Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۳. ش۵۱. پاییز ۱۳۹۹ (صص ۶۳-۱۰۴)

کارکرد اصل «نقش و زمینه» در تحلیل «آی آدم‌ها» اثر نیما یوشیج

(با رویکرد شعرشناسی شناختی)

لیلا صادقی[*۱]

دکترای زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه سوره

چکیده

نقش و زمینه یکی از ابزارهای تحلیلی متن در رویکرد شناختی است که بنیان‌های روان‌شناختی دارد؛ به همین علت تحلیل هر اثری با ابزارهای شناختی به‌گونه‌ای رابطه‌ای زیستی با هستی انسان خواهد داشت و بدین صورت، آثاری که با رویکرد شعرشناسی شناختی نقد و بررسی می‌شوند، از یک سو دارای امکان بررسی بر سه محور مؤلف، متن و خواننده هستند و از سوی دیگر به نقد اثر ارزشی هستی‌شناختی می‌دهند؛ چراکه در راستای اندام، مغز و زیست انسان حرکت می‌کنند. نقش و زمینه اول بار در نظریهٔ گشتالت مطرح شد و بعدها در شعرشناسی شناختی کاربرد ادبی یافت؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت وجود تمایز میان نقش و زمینه از لحاظ ادراکی باعث فهم معنا می‌شود؛ چراکه درصورت نبود نقش، انسان همه‌چیز را مسطح دریافت می‌کند. نقش با ابزارهای مختلفی در متن ایجاد می‌شود که عبارت‌اند از: تکرار یک بخش، نام‌گذاری غیرمتعارف، ساخت استعاره‌های تازه، چیدمان

---

* نویسندهٔ مسئول: leilasadeghi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۴/۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۳۰

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

نحوی غیرمتعارف، استفاده از جناس و یا به‌کارگیری موسیقی درونی در متن و هر شگردی که باعث برجستگی بخشی از متن و درنهایت هنجارگریزی می‌شود.

در این پژوهش، شعر «آی آدم‌ها» اثر نیما یوشیج بررسی شده است تا چگونگی کاربرد نقش و زمینه برای تحلیل جهان شعر و نیز توجیه چرایی شکستن اوزان عروضی به‌لحاظ شناختی نشان داده شود. این مقاله درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش است که ابزارهای تحلیلی نظریهٔ شناختی که دارای پایه‌های عصب‌شناختی و روان‌شناختی هستند، چگونه می‌توانند جهان فکری نیما یوشیج را مبنی بر درنظر گرفتن «خود» به‌عنوان هستهٔ آگاهی و «دیگری» به‌منزلهٔ حافظهٔ تاریخی تفسیر کنند و شعر را در سه اپیزود به‌لحاظ کاربرد نقش و زمینه و نیز شمایل‌گونگی میان صورت و معنا به‌منظور بازتاب عدم گفت‌وگو میان خود و دیگری در خلال تاریخ از نگاه مؤلف تقسیم کنند. فرضیهٔ این پژوهش بازنمایی و بازآفرینی جهان مؤلف ـ مخاطب از خلال صورت ساختاری متن در انعکاس نسبت خود با دیگری است. نتیجهٔ تحقیق نشان داد صورت (چیدمان ساختاری) در اثر ادبی همان معنایی است که جهان متن آن را می‌سازد و بررسی جهان معنا منفک از جهان صورت نیست که این انطباق شناختی صورت و معنا، خود یکی از دلایل اثرگذاری و ماندگاری این شعر در خلال تاریخ ادبی است.

واژه‌های کلیدی: «آی آدم‌ها»، شعرشناسی شناختی، نقش و زمینه، نیما یوشیج.

۱. مقدمه

به نقل از ریون تسر، پدر شعرشناسی شناختی، اصطلاح‌های گشتالتی نقش[۱] و زمینه[۲] یکی از مهم‌ترین عناصری است که دریافت انسان را به‌صورت «چیزی برجسته در پس‌زمینه» سازمان‌دهی می‌کند. به‌عبارتی «امکان سازمان‌دهی واقعیت را در آگاهی» فراهم می‌کند و این «آگاهی از خود» در آثار هنری و ادبی نیز منعکس می‌شود. به‌باور تسر:

> شاعران بر سازمان‌دهی معمول نقش و زمینه در واقعیتی برون‌زبانی تأکید می‌کنند تا با استفاده از انعطاف مخاطب، مرکز توجه را از چیزی به چیز دیگری به‌منظور

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

ایجاد تأثیر شاعرانهٔ خاصی تغییر دهند و درواقع چنین تأثیری به‌واسطهٔ معکوس کردن ارتباط معمول نقش و زمینه رخ می‌دهد (Tsur, 2012: 159).

درواقع نقش و زمینه یکی از شگفت‌ترین مباحث در نظریهٔ گشتالت است که هم از نظر ادراکی و هم از نظر هنری اهمیت ویژه‌ای دارد و امکان تحلیل جهان گفتمان و متن را فراهم می‌کند.

در تعریف این اصطلاح گشتالتی می‌توان گفت دریافت انسان به‌صورت خودکار همهٔ صحنه‌ها را به دو بخش نقش و زمینه تقسیم می‌کند. نقش پدیده‌ای است که به‌دلیل مشخصه‌های پررنگ‌کننده، دارای شکلی غالب است و از لحاظ بصری ویژگی‌هایی دارد که زودتر دیده می‌شود. برای مثال متحرک است، در کانون قرار دارد، مدام تغییر می‌کند و به هر شکلی برجسته‌تر از بقیهٔ صحنه عمل می‌کند (ر.ک: استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۳۵). زمینه بخشی از صحنه است که باعث دیده شدن نقش می‌شود. برای مثال در شکل ۱، زمینهٔ سفید به‌لحاظ بصری باعث دیده شدن نقش سیاه به‌عنوان گلدان می‌شود؛ درنتیجه گلدان «نقش» و صفحهٔ سفید «زمینه» تلقی می‌شود. البته با تغییر زاویهٔ دید و تمرکز بر نیم‌رخ دو انسان، می‌توان جای نقش و زمینه را در این تصویر تغییر داد و فضای خالی میان دو نیم‌رخ را زمینهٔ سیاه درنظر گرفت.

شکل ۱. گلدان، ادگار روبین[۳] (۱۹۱۵)

به‌طور کلی نقش به «سازمان‌دهی ادراک به‌منظور ایجاد برجستگی» گفته می‌شود و «توجه» مخاطب را به‌لحاظ ادراکی و یا بصری جلب می‌کند و «زمینه» بستری است که «نقش» در آن قرار می‌گیرد و بدون آن، قابل فهم نیست. از آنجایی که کار ادبیات جلب

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

توجه مخاطب به مسائل عادی‌شده یا ساده‌ای است که به‌راحتی هر روزه همگان از کنار آن عبور می‌کنند، درنتیجه تلاش ادبیات برای منحرف کردن توجه یا تغییر دادن آن اهمیت خاصی در تحلیل دارد. ناگفته پیداست که انحراف یا تغییر مدام توجه از یک عنصر به عنصری که تازه ارائه شده، باعث پیش‌زمینه‌سازی می‌شود که خود با ابزارهای مختلفی ممکن می‌شود که عبارت‌اند از: تکرار به‌منظور تأکید، نام‌گذاری غیرمتعارف، ایجاد استعاره‌های تازه، چیدمان نحوی غیرمتعارف و هر شگردی که باعث برجستگی بخشی از متن و درنهایت هنجارگریزی می‌شود (ر.ک: همان، ۳۴).

در این مقاله، پس از بیان جامعی از چیستی نقش و زمینه، تلاش می‌کنیم کاربرد آن را در تحلیل شعری از نیما یوشیج که منعکس‌کنندهٔ جهان فکری و گفتمان جامعهٔ آن روز است، نشان دهیم و همچنین چگونگی چیدمان و ساختمان شعر به‌لحاظ کاربرد نقش (کانون) و زمینه به‌منظور بازسازی ادراک مؤلف از جهان پیرامون او بررسی کنیم که رابطه‌ای تنگاتنگ با درک شاعر از هویت خود در فرهنگ ایرانی دارد. از آنجایی که نقش و زمینه دارای ریشهٔ عصب‌شناختی و روان‌شناختی هستند، به‌واسطهٔ تحلیل اثر با این ابزار می‌توان مدعی شد که متن براساس تجربهٔ زیستی اندام انسان و ایجاد ادراکات روان‌شناختی متکی به آن قابل تفسیر است؛ به‌گونه‌ای که اگر به‌لحاظ معرفت‌شناختی، «خود» در فرهنگ ایرانی همواره در کانون توجه قرار داشته و بدین صورت، حضور «دیگری» همواره نادیده گرفته شده، ریشه در تجربهٔ زیستی او دارد که همواره تن را خوار می‌شمرده و برای انتزاع و ذهنیت اهمیت بیشتری قائل بوده است.

> جهان انسان ایرانی بر ایده و تفکر انتزاعی استوار است و جسم‌مندی و موقعیت‌مندی انسان تأثیر اندکی در آن دارد. در چنین شرایطی است که گویی همه چیز به «من» واگذار می‌شود و تنها مرجع فکری و رفتاری افراد در روابط اجتماعی، «من» به‌مثابهٔ یک الگوی سامان‌دهندهٔ فکری و رفتاری است. در اینجا «من» ارتباط خود را با «دیگری» ازدست می‌دهد، تفکر انتزاعی و تحمیل آن بر زندگی عملی نتیجه‌ای جز این هم ندارد (سلطانی و زاهدی، ۱۳۹۶: ۳۱).

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

چنین نگاهی به «من» به‌عنوان پدیده‌ای کانونی در هستی و قرار گرفتن آن در جایگاه «نقش» یا «زمینه»، اهمیت ویژه‌ای در تفسیر نگاه مؤلف و ادراک او از خود در ارتباط با جهان دارد. درنتیجه در این مقاله، درپی نشان دادن چگونگی کارکرد نقش و زمینه برای بازنمایی جهانی هستیم که مؤلف درک می‌کند و به‌واسطهٔ رابطهٔ صورت (اندام) و معنا (مفهوم) آن را بازآفرینی می‌کند.

از آنجایی که اوزان عروضی دایرهٔ مفهوم‌سازی را محدود و وزن عروضی خود را بر تمام ابعاد شعر کلاسیک تحمیل می‌کرده و چنان مرکزیت ساختاری داشته که گسترهٔ بازی پدیدهٔ زیستی و روانی «نقش» و «زمینه» در شعر کلاسیک را تنگ می‌کرده، نیما یوشیج درصدد تغییر این اوزان برآمده است؛ به‌گونه‌ای که به‌نظر او، سطرها به‌واسطهٔ حس شاعر از جهان به‌صورت طبیعی می‌بایست ساخته شوند (نیما، ۱۳۸۵). بنابراین در بستر چنین تفکری است که بررسی نقش و زمینه و چیستی جایگاه «خود» دربرابر «دیگری» به‌واسطهٔ بررسی چیدمان شعر امکان‌پذیر خواهد بود؛ چراکه در شعر نیمایی و پس از آن، ادراکات شاعر جهان را در متن بازمی‌نمایاند و نه تقدم وزن ازپیش‌معیّن که امکان بازنمایی درک انسان از جهان را ندارد. برمبنای این پژوهش، موسیقی مورد استفادهٔ نیما یوشیج براساس دریافت او از جهان در یک متن برای مخاطب شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که جای هریک از پدیده‌ها به‌عنوان عناصر متنی، برخلاف شعر کلاسیک، در تحلیل متن منعکس‌کنندهٔ نگاه منفعلانه یا کنشگرانهٔ مؤلف به جهان و چگونگی اثرگذاری اوست. درنتیجه صورت به‌مثابهٔ اندام در اثر ادبی به‌عنوان هستی، همان مفهومی را نشان می‌دهد که جهان متن درپی ساختن آن است و بررسی جهان معنا منفک از جهان صورت که در بیشتر مقالات و نظریه‌ها این‌چنین عمل می‌شود، چیزی از درک جهان مؤلف می‌کاهد. تحلیل شعر «آی آدم‌ها» براساس کارکرد نقش و زمینه نشان می‌دهد در کلیت شعر، همواره دو نقش و دو زمینه حضور دارد که هریک دارای مشخصه‌های متناقض است و به‌نوعی منطق گفت‌وگویی را ایجاد می‌کند. هدف

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

شعر که به‌نظر می‌رسد تلفیق جهان «دیگران» با جهان «یک نفر» و تبدیل «دیگری» به «خود» است، به‌واسطهٔ شکل‌گیری جهان سوم (مخاطب) و جهان چهارم (راوی) ممکن می‌شود که در جهان گفتمان متن، در بیرون از عناصر ساختاری متن حضور دارند و به‌گونه‌ای متن را به‌سمت آینده و کنشگری اجتماعی حرکت می‌دهند.

۱ـ۲. پیشینهٔ تحقیق

در زبان فارسی تاکنون مقاله‌ای در حوزهٔ تحلیل ادبی براساس نقش و زمینه نیافتیم؛ چراکه این‌گونه نگاه به‌واسطهٔ شعرشناسی شناختی به‌تازگی وارد نظریات ادبی شده است و در ایران سابقهٔ چندانی ندارد. همچنین پژوهشگران اندکی در حیطهٔ شعرشناسی شناختی قلم زده‌اند؛ گرچه به‌تازگی پژوهشگرانی چند به این حوزه روی خوشی نشان داده‌اند و در آینده می‌توان راهی روشن برای حیات این رشته در مطالعات ادبیات فارسی پیش‌بینی کرد. اما تحقیقاتی را که تاکنون درباب شعر «آی آدم‌ها» اثر نیما یوشیج نوشته شده، می‌توان به سه دسته تقسیم کرد:

دستهٔ نخست مقالاتی هستند که با اتخاذ نگاه سیاسی و اجتماعی و انتخاب نگاه یا نظریه‌ای در حوزهٔ تبیین این شرایط به بررسی جهان شعری نیما یوشیج پرداخته‌اند: انورخامه‌ای (۱۳۶۸) و براهنی (۱۳۷۱) این شعر را تصویرگر فضای خفقان دورهٔ رضاشاهی می‌دانند و شعر او را بیشتر از جنبهٔ اجتماعی بررسی می‌کنند. سعید حمیدیان (۱۳۸۱) و سهیلا فرهنگی (۱۳۸۶) به نمادگرایی در این شعر به‌دلیل خفقان تاریخی آن دوره پرداخته‌اند. مشایخی و احمدی (۱۳۹۰) به بررسی نقد سرمایه و ضدسرمایهٔ اجتماعی در این شعر توجه کرده و تأثیر جهان گفتمان یا به‌عبارتی جهان پیرامونی را در شکل‌گیری آن اثر مورد بحث قرار داده‌اند. برخی از پژوهشگران هم برای ترسیم جهان‌بینی مؤلف تحت تأثیر شرایط سیاسی و اجتماعی آن روزگار تلاش کرده‌اند: شریفیان و نوری (۱۳۹۰) جهان‌بینی خیامی نیما را از منظر اخلاقی و رمزشناسانه

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

تحلیل کرده‌اند. گفتنی است در تحقیقات این‌چنینی، درنهایت جهان مؤلف و نقد اجتماعی او به‌چالش کشیده می‌شود؛ اما چگونگی ساخت صوری شعر و انطباق صورت و معنا برای بیان جهان ممکن مؤلف از نظر دور می‌ماند، گواینکه چینش سطرها در چنین تحقیقاتی تأثیری در نتیجهٔ مقاله ندارد. همچنین مقالهٔ مصطفی ملک‌پائین و دیگران (۱۳۹۵) به خوانش اشعار نیما با نگاه چپ‌گرا و سپس بررسی ارزش‌های ادبی آن اشعار می‌پردازد و انطباق آن نگاه چپ‌گرا (مفهوم) با صورت اشعار بررسی نمی‌شود.

در دستهٔ دوم مقالاتی جای می‌گیرند که یک نظریهٔ ادبی را الگوی خود قرار داده‌اند تا با استناد به الگویی خاص به کشف معانی ضمنی و دلالت‌های متن بپردازند. اغلب دستاورد چنین مقالاتی ازجمله مقالهٔ پاینده (۱۳۸۷) شبیه مقالات دستهٔ اول است؛ زیرا با اتکا بر نظریه، به انعکاس جهان مؤلف و متن می‌پردازند و ارتباطی میان آنچه مؤلف از جهان درک می‌کند که منجر به بازآفرینی آن جهان می‌شود و نیز چرایی چینش ساختاری که مؤلف برمی‌گزیند، بیان نمی‌شود. پاینده این شعر را با رویکرد نشانه‌شناسی مایکل ریفاتر بررسی می‌کند تا کارکرد این نظریه و توانمندی آن را در تحلیل متون ادبی نشان دهد، بی آنکه بتواند معنایی فراتر از آنچه در قرائت اکتشافی شعر رخ می‌دهد، بیان کند؛ گرچه در مقاله مدعی رسیدن به قرائت پس‌کنشانه برای خواندن بخش‌های پنهان متن است. درواقع تمام ابزار پیشنهادی ریفاتر در این مقاله صرفاً امکان بیان همان چیزی را می‌دهد که دیگر مقالات با رویکردهای سیاسی یا اجتماعی و بدون استفاده از این نظریه بیان کرده‌اند و در آخر، جهان نیما منطبق با الگوی فکری ریفاتر امکان خوانش می‌یابد. مقالات دیگری از این‌دست نیز هستند؛ ازجمله آذرپیرا و شفق (۱۳۸۵) با بررسی دیگر تحلیل‌ها، این شعر را در چارچوب نظریهٔ دریافت آیزر و یائوس تحلیل کرده‌اند. نتیجهٔ تحقیق آن‌ها پیشنهادی برای عدم قطعیت در فرایند معناسازی و صرفاً بررسی واکنش‌های متفاوت به این شعر است.

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

همچنین پناهی‌زنگنه (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ خویش صرفاً به بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناختی هنجارگریزی نحوی در اشعار نیما می‌پردازد. چرایی این هنجارگریزی‌ها و انطباق آن با مفهوم مورد نظر دغدغهٔ تحقیق وی نیست.

دستهٔ سوم از مقالات مانند پورنامداریان و بیرانوندی (۱۳۸۵) و همچنین بیرانوندی و نیکوبخت (۱۳۸۳) به اهمیت ساختار و فرم شعر برای ساخت دلالت می‌پردازند؛ اما به‌دلیل فقدان نظریه‌ای مناسب و کارآمد قادر به تبیین ارتباط فرم و معنا در ساخت دلالت نیستند و صرفاً برخی شگردهای صوری در ساخت معنا ازجمله توزان نحوی، تقویت موسیقی، واسازی ساختار و غیره را نشان می‌دهند. درواقع نکتهٔ پراهمیت برابری فرم با معنا در چنین مقالاتی مطرح می‌شود؛ اما چگونگی ارتباط فرم و معنا در راستای ساخت دلالت متنی چیزی است که به پشتوانهٔ نظری و رویکردی تجربی نیاز دارد که میان هستی انسان و متن بتواند پیوندی معنادار ایجاد کند.

به‌طور کل مقالات، کتاب‌ها و رساله‌های بسیاری دربارهٔ نیما یوشیج نگاشته شده است؛ اما به‌دلیل تازگی رشتهٔ شعرشناسی شناختی در ایران، هیچ‌یک به بحث انطباق صورت و معنای اشعار نیما نپرداخته‌اند. در مقالهٔ حاضر، با رویکرد شناختی به بررسی شعر «آی آدم‌ها» به‌منظور نشان دادن اهمیت صورت (فرم) در ساخت معنا و خوانش‌های فرهنگی ـ زیستی حاصل از آن می‌پردازیم. از آنجایی که مفهوم‌سازی به‌طور کل ریشه در ادراک انسان از جهان اطراف دارد، برخی از قابلیت‌های مغز که باعث این ادراک و ساخت طرح‌واره‌های جهان اطراف می‌شود، به اصولی برای تحلیل متن تبدیل می‌گردد که برای خوانش شناختی جامع می‌بایست از تمامی آن اصول ازجمله انسداد، نقش و زمینه، شباهت، اندامی‌شدگی و غیره استفاده کرد. اما از آنجایی که مجال مطرح کردن همهٔ این اصول در یک مقاله وجود ندارد، فقط با تکیه بر اصل شناختی نقش و زمینه و با استمداد از برخی اصول دیگر، درصورت لزوم، به واکاوی جهان ممکن مؤلف از خلال متن برای مخاطب می‌پردازیم.

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

۳. نقش و زمینه

نقش و زمینه یکی از ابزارهای ادراکی در انسان است که به تشخیص پدیده‌ها در جهان اطراف انسان مربوط می‌شود و به‌گونه‌ای نشانگر گرایش نظام بصری انسان برای ساده‌سازی جهان دریافتی و خلاصه کردن آن به پدیده‌های اصلی به‌مثابهٔ «نقش» و دیگر پدیده‌های فضاساز به‌عنوان «زمینه» است. این مفهوم اول بار در رسالهٔ دکتری ادگار روبین (۱۹۱۵) شناسایی و مطرح شد که بعدها در روان‌شناسی گشتالتی در تقابل با ساخت‌گرایی قرار گرفت. درواقع در ساخت‌گرایی، ذهن متشکل از واحدهای مجزایی درنظر گرفته می‌شد که با بررسی اجزا، امکان بررسی ذهن مهیا می‌شد؛ اما به‌باور روان‌شناسان گشتالتی، تجربه‌های انسان نه به‌عنوان ترکیب اجزا، بلکه به‌منزلهٔ یک کلیت درنظر گرفته می‌شود که از الگوها و قواعدی تبعیت می‌کند و این کلیت همواره بیشتر از اجزا و یا متفاوت با آن است (Sternberg, 2003). در دهۀ ۱۹۲۰م مطالعات دقیق‌تر در این حوزه را ماکس ورتهایمر،[۴] کورت کافکا[۵] و ولفگانگ کوهلر[۶] انجام دادند. مطالعات آن‌ها بر چگونگی ادراک در انسان متمرکز بود که به دریافت برخی قوانین گشتالت منجر شد و از آن جمله عبارت‌اند از: اصل انسداد، اصل مشابهت، اصل مجاورت، اصل تداوم، اصل تقارن، اصل نقش و زمینه و اصل سرنوشت مشترک.

از میان این اصول، نقش و زمینه بعدها در زبان‌شناسی شناختی با عنوان گذرنده[۷] و ثابت[۸] برای تحلیل‌های زبانی به‌کار رفت و در شعرشناسی شناختی نیز با همان عنوان نقش و زمینه در تحلیل ادبی کاربرد یافت. نقش و زمینه که ریشه در بنیان‌های عصبی مغز دارد، از لحاظ ادراکی باعث فهم معنا می‌شود و «اگر میان نقش و زمینه تمایزی وجود نداشته باشد، انسان همه‌چیز را مسطح دریافت می‌کند» (Koffka, 2014: 183). از آنجایی که هدف ادبیات و هنر جلب توجه مخاطب به چیزهایی است که عادی شده، کاربرد «نقش» در ادبیات و هنر بسیار تعیین‌کننده است؛ گرچه «نقش» بدون

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

«زمینه» امکان فهمیده شدن ندارد. درنتیجه این اصل یکی از ابزارهای تحلیلی مهم در شعرشناسی شناختی تلقی می‌شود که براساس آن، انسان در ماهیت خود تمایلی ذاتی به درک بخشی از یک رویداد به‌عنوان «نقش» یا پیش‌زمینه و بخش دیگر رویداد به‌عنوان «زمینه» یا پس‌زمینه دارد. به عبارت دقیق‌تر، برخی رخدادها به‌عنوان «نقش» در تمام متون روایی هستهٔ اصلی را شکل می‌دهند که به‌صورت ماهوی توجه مخاطب را به‌سوی خود جلب می‌کنند و همچنین از لحاظ دستوری و معنایی برجستگی خاصی در گفتمان ایجاد می‌کنند. فرایند شناختی «توجه» به‌واسطهٔ کاربرد نقش فعال می‌شود. برخی از رویدادها نیز اطلاعاتی را به متن می‌افزایند که به فضاسازی یا صحنه‌سازی در روایت می‌انجامد که پس‌زمینه یا زمینه تلقی می‌شود و فرایند شناختی «حافظه» در شکل‌گیری آن دخیل است (Mazza & Umilta, 2005: 202). درنتیجه نقش به جلب توجه مخاطب به پدیده‌های اصلی می‌انجامد و زمینه فضای کلی اثر را در حافظه شکل می‌دهد. درواقع می‌توان چنین استنباط کرد که «نقش» بخش برجسته یا هستی مرکزی یک روایت، صحنه یا جمله است که می‌تواند به‌صورت کانونی‌سازی شخصیت، کاربرد فاعل یا مبتداسازی بازنمایی می‌شود که خود یکی از روش‌های پرکاربرد در پیش‌زمینه‌سازی است. بررسی «نقش» و تبدیل آن به «زمینه» می‌تواند راهبردی انتقادی به گفتمان داشته باشد؛ چراکه وقتی انسان رخدادها را به‌تصویر می‌کشد، غالباً از نگاه اول‌شخص برای نشان دادن اشیای پیرامون استفاده می‌کند؛ بدین معنا که «من» و نگاه او در این تصویرسازی اهمیت ویژه دارد. اما وقتی خود را درون تصویری قرار می‌دهد که کس دیگری ناظر آن است، نگاه سوم به‌کار می‌رود (Libby & Eibach, 2011: 187). بنابراین چگونگی نگاه انسان به خود از خلال چیدمان متن قابل بازیابی است و این خود بخشی از فرایند شناخت انسان در متن است.

درمجموع باید گفت زبان و شناخت دو مسئلهٔ درهم‌تنیده‌اند؛ به همین علت غالب جنبه‌های ساختار روایی ذهن انسان به ظرفیت شناختی او، مانند توجه و حافظه، مرتبط

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

می‌شوند که در ادامه به ارتباط «نقش» با «توجه» و نیز پیوند «حافظه» با «زمینه» اشاره خواهیم کرد. این ظرفیت‌ها به‌طور مستقیم در ساختار زبانی انسان و مفاهیمی که دستور زبان را منعکس می‌کنند، تأثیر می‌گذارد (Tenuta, Lepesqueur & Luiza Cunha Lima, 2014: 164). از همین روست که بررسی نقش به‌عنوان عنصر برجسته و زمینه به‌عنوان فراهم‌آورندهٔ بستر اطلاعاتی در متون ادبی می‌تواند مخاطب را به شناخت جهان متن برساند.

۳ـ۱. نقش: برجستگی و توجه

«نقش به سازمان‌دهی ادراک به‌واسطهٔ ایجاد برجستگی گفته می‌شود که برخلاف زمینه عمل می‌کند. آنچه در یک لحظه 'نقش' تلقی می‌شود به الگوی انگیزش حسی و علایق آنی دریافت‌کننده بستگی دارد» (Tsur, 2012: 160). از سوی دیگر مک‌لوهان[۹] (۱۹۶۴) نقش را چیزی معرفی می‌کند که توجه مخاطب را گیر می‌اندازد که این توجه به‌واسطهٔ اندازه، حرکت، رنگ و یا هرچیزی که عنصری را مشخص‌تر کند، ایجاد می‌شود. عنصری که نقش قلمداد می‌شود، دارای حرکت و جزئیات بیشتری از زمینه است و به‌صورت معمول، چه از لحاظ بصری و چه از لحاظ نحوی، قبل از زمینه قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که زودتر دیده یا شنیده می‌شود. توجه در فضای بصری با حرکت کردن ایجاد می‌شود. وقتی عناصری در متن ایستا باقی می‌مانند، به‌سرعت از مرکز توجه خارج می‌شوند. مفهوم نقش از نگاه لتونارد تالمی[۱۰] عبارت است از: «پدیده‌ای متحرک و یا به‌لحاظ مفهومی دارای امکان حرکت که مکان، مسیر و یا جهت حرکتش به‌عنوان متغیری درک می‌شود که ارزش خاص دارد» (184 :2000). وی اضافه می‌کند نقش عنصری است که حرکت می‌کند و زمینهٔ مکان اشغال‌شده تلقی می‌شود.

«نقش» در ادبیات به‌واسطهٔ هنجارشکنی یا ایجاد ساخت‌های نو پدید می‌آید و توجه مخاطب را جلب می‌کند. توجه به‌نوعی با گسترش متن نیز رخ می‌دهد. وقتی قوهٔ

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

شناختی انسان اطلاعاتی تازه را دریافت می‌کند، توجه جلب می‌شود و این انتظار مدام برای ایجاد انگیزه‌های جدیدی باعث پویایی متن و تغییر مداوم بستر توجه می‌شود. توجه به‌صورت معمول به چیزهایی جذب می‌شود که در اول یک چیدمان قرار می‌گیرند و در جمله جایگاه مبتدا مختص نقش یا جایگاهی برای جلب توجه قلمداد می‌شود. این جایگاه در دستور زبان «تأکید» و در تحلیل گفتمان «کانونی‌سازی» نامیده می‌شود که ارتباط زیستی آن با انسان در این رویکردها مورد بررسی نبوده است؛ اما همین ویژگی‌های نقش به‌لحاظ زیستی در رویکرد شناختی باعث برجستگی شناختی نقش نسبت به زمینه می‌شود.

جلب توجه از لحاظ زیستی به چگونگی سازمان‌دهی و همچنین ساختار ادراکی نقش و زمینه بستگی دارد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت سازوکار سازمان‌دهی نقش و زمینه ریشه‌ای زیستی در قشر دیداری مغز انسان دارد و دریافت «نقش» برمبنای فعالیت سلول‌های مغزی ناحیهٔ V2 سازمان‌دهی می‌شود که درنتیجه باعث جلب توجه انسان به چیزی می‌شود (Fangtu, Sugihara & Heydt, 2007: 1492). براساس یافته‌های جدید، بخشی که مورد توجه قرار می‌گیرد، نسبت به بخشی که مورد بی‌توجهی واقع می‌شود، سلول‌های عصبی بیشتری را تحریک می‌کند؛ درنتیجه ارتباط تنگاتنگی میان نقش و توجه از لحاظ عصب‌شناختی وجود دارد. به‌عبارتی فرایند شناختی توجه به‌واسطهٔ کاربرد «نقش» فعال می‌شود که این فرایند در کورتکس دیداری رخ می‌دهد (Williford & Heydt, 2014).

درمجموع عناصر ایستا (زمینه) در هر متنی غیربرجسته هستند و به‌سرعت از مرکز توجه خارج می‌شوند؛ درحالی که عناصر پویا همواره توجه را جلب می‌کنند. این پویایی به دو صورت برجستگی شناختی[۱۱] و پدیدارشناختی[۱۲] شکل می‌گیرد؛ اما در هر صورت، از آنجایی که کار ادبیات به‌وجودن آوردن برجستگی به‌منظور جلب توجه و ایجاد تأمل است، به‌واسطهٔ هنجارشکنی و ایجاد ساخت‌های جدید توجه مخاطب

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

جلب می‌شود. درواقع ادبیات همواره در تلاش است تا توجه را از سمتی به‌سمت دیگر تغییر دهد تا لایهٔ معنایی جدیدی شکل بگیرد.

به نقل از آندرسن، برجستگی به‌لحاظ شناختی باعث فعال‌سازی مفاهیم در رخدادهای گفتاری واقعی می‌شود. واحدهای شناختی که خود از دو فرایند ذهنی حاصل می‌شوند، زمانی فعال می‌شوند که در پردازش گفتار نیازی به درک آن‌ها باشد. فرایند ذهنی در وهلهٔ اول، به‌صورت فعال‌سازی یک مفهوم با سازوکار انتخاب آگاهانه رخ می‌دهد؛ جایی که آن مفهوم کانون توجه فرد می‌شود و از آنجا در حافظهٔ فعال پردازش می‌شود (Anderson, 1983: 18-20). سپس با فعال‌سازی یک مفهوم، فعال‌سازی دیگر مفاهیم را تسهیل می‌کند (همان، ۲۵). برای مثال فعال‌سازی مفهوم «کتاب» مفاهیمی همچون خواندن، ورق زدن، تحقیق کردن و غیره را تسهیل می‌کند. واحدهای شناختی در این نوع برجستگی با ورود به حافظهٔ فعال و تبدیل به بخشی از کانون توجه برجسته می‌شوند. از آنجایی که «نگاه به‌صورت معمول به چیزهایی جذب می‌شود که در جلو یا ابتدای یک چیدمان قرار می‌گیرد» (Tsur, 2012: 177)، می‌توان جایگاه نخست در جمله یعنی مبتدا را به نقش (گذرنده) اختصاص داد که جایگاهی برای جلب توجه قلمداد می‌شود.

برجستگی به‌لحاظ پدیدارشناختی به فعال‌سازی موقت مفاهیم مرتبط نیست؛ بلکه به ویژگی‌های ثابت چیزها در جهان مربوط است. برخی پدیده‌ها بسته به ماهیتشان، نسبت به برخی پدیده‌های دیگر کیفیت بهتری برای جلب توجه انسان دارند و درنتیجه باعث ایجاد برجستگی بیشتری می‌شوند. «پیوند میان برجستگی شناختی و پدیدارشناختی بدین صورت رخ می‌دهد که مفاهیم ذهنی که پدیده‌های برجسته ایجاد می‌کنند، اقبال بیشتری برای تبدیل شدن به کانون توجه انسان را دارند» (Schmid, 2007: 120). درنتیجه به‌لحاظ پدیدارشناختی پدیده‌های برجسته بیش از پدیده‌های غیربرجسته قادر به انگیختگی مفاهیم برجستهٔ شناختی هستند. برای مثال «آدم» بیشتر

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

از «مو»، «گردن» یا «ناخن» امکان جلب توجه را دارد. به عبارت دقیق‌تر، به‌لحاظ پدیدارشناختی پدیده‌های برجسته مانند انسان، حیوان و ماشین بیش از پدیده‌های غیربرجسته مانند فرش، دیوار و سوراخ توجه انسان را به خود جلب می‌کنند. بنابراین رخدادهای شناختی مرتبط به پردازش پدیده‌های برجسته به‌لحاظ پدیدارشناختی بسامد بالاتری در کاربرد و جلب توجه مخاطب دارند. درنتیجه می‌توان گفت مفهوم برجستگی و جلب توجه هم به مفاهیم ذهنی که به‌صورت موقت فعال شده‌اند، (برجستگی شناختی) و هم به ویژگی‌های موروثی و ثابت پدیده‌ها در جهان واقعی (برجستگی پدیدارشناختی) اشاره دارند. درمجموع پدیده‌هایی که به‌لحاظ پدیدارشناختی برجسته‌اند، درصورتی که از نظر شناختی نیز برجسته شوند، در پیوستار برجستگی بالاترین حد ممکن برجستگی را ایجاد می‌کنند که این شگرد در ادبیات و هنر بسیار مورد استقبال قرار گرفته است.

۳ـ۲. زمینه: حافظه

از نظر مک‌لوهان (5 :1964)، زمینه چیزی است که موقعیت یا بافت را می‌سازد و به‌صورت معمول چندان مورد توجه قرار نمی‌گیرد؛ گرچه در ساخت معنا دخیل است. به عبارت دقیق‌تر، زمینه بستر مناسبی برای قرار گرفتن نقش فراهم می‌کند و این بستر مناسب می‌تواند پیش‌فرض‌های اطلاعاتی یا بصری باشد که باعث دیده شدن نقش می‌شود. تالمی می‌گوید: «زمینه پدیده‌ای است که نسبت به قاب ارجاع مکان ثابتی دارد» (184 :2000). گوینده برای سخن گفتن از چیزی برجسته باید بستری غیربرجسته را فراهم کند که «زمینه» نام دارد و این اطلاعات غیربرجسته در متن که پیش‌زمینه نیز خوانده می‌شود، داده‌هایی را به روایت می‌افزاید و نیز منجر به فضاسازی یا صحنه‌سازی در متن می‌شود. فرایند شناختی «حافظه» در شکل‌گیری زمینه دخیل است؛ چراکه اطلاعات پس‌زمینه به حافظهٔ فعال فرستاده می‌شود و برای درک متن دوباره از

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

آنجا بازیافت می‌شود تا متن قابل درک باشد (Herron & Heydt, 2009). درنتیجه «نقش» توجه مخاطب را به پدیده‌های اصلی جلب می‌کند و «زمینه» فضای کلی اثر را در حافظه شکل می‌دهد. به نقل از جروم برونر،[۱۳] «در ساخت روایت‌هایی که از 'حافظه' بیشتر استفاده می‌شود، 'زمینه' محوریت بیشتری دارد و متقابلاً نقش در روایت‌هایی دارای محوریت است که بیشتر درصدد جلب 'توجه' مخاطب به رخدادهای مختلف یا شخصیت‌های مختلف است» (2004: 708). درواقع برونر از آن جمله محققانی است که روایت را متشکل از طرح‌واره، قاب و الگوهای شناختی می‌داند که جنبه‌های مختلف جهان و انسان در آن بازسازی می‌شود (همان‌جا) و به‌عبارتی روایت توانایی شناختی است که تجربهٔ انسان را به‌صورت نقش و زمینه سازمان‌دهی می‌کند.

وقتی مفهوم‌سازی ذهنی به‌صورت کلمات و جملات رمزگذاری می‌شود، دانش آوایی، نحوی، دستوری، معنایی و قواعد باهم‌آیی کلمات و ساختارهای نحوی مورد استفاده قرار گرفته که در حافظهٔ بلندمدت ذخیره می‌شود؛ بدین معنا که سخنوران همیشه به‌صورتی خلاق و آگاهانه به حافظهٔ خود برای رمزگذاری واحدهای معنایی دسترسی دارند و همچنین می‌توانند شنیده‌ها و خوانده‌های خود را رمزگشایی کنند. پس می‌توان گفت پیش‌انگاشت‌ها و پیش‌فرض‌ها به حافظه مرتبط هستند و آنچه به‌عنوان پدیدهٔ غیربرجسته در بخش «خبر[۱۴]» یا «مسند» یا به‌عبارتی در بخش غیرکانونی جمله می‌آید، آن چیزی است که در پیش‌فرض ذهن مخاطب موجود است و به تأکید یا برجستگی نیاز ندارد.

۴. کارکرد نقش و زمینه در «آی آدم‌ها»

شعر «آی آدم‌ها» اثر نیما یوشیج در سال ۱۳۲۰ سروده شد و یکی از بهترین نمونه‌های شعری است که می‌توان تأثیر نقش و زمینه را در نشان دادن اهمیت «خود» درقبال

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

«دیگری» در جهانی که مؤلف دریافت می‌کند و می‌سازد، بحث کرد و نشان داد که چگونه آنچه باید در مرکز توجه قرار گیرد، در چیدمان متن به نقش تبدیل می‌شود و آنچه اهمیت اولیه ندارد، در حافظه به پیش‌زمینه می‌رود یا به‌عبارتی این تغییر نقش به زمینه و برعکس در تفسیر متن چه تأثیری می‌گذارد. همچنین این شعر را می‌توان یکی از نمونه‌های موفق در تجربهٔ نیما یوشیج برای نشان دادن صلب بودن اوزان عروضی در ادبیات کلاسیک مورد بحث قرار داد؛ چراکه به‌باور نیما، تغییر وزن کلام و آزادی حرکت کلمات بنابه تغییر موضوع یا احساس راوی باید رخ دهد و در شعر نیما حرکت آزادانهٔ کلمات به‌منظور ساخت معناست و امکانی تلقی می‌شود برای مفهوم‌سازی از طریق چیدمان صوری کلمات. به‌گفتهٔ نیما، «هر کلمهٔ من از روی قاعدهٔ دقیق به کلمهٔ دیگر می‌چسبد» (رهنما، ۱۳۸۴: ۱۹)؛ درنتیجه الزامی به حفظ بحر رمل به‌صورت کلاسیک وجود ندارد و هرجا لازم باشد، جابه‌جایی واژه‌ها به‌تعبیر این نگارنده براساس دلالت‌های معنایی نقش و زمینه رخ می‌دهد که انعکاسی از نگاه و جهان شاعر است یا به‌عبارتی تجربهٔ شاعر را به‌مثابهٔ توانایی شناختی به‌تصویر می‌کشد. نیما این شعر را اول بار در کنگرهٔ نویسندگان ایران خواند که واکنش‌های زیادی را به‌همراه داشت. این شعر یکی از اثرگذارترین آثار نیماست. یکی از علت‌های چنین تأثیر عمیقی در ذهن مخاطب را می‌توان چگونگی کارکرد نقش و زمینه از لحاظ ادراکی در دریافت و ساخت این اثر دانست.

برای بررسی هر اثری، نخست از عنوان آن باید آغاز کرد؛ زیرا عنوان هر اثری یک طرح‌واره‌ی تصوری را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد و به‌مثابهٔ پلی برای درک متن عمل می‌کند. طرح‌واره‌ها همان مفاهیم انتزاعی هستند که به‌منزلهٔ الگویی برآمده از تکرار تجربهٔ اندامی‌شده قلمداد می‌شوند (Evans & Green, 2006: 179) و از نظر مارک جانسون[۱۵] (1987: 30)، «مفاهیم پیش‌ادراکی انعطاف‌پذیر و الگوهای ابتدایی...» به‌شمار می‌روند که «ناشی از تعامل دریافتی و برنامهٔ حرکتی انسان هستند و به تجربهٔ

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

او انسجام و ساختار می‌دهند» (همان، xvi، xiv). بنابراین یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ظرفیت مفهوم‌سازی در انسان گرایش به ساختمند کردن مفاهیم یا قلمروهای تجربهٔ فردی به‌صورت طرح‌واره‌هایی است که عبارت‌اند از فضا، حجم، جهت، حرکت، توازن، نیرو، وحدت/ کثرت، یکسانی، وجودی و غیره (Gibbs & Colston, 1995; Johnson, 1987). البته چیستی و چگونگی مفهوم‌سازی طرح‌واره‌ها را به مقاله‌ای دیگر واگذار می‌کنیم و در این مجال، با استفاده از انواع طرح‌واره‌ها، درصورت لزوم، نخست به واکاوی عنوان شعر به‌عنوان «نقش» می‌پردازیم؛ چراکه عنوان هر شعری مخاطب را قادر می‌سازد وارد جهان متن بشود؛ همچنین تجربه‌هایی را در ذهن مخاطب فعال می‌کند و الگوهای شناختی مخاطب را می‌سازد. بدین صورت، ذهنیت مخاطب آمادهٔ مواجهه با جهان شعر و تبدیل آن به جهان مخاطب می‌شود.

عنوان این شعر «آی آدم‌ها»ست که ندا دادن، صدا کردن و متوجه کردن دیگران به چیزی است. طرح‌وارهٔ «جدا کردن» زیرمجموعهٔ طرح‌وارهٔ «وحدت/ کثرت» به مفهوم‌سازی «خود» و «دیگری» در متن می‌پردازد و دو بخش متفاوت و در تعامل را ایجاد می‌کند (برای مفهوم «خود» و «دیگری» ر.ک: Bakhtin, 1983)؛ بدین معنا که «کسی دیگری را مورد خطاب قرار می‌دهد»؛ پس کسی و دیگری در عنوان شعر مستتر است. از همان ابتدا، دو جهان متقابل در شعر پیش‌روی مخاطب قرار می‌گیرد. جهان «دیگری» یا «آدم‌ها» به‌عنوان «نقش» برجسته می‌شود و «خود» یا همان «یک نفر» از خلال دیگری به‌تصویر کشیده می‌شود. واج‌آرایی «آ» نیز به متن برجستگی می‌دهد که با عنوان و موضوع شعر (ندا سر دادن و فریاد زدن) در شمایل‌گونگی قرار دارد. از آنجایی که «شمایل‌گونگی به رابطهٔ کمابیش مستقیم میان عبارت زبانی و روابط ادراکی می‌پردازد» (Tabakowska, 1999: 410) تکرار «آ» باعث شباهت صورت واج‌آرایی‌شده به‌واسطهٔ «آ» و مفهوم فریاد (معنا) می‌شود. «فریاد» در سناریوی «آن که فریاد می‌زند» و «آن که فریاد را نمی‌شنود»، موضوع این شعر است: خود و دیگری در این متن به‌جای

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

آنکه با هم در تعامل باشند، در تقابل کامل به‌لحاظ نوع افعال، نوع کاربرد اسم، زمان، مکان و دیگر عناصر متنی قرار دارند و این عدم تعامل، منجر به انفعال اجتماعی می‌شود که آسیبی برای جامعه به‌شمار می‌آید.

از لحاظ کاربرد نقش و زمینه، آدم‌ها (دیگران) در عنوان شعر «نقش» یا عنصر برجسته‌ای تلقی می‌شوند که قرار است توجه مخاطب را به خود جلب کنند. در متن شعر، عدم تعامل «دیگری» یا آدم‌ها با «خود» یا «یک نفر» در شعری که در ۳۴ سطر به متن سامان می‌دهد، بیشتر نظر مخاطب را جلب می‌کند: ۱۰ سطر به جهان آدم‌ها (دیگران) و ۱۳ سطر به جهان یک نفر (خود) اختصاص داده شده؛ با این تفاوت که ۳ سطر آن شامل عنصری از «دیگری» است: «شما را»، «سایه‌هاتان»، «آی آدم‌ها». در میان ۱۴ سطر (۳ سطر مشترک با جهان یک نفر) باقی‌مانده، ۱ سطر به جهان راوی مربوط است (در «چه هنگامی بگویم من») و ۶ سطر تلاشی است برای پیوند «دیگران» و «یک نفر» (۴، ۱۵، ۱۸، ۲۲، ۲۹ و ۳۴) و درنهایت نیز ۷ سطر (۲۶، ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۳۱، ۳۲ و ۳۳) جهان ابژه‌شده‌ای است که «خود» و «دیگری» را به‌صورت نمادین در عناصر طبیعت بازنمایی و از خود تهی می‌کند. در این شعر، به‌دلیل شکل نگرفتن تعامل یا گفت‌وگو، جهان «یک نفر» به مرور در روند شعر به «زمینه» تبدیل و درنهایت محو می‌شود. سپس جهان «دیگران» نیز به‌دلیل نبودِ «خود» حذف می‌شود و این یعنی حیات اجتماعی جامعه با معضلی مواجه می‌شود که در آن نه «خود» و نه «دیگری» وجود ندارند (از سطر ۲۶ تا ۳۴)؛ بلکه اشیائی بی‌جان متن جامعه را فرامی‌گیرند. براساس نظر باختین (۱۹۸۱)، انسان با مشارکت فعال خود با دیگری در جهان ساخته می‌شود. تفکر انتزاعی (مرکزیت خود) این مشارکت را به‌عنوان یک اصل حیاتی از انسان می‌گیرد. زندگی اجتماعی با مفهوم «دیگری» گره خورده است؛ چراکه زندگی بدون «دیگری» ممکن نیست و زبان خود نیز به‌واسطهٔ تعامل من و دیگری ایجاد می‌شود و من از طریق «دیگری» به شناخت می‌رسد (سلطانی و زاهدی، ۱۳۹۶: ۳۵). بنابراین حذف

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

دیگری به حذف من می‌انجامد و نیما چنین هشداری را از طریق چیدمان نقش و زمینه در شعر خود به اجتماع می‌دهد که «خود» بدون «دیگری» غیرممکن است.

به‌طور کلی تساوی چیدمانی میان جهان «دیگری» و «خود» که هر دو ۱۰ سطر منفک هستند، براساس وجود تناقض‌هایی همچون خشکی و تری، ساحل و دریا، زندگی و مرگ شکل می‌گیرد. از آنجایی که افق انتظار مخاطب ایرانی مطلق‌گرایی و یک‌دست شدن جهان متن است، تفاوت‌های موجود میان دو جهان را برنمی‌تابد و تعامل یا گفت‌وگو به‌دلیل تقابل دو جهان در سطرهایی که هر دو جهان حضور دارند، ایجاد نمی‌شود؛ درحالی که تعامل باید به‌معنای پذیرفتن دیگری متفاوت باشد؛ ازجمله در سطر «روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید»، «یک نفر در آب می‌خواند شما را»، «سایه‌هاتان را ز راه دور دیده»، «آی آدم‌ها» و «آی آدم‌ها». در این سطرها، عناصری که به هر دو جهان در یک سطر اشاره کنند، وجود دارند؛ ازجمله دیدن سایهٔ دیگری از جانب یک نفر و فریاد زدن دیگری از جانب خود که صرفاً درحد مطرح کردن دو جهان است و پیوندی مبنی بر یکی شدن دو جهان ـ آن‌گونه که سلطانی و زاهدی اشاره می‌کنند ـ دیده نمی‌شود و تا انتهای شعر دو جهان همچنان متمایز باقی می‌مانند.

۴ـ۱. جهان «دیگری»

«آدم‌ها» از طریق عنوان شعر، استفاده از ابزار ندایی، معرفه بودن و همچنین گسترش مدام روایی به‌واسطهٔ توصیف و تکرار برجسته می‌شوند و توجه مخاطب را به خود جلب می‌کنند.

≠ سطر ۱. آی آدم‌ها [نقش] که بر ساحل [زمینه] نشسته شاد و خندانید [زمینه]

پس ساخت جهان دیگران به‌عنوان نقش به‌منظور جلب توجه مخاطب به امری خاص صورت می‌گیرد: دنیای منفعل و بی‌کنش دیگران به‌گونه‌ای در تقابل با دنیای

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

کنشمند مغروق است. به همین دلیل به‌نظر می‌رسد جهان بی‌حرکت و منفعل دیگران (نشستن، خیال کردن، پنداشتن، داشتن، بودن، تماشا کردن و غیره) درنهایت آن‌ها را به شیء یا ابژه تبدیل می‌کند؛ درحالی که دیگران می‌توانستند درعین تمایز، در تقابل نباشند و وارد تعامل با «یک نفر» شوند، او را ببینند، صدا بزنند یا حتی نجات بدهند، اما با او یکی نشوند. ساحل دریا در این سطر زمینه‌ای است که جهان دیگری در آن اتفاق می‌افتد و فضاسازی و صحنه‌سازی را که به حافظه مربوط می‌شود، برعهده دارد. بعد از اینکه اولین سطر شعر به توصیف جهان «دیگران» می‌پردازد، جهان «خود» یا «یک نفر» به‌تصویر کشیده می‌شود که قرار است سرنوشت او از طریق تعامل با دیگری تغییر کند؛ اما دیگری وارد هیچ تعاملی با او نمی‌شود و «یک نفر» با تمام افعال دارای عمل مؤثر ـ که به‌گونه‌ای امکان انتقال نیرو از «خود» سوم‌شخص به «دیگری» را فراهم می‌کند ـ و فرافکنی «خود» بر «راوی» در سطر ۱۱، با «دیگران» به عنوان «مخاطب» در سطر ۴ و ۱۵ در تقابل قرار می‌گیرد؛ بدین صورت که در سطر ۴ بعد از توصیف جهان مغروق، از فعل «می‌دانید» استفاده می‌شود که با ایهام هم به «آدم‌های روی ساحل» و هم به مخاطبی که شعر را می‌خواند، اشاره می‌کند و سپس در ادامه متن به جهان مفروض «دیگری» ارجاع می‌دهد که در زندگی روزمره و سناریوهایی فرضی قرار دارد؛ ازجمله دست یازیدن به دشمن، دست ناتوانی را گرفتن و غیره که آن را جهان باور فرضی یا ممکن تلقی می‌کنیم و پس از این تصویر، متن دوباره به همان «دیگری» کنار ساحل بازمی‌گردد که در سطر ۱۵ گفته می‌شود «یک نفر در آب می‌خواند شما را».

≠ سطر ۴. روی این دریای تند و تیره و سنگین [زمینه] که [حذف نقش: مخاطب] می‌دانید (نقش) (سطر بعد: زمینه)

این سطر به‌سمت تعامل میان مغروق و دیگران حرکت کرده؛ اما باز روایت هر جهانی به‌صورت منفک صورت می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که این دو جهان با یکدیگر همپوشانی پیدا نمی‌کنند. به‌عبارتی مفهومی که متن درصدد ساخت آن است، در

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

ساخت صوری شعر منعکس می‌شود؛ یعنی گسست میان جهان «دیگری» و «یک نفر» با درنظر گرفتن دو «نقش» مجزا در دو «زمینه»ی مجزا که درنهایت به معکوس شدن جای سوژه و ابژه می‌انجامد: اینکه «یک نفر روی این دریا دائم دارد دست و پا می‌زند» را (نقش) شما می‌دانید (زمینه)؛ پس دانستن پیش‌فرضی در حافظه است و غرق شدن یک نفر به‌عنوان نقش اهمیت دارد؛ درحالی که جمله در زیرساخت به‌صورت «می‌دانید (نقش) که یک نفر دارد دست و پا می‌زند (زمینه)» است. در این بخش، «نقش» به «زمینه» تبدیل شده تا دلالت معنایی متفاوتی منتقل شود.

≠ سطر ۵. آن زمان که مست هستید [نقش] از خیال دست یابیدن به دشمن [زمینه]: تبدیل نقش به زمینه

≠ سطر۶. آن زمان که پیش خود [نقش] بیهوده پندارید [زمینه] [کل جمله نقش برای سطر بعد]

≠ سطر ۷. که گرفتستید [نقش] دست ناتوانی را [زمینه]: تبدیل نقش به زمینه [کل جمله نقش برای سطر بعد]

≠ سطر ۸. تا توانایی بهتر را [نقش] پدید آرید [زمینه]

≠ سطر ۹. آن زمان که تنگ می‌بندید [تبدیل زمینه به نقش] [کل جمله نقش برای سطر بعد]

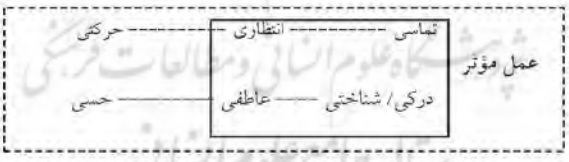
≠ سطر ۱۰. بر کمرهاتان [تبدیل زمینه به نقش] کمربند [تبدیل نقش به زمینه]

از سطر ۵ تا ۱۰، تمرکز بر جهان فرضی «دیگران» است. از لحاظ چیدمان شناختی واژه‌ها، در جهان «دیگران» غالباً نقش‌ها که همان ضمیر «شما»ست، حذف شده و در ساخت صوری جملات، آنچه به‌عنوان «نقش» برجسته می‌شود، بخشی است که پیش‌تر زمینه بود. درواقع «دست یازیدن»، «گرفتن»، «تنگ بستن» که جهان باور دیگران را شکل می‌دهند، زمینه‌هایی هستند که با یک جابه‌جایی به «نقش» تبدیل می‌شود و به‌عبارتی به‌جای آنکه گفته شود: «از خیال دست یازیدن به دشمن مست هستید»،

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

بخش پایانی جمله کانونی‌سازی می‌شود و به ابتدای جمله حرکت می‌کند و این تغییر معنادار است. همچنین در نگاهی کلی به جهان متن، متوجه می‌شویم که نقش در جهان دیگران در زمینه‌ای امن (خشکی) قرار دارد و فعل‌هایی که از آن سر می‌زند، در جهان اکنون به‌کار رفته و فاقد گذرایی (نشستن، خندیدن، بودن و غیره) هستند؛ درحالی که در جهان «یک نفر» فعل‌ها غالباً تماسی هستند که البته درنهایت تأثیر آن‌ها در مفعول نیز خنثی می‌شود؛ چراکه تعاملی میان «خود» و «دیگری» صورت نمی‌گیرد و «خود» بی آنکه نیروی فعل را از فاعل به مفعول منتقل کند، یعنی ایجاد تعامل میان دو ظرفیت، به‌تنهایی قادر به ادامهٔ حیات نیست.

به نقل از راسخ‌مهند (۱۳۹۶: ۱۳۵)، نقش‌گرایان (و به‌تبع آن‌ها شناختی‌ها) انتقال نیروی فعل از فاعل به مفعول را ـ که در دستور سنتی به‌عنوان امری قطعی به آن لازم و متعدی اطلاق می‌شد ـ امری نسبی درنظر می‌گیرند و ویژگی‌های معنایی مانند عاملیت و اثرپذیری را بر میزان تعدی (یا گذرایی نیروی فعل) مؤثر می‌دانند. راسخ‌مهند (۱۳۹۱: ۱۷۹) براساس الگوی پیشنهادی مالچکوف[۱۶] (2005: 81) افعال فارسی را از لحاظ سلسله‌مراتب معنایی براساس کاهش اثرپذیری و کاهش عاملیت به انواع متفاوتی از گذرایی تقسیم می‌کند که عبارت‌اند از:



شکل ۲. سلسله‌مراتب گذرایی در فعل از دیدگاه شناختی

براساس این الگو، در فعل‌های تماسی و انتظاری، اثرپذیری مفعول است که گذرایی نیروی فعل از فاعل به مفعول را مشخص می‌کند. همچنین در فعل‌های درکی و عاطفی با کاهش عاملیت، بعضی از فعل‌ها در قالب گذرا و بعضی در قالب ناگذر می‌آیند. اما افعال حرکتی و حسی هیچ‌گاه به‌صورت گذرا یا متعدی نمی‌آیند

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

(راسخ‌مهند، ۱۳۹۶: ۱۳۵) و این مسئله در بررسی متون روایی نیز اثرگذار است. بر این اساس، طبق جدول ۱، اگر فعل‌های به‌کاررفته در دو جهان متفاوت این شعر را بررسی کنیم، متوجه می‌شویم فعل‌های مربوط به جهان «دیگران» غالباً حسی و درکی هستند؛ بدین معنا که نیروی فعل در کنشگر محصور می‌ماند، مگر در جهان باور «دیگران» که افعالی مانند دست یازیدن، گرفتن، پدید آوردن و بستن به‌کار می‌رود؛ ولی به جهان اکنون روایت مرتبط نیست و فقط در باور و خیال کنشگر به‌وقوع می‌پیوندد.

جدول ۱. افعال در جهان «دیگران» و «یک نفر»

افعال جهان «دیگران»			افعال جهان «یک نفر»		
فعل	نوع فعل	انواع جهان	فعل	نوع فعل	انواع جهان
نشستن	حرکتی	جهان اکنون	درحال جان سپردن	تماسی	جهان اکنون
بودن	حسی	جهان اکنون	دست و پا زدن	تماسی	جهان اکنون
دانستن	ادراکی	جهان اکنون	جان کندن	تماسی	جهان اکنون
هستن	حسی	جهان اکنون	خواندن	ادراکی	جهان اکنون
دست یابیدن	تماسی	جهان باور	کوبیدن	تماسی	جهان اکنون
پنداشتن	ادراکی	جهان باور	باز کردن	تماسی	جهان اکنون
گرفتن	تماسی	جهان باور	دیدن	ادراکی	جهان اکنون
پدید آوردن	عمل مؤثر	جهان باور	بلعیدن	عمل مؤثر	جهان اکنون
بستن	تماسی	جهان باور	سر/ پا بیرون آوردن	تماسی	جهان اکنون
داشتن	حسی	جهان اکنون	افزون شدن	تماسی	جهان اکنون
تماشا کردن	ادراکی	جهان اکنون	پاییدن	انتظاری	جهان اکنون
			فریاد زدن	تماسی (کلامی)	جهان اکنون
			امید داشتن	انتظاری	جهان آرزو (آینده)

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

از سوی دیگر نقش در جهان «یک نفر» که در زمینه‌ای خطرناک و ناامن (دریا) قرار گرفته، فعل‌هایی را باعث می‌شود که نیروی فعل را می‌خواهند به کسی منتقل کنند، ولی ممکن نمی‌شود؛ ازجمله چیزی را خواندن، کسی را پاییدن، چیزی را فریاد زدن، چیزی را بلعیدن و غیره که همگی در جهان اکنون روایت نیرویی را ایجاد می‌کنند که قرار است موقعیتی را تغییر دهد، اما این تغییر ممکن نمی‌شود و پرسش در اینجاست که علی‌رغم گذرایی در این افعال، چرا نیروی فعل منتقل نمی‌شود. پاسخ را در چیدمان اثر می‌توان یافت: چراکه دو جهان متقابل به‌لحاظ ساختاری هرگز امکان تعامل را ندارند تا جایی که جهان دیگران بر جهان مخاطب و جهان یک نفر بر جهان راوی به‌عنوان ناظر فرافکنی می‌شود تا میزان اثرپذیری و عاملیت شمای خواننده (سطر ۴) و منِ راوی شعر (سطر ۱۱) افزایش یابد.

≠ سطر ۱۳. آی آدم‌ها [نقش] که بر ساحل [زمینه] بساط دلگشا دارید

≠ سطر ۱۴. (نان [نقش] به سفره [زمینه] جامه‌تان [نقش] بر تن [زمینه])

≠ سطر ۱۵. (یک نفر [نقش] در آب [زمینه] می‌خواند) [نقش برای عنصر بعدی] شما را [زمینه]

در سطر ۱۳، باز جهان منتزع و منفک «دیگران» به‌تصویر کشیده می‌شود که فاقد حرکت و پویایی است و انتقال نیرو در آن ناممکن. قرار داشتن «نان بر سفره» و «جامه بر تن» به‌صورت قرار گرفتن نقش «نان» و «جامه» در زمینهٔ «سفره» و «تن» به‌گونه‌ای الزامات جهان دیگران را نشان می‌دهد که در آن همه‌چیز سر جای خود قرار دارد؛ اما برخلاف آن در جهان یک نفر، جای نقش و زمینه مدام تغییر می‌کند؛ چراکه کنشگر سعی در انتقال نیروی فعل به دیگران دارد. به‌نظر می‌رسید جهان «دیگران» باید تحت تأثیر قرار بگیرد و تغییر کند. میان جهان دیگران و جهان یک نفر گویا گسستی پرنشدنی وجود دارد که هرگونه تعاملی را ناممکن می‌کند؛ درحالی که از نگاه راوی

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

به‌نظر ممکن می‌آید؛ زیرا در سطر ۱۵ به‌لحاظ چیدمانی «یک نفر» و «شما» در یک سطر قرار می‌گیرند؛ اما از آنجایی که یک نفر به نقش تبدیل شده و «شما»ی فرافکنی‌شده هم به «شمای متن» و هم به «شمای جهان گفتمان» اشاره می‌کند، از جایگاه اصلی خود در جمله حرکت می‌کند و به زمینه یا حافظه منتقل می‌شود؛ جایی که به خاطره تبدیل و امکان تغییر از آن سلب می‌شود. درنتیجه بااینکه دو جهان در یک موقعیت مشترک قرار می‌گیرد، «یک نفر... شما را»، پیوندی میان آن دو برقرار نمی‌شود. سلطانی و زاهدی در پژوهش خود دربارهٔ اندیشه‌های نیما یوشیج براساس نامه‌های او به این نتیجه رسیده‌اند:

> تفاوت میان «من» و «دیگری» در اندیشهٔ نیما ازمیان می‌رود و این دو درهم ادغام می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که یک جهان و آگاهی واحد مبنای همه‌چیز می‌شود. نیما به تفاوت میان «من» و «دیگری» اهمیت می‌دهد و حتی سعی می‌کند به آن مشروعیت بیشتری ببخشد؛ اما تلاشی برای حفظ این «تفاوت» نمی‌کند و آن را با تأکید بر یک آگاهی و جهان وحدت‌یافته و یک‌پارچه نادیده می‌گیرد. اینجاست که باید گفت تفکر نیما، همان‌طور که خود او در نامه‌هایش عنوان می‌کند، دیالکتیکی است نه گفت‌وگویی. [...] یکی از خصوصیات بارز اندیشهٔ گفت‌وگویی ناتمامی و نافرجامی آن است و پایانی برای آن نمی‌توان متصور شد و همواره رو به سوی آینده دارد. اما دیالکتیک هگلی در نقطه‌ای به خود پایان خواهد داد و این نظام فکری بسته تناقضات و تفاوت‌های انسانی را در خود حل خواهد کرد و همه‌چیز را به نفع جهانی یک‌پارچه و وحدت‌یافته مصادره می‌کند. در شعر نیما هم، «دیگری» صدای مستقلی ندارد و همچنان زیر سایهٔ «من» قرار دارد (۱۳۹۶: ۴۸).

به‌نظر می‌رسد برخلاف نتیجه‌ای که سلطانی و زاهدی براساس نامه‌های نیما درباب اندیشهٔ او گرفته‌اند، نیما در شعر «آی آدم‌ها» تلاش می‌کند چرایی عدم تعامل یا گفت‌وگوی میان «من» و «دیگری» را نشان دهد تا بازتابی از جامعه‌ای باشد که به‌صورت تک‌قطبی به «من» می‌اندیشد و «دیگری» را مدام نادیده می‌گیرد و نیما در

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

شعر خود جای «من» و «دیگری» را معکوس می‌کند. دیگریِ او همان «من» تک‌قطبی است که جهان را بر مدار «خود» می‌شناسد. درواقع «آی آدم‌ها» به‌واسطهٔ ایجاد شرایط گفت‌وگو و عدم تحقق آن نقدی اجتماعی است بر زیرساخت‌های جامعهٔ ایرانی که توان پیوند میان دو جهان متفاوت را به‌علت به رسمیت نشناختن جهان دیگری ندارد.

≠ سطر ۲۵. آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در کار تماشایید

این سطر آخرین بخشی است که به جهان دیگران در این شعر مربوط است. پس از این سطر، شعر وارد فضای ابژه‌شدگی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که عناصر طبیعت و اشیای پیرامون به شخصیت‌های صحنه تبدیل می‌شوند. از آنجایی که باختین معتقد است «هر تجربهٔ درونی بر مرز بین خود و غیر استوار است و در مواجهه با غیر است که تحقق می‌پذیرد» (همان، ۳۹) و نیز از آنجایی که «این مواجهه ذاتیِ هر تجربهٔ درونی است» (همان‌جا)، فقدان مواجهه با غیر به فقدان و فروپاشی خود می‌انجامد که این «خود» متعلق به هر دیگری می‌تواند باشد.

۴ـ۲. جهان «خود»

«یک نفر» به‌صورت نکره، نامشخص و اندک از لحاظ کمیّت دربرابر جهان دیگران قرار می‌گیرد؛ با این تفاوت که زمینه در اینجا دریاست و نه ساحل؛ درنتیجه دو جهان متقابل (براساس جدول ۲) شکل می‌گیرد.

≠ سطر ۲. یک نفر [نقش] در آب [زمینه] دارد می‌سپارد [زمینه] جان

≠ سطر ۳. یک نفر [نقش] دارد [تبدیل بخشی از زمینه به نقش] که دست و پای دائم می‌زند [زمینه]

در جدول ۲، انفعال و ناگذرایی جهان دیگران در نوع انتخاب فعل‌ها و حذف مداوم نقش‌ها به‌منظور نشان دادن نرسیدن به شناخت و آگاهی و تبدیل شدن به ابژه در انتهای شعر مشهود است؛ چنان‌که به‌باور باختین:

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

> من با آشکار کردن خود بر «غیر» و از طریق شخص او و با کمک اوست که به خودآگاهی دست می‌یابم و خودم می‌شوم. مهم‌ترین کنش‌ها، آن‌ها که بنیان خودآگاهی ما را تشکیل می‌دهند، تنها در رابطه با خودآگاهی دیگر، آن که «شما» خطاب می‌شود، تعین می‌پذیرند. بریدن از دیگران، جدا کردن خود و حبس کردن خود، این‌ها علل اساسی ازدست دادن خویشتن خود است (همان، ۳۳).

در این شعر، مدام با جابه‌جایی نقش و زمینه در جهان «یک نفر» یا همان «من» روبه‌رو هستیم. «خود» به مرور تحلیل می‌رود و در انتها هستی «من» به موج دریا تقلیل پیدا می‌کند. کلمات جابه‌جاشده در متن (تغییر نقش به زمینه) با ستاره مشخص شده‌اند.

مرز میان این دو جهان فرضی است که خشکی و دریا را از هم مجزا می‌کند و در تقابل قرار می‌دهد؛ پس همان‌گونه که زمینه‌ها در تقابل‌اند، نقش‌ها نیز در عملکرد ناگزیر در تقابل واقع می‌شوند و گویا قرار نیست که با هم تلاقی پیدا کنند. به همین دلیل مغروق هرگز نمی‌تواند عضوی از دیگران باشد؛ گرچه در چند سطر در کنار «دیگری» به‌لحاظ نحوی واقع می‌شود. در ادامه «در آب دارد جان می‌سپارد» دچار تغییر در نقش و زمینه می‌شود؛ به‌گونه‌ای که بخشی از زمینه جدا می‌شود که به‌دلیل ایجاد برجستگی از لحاظ نحوی، می‌توان گفت به نقش تبدیل می‌گردد؛ بدین صورت که «جان» از «دارد می‌سپارد» جدا می‌شود و به انتهای جمله حرکت می‌کند، از نظام نحوی سرپیچی می‌کند و درنتیجه «دارد می‌سپارد» برجستگی بیشتری می‌یابد. می‌توان چنین استنباط کرد که «جان» به بخش بی‌اهمیتی تبدیل شده است که در حافظهٔ ناظران به خاطره منتقل می‌شود.

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

جدول ۲. نقش و زمینه در دو جهان متفاوت شعر

جهان «دیگری»			جهان «خود»		
نقش	**زمینهٔ ۱**	**زمینهٔ ۲**	**نقش**	**زمینهٔ ۱**	**زمینهٔ ۲**
آدم‌ها (جمع)	بر ساحل (خشکی)	شاد و خندانید	یک نفر (فرد)	در آب (دریا)	
که می‌دانید (شما: مخاطب)	(غرق شدن یک نفر)		جان*	دارد می‌سپارد (اندوه)	
شما (حذف)	مست هستید	در خیال (توهم)	یک نفر		
شما (حذف)	دست یازیدن	به دشمن	دارد که* (استمرار)	دست و پای دائم می‌زند	روی این دریای...
گرفتستید*	دست ناتوانی را		یک نفر		
شما (حذف)	توانایی بهتر را	پدید آرید	دارد می‌کند بیهوده	جان*(را) / قربان*	
تنگ می بندید*	بر کمرهاتان*	کمربند	یک نفر	در آب	
آی آدم‌ها	بر ساحل	بساط دارید	می‌خواند *	شما را	
نان	به سفره		موج سنگین را*	به دست خسته	می‌کوبد
جامه	بر تن		باز می‌دارد*	دهان را	با چشم... دریده
آدم‌ها	در کار تماشا		سایه‌هاتان را*	ز راه دور	دیده
			آب را بلعیده *	در گود کبود	
			بی‌تابیش	افزون	
			می‌کند*	بیرون	
			گاه سر/گه پا	زین آب‌ها*	
			او	ز راه دور	
			این کهنه جهان را	باز می‌پاید	
			می‌زند	فریاد	امید کمک دارد

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

در سطر سوم، «یک نفر» به‌واسطهٔ مبتدا بودن و نیز تکرار دوباره برجسته می‌شود و ادامهٔ سطر زمینه‌ای تلقی می‌شود که یک نفر در آن حضور دارد. در همین زمینه نیز به‌منظور ایجاد برجستگی، بخش استمرار از بقیهٔ جمله جدا می‌شود و به ابتدای جمله می‌آید: «دارد که دست و پای دائم می‌زند». گویی که استمرار برجستگی بیشتری از «دست و پا زدن» پیدا می‌کند و توجه مخاطب بر این مداومت و تلاش برای نجات یافتن متمرکز می‌شود تا او را به‌عنوان سوژه به کنشگری و آگاهی وادارد.

≠ سطر ۱۱. در چه هنگامی بگویم [تبدیل زمینه به نقش] من [تبدیل نقش به زمینه]؟ (جهان راوی)

≠ سطر ۱۲. یک نفر [نقش] در آب [زمینه] دارد می‌کند [تبدیل زمینه به نقش] بیهوده جان [تبدیل نقش به زمینه] قربان [زمینه]

براساس سطر ۱۱، جهان «راوی» با همدلی بیشتری با جهان «یک نفر» مطرح می‌شود؛ به‌گونه‌ای که به‌لحاظ نقش و زمینه، همانند جهان «یک نفر» با جابه‌جایی به‌منظور راندن «خود» به پیش‌زمینه و حافظه مواجه است. سپس راوی دوباره به توصیف جهان «یک نفر» یا «خود» بازمی‌گردد و «جان» یا «نیروی حیات»، به‌دلیل طرد شدن به آخر جمله، کم‌اهمیت‌تر جلوه می کند؛ همچنین «کردن» به‌عنوان بخشی از فعل «قربان کردن» از زمینه جدا شده و به‌منظور ایجاد توجه، به نقش تبدیل شده است. در این جمله، «یک نفر» و «دارد می‌کَند» نقش‌های جمله هستند و «در آب، جان و قربان» زمینه هستند که این خود نشان‌دهندهٔ تلاش «خود» برای انتقال نیروی فعل به «دیگری» است که پس از این بخش، یک فضای سفید بین سطرها گذاشته می‌شود.

≠ سطر ۱۵. یک نفر [نقش] در آب [زمینه] می‌خواند [تبدیل زمینه به نقش] شما را [تبدیل نقش به زمینه]

≠ سطر ۱۶. [نقش محذوف] موج سنگین را [تبدیل زمینه به نقش] به دست خسته [تبدیل نقش به زمینه] می‌کوبد (زمینه)

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

≠ سطر ۱۷. [نقش محذوف] بازمی‌دارد [تبدیل زمینه به نقش] دهان [تبدیل نقش به زمینه] با چشم از وحشت دریده [زمینه]

≠ سطر ۱۸. [نقش محذوف] سایه‌هاتان را [تبدیل زمینه به نقش] ز راه دور دیده [زمینه]

≠ سطر ۱۹. [نقش محذوف] آب را [تبدیل زمینه به نقش] بلعیده (تبدیل زمینه به نقش) در گود کبود [زمینه] و هر زمان بی‌تابیش (نقش) افزون [زمینه]

≠ سطر ۲۰. [نقش محذوف] می‌کند [تبدیل زمینه به نقش] زین آبها بیرون [زمینه]

≠ سطر ۲۱. [نقش محذوف] گاه سر گه پا [تبدیل زمینه به نقش]

≠ سطر ۲۲. آی آدم‌ها [نقش]

در اپیزود اول شعر، غلبه با جهان «دیگری» است و از میان ۱۲ سطر، فقط ۳ سطر به جهان «یک نفر» اختصاص دارد. در اپیزود دوم، ۱۰ سطر وجود دارد که همانند اپیزود اول، این بخش نیز با جهان «یک نفر» به‌پایان می‌رسد و از این میان، فقط ۲ سطر به «دیگری» اختصاص دارد و ۳ سطر نیز عناصر مشترک هر دو جهان را دربردارد، بی آنکه گفت‌وگویی میان دو جهان حاصل شود. درواقع در «یک نفر در آب می‌خواند شما را»، دو عنصر «یک نفر» و «شما را» هر دو به‌لحاظ شمایلی در یک سطر حضور دارند؛ اما یکی در ابتدای جمله به‌عنوان نقش و دیگری در انتهای جمله به‌عنوان زمینه. سطر دیگری که در این اپیزود شامل هر دو جهان است، سطر ۱۸ است که از زاویهٔ دید «یک نفر» به جهان دیگری اشاره می‌کند: «سایه‌هاتان را ز راه دور دیده». در سطر ۲۲ با صدای «یک نفر»، «دیگری» مورد خطاب واقع می‌شود: «آی آدم‌ها». درنتیجه می‌توان گفت از جانب «یک نفر» تلاشی برای تعامل صورت می‌گیرد که از جانب «دیگری» مورد استقبال واقع نمی‌شود.

≠ سطر ۲۳. او [نقش] ز راه دور [زمینه] این کهنه‌جهان را [نقش] باز می‌پاید [زمینه]

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

≠ سطر ۲۴. [نقش محذوف] می‌زند [تبدیل زمینه به نقش] فریاد [زمینه] و امید کمک دارد [زمینه]

اپیزود سوم شعر دارای ۱۲ جمله است که دو سطر آن به جهان «یک نفر» و یک سطر آن به جهان «دیگری» اختصاص دارد و بقیهٔ سطرها از خود تهی شده‌اند و در ظاهر به جهان هیچ‌یک مربوط نمی‌شوند. برخلاف دو اپیزود قبلی که با جهان «دیگری» آغاز می‌شد و با جهان «خود» به‌پایان می‌رسید، اپیزود سوم با جهان «خود» آغاز می‌شود و به‌سمت ازخودتهی‌شدگی، چه به‌لحاظ مفهومی، چه به‌لحاظ نحوی و چه به‌لحاظ دیداری و شمایلی، نزدیک می‌شود. در سطر ۲۳، برخلاف فعل‌های تماسی که جهان «یک نفر» را شکل می‌دادند، فعل انتظاری «امید داشتن» جهان آرزوی «خود» را به‌تصویر می‌کشد؛ جهانی که فعل آن دو ظرفیت دارد: کسی به دیگری کمک می‌کند تا موقعیتی را تغییر دهد. درواقع تنها فعلی که از جهان کنونی «خود» فاصله می‌گیرد، در آغاز این اپیزود شکل می‌گیرد و به امید آینده تمام می‌شود و سپس جهانی خنثی، بی‌عمل و شیءشده، در فضای شعر حاکم می‌شود.

۴ـ۳. جهان شیءشده

در اپیزود سوم، «موج» به نمادی از جهان «خود» و «ساحل» به نمادی از جهان «دیگری» تبدیل می‌شود. در سطر ۲۶، ۲۷ و ۲۸ این «موج» است که با «ساحل» وارد تعامل و گفت‌وگو می‌شود و «موج» است که به «ساحل» می‌آید و «مدهوش» بر ساحل پخش می‌شود؛ درحالی که «یک نفر» می‌توانست از غرق شدن نجات پیدا کند و به ساحل بیاید.

≠ سطر ۲۶. موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش

≠ سطر ۲۷. پخش می‌گردد چنان مستی به جای افتاده بس مدهوش

≠ سطر ۲۸. می‌رود نعره‌زنان، وین بانگ باز از دور می‌آید:

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

≠ سطر ۲۹. آی آدم‌ها

صدای فریاد «آی آدم‌ها» از جانب امواج است که شنیده می‌شود و شعر نیز با همین طنین به‌پایان می‌رسد که نشانگر دوری یک نفر از ساحل و یکی شدنش با امواج دریاست. حرکت موج بر ساحل نشانه‌ای از محو شدن یک نفر (موج) در جهان دیگری (ساحل خاموش) است. شباهت موج به فردی مست و مدهوش، نعره زدن موج و پیچیدن صدایش همگی نشانه‌ای از تبدیل کردن یک نفر به‌عنوان «نقش» به بخشی از زمینه و حافظه است؛ گویی «خود» به شیء تبدیل شده است.

≠ سطر ۳۰. و صدای باد هر دم دل‌گزاتر

≠ سطر ۳۱. در صدای باد بانگ او رهاتر

≠ سطر ۳۲. از میان آب‌های دور و نزدیک

≠ سطر ۳۳. باز در گوش این نداها:

≠ سطر ۳۴. «آی آدم‌ها»

در انتهای شعر، دیگر صدای «یک نفر» نیست که «آدم‌ها» را خطاب قرار می‌دهد؛ بلکه انعکاس صدای اوست در باد و انتقال آن به‌واسطهٔ موج از زبان راوی است که مخاطب را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد. به‌عبارتی پایان‌بندی این شعر بازی میان سوژه و ابژه است که در بخش اول شعر، «یک نفر» به‌عنوان سوژه (دارای آگاهی و کنش) و دیگران به‌عنوان ابژه (فاقد آگاهی و منفعل) تلقی شدند و در انتها «یک نفر» یا «من» نیز همانند «دیگران» به ابژه تبدیل می‌شود.

از نظر هگل (59 :2004)، «آگاهی» همان «من» است و نه چیزی بیشتر و سوژه فقط به‌واسطهٔ آگاهی وجود دارد. اما از نظر باختین (43 :1993)، سوژه با حضور دیگری وجود دارد و درصورت «زدودن جسم» از او، رابطهٔ الزامی‌اش با جهان ازبین می‌رود؛ به‌عبارتی «من» یا سوژه درصورت بی‌جسمی، فعلیت را در جهان ازدست می‌دهد و به هستیِ خیالی تبدیل می‌شود که از جهان منفک شده است؛ یعنی «وجودی بی‌اعتنا» که «در جایی ریشه‌ای ندارد». براساس نقش و زمینه در اپیزود سوم، می‌توان گفت «خود»

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

رابطه‌اش با جهان را ازدست می‌دهد و زمینه‌هایی مانند «پخش شدن»، «رفتن»، «در صدای باد»، «از میان آب» و «کوبیدن موج» به‌جای «من» یا «یک نفر» به نقش تبدیل می‌شود تا ازهم‌پاشیدگی «من» را چه به‌صورت معنایی و چه به‌صورت جابه‌جایی نقش و زمینه نشان دهد. زمینه نیز در انتهای اپیزود حذف می‌شود؛ گویی بیشتر عناصر به نقش تبدیل می‌شوند و زمینه‌هایی مانند «شدن» در رساتر شدن، دل‌گزاتر شدن و غیره محو می‌شوند که خود اشاره به ازبین رفتن حافظه‌ای است که هستی خیالی من را نشان نمی‌دهد. درنتیجه در این بخش، جای سوژه و ابژه تغییر می‌کند و «یک نفر» به ابژه‌ای تبدیل می‌شود دربرابر سوژه‌ای که مخاطب است؛ چراکه آگاه از شرایط خود و دیگری است و از او انتظار کنش و تغییر می‌رود و در غیر این صورت، «دیگری» به‌عنوان مخاطب نیز مضمحل خواهد شد.

جدول ۳. پایان‌بندی شعر با نقش و زمینه

نقش	زمینهٔ ۱	زمینهٔ ۲
موج (خیسی، یک نفر)	به روی ساحل خاموش (آدم‌ها)	
می‌کوبد* (تبدیل زمینه به بخش)		
پخش می‌گردد*	چنان مستی به جای افتاده بس مدهوش	
می‌رود*	نعره‌زنان (یک نفر)	
وین بانگ	از دور	می‌آید
آی آدم‌ها	(حذف)	
صدای باد	دل‌گزاتر	(می‌شود: حذف)
در صدای باد*	بانگ او	رساتر (می‌شود: حذف)
از میان آب‌های دور و نزدیک*	در گوش	این نداها*
آی آدم‌ها	(حذف)	

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

۵. شمایل‌گونگی صورت و معنا

به‌طور کلی کلیت ساختاری و تقطیع شعر به‌لحاظ دیداری نیز انفکاک دو جهان و تلاش بیهوده برای گفت‌وگو را به‌صورت تغییر مورد خطاب در هر سطر و درنهایت بی‌خطاب‌شدگی (تبدیل به ابژه) را به‌صورت شمایل‌گونه نشان می‌دهد. از آنجایی که «شباهت دریافتی میان ساختار مفهومی و صورت زبانی» (Tabakowska, 1999: 410) شمایل‌گونگی نامیده می‌شود و «ساختارهای زبانی انعکاسی از جهان هستند نه به آن شکلی که هست، بلکه به آن شکلی که به‌واسطهٔ انسان آگاه دریافت می‌شوند» (همان‌جا)، بنابراین ساخت‌های شمایلی فی‌نفسه به فرایندهای ادراکی مرتبط نیستند؛ بلکه مستقیماً ساختارهای مفهومی را انعکاس می‌دهند. از سوی دیگر کاربرد شمایل‌گونگی باعث تقویت معنای موجود در متن می‌شود و «تأثیر کلی اثر هنری را افزایش می‌دهد» (Fischer, 1999: 257). درنتیجه نمایش دیداری محو شدن یا غرق شدن یک نفر چه به‌لحاظ نحوی، چه به‌لحاظ مفهومی و چه به‌لحاظ دیداری در این شعر، دلالت بر شمایل‌گونگی یا شباهت صورت و معنا دارد که عدم تعامل و درنتیجه فروپاشی سوژه در آن مشهود است.

به‌لحاظ دیداری، در این شعر ـ که به‌واسطهٔ فاصله‌گذاری با فضای سفید، مؤلف آن را به سه اپیزود تقسیم کرده است ـ مخاطب در اپیزود اول از جهان «دیگری» حرکت را آغاز می‌کند تا به جهان خود برسد. در اپیزود دوم، جهان «خود» را کانون و هستهٔ شعر قرار می‌دهد و در اپیزود سوم، جهان «دیگری» و «خود» به مرور محو و از خود تهی می‌شوند و فقط اشیا باقی می‌مانند.

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

جدول ۴. بازنمایی ساختاری و مفهومی خود و دیگری در سه اپیزود شعر «آی آدم‌ها»

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید یک نفردر آب دارد می سپارد جان. یک نفر دارد که دست و پای دائم می‌زند روی این دریای تند و تیره و سنگین که می‌دانید. آن زمان که مست هستید از خیال دست یابیدن به دشمن آن زمان که پیش خود بیهوده پندارید که گرفتستید دست ناتوانی را تا توانایی بهتر را پدید آرید، آن زمان که تنگ میبندید برکمرهاتان کمربند، در چه هنگامی بگویم من؟ یک نفر در آب دارد می‌کَند بیهود جان قربان!	جهان دیگری جهان خود جهان خود جهان مخاطب: دیگری جهان دیگری جهان دیگری جهان دیگری جهان دیگری جهان دیگری جهان دیگری جهان راوی: خود جهان خود
آی آدم‌ها که بر ساحل بساط دلگشا دارید! نان به سفره،جامه تان بر تن یک نفر در آب می‌خواند شما را. موج سنگین را به دست خسته می‌کوبد باز می‌دارد دهان با چشم از وحشت دریده سایه‌هاتان را ز راه دور دیده آب را بلعیده در گود کبود و هر زمان بی‌تابش افزون می‌کند زین آب‌ها بیرون گاه سر، گه پا. آی آدم‌ها!	جهان دیگری جهان دیگری جهان خود --- دعوت از دیگری جهان خود جهان خود جهان خود --- دیگری از نگاه خود جهان خود جهان خود جهان خود جهان خود --- دعوت از دیگری
او ز راه دور این کهنه جهان را باز می‌پاید، می‌زند فریاد و امید کمک دارد آی آدم‌ها که روی ساحل آرام در کار تماشایید! موج می‌کوبد به روی ساحل خاموش پخش می‌گردد چنان مستی به جای افتاده بس مدهوش می‌رود نعره‌زنان، وین بانگ باز از دور می‌آید: آی آدم‌ها... و صدای باد هر دم دل‌گزاتر در صدای باد بانگ او رهاتر از میان آب‌های دور و نزدیک باز در گوش این نداها: «آی آدم‌ها»	جهان خود جهان خود جهان دیگری ابژه‌شدگی ابژه‌شدگی ابژه‌شدگی ابژه‌شدگی (دعوت از دیگری) ابژه‌شدگی ابژه‌شدگی ابژه‌شدگی ابژه‌شدگی

آغاز اپیزود اول

جهان فرضی

آغاز اپیزود دوم

آغاز اپیزود سوم

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

	ابژه‌شدگی (دعوت از دیگری)

۶. نتیجه

شعر «آی آدم‌ها» یکی از نمونه‌های مناسبی است که می‌توان براساس آن جهان فکری نیما یوشیج را با استفاده از برخی ابزارهای شعرشناسی شناختی ازجمله «نقش» و «زمینه» به‌تصویر کشید. البته اغلب ابزارهای مختلفی برای شناخت جهان متن لازم است و به‌دلیل مجالی که هر مقاله‌ای فراهم می‌کند، می‌توان از ابزارهای غالب در کنار دیگر ابزارها ازجمله دستور شناختی، شمایل‌گونگی و نظریهٔ جهان متن استفاده کرد. براساس فلسفهٔ فکری نیما به مفهوم «خود» به‌عنوان هستهٔ آگاهی و رابطهٔ او با اجتماع در شکل‌گیری آگاهی شناختی، در این شعر به‌لحاظ درک شناختی عناصر مربوط به دو جهان «خود» و «دیگری»، به‌عنوان نقش (کانون) و زمینه (حافظه) در برخی مناسبات معنایی، جهان گفتمانی و متنی نیما یوشیج به‌تصویر کشیده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که شعر او در سه قسمت به عدم شکل‌گیری گفت‌وگو میان «خود» و «غیر» برای رسیدن به شناخت و آگاهی فردی و اجتماعی می‌پردازد. مشخصه‌های متناقض دو جهان، چگونگی کانونی‌سازی هریک و جابه‌جایی عناصر به‌منظور ایجاد برجستگی (نقش) و یا پیش‌زمینه‌سازی (زمینه) و درنهایت عدم شکل‌گیری جهان مشترک از طریق نمایش کاربرد متفاوت نقش و زمینه در هریک از دو جهان مطرح‌شده بازتابی است از جهان گفتمان، متن و به‌تبع آن جهان مؤلفی که به‌واسطهٔ شکستن اوزان عروضی درصدد دستیابی به موسیقی مستحکم‌تر و مناسب برای مفاهیمی است که در اشعار خود ایجاد می‌کند و به‌تبع آن درپی ایجاد تغییرات اجتماعی و فرهنگی در جهان پیرامون است. درواقع می‌توان چنین نتیجه گرفت که موسیقی مورد استفادهٔ نیما براساس کارکردهای شناختی از یک متن شکل می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که جایگاه هریک از عناصر متنی، برخلاف شعر کلاسیک، و همچنین شمایل‌گونگی ساختار و مفهوم متن جهان مؤلف را شکل می‌دهند. براساس نتیجهٔ این مقاله، صورت (چیدمان ساختاری) در اثر ادبی همان

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

معنایی است که جهان متن آن را می‌سازد و بررسی جهان معنا منفک از جهان صورت نیست که این انطباق شناختی صورت و معنا، خود یکی از دلایل اثرگذاری و ماندگاری این شعر در خلال تاریخ ادبی است.

پی‌نوشت‌ها

1. figure
2. ground
3. Edgar Rubin
4. Max Wertheimer
5. Kurt Kafka
6. Wolfgang Köhler
7. triger
8. landmark
9. McLuhan
10. Leonard Talmy
11. cognitive salience
12. ontological salience
13. Jerome Bruner
14. rhyme
15. Mark Johnson
16. Malchukov

منابع

- استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳). *درآمدی بر شعرشناسی شناختی*. برگردان لیلا صادقی. تهران: مروارید.
- براهنی، رضا (۱۳۷۱). *طلا در مس*. ج۱. تهران: مؤلف.
- بیرانوند، احمد و ناصر نیکوبخت (۱۳۸۳). «معناشناسی و هویت ساختار در شعر نیما یوشیج». *پژوهش‌های ادبی*. ش۵. صص۱۳۱ـ۱۴۶.
- پاینده، حسین (۱۳۸۷). «نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیما یوشیج از منظر نشانه‌شناسی». *نامهٔ فرهنگستان*. ش۴۰. صص۹۵ـ۱۱۳.

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

- پناهی‌زنگنه، مریم (۱۳۹۲). *بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناختی هنجارگریزی نحوی در شعرهای آزاد نیما یوشیج*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه رازی.
- پورنامداریان، تقی و احمد بیرانوند (۱۳۸۵). «چرا نیما را شاعر 'آی آدم‌ها' می‌نامند؟». *مجلهٔ زبان و ادبیات فارسی*. ش۵۵. صص۱۹ـ۳۹.
- حمیدیان، سعید (۱۳۸۱). *داستان دگردیسی روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج*. ج۱. تهران: نیلوفر.
- خامه‌ای، انور (۱۳۶۸). *چهار چهره: خاطرات و تفکرات دربارهٔ نیمایوشیج، صادق هدایت، عبدالحسین نوشین و ذبیح بهروز*. تهران: کتابسرا.
- راسخ‌مهند، محمد (۱۳۹۱). «لازم و متعدی در زبان فارسی». *ویژه‌نامهٔ نامهٔ فرهنگستان (دستور)*. ش۸. صص۱۶۹ـ۱۸۷.
- ـــــــــــــ (۱۳۹۶). *نحو زبان فارسی (نگاهی نقشی رده‌شناختی)*. تهران: آگه.
- رهنما، تورج (۱۳۸۴). *شعر رهایی است*. تهران: ققنوس.
- سلطانی، احسام و محمدجواد زاهدی (۱۳۹۶). «خود و دیگری در اندیشهٔ نیما». *مجلهٔ جامعه‌شناسی ایران*. د۱۸. ش۴. صص۳۰ـ۵۲.
- شریفیان، مهدی و علی‌رضا نوری (۱۳۹۰). «رهیافتی به مفهوم زندگی در اشعار نیما (براساس نظریهٔ دریافت)». *پژوهشنامهٔ علوم انسانی تاریخ ادبیات*. ش۶۸. صص۱۹۹ـ۲۱۸.
- شفق، اسماعیل و علی‌اصغر آذرپیرا (۱۳۸۳). «نیما در بستر تاریخ و تفسیر: تحلیل تفسیرهای شعر 'آی آدم‌ها' از منظر زیبایی‌شناسی دریافت». *فصلنامهٔ نقد ادبی*. ش۳۷. صص۱۳۵ـ۱۶۲.
- فرهنگی، سهیلا (۱۳۸۶). «آی آدم‌ها: نگاهی به نمادگرایی نیما و تحلیل شعر». *فصلنامهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ش۸۳. صص۲۹ـ۳۳.
- مشایخی، حمیدرضا و ارسلان احمدی (۱۳۹۰). «نقد سرمایه و ضد سرمایهٔ اجتماعی در شعر داروگ و آی آدم‌ها از نیما و سرود باران از بدر شاکر سیاب». *پژوهشنامهٔ نقد ادب عربی*. د۱. ش۲ (۶۰). صص۱۳۹ـ۱۶۶.

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

- ملک‌پائین، مصطفی، محمد بهنام‌فر، علی‌اکبر سام‌خانبانی و سیدمهدی رحیمی (۱۳۹۵). «جستار برون‌متنی و درون‌متنی اشعار متعهد نیما یوشیج در دهه‌های بیست و سی». *پژوهش‌های ادبی*. ش۵۳. صص۱۲۳ـ۱۵۰.
- یوشیج، نیما (۱۳۷۶). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما یوشیج*. گردآوری سیروس طاهباز. تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۸۵). *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*. تهران: نگاه.
- Anderson, J.R. (1983). *The Architecture of Cognition*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bakhtin, M. (1983). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (Ed.). Caryl Emerson (Tr.). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, M. (1993). *Toward a Philosophy of the Act*. Vadim Liapunov (Tr.). Austin: Texas university press.
- Baraheni, R. (1992). *Talâ dar Mes*, Vol. 1. Tehan: The Author. [in Persian]
- Beyranvand, A. & N. Nikoobakht (2004). "Maʔ nâ shenâ si va Hoviat-e Sâ khtâ r dar Sheʔ r-e Nima". *Pajooheshhâ ye ʔ adabi*. No. 5. pp. 131-146. [in Persian]
- Bruner, J. (2004). "Life as Narrative". *Social Research*. Vol. l. 71. No. 3. pp. 691-710.
- Evans, V. & M. Green (2006). *Cognitive Linguistics: An Introduction*, North America: Lawrence Erlbaum (Taylor & Francis).
- Fangtu T.Q., T. Sugihara & R. Heydt (2007). "Figure-ground Mechanisms Provide Structure for Selective Attention". *Nat Neurosci*. 10 (11). pp. 1492-149.
- Farhangi, S. (2007). "ʔ â y ʔ â dam-hâ : Negah-I be Namâ d-garâ -yi va Tahlil-e Sher". *Faslnâ me Roshd-e ʔ â moozesh-e Zabâ n va ʔ adab-e Farsi*. No. 83. pp. 29-33. [in Persian]
- Fischer, O. (1999). "On the Role Played by Iconicity in Grammaticalisation Processes" in *Form Miming Meaning (Iconicity in Language and Literature 1*). Eds. M. Nanny & O. Fischer. Amsterdam: John Benjamins. pp: 345-374.
- Koffka, K. (2014). *Principles of Gestalt Psychology*, Italy: Mimesis International.
- Gibbs, R. & H. Colston (1995). "The Cognitive Psychological Reality of Image Schemas and Their Transformations". *Cognitive Linguistics*, 6.no.4. pp. 347-378.
- Hamidian, S. (2002). *Dastan-e Degardisi-e Ravand-e Degargooni-hâ -ye Sheʔ r-e Nima Yushij*. Vol. 1. Tehran: Niloofar Pub. [in Persian]

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

- Hegel, G. (2004). *Phenomenology of Spirit*. Tr. A.V. Miller. 2nd Published. U.S.A: Oxford University Press.
- Herron, P. & R. Heydt (2009). "Short-term memory for figure-ground organization in the visual cortex". *Neuron*. 61. pp. 801-809.
- Khameʔ yi, A. (1989). *Châ hâ r Chehre: Khaterâ t va Tafakorâ t Darbare-ye Nima Yushij, Sadegh Hedayat, Abdol Hosein Noshin va Zabih Behrooz,* Tehran: Ketabsara. [in Persian]
- Johnson, M. (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason.* Chicago: The University of Chicago Press**.**
- Lakoff, G. (2006). "The Neuroscience of Form in Art". in *The Artful Mind (Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity)*. Ed. Mark Turner. USA: Oxford University Press. pp. 153-70.
- Libby, L.K. & R.P. Eibach (2011). "Visual perspective in mental imagery: A representational tool that functions in judgment, emotion, and self-insight". in J.M. Olson & M.P. Zanna (Eds.). *Advances in experimental social psychology*. Vol. 44. p. 185-245.
- McLuhan, M. (1964). "The Medium is the Message" in Understanding Media: The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill.
- McLuhan, M. & E. McLuhan (1988). *The laws of media: The new science.* Toronto, Canada: University of Toronto Press.
- Malek-Payeen, M., M. Behnam far, A. Sam khanbani & M. Rahimi (2016). "Jastâ r-e Boroon Matni va Daroon Matni ʔ â sâ r-e Moteʔ hed-e Nima Yushij dar Dahe-hâ -ye Bist va Si". *Pajoohesh-hâ -ye Adabi*, No. 53, pp. 123-150. [in Persian]
- Mashayekhi, H. & A. Ahmadi (2011). "Naghd-e Sarmâ ye va zed-e Sarmaye-ye ʔ ejtemaʔ -I dar sher-e Darvag va ʔ â y ʔ â dam-hâ ʔ â z Nima va Sorood-e Baran ʔ â z Badr-e Shaker Siyab", P*ajoohesh-name-ye Naqhd-e ʔ adab-e ʔ arabi*. No. 2 (60). pp. 139-166. [in Persian]
- Mazza, V.T., M. Turatto & C. Umilta (2005). "Foreground-Background Segmentation and Attention: A Change Blindness Study". *Psychological Research*. 69. pp. 201-210.
- Panahi Zangane, M. (2013). *Barresi-ye Janbe-hâ -ye Zibâ yishenâ khti-e Hanjargorizi-ye Nahvi dar Sheʔ r-hâ -ye ʔ â zad-e Nima Yushij*. MA dissertation in Razi university. [in Persian]
- Payandeh, H. (2008). "Naghd-e Sheʔ r-e ʔ â y ʔ â dam-ha Soroode-ye Nima Yushij ʔ az Manzar-e Neshâ ne-shenâ si". *Name Farhangestan*. No. 40. pp. 95-113. [in Persian]
- Poornamdarian, T. & A. Beirâ nvand (2006). "Cherâ Nima râ Shâ ʔ er-e ʔ â y ʔ â dam-ha Minâ mand". *Majale-ye Zaban va Adabiyâ t-e Fâ rsi*. No. 55. pp. 19-39. [in Persian]
- Rasekh Mahand, M. (2012). "Lâ zem va Moteʔ adi dar Zabâ n-e Fâ rsi". *Vije-name-ye Farhangestâ n (Dastoor)*. No. 8. pp. 169-187. [in Persian]

- _____ (2017). *Nahv-e Zabâ n-e Fâ rsi (Negâ hi Rade Shenâ khti)*. Tehran: Â gah Pub. [in Persian]
- Rahnama, T. (2005). *Sher Rahâ yist*. Tehran: Ghoghnoos Pub. [in Persian]
- Shafagh, E. & A. ʔ â zar-pirâ (2004). "Nimâ dar Bastar-e Tarikh va Tafsir: Tahlil-e Tafsir-hâ ye Sher-e ʔ â y ʔ â dam-hâ ʔ az Manzar-e Zibâ yi-shenasi-e Daryaft". *Faslname-ye Naghd-e ʔ adabi*. No. 37. pp. 135-162. [in Persian]
- Sharifian, M. & A. Noori (2011). "Rahyafti be Mafhoom-e Zendegi dar ʔ ashʔ ar-e Nima (Bar ʔ asâ s-e Nazaiye-ye Daryaft". *Pajoohesh-name-ye Tarikh va Adabiat*. No. 68. pp. 199-218. [in Persian]
- Soltani, E. & M. Zahedi (2017). "Khod va Digari dar ʔ andishe-ye Nima". *Majale-ye Jameʔ e Shenasi-ye Iran*. 18: 4. pp. 30-52. [in Persian]
- Sternberg, R. (2003). *Cognitive Psychology*. Thomson Wadsworth.
- Schmid, H. (2007). "The Notions of Entrenchment and Salience in Cognitive Linguistics". in *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*. Ed. by Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens. Oxford et al.: Oxford University Press.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics: An Introduction*. Tr. Leila Sadeghi. Tehran: Morvarid Pub. [in Persian]
- Tabakowska, E. (1999). "Linguistic expression of perceptual relationships. Iconicity as a principle of text organization". in *Form Miming Meaning (Iconicity in Language and Literature 1)*. Eds. M. Nanny and O. Fischer. Amsterdam: John Benjamins. pp. 409-420.
- Talmy, L. (2000). *Toward a cognitive semantics*. Cambridge, Mass: MITPress.
- Tenuta, A.M., M. Lepesqueur & M. Luiza Cunha Lima (2014). "The Structuring of Narrative Texts into Figure and Ground: Attention, Memory and Language". *SCRIPTA*. Belo Horizonte. Vol. 18. No. 34. pp. 163-178.
- Tsur, R. (2012). "Metaphor and figure-ground relationship (Comparisons from poetry, music, and the visual arts)". in *Playing by Ear and the Tip of the Tongue: Precategorial information in poetry, [Linguistic Approaches to Literature 14*]. john benjamins publishing. pp. 159-192.
- Williford, J. & V. Heydt (2014). "Early visual cortex consistently estimates border-ownership in simple figures and natural scenes". in *Proceedings of the Neuroscience Meeting Planner* (Washington, DC: Society for Neuroscience), Program No. 674.06.
- Yushij, N. (1997). *Majmue Kâ mel-e ʔ â sâ r-e Nimâ Yushij*. Ed. Sirus Tahbaz. Tehran: Negah Pub. [in Persian]

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

Downloaded from lcq.modares.ac.ir at 11:18 IRST on Sunday December 13th 2020

The Function of Figure and Ground Principle in Reading Nima Yushij's "Oh, Humans": A Cognitive Poetics Approach

Leila Sadeghi [1 *]

1. PhD in General Linguistics, Soura University

Received: 30/06/2019 Accepted: 20/09/2020

Abstract

Figure and ground are cognitive devices for text analysis, indicating a phenomenological relation between literature and human beings. So critical research by cognitive poetics approach, on one hand, includes the possibility of analyzing texts considering the author, text and reader simultaneously, although different traditions have emphasized on just one or two of them. On the other hand, it gives phenomenological value to the literary research for the reason that it is created based on body, mind and human life. The concepts of figure and ground were first introduced in Gestalt Theory, and they were later developed in cognitive poetics to make the comprehension of a text possible, as lack of figure in any text can lead to a flat reading. Figure could be created through repetition, unfamiliar naming, innovative metaphor, creative syntactic ordering, use of puns, inner rhyme in a text, or any other technique which results in deviations from the expected use of language. This paper draws on the function of figure and ground to analyze a poem by Nima Yooshij, entitled ƒOh, Humans≈ through a cognitive poetics approach. It studied how analytical devices of cognitive theory with neurocognitive and psychological bases could explain the cognitive deviation from the Persian classic meter. Furthermore, it embodied a way that "the self" as a core of consciousness is interpreted through the structural arrangement of the words as well as "the other" as the historical memory in the background. Moreover, this poem is cognitively and structurally classified in three episodes based on the figure and ground's usages, so the iconicity (similarity) of the form-meaning could reflect the absence of dialogue between the self and the other through discursive worlds. This proposes that the representation and recreation of the author-reader«s world through the form (structural arrangement) in a literary work equals the meaning that a text«s world tries to create. Therefore, the study of meaning is not disjointed from the form, that is, the cognitive conformity of form-meaning in this poem conceptualizes the self and the other, as it is conceptualized in the society.

Keywords: Cognitive Poetics, Figure and ground, Nima Yushij, *Oh, Humans*

* Corresponding Author's E-mail: leilasadeghi@gmail.com