرستان ...

خواهرم ...

و من از زمانی که قلب خود را گم کرده است می‌ترسم

من از تصور بیهودگی این همه دست / و از تجسم بیگانگی این همه صورت می‌ترسم

(دلم برای باغچه می‌سوزد، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد،۴۵۰)

همان‌طور که در تحول دفترهای شعر فروغ دیدیم، راوی شعر او علاوه بر روایتگری وضع پیرامون ملموس (هر چند گاه به شکل نمادین)، به سرعت به راوی کنجکاو و گسترش‌یافته‌ای تبدیل می‌شود که می‌تواند همه کس را ببیند. حرکت سریع او به سمت نگاهی تازه پس از عبور از تنگنای «تو» معشوق و محدود و دیگر ضمایری که رنگی از شخصی بودن دارند، به سیر و سفری هستی‌شناسانه در احوال «او» و «من» نمادین و انسانی می‌پردازد و از مشاهدات آن‌ها می‌گوید:

او بر تمام این همه می‌لغزید/ و قلب بی‌نهایت او اوج می‌گرفت/ گویی که حس سبز درختان بود/ و چشم‌هایش تا ابدیت ادامه داشت...

من فکر می‌کنم که تمام ستاره‌ها / بر آسمان گمشده‌ای کوچ کرده‌اند / و شهر چه ساکت بود/ من در سراسر طول مسیر خود/ جز با گروهی از مجسمه‌های پریده‌رنگ/ و چند رفتگر/ که بوی خاکروبه و توتون می‌دادند/ و گشتیان خستهٔ خواب‌آلود / با هیچ چیز/ روبه‌رو نشدم...

هر چند این گشت و گذار «منِ» گسترش‌یافته و انسانی در سفر هستی‌مدار خود در جهان پیرامون، به دریافت حقیقتی تراژیک می‌انجامد، این «من» تازه، «دیدن» را بر«ندیدن» ترجیح می‌دهد:

افسوس / من مرده‌ام / و شب هنوز هم / گویی ادامهٔ همان شب بیهوده است.

(دیدار در شب، تولدی دیگر،۳۷۲)

و:

در کوچه باد می‌آید/ در کوچه باد می‌آید/ و من به جفت‌گیری گل‌ها می‌اندیشم/ به غنچه‌هایی با ساق‌های لاغر کم‌خون/ و این زمان خستهٔ مسلول / و مردی از کنار درختان خیس می‌گذرد/ مردی که رشته‌های آبی رگ‌هایش / مانند مارهایی مرده / از دو سوی گلوگاهش/ بالا خریده‌اند...

(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، ۲۲۴)

گزاره‌های تأکیدی

این گزاره‌ها به طور عمده، بر کارکرد صرف و ویژهٔ زبان تأکید دارند و اقتدار راوی را در صدور احکام شاعرانه و واقعه‌مانند نمایش می‌دهند؛ نه راوی‌ای که در اشعار آغازین خود، تسلیم وضعیت پیش‌آمده بود و چون برگ پاییزی در دست باد اسیر، بلکه اقتدار راوی به قدرت رسیده و از نو متولدشده‌ای که قصد بر هم زدن جهان موجود و طرح افکندن جهانی تازه با معیارهای قاطع خویشتن دارد؛ زنی هویت‌یافته و مصمم بر

«وجود داشتن»، «مشاهده کردن» و «بیان کردن»؛ از این روست که گزاره‌ها، به ویژه در آغاز اشعار، ضرباهنگی محکم، پرطنین، قدرتمند، حماسی و تأکیدی دارند:

و این منم/ زنی تنها/ در آستانهٔ فصلی سرد/ در ابتدای درک هستی آلودهٔ زمین/ و یأس ساده و غمناک آسمان/ و ناتوانی این دست‌های سیمانی ...

(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد،۲۲۳)

این راوی تازه ظهورکرده در شعر فروغ، توان این را دارد که بی‌پروا اساطیر را به چالش بگیرد و در مقام سوژهٔ «حکیم و عالم»، گزاره‌ها را به سلطهٔ خویش در آورد، زبان را رام و احکامی قطعی و قدرتمند صادر کند؛ احکامی در هیئت گزاره‌هایی که قصد تأثیرگذاری در جهانی بارها گسترده‌تر از فضای «اتاق خالی و اندوه‌زدهٔ» اشعار آغازین او را دارند:

سلام ای غرابت تنهایی/ اتاق را به تو تسلیم می‌کنم/ چرا که ابرهای تیره همیشه / پیغمبران آیه‌های تازهٔ تطهیرند / و در شهادت یک شمع/ راز منوری است که آن را/ آن آخرین و آن کشیده‌ترین شعله خوب می‌داند...

(ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد،۴۳۷)

در همین مستحیل شدن «من» شخصی به «منِ» اساطیری و عمومیت‌یافته است که راوی مقتدر گزاره‌های تأکیدی در اشعار پایانی فروغ، قدرت حضور در «زمان فلسفی» ازل را پیدا، و آن را به زمانِ در جریان تبدیل می‌کند و حلقهٔ «من– تو» را به «ما– همه» متصل می‌سازد:

همه می‌دانند / همه می‌دانند/ که من و تو از آن روزنهٔ سرد عبوس/ باغ را دیدیم/ و از آن شاخهٔ بازیگر دور از دست/ سیب را چیدیم/ همه می‌ترسند/ اما من و تو/ به چراغ و آب و آینه پیوستیم/ و نترسیدیم.../ همه می‌دانند/ همه می‌دانند/ ما به خواب سرد و ساکت سیمرغان ره‌یافته‌یم/ ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم/ در نگاه شرم‌آگین گلی گمنام/ و بقا را در یک لحظهٔ نامحدود / که دو خورشید به هم خیره شدند...

(فتح باغ، تولدی دیگر،۳۸۳)

گزاره‌های خبری- تأکیدی

به نظر می‌رسد آنچه از طغیان و شورش زبان در گزاره‌ها و کارکرد قوی شاعرانهٔ آن‌ها چه در شکل انفرادی و چه در هیئت به هم‌پیوسته و پیکره‌وار هرمنوتیکی به قول ریکور (ر.ک: ۱۳۷۸: ۲۴)، خودبسندگی زبان و قدرت راوی اشعار فروغ را به کمال خود نزدیک کرده است، گزاره‌های خبری قدرتمند و محکم کلامی در اشعار دو مجموعهٔ

پایانی اوست؛ چرا که این گزاره‌ها، موفق شده‌اند «خبر» را به «واقعه» یا «حادثه» تبدیل کنند، چه در نظام همنشینی زبان و چه در گستره‌ای وسیع از نظام جانشینی. این گزاره‌ها با ظهور ناگهانی و بی‌مقدمهٔ خود، نه به شکل یک صناعت، که به شکل یک کلیت زبانی، به متن اثر پرتاب می‌شوند و بر مداری حادثه‌خیز به چرخش در می‌آیند. فرم گزارشی این گزاره‌ها به طور عمده، حدوث حادثه‌ای تراژیک و انسانی را در مکان عمومیت‌یافته و زمان بی‌آغاز و ممتد، با طنینی مهیب، بیم‌دهنده و سرزنشگر، بدون انقطاع و پیاپی، بر ادراک مخاطب فرود می‌آورد؛ به نحوی که هر گزاره به تنهایی، هویتی مستقل و قائم‌به‌ذات یافته و فارغ از دغدغهٔ سود و زیان‌های عناصر عاریتی افزوده بر زبان، خود به مرکزیت برجسته‌سازی و به نظامی از زبان شاعرانه تبدیل می‌شود. در این گزاره‌ها واژگان به منزلهٔ نشانه‌هایی هوشمند، در نظامی سازمان‌یافته، بیشترین درجهٔ توان و ظرفیت خود را در فشرده‌سازی زبان به نمایش گذاشته‌اند؛ به نحوی که می‌توان برگزاره‌هایی از این دست، نام خبر عظیم گذاشت. یکی از شاخص‌ترین نمونه‌های این «خبر عظیم»، در شعر «آیه‌های زمینی» از مجموعهٔ «تولدی دیگر» است. گزارش‌های خبری در این شعر، دو نقش‌عمده را به عهده دارند: یکی کسب هویت «درون‌گزاره‌ای»، به نحوی که هر گزارش خبری را به تنهایی، به خبر شاعرانه تبدیل می‌کند و دیگر، پیوستن به یک زنجیرهٔ گزاره‌ای به منظور ایجاد کانون متمرکز خبردهی برای تأکید بر شدت فاجعه و رخداد در زمان و مکانی فلسفی.

در این شعر عامل مهمی که توانسته است زمان گزاره‌ای شعر را به زمان فلسفی بی‌نشان و اساطیری متصل کند، نشانهٔ زمانی «آن‌گاه» است. شیوهٔ خبردهی و گزارش به‌وسیلهٔ گزاره‌های حاوی «خبر عظیم» در این شعر، به گونه‌ای است که اقتدار راوی را در حد اقتدار پیامبرگونه بالا می‌برد و گزاره‌ها به شیوه‌ای استعاری در هیئت آیه‌های شاعرانه و با طنینی کوبنده و خودبسنده بر مرکز متن فرود می‌آیند:

آن‌گاه، خورشید سرد شد/ و برکت از زمین‌ها رفت.

(آیه‌های زمینی، تولدی دیگر،۳۶۱)

به تعبیری دیگر می‌توان گفت، بسیاری از گزاره‌های خبری در این شعر، بیشترین کارکرد شاعرانهٔ متنیت‌یافتهٔ زبان را به نمایش گذاشته‌اند و گونه‌ای ویژه از به کارگیری عنصر آرکائیسم را در گفتار مدرن نشان می‌دهند؛ آرکائیسم در «لحن»، «طنین» و «ضرباهنگ» جمله‌ها، نه در نحو، واژه و مناسبات صوری آن. به نحوی که گویی زبان

برای اجرای نقش ویژهٔ خبردهی خود به کرانه‌های آفرینش چنگ انداخته است و به همین دلیل، گزاره‌ها در شتاب برای خبردهی از «واقعه» در این شعر، بر یکدیگر پیشی می‌گیرند:

در غارهای تنهایی/ بیهودگی به دنیا آمد/ خون بوی بنگ و افیون می‌داد/ زن‌های باردار / نوزادهای بی‌سر می‌زاییدند/ و گاهواره‌ها از شرم/ به گورها پناه می‌آوردند ...

(آیه‌های زمینی، تولیدی دیگر،۳۶۲)

گزاره‌های مبتنی بر خبر عظیم، بخش اعظم سروده‌های مجموعهٔ «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ را نیز گاه به تنهایی و گاه در آمیزش با قدرتمندترین انواع دیگر گزاره‌ها، به ویژه گزاره‌های استفهامی و تأکیدی، به موقعیتی ویژه رسانده‌اند که از این دیدگاه نقطهٔ کمالی مطلوب برای شعر فروغ است. کمالی برای جوشش، شورش، سرکشی و عصیان زبان به منظور سرریز شدن از کانون جوشان خود به شکلی فواره‌وار به سمت حاشیه‌ها و بازگشت دوباره به مرکز؛ بازگشتی هماهنگ با تپش‌های نبض زبان در کلیت متن شاعرانه:

چرا توقف کنم؟چرا؟/ پرنده‌ها به جستجوی جانب آبی رفته‌اند/ افق عمودی است/ و حرکت: فواره‌وار/ و در حدود بینش/ سی اره‌های نورانی می‌چرخند/ زمین در ارتفاع به تکرار می‌رسد/ و چاه‌های هوایی / به نقب‌های رابطه تبدیل می‌شوند/ چرا توقف کنم؟ چرا؟ /...

(تنها صداست که می‌ماند، ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد،۴۶۳)

نتیجه

هر چند توجه به چگونگی ساختار زبان و حوزه‌های معنایی آن از زمان‌های گذشته در میان دانشمندان علوم ادبی مورد توجه بوده است، مطالعات ادبی معاصر راه‌های تازه‌ای را به روی بررسی‌های دقیق‌تر زبان گشوده است. امروزه با تکیه بر نظریه‌های ادبی، زبانشناسی و معناشناسی می‌توان سازکار برجسته‌سازی هنری را در زبان ادبی، نه فقط در بررسی کارکرد «واژگان»، بلکه در بررسی چگونگی ارائه برجستهٔ گزاره‌های کلامی یا واحدهای گفتاری پایه مورد بررسی قرار داد. بدین ترتیب نابهنگامی خبر یا گزاره و نحوهٔ بیان آن نیز به عنوان یکی از مصداق‌های برجسته‌سازی یا اتفاق هنری در آن به حساب می‌آید.

با استفاده از شیوهٔ بررسی طبقه‌بندی دقیق ساختاری گزاره‌ها یا واحدهای گفتاری پایه در دوازده دستهٔ مشخص، و به‌کارگیری تحلیل‌های معنای و تأویلی در چگونگی کاربرد این گزاره‌ها، چه از نظر آماری و چه در تغییرات کیفی معناشناسی، تا حدود زیادی چند و چون کاربرد گزاره‌ها در شعر فروغ فرخزاد بررسی و تبیین شد. نتیجهٔ این بررسی راه‌های تازه‌تری برای بررسی کامل‌تر در حوزهٔ تأویل و زیباشناختی نقش گزاره‌ها به عنوان عناصری که وظیفهٔ بخش مهمی از برجسته‌سازی هنری را برعهده دارند، پیش روی ما گذاشت؛ نتایجی که می‌تواند بررسی‌های مفصل‌تر، به شکل روشن‌تر و کامل‌تری ارائه کند.

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «اسیر» (۱)

نوع گزاره / نام شعر	خبری بیانی	خبری تأکیدی	تأکیدی	استفهامی	استفهامی تأکیدی	امری
دوست داشتن	۱۱	۱	۵	۴		
با کدام دست	۱۹			۹		
یـــــــادی از گذشته	۱۲					۱
پاییز	۴			۴		
وداع	۱۳	۱۰				۱
افسانهٔ تلخ	۲۷	۹		۸		۲
گریز و درد	۲۰	۸				۴
دیو شب	۱۶	۱		۳		۱۲
عصیان	۱۵	۲				۱۵
شراب وخون	۱۶	۱		۳		۸
دیدار تلخ	۲۵	۵		۴		
گمگشته	۲۱	۱۱		۶		
از یاد رفته	۱۷	۳		۳		۳
چشم به راه	۱۷	۳		۳		۳
آینهٔ شکسته	۱۵	۱		۴		
دعوت	۹	۳		۳		۲
خسته	۲۴	۹				۴

بازگشت	۶					۵
بیمار	۱۵			۱		۲
مهمان	۷			۳		۴
راز من	۱۸	۴		۱۳		
دختر و بهار	۱۳					
خانهٔ متروک	۲۳					
یک شب	۱۲	۲				
در برابر خدا	۷					۱۴
ای ستاره‌ها	۷		۱	۴		
حلقه	۸	۲		۳		
اندوه	۱۵			۱		
صبر سنگ	۴۰			۲		
خواب	۵					۲
صدایی در شب	۱۸					
دریایی	۲۷		۲			
جمع	۴۸۵	۷۵	۸	۸۱	۰	۸۲

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «اسیر» (۲)

نوع گزاره / نام شعر	امری تأکیدی	تردیدی شرطی	تمنایی دعایی	تمنایی تأکیدی	عاطفی	ندایی
دوست داشتن		۲	۷			
با کدام دست			۸	۷		
یادی از گذشته						
پاییز						۳
وداع					۲	۳
افسانهٔ تلخ		۱			۳	
گریز و درد	۱					۲
دیو شب	۱				۳	۵
عصیان		۲	۴			۵

شراب وخون	۳					۳
دیدار تلخ		۱	۲		۳	۳
گمگشته		۱	۱	۶		
از یاد رفته		۱				
چشم به راه		۱				
آینهٔ شکسته		۳	۲		۲	
دعوت		۱				
خسته	۲	۲				
بازگشت	۲	۱				۲
بیمار						۲
مهمان		۴			۲	
راز من					۵	
دختر و بهار						۲
خانهٔ متروک						
یک شب					۱	
در برابر خدا					۴	
ای ستاره‌ها		۲				۱۱
حلقه					۱	
اندوه					۱	۱
صبر سنگ						
خواب					۱	
صدایی در شب		۱				
دریایی		۱				
جمع	۹	۲۴	۲۴	۱۳	۲۸	۴۲

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «دیوار» (۱)

نوع گزاره / نام شعر	خبری بیانی	خبری تأکیدی	تأکیدی	استفهامی	استفهامی تأکیدی	امری
رؤیا	۳۴					
نغمهٔ درد	۲۱					
گمشده	۱۴			۹	۲	
اندوه‌پرست						
قربانی	۱۱		۲	۳		
آرزو						
آبتنی	۱۱					
سپیدهٔ عشق	۱۷					
برگور لیلی	۱۰			۳		۱
اعتراف	۱۴		۲	۱		۱
یاد یک روز	۱۴					
موج	۱۱	۳				
شوق	۱۳	۱		۳	۳	۱
اندوه تنهایی	۱۹	۲		۳		۱
قصه‌ای در شب	۱۹			۸		
شکست نیاز	۱۱					
شکوفهٔ اندوه	۱۵	۳		۲		۲
پاسخ	۱۱	۲		۱		۱
دیوار	۲۲					
ستیزه	۲۸		۸			
قهر	۱۹			۲		
تشنه	۲۶	۳		۴		
ترس	۱۶					
دنیای سایه‌ها	۱۱			۱۵		
جمع	۳۵۷	۱۴	۱۲	۵۴	۵	۷

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «دیوار» (۲)

نوع گزاره / نام شعر	امری تأکیدی	تردیدی شرطی	تمنایی	تمنایی تأکیدی	عاطفی	ندایی
رؤیا					۳	۳
نغمهٔ درد		۱			۴	
گمشده					۱	۱
اندوه‌پرست		۹	۱۱		۲	
قربانی					۷	۴
آرزو			۱۶			
آبتنی						
سپیدهٔ عشق			۱		۲	۱
برگور لیلی		۲				
اعتراف		۲				۲
یاد یک روز			۴			۲
موج				۴		۱
شوق						۵
اندوه تنهایی					۲	۲
قصه‌ای در شب					۱	
شکست نیاز					۵	
شکوفهٔ اندوه						
پاسخ		۱				
دیوار		۶				
ستیزه						
قهر					۲	۱
تشنه					۱	
ترس						
دنیای سایه‌ها						۳
جمع	۰	۲۱	۳۲	۴	۳۰	۲۴

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «عصیان» (۱)

نوع گزاره / نام شعر	خبری بیانی	خبری تأکیدی	تأکیدی	استفهامی	استفهامی تأکیدی	امری
شعری برای تو	۲۱		۴			۲
پوچ	۱۳	۸		۲		
دیر	۲۱	۱				۱
بلور رویا	۱۷					
ظلمت	۷			۴		
گره	۳۰					
بازگشت	۴۰			۲		
از راهی دور	۲۰		۴	۷		
رهگذر	۱۶					
جنون	۲۲	۱				
بعدها	۲۷					
زندگی						
جمع	۲۳۲	۱۰	۸	۱۹		۳

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «عصیان» (۲)

نوع گزاره / نام شعر	امری تأکیدی	تردیدی شرطی	تمنایی دعایی	تمنایی تأکیدی	عاطفی	ندایی
شعری برای تو	۱	۱				
پوچ					۱	
دیر	۱	۳				
بلور دریا					۱	
ظلمت		۲				
گره					۱	
بازگشت	۱				۱	
					۱	

					۱	
از راهی دور	۱				۲	
رهگذر		۱			۱	۴
جنون						
بعدها						
زندگی						
جمع	۴	۱۲			۸	۴

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «تولدی دیگر» (۱)

نوع گزاره / نام شعر	خبری بیانی	خبری تأکیدی	تأکیدی	استفهامی	استفهامی تأکیدی	امری
آن روزها	۷۵		۳۴			
گذران	۱			۲	۱	۲
آفتاب می‌شود	۲۰					۱۸
روی خاک	۱۷		۳			
شعر سفر	۱۴					۱
باد ما را خواهد برد	۱۲	۱			۲	۵
غزل	۱۲			۱		
در آب‌های سبز تابستان	۲۴	۱۳				
میان تاریکی	۲۰	۶			۲	
بر او ببخشاید	۳					۹
دریافت	۲۰	۲				
وصل	۲۱	۹				
عاشقانه	۶۲	۶۱				
پرسش				۲		
جمعه		۱۳				
عروسک کوکی						

تنهای ماه	۸					
معشوق من	۱۹	۸				
در غروب ابدی	۴۵			۹		
مرداب	۴۰					
آیه‌های زمینی	۴۱	۵		۱		
هدیه	۳					
دیدار در شب	۴۰	۵۴		۸		
وهم سبز	۳۰	۱۳		۱۰	۱۰	۱
فتح باغ	۳۷	۱۷		۱		۲
به علی گفت مادرش روزی	۷۸			۲	۱۰	۷
پرنده فقط یک پرنده بود	۱۴	۸				
ای مرز پرگهر	۴۵	۹				
به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد	۱۶	۱۲				
من از تو می مردم	۲۱	۱۶				
تولدی دیگر	۲۹	۱۱				
جمع	۷۶۹	۲۵۶	۳۷	۳۶	۱۵	۴۸

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «تولدی دیگر» (۲)

نوع گزاره / نام شعر	امری تأکیدی	تردیدی شرطی	تمنایی دعایی	تمنایی تأکیدی	عاطفی	ندایی
آن روزها		۱			۱	
گذران		۵	۱		۱	
آفتاب می‌شود	۸				۱	
روی خاک		۲				
شعر سفر			۲			
باد ما را خواهد برد	۲					۱

غزل			۱			۱
در آب‌های سبز تابستان		۵			۲	
میان تاریکی						
بر او ببخشاید	۷					۲
دریافت					۲	
وصل					۱	
عاشقانه					۶	
پرسش						
جمعه					۲	
عروسک کوکی		۲۵			۱	
تنهای ماه					۲	
معشوق من		۳				
در غروب ابدی	۸				۳	
مرداب		۱۱	۲		۱	۲
آیه‌های زمینی		۳			۲	۳
هدیه		۲	۲		۱	
دیدار در شب		۱۱				
وهم سبز						۷
فتح باغ				۲		
به علی گفت مادرش روزی	۱۴					
پرنده فقط یک پرنده بود					۴	
ای مرز پرگهر						
به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد						
من از تو می‌مردم						
تولدی دیگر		۶			۲	
جمع	۳۲	۸۸	۸	۲	۳۲	۱۶

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (۱)

نوع گزاره / نام شعر	خبری بیانی	خبری تأکیدی	تأکیدی	استفهامی	استفهامی تأکیدی	امری
ایمان بیاوریم به ...	۸۹	۴۲		۳	۲۲	
بعد از تو	۳۷	۱۸	۴	۵		
پنجره	۲۹	۱۶		۶		۵
دلم برای باغچه می‌سوزد	۶۲	۳۱				
کسی که مثل هیچ‌کس نیست	۷۰	۵۵	۱۷	۵		
تنها صداست که می‌ماند	۴۶	۱۵		۸	۴	
پرنده مردنی است	۸	۵				۱
جمع	۳۴۱	۱۸۲	۲۱	۲۷	۲۶	۶

جدول فراوانی گزاره‌ها در مجموعهٔ شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (۲)

نوع گزاره / نام شعر	امری تأکیدی	تردیدی شرطی	تمنایی دعایی	تمنایی تأکیدی	عاطفی	ندایی
ایمان بیاوریم به ...	۱۲	۸			۲۰	۷
بعد از تو						۴
پنجره	۳					
دلم برای باغچه می‌سوزد						
کسی که مثل هیچ‌کس نیست					۱۷	
تنها صداست که می‌ماند					۱	
پرنده مردنی است						
جمع	۱۵	۸			۳۸	۱۱

پی‌نوشت‌ها

1. Rhetoric
2.Subjective
3. Objective

منابع

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). ***پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی***. ترجمهٔ عباس‌مخبر. چ۲. تهران: نشر مرکز.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

بلزی، کاترین. (۱۳۷۹). ***عمل نقد***. ترجمهٔ عباس مخبر. [بی‌جا]: قصه.

پالمرز، فرانک. (۱۳۸۱). ***نگاهی تازه به معناشناسی***. ترجمهٔ کورش صفوی. چ۳. تهران: کتاب ماد وابسته به نشر مرکز.

تودورف، تزوتان. (۱۳۸۲). ***بوطیقای ساختارگرا***. ترجمهٔ محمد نبوی. چ ۲. تهران: آگه.

ریکور، پل. (۱۳۷۸). ***زندگی در دنیای متن***. ترجمهٔ بابک احمدی. چ۲. تهران: نشر مرکز.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). ***تحلیل نقد***. ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فرخزاد، فروغ. (۱۳۷۹). ***دیوان اشعار***. به کوشش بهروز جلالی. چ۷. تهران: مروارید.

لازار، ژیلبر. (۱۳۸۴). ***دستور زبان فارسی معاصر***. ترجمهٔ مهستی بحرینی. تهران: هرمس.

مهاجر، مهران، و محمدنبوی. (۱۳۷۶). ***به زبانشناسی شعر ره یافتی نقش‌گرا***. تهران: نشر مرکز.

چامسکی، نوام. (۱۳۷۸). ***زبان و ذهن***. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.

Hawkes Terence.(2003). *Structuralism and semiotics*. Routliedge, 2nd ed.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی