LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), Autumn 2022 https://lyriclit.iaun.iau.ir/ ISSN: 2717-0896 20.1001.1.27170896.1401.12.44.3.4

Research Article

A Look at the Transformation of Signs in Forough Farrokhzad's Poetic Thought

Bagheri, Mostafa (Corresponding Author)
PhD. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Iran.
E-Mail: m.b.vafal@gmail.com
Ishaghi, Zahra
M.A. Student, Department of Prsian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran.
Forouzanfar, Ahmad
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahed University, Tehran, Iran.
Khosravi Tarnik, Nazila
Teacher, Education Department, Mashhad, Iran

Abstract

Since the system of signs is constantly changing and transforming due to the change in social structures, paying attention to the metamorphosis of signs in the poetry of a particular poet can be a way to know the changing meanings of signs. Through the language of Forough Farrokhzad's collection of poems, this research has shown the context of explaining and understanding his mental feelings, which are expressions of external experiences in the language of his poetry. The current research has been selected with a descriptive-analytical method and by selecting poems by Forough Farrokhzad in Captured, Wall, Rebellion, Another Birth poetry books, and Let's Believe in the beginning of the cold season. The researchers are looking for the extent to which the poems of Forough Farrokhzad adhere to the external nature of the signifiers in the dictionary, and where these signs have become impossible among other signs. The results of the research show that the implied meanings have been investigated in eight categories night, death, sun, love, perfectionism, water and its symbols, tree, window, and the symbol of the night have the highest frequency of change and transformation. In the books of Captured, Wall, and Rebellion, there is still no trace of this way of speaking and the special arrangement of signifiers and signifiers, and what is there is a simile and a little metaphor, but in the poems of other collections of births, let's believe in the beginning Cold season, Forough expresses many elements and manifestations of nature in line with the expression of his thoughts, symbolically and impossibly in diverse and different meanings.

Key Words: Semiotics, Forough Farrokhzad, metamorphosis, semantic transformation.

.

Citation: Bagheri, M. ; Ishaghi, Z.; Forouzanfar, A..; Khosravi Tarnik, N. (2022). A Look at the Transformation of Signs in Forough Farrokhzad's Poetic Thought. Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 12 (44), 42-59. Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.3.4

Copyrights:
Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

20.1001.1.27170896.1401.12.44.3.4

فصلنامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان و ادبیات غنایی
گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد
سال دوازدهم، شمارهٔ چهل و چهار، پاییز ۱۴۰۱، ص. ۵۹-۴۲

مقاله پژوهشی

نگاهی به دگردیسی نشانه‌ها در اندیشهٔ شعری فروغ فرخزاد

مصطفی باقری[۱]
زهرا اسحقی[۲]
احمد فروزانفر[۳]
نازیلا خسروی ترنیک[۴]

چکیده

از آنجایی که نظام نشانه‌ها، به دلیل تغییر ساختارهای اجتماعی، دائماً در حال تغییر و تحوّل‌اند، توجّه به استحالهٔ نشانه‌ها در شعر یک شاعر خاص می‌تواند برای شناخت زمینه‌های دلالتی متغیّر نشانه‌ها، راهگشا باشد. این پژوهش از طریق زبان مجموعه اشعار فروغ فرخزاد، زمینهٔ تبیین و درک احساس‌های ذهنی او را که به‌عنوان نمودهایی از تجربه‌های بیرونی در زبان شعرش است، نشان داده است. پژوهش حاضر با روش توصیفی – تحلیلی و با گزینش اشعاری از فروغ فرخزاد در دفترهای شعر «اسیر»، «دیوار»، «عصیان»، «تولدی دیگر»، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» انتخاب گردیده است. پژوهشگران در پی آن هستند که اشعار فروغ فرخزاد در قاموس به کارگیری نشانه‌ها تا چه میزان بر ماهیت بیرونی مدلول‌ها پایبند بوده و در کجا این نشانه‌ها در هیأت نشانه‌های دیگر مستحیل شده‌اند؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهد که معانی مستحیل شده در هشت مقولهٔ شب، مرگ، خورشید، عشق، کمال‌گرایی، آب و مدلول‌های آن، درخت، پنجره بررسی گردیده است و نماد شب بیشترین بسامد تغییر و دگرگونی را داراست. در دفترهای «اسیر»، «دیوار» و «عصیان»، هنوز اثری از این شیوهٔ گفتاری و نوع چینش خاص دال و مدلول‌ها دیده نمی‌شود و آنچه هست، تشبیه است و اندکی استعاره، امّا در اشعار مجموعه‌های «تولّدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، فروغ بسیاری از عناصر و مظاهر طبیعت را در جهت بیان اندیشه هایش، به‌صورت نمادین و مستحیل در مدلول‌های متنوّع و مختلف بیان می‌دارد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، فروغ فرخزاد، استحاله، دگرگونیِ معنایی.

---

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، ایران. (نویسنده مسئول) m.b.vafal@gmail.com
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۳. دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
۴. دبیر آموزش و پرورش، مشهد، ایران
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۳۰

۱. مقدمه

امروزه می‌توان بسیاری از حوزه‌های فکر و اندیشهٔ بشری را در قالب اصول نشانه‌شناختی تحلیل و بررسی کرد و از آنجایی‌که شعر به لحاظ رمزگان هنری و پیام زیباشناختیِ آن، از نظام نشانه‌ای پیچیده‌ای برخوردار است، قابلیت نشانه‌شناختی درخور توجهی دارد.

بررسی و مطالعه آثار ادبی از منظر رویکردهای نقد ادبی معاصر می‌تواند در فهم این آثار، دریچه‌های جدیدی را به روی خواننده باز کند. بررسی حاضر نیز، به نقد و واکاوی اندیشهٔ شعری فروغ فرّخزاد از منظر نشانه‌شناختی و رویکرد استحالهٔ نشانه‌ها و نمـادها می‌پـردازد و از آنجایی‌که فروغ با توجّه به ممیّزه‌های جنسیتی و نیز نگاه خفقان‌آلود عرصهٔ زیستش، گفتار مخصوص به خود را برمی‌گزیند، بررسی شعر او از این منظر، می‌تواند تا حد زیادی ما را به معنایِ واقعیِ قرارگرفته در پس پردهٔ افکارش، آشنا سازد.

در این پژوهش، تلاش بر آن است تا در کنار بررسی نشانه‌شناختی شعر فروغ، بیان داریم که چگونه شاعری همچون او با توجه به احتمال وجود مدلول‌های مختلف برای یک دال، دست به آفرینش نشانه‌های معنایی مختلف و متفاوت زده و حتی در مواردی، کارکرد نشانه‌شناختی دال‌ها را کاملاً دگرگون ساخته است و در قالب مستحیل نمودن نمادها، نشانه‌های دگرگونه‌ای می‌آفریند. از آنجاکه نظامِ دلالت و معنایِ شعر به‌تدریج تحوّل می‌یابد (کریمی حکّاک، ۱۳۸۴: ۳۰)، لازم است تا تحولاتی که در حوزهٔ مدلول‌ها ایجاد می‌شود شناخته، تحلیل و بررسی شوند.

پژوهشگران در این پژوهش در پی آن هستند که بدانند شاعر مورد بحث در قاموس به‌کارگیری نمادها و نشانه‌ها در اشعار خود، تا چه میزان بر ماهیت بیرونی مدلول‌ها پایبند بوده و نیز در کجا این نشانه‌ها در هیأت نشانه یا نمادی دیگر مستحیل شده‌اند؟

از دیگرسو، یادکرد این نکته نیز بایسته می‌نماید که حوزه‌های نوین نقد ادبی؛ چون: نشانه‌شناسی، وقتی کاربردی خواهد شد که منتقد ادبی از نظریه‌ها فاصله گرفته و با توجه به آموزه‌های آن، قدم در راه نقد عملی بـگذارد.

۱،۱. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون مقالات و کتاب‌های متعدّدی دربارهٔ نشانه و نظریه‌های نشانه‌شناختی نگاشته شده است که برای نمونه می‌توان اشاره کرد به:

تمیم دار (۱۳۸۲)، در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی و ادبیات» به بررسی نشانه و نشانه‌شناسی و ارزشیابی و کاربرد آن در متون ادبی پرداخته است. امامی‌فر (۱۳۸۸)، در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی کاربردی» به تعریف نشانه‌شناسی و کاربرد آن در اشعار پرداخته است. مهرگان (۱۳۹۳)، در کتابی به نام «فلسفه نشانه‌شناسی» ابتدا به تحلیل ساختار و نشانه که مرکب اجزا و نسبت‌هاست می‌پردازد. مدرسی، رستمی (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «دگردیسی چهره‌های نمادین در اشعار صفارزاده» به بررسی دگردیسی برخی از شخصیت‌های مذهبی، شخصیت‌های تاریخی و اساطیری پرداخته‌اند و نتایج حاکی از آن است که به جای دگردیسی گسترده در اشعار به خلق نمادهای نوین دست یافته است و از نمادها، برای بیان عواطف و احساسات و بروز اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی استفاده نموده است. بابک (۱۳۹۶)، در کتابی به عنوان « از نشانه‌های تصویری تا متن به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری» به بررسی نشانه‌های تصویری و دیداری در متن پرداخته است.

سلاجقه (۱۳۸۷)، در مقالهٔ «کارکرد شاعرانهٔ گزاره‌ها در شعر فروغ فرخزاد» به بررسی گزاره‌ها در مجموعه اشعار فروغ فرخزاد پرداخته است. عنایتی قادیکلایی، روحانی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی در نقش موسیقیایی تکرار و دیگر کارکردهای آن در شعر فروغ فرخزاد » به بررسی کارکرد موسیقایی تکرار و هم چنین کارکردهای دیگر دیگر همچون، وحدت

شاعر، مخاطب، جان‌بخشی به واژگان، برجسته‌سازی، مضمون، ایجاد مفاهیم تازه، القای حس درونی شاعر و توضیح و بخشیدن به فعل یا حالتی از آن اشاره دارد. کرد بچه (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «استحالهٔ نشانه‌ها در شعر «آنگاه پس از تندر» مهدی اخوان ثالث» به صورتی گذرا و تنها در یک شعر اخوان ثالث، استحالهٔ نشانه‌ها بررسی کرده‌است. صادقی شهپر، جعفری (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «نمادپردازی در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر نمادینگی آب» به بررسی نماد آب در دو دفتر شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و مجموعهٔ تولد دیگر پرداخته‌اند. نتایج حاکی از آن است که آب نماد تزکیه، طهارت، جاودانگی، مکاشفه است. عباسی، رامیار (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نشانه‌های دینی در شعر فروغ فرخزاد با استفاده از نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس» به بررسی نشانه‌های دینی در شعر فروغ فرخزاد پرداخته‌اند و نتایج حاکی از آن است که استفاده از عناصر دینی با پخته‌تر شدن شعر او بیشتر و قوی‌تر شده و با گذر زمان نشانه‌های مسیحی نیز وارد شعر او گشته‌است.

با توجه به آنچه یاد شد، تاکنون پیرامون استحالهٔ نشانه‌ها در شعر فروغ فرّخزاد، اثر پژوهشی قابل ذکری پدید نیامده است.

۲. بحث

۲. ۱. نشانه‌شناسی چیست و استحالهٔ نشانه‌ها به چه معناست؟

واژهٔ نشانه‌شناسی دارای ریشهٔ یونانی است. این علم در قلمرو نشانه (sign) و معنا (Meaning) به پژوهش می‌پردازد و در حقیقت، از واژگان علم پزشکی که علائم بیماری‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد، برگرفته شده است (Vide. Harrison, 2005: 11). تصاویر مربوط به کالبدشناسی، علائم نقشه‌کشی، تابلوهای راهنمایی و رانندگی، آگهی‌های تبلیغی و برخی اصوات و... در نشانه‌شناسی مطالعه می‌شود و به‌طور کلی، نشانه‌شناسی با هرچیزی که بتواند نشانه دانسته شود، سر و کار دارد. «نشانه‌شناسی اصطلاحی عام است برای علم نشانه‌ها؛ زیرا نشانه‌ها در تمام حوزه‌های تجربهٔ بشری حضور دارند... و تمام محصولات و فعّالیت‌های گوناگون بشری را مثل حرکات بدن، آئین‌های اجتماعی، لباسی که بر تن می‌کنیم و... در برمی‌گیرد» (داد، ۱۳۸۷: ۴۶۵). به نقل از شمیسا (ر.ک: ۱۳۸۳: ۲۱۵)، نشانه‌شناسان معمولاً ساختگرا هستند و لذا پدیده‌ها و نظام‌ها و رسوم و آیین‌ها را چون متونی می‌بینند که ساختارهای قابل توضیحی دارند، به این معنی که از مجموعه‌ای از نشانه‌ها تألیف شده‌اند.

دانش نشانه‌شناسی، سیرِ تحوّل متن را با مجموعهٔ متنوّعی از نظام‌های فرهنگیِ در حالِ تحوّل، مرتبط می‌کند که در میانِ آن‌ها، زبان بیشترین اهمّیّت را دارد. درحقیقت، نشانه‌شناسی علم شناخت نشانه‌هاست و نشانه‌شناس به دنبال کشف انواع نشانه‌هاست: اینکه نشانه‌ها چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند، چطور در محیط بومی خود عمل می‌کنند و چگونه با دیگر انواع، ارتباط برقرار می‌کنند. تحلیل‌گرِ نشانه‌شناس، آن‌گاه با بسیاری از متون که معانی گوناگونی را به خواننده منتقل می‌سازد، مواجه می‌شود. وی به دنبال کشف معنای واحد نیست، بلکه می‌خواهد نشانه‌ها را مشخص و عملکرد آن‌ها را بیان کند (Vide. Hawthorn, 1998: 398).

در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۸۰، علم نشانه‌شناسی پاگرفت و در حیطه‌های مختلف، از جمله در رویکردهای ادبی همچون صورت‌گرایی و ساختارگرایی که در آن صورت و ساختار یک متن ادبی بیشتر از خاستگاه اجتماعی ـ فرهنگی آن مورد توجه قرار می‌گیرد، به کار گرفته شد. جاناتان کالر (Jonathan Culler) معتقد است که «نشانه‌شناسی، اصولاً به ارائه و تولیدِ تفسیر یا معنا نمی‌پردازد، بلکه بیشتر به چگونگی ساختار تفسیر و معنی توجه دارد» (کالر، ۱۳۷۹: ۹). نشانه (Sign) اتحاد صورت دلالت‌کننده است با تصوّری که بر آن دلالت می‌کند. ما اگرچه از دال و مدلول به شکلی صحبت می‌کنیم که انگار دو عامل مستقل از یکدیگرند، ولی دال و مدلول صرفاً در حکم دو مؤلّفهٔ نشانه موجودیت می‌یابند (ر.ک. همان: ۱۸). نشانه‌های زبانی،

صداهایی‌اند که انسان به وسیلهٔ دستگاه گفتار خود، برای نشان دادن اشیاء، اشاره به رویدادها و دیگر ویژگی‌های جهان بیرون پدید می‌آورد و از نظر سوسور، نشانهٔ زبانی ارتباط یک شیء، یک نام یا پیوند یک مفهوم یا معنا و یک صورت آوایی است. بر این اساس، هر نشانهٔ زبانی، معنا را به صورت آوایی نشان می‌دهد (علوی‌مقدّم، ۱۳۷۹: ۳۴۱).

به عقیدهٔ سوسور، زبان مجموعه‌ای از قراردادهای اجتماعی؛ یعنی نشانه‌های زبانی و روابط موجود میان آن‌هاست که به صورت گفتار، ظاهر می‌شود. نشانهٔ زبانی نه تنها ارتباط یک شیء و یک نام، بلکه پیوند یک مفهوم با یک صورت آوایی است. بر این پایه، هر نشانهٔ زبانی، مفهومی را به یک صورت آوایی مربوط می‌سازد. نشانهٔ زبانی، در اصل واقعیتی روان‌شناختی است که دارای دو بخش؛ یعنی صورت آوایی (دال/ Signifier) و مفهوم (مدلول/ Signified) است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۴۶۳ –۴۶۴).

شعر، نوعی «ساختن» است و شاعر کسی است که نشانه‌ها را ابداع می‌کند، او ابداع‌گر نشانه‌هاست (ر.ک: گیرو، ۱۳۸۰: ۹۷) و نشانه‌شناسی ادبی، یافتن مناسبتی است میان نشانه‌ای که نویسنده ارائه کرده است و آنچه خواننده، فهمیده یا تأویل کرده است. به بیان دیگر، «نشانه‌شناسی ادبی شناخت آن قراردادهای اصلی است که به هر تصویر یا توصیف ادبی، نیروی ساختن معنای دیگر می‌بخشد» (احمدی، ۱۳۷۲: ۷ –۶). منتقد ادبی، نشانه را در متن، به مثابهٔ عنصری معنی‌دار در نظر می‌گیرد که بر مبنای نظام‌های نشانه‌شناختی فرهنگی قابل تأویل است. به‌طور کلی، هدف غایی نشانه‌شناسی، کشف همین تأویل‌های متن است.

همگام با سوسور، یکی از کامل‌ترین مطالعات در حوزهٔ طبقه‌بندی نشانه‌ها، متعلق به پیرس (Peirce) است. از نظر او، نشانه‌شناسی چارچوبی ارجاعی است که هر مطالعهٔ دیگری را در برمی‌گیرد و نشانه، چیزی است که برای کسی در مناسبتی خاص و به‌عنوانی خاص، نشانهٔ چیز دیگری باشد؛ یعنی ظرفیت زمانی و مکانی، موضوعی و خطابی خاصی را نیز برای تعیین مصداق نشانه مطرح می‌کند» (امامی، ۱۳۸۲: ۱۷ –۱۸).

رولان بارت (Roland Barthes) نیز به‌عنوان منتقد و زبان‌شناس ساختگرا، تأکید خاصی بر نشانه‌ها در ساختار اثر دارد. «او آفرینش ادبی را نوعی نشانه‌شناسی می‌داند و اساساً در نظر وی، انسان موجودی نشانه‌ساز است؛ یعنی برای امور و اشیاء، دلالت می‌آفریند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۲۶/۱). آنچه در این میان اهمّیت دارد، تأویل و تفسیر خواننده یا منتقد از نشانه‌هاست که به نوعی هدف غایی از نشانه‌شناسی را نیز می‌توان کشف همین مفاهیم و تأویل نشانه‌ها توسط خواننده دانست. «اگر تأویل را فعلیت یافتن مندرجات ذهن خواننده در نتیجهٔ تأمل بر متن بدانیم، به ناچار پذیرفته‌ایم، هر خواننده‌ای ابهام متن و پرسش‌های ناشی از آن را به اقتضای دانش، استعداد، تجربه یا شیوهٔ زیست خود رفع می‌کند و پاسخ می‌گوید و یا با متن گفت‌وگو می‌کند و این به‌معنای گذر متن از حصار تک‌معنایی ناشی از تسلّط متکلّم بر کلام و ورود در قلمروِ آزادِ چندمعنایی ناشی از قرارگرفتن متن در اختیار مخاطب است» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۲۹۶). از همین رو است که نظریهٔ «مرگ مؤلّف» مطرح می‌گردد و در این حالت، متن از زیر سایهٔ مؤلّف خارج می‌شود و تفسیر و تأویل آن براساس ذهنیت و شناخت مخاطب، به تمامی در اختیار او قرار می‌گیرد. بارت در این‌خصوص معتقد بود منشأ زمینهٔ معنا، منتقد است، نه خود متن و کار اصلی منتقد ادبی را می‌توان تأویل نشانه‌ها (Interpretation of signs) دانست؛ «در زبان عادی یا نثر در معنای متعارف، معنی سرانجام جایی تمام یا متوقف می‌شود، اما در متون ادبی، تولید معنی تقریباً پایان‌ناپذیر است، زیرا در متون ادبی، نشانه‌ها علاوه‌بر ایجاد معنی، به تکثیر و اشاعهٔ معنی و دلالت می‌پردازند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۲۴).

زبان پدیدهٔ بسیار پیچیده‌ای است که ما فقط صرف و نحو و واژگان را از آن به یاد می‌آوریم؛ در صورتی‌که در این چشم‌انداز، تمامی عواملی که بتوانند نقش دلالتی (semantic) داشته باشند، از لایه‌های معنایی مختلف در یک جمله یا یک واژه بگیرید، تا ساختمان یک اسطوره یا رمز، همه در قلمرو زبان به معنی عام قرار می‌گیرد (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۸).

از نـکات حائز اهمّیّتی که در نشانه‌شناسی به آن توجه می‌شود و آن را می‌توان از اصول نشانه‌شناسی دانست، آن است که نشانه‌ها و معانی و تفاسیر آن‌ها را افرادی که تـجربه‌های زیستی، فـرهنگی، شرایط و موقعیت فیزیکی، روانی، اجتماعی و فرهنگی مشابه و یکسان داشته و در محیط فرهنگی و اجـتماعی یکسـان بـا مؤلّفه‌های آشنا و ملموس زندگی کرده‌اند، درک می‌کنند. «نشانه‌ها معانی مشترکی را به اعضایی که در فرهنگ به‌خصوصی شـرکت دارنـد، مـنتقل می‌نمایند و از این‌رو، می‌توان آن‌ها را به عنوان نشانه‌هایی که در انواع مختلف نظام‌های دلالت‌گر عـمل مـی‌کنند، تحلیل نمود.» (داد، ۱۳۸۷: ۴۶۵).

دانیل چندلر (Daniel Chandler) نیز در کتاب مبانی نشانه‌شناسی می‌گوید: «نشانه هر چیزی است که بر چیزی دیگر اشاره دارد و از منظر نشانه‌شناسی، نشانه‌ها می‌توانند به شکل کلمات، تصاویر، اصوات، اطوار و اشیاء ظاهر شوند» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۰ و ۲۱) و نشانه‌شناسی را مطالعهٔ همهٔ این نشانه‌ها، تعریف می‌کند و به گفتهٔ اُمبرتو اکو (Umberto Eco) «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود، سر و کار دارد» (همان). به این ترتیب، دامنهٔ نشانه‌شناسی از آنچه در آغاز، سوسور در نظر داشت گسترش یافت و مفهوم نشانه از دایرهٔ نشانه‌های زبانی و صوتی فراتر رفت و مظاهر بی‌شمار حاضر در زندگی بشر، از نظر قابلیت نشانه‌بودن مورد مطالعه قرار گرفت.

محدودکـردن شـیء در چهارچوبی محدود، به منزلهٔ ایـجاد هـماهنگی بین اجـزای یـک حـجم در اندازه‌های کمّی و محدود است، امّا فـعل و انفعالات مزبور نه محدود به دریافت‌های کمّی، بلکه ناشی از درک هماهنگی کیهانی و انتقال آن به عناصر و اشیای مـحسوس است. به‌عبارت دیگر، وزن و ریتم شیءِ بازنمایی‌شده، فقط منبعث از خود شیء نیست، بلکه مـلهم از ادراک کـلیتی افلاکی و استحالهٔ آن در جزئی خاکی است. متن ادبی که از آفرینش‌های انـسانی اسـت، نـمی‌تواند از درک انسانی فراتر رود؛ در چنین شرایطی می‌توان ادّعا کرد که آفرینش‌گر ادبی، جز نشانه‌های برگرفته از جـهان اطـراف خـود، چیز دیگری در اختیار ندارد که انتخاب و ترکیب کند (صفوی، ۱۳۸۸: ۱۶ –۱۷). در بررسی ادبیات و شاهکارهای ادبی که موضوع نـقد ادبـی اسـت، با نشانه‌ها سروکار داریم. «نویسنده از عالم هستی سخن می‌گوید، منتقد از ادبیات؛ یعنی عالم نشانه‌ها! امـّا آنـچه برای نویسنده نشانه است، برای منتقد، مبدّل به معنی می‌شود (زیرا موضوع گفتمان انـتقادی اسـت) و از دیدی دیگـر، آنچه برای نویسنده معنی است، بینش وی از جهان، برای منتقد، نشانه است؛ عنوان، موضوع و نـماد [نشانه]، مـاهیت معین پیدا می‌کند» (ژنت، ۱۳۸۰: ۱۴۶). این پیوند زبانی میان شعر و نشانه، با بررسی ساختار زبان شـعر و بـررسی شـکل‌های ادبی، بیان ادبی میسر است و این بررسی ساختاری درواقع، نمی‌تواند تحلیل مناسب بین رمز و پیام را درک کنـد (همان).

«در ادبیّات معاصر و شعر نو، شاعران به دو علت به شعر نمادین و سمبولیک روی می‌آورند: ۱) شرایط سیاسی و اجتماعیِ جامعه و استبداد و اختناق شدید حاکم بر فضای آن؛ ۲) مقتضیات هنری. در واقع، از عواملی که سبب شد شاعران معاصر، چون نیما، اخوان، شاملو و فروغ، به شعر نمادین، سمبولیک و نشانه دار روی آورند، فضای سیاسی و اختناق جامعه، استبداد شدید حاکم بر آن، اعدام مبارزان، سرکوب آزادی‌خواهان و روی‌هم رفته، رعایت جانب احتیاط و مصلحت از سوی شاعران در بیان عقاید و اندیشه بود، امّا عامل مهم دیگر که شاعران معاصر را به کاربرد اشعار نمادین و سمبولیک واداشت، مقتضیات هنری بود» (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۸). «انسان نسبت به آثار هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهاتی از آن مبهم و تاریک و قابل شرح و تأویل‌های متفاوت باشد» (یوشیج، ۱۳۸۶: ۱۶۷). فروغ نیز از جملهٔ این معاصران است.

۲. ۲. بررسی نشانه‌های مستحیل شدهٔ کلام شعریِ فروغ

با نگـاهی به آثار فروغ، می‌توان تأثیر او را بر ادبیّات معاصر ایران، انکارناپذیر دانست. او با بیان «عاطفه‌های فردی» در مجموعه‌های «اسیر»، «دیوار» و «عصیان»، آن‌را در مجموعهٔ تولّدی دیگر به «عاطفهٔ اجتماعی» بدل کرد و به شکل و محتوای

اشعارش غنا بخشید و با مجموعهٔ آخر خود «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، توانست جایگاهش را در شعر معاصر ایران تثبیت نماید.

فروغ عموماً نسبت به مسائل اجتماعی دورهٔ خود، دیدی حساس و انتقادی دارد. یکی از درگیری‌های او با قوانین و عرفیاتی است که در مجموع، به ضرر زنان است. او گاهی در مقام یک زن عاصی و سرکش و از طرفی روشنفکر که حاضر نیست به زندگی عادی و مظلومانهٔ زن ایرانی تن در دهد، با قوانین و عرف درگیر می‌شود و این یکی از زمینه‌های اصلی شعر اوست. در نامه‌ای که ۱۲ دی ۱۳۳۴ از اهواز به مجله نوشته است، می‌آورد: «آرزوی من، آزادی زنان ایرانی و تساوی حقوق آنها با مردان است. من به رنج‌هایی که خواهرانم در این مملکت بر اثر بی‌عدالتی‌های مردان می‌برند، کاملاً واقف هستم و نیمی از هنرم را برای تجسم دردها و آلام آن به کار می‌برم» (نقل از شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۷۰).

اگر بخواهیم در یک کلام، اندیشهٔ شاعرانه‌های فروغ را معرفی کنیم، باید این جملهٔ رضا براهنی را واگویه نماییم که «اگرچه اکثر شاعران مرد هر یک سهمی از ظرفیت مردانگی خود را نشان داده و نقش بر دوش داشته‌اند، ولی فروغ به‌تنهایی زبان گویای زن صامت ایرانی در طول قرن‌هاست؛ فرّخزاد، انفجار عقدهٔ دردناک و به تنگ‌آمدهٔ سکوت زن ایرانی است» (نقل از: خسروی، ۱۳۸۷: ۴). او نیز مثل هر شاعر بزرگ دیگر، در ابتدا شاعری نوآور و بدعت‌گذار است؛ شاعری که در پی تکرار حروف و گفت و کـارکـرد پیشینیان نیست. «پرندهٔ بلنـدپرواز خیال و اندیشه‌اش در چارچوب اوزان کلاسیک و معمول نمی‌گنجد. حرفی دارد و دردی که باید در قالب چارچوب خاص و ویژهٔ خود ارائه شود، پس حرفش را می‌زند و شعرهایش را می‌سراید» (ترابی، ۱۳۷۵: ۳۵).

فروغ در شعرهای بعد از تولّدی دیگر به تمثیل و نشانه روی می‌آورد و تلاش می‌کند نوعی شعر تمثیلی یا سمبلیک ارائه دهد. «دلم برای باغچه می‌سوزد»، یک تمثیل است با مضمونی اجتماعی و نیز قطعهٔ «کسی که مثل هیچکس نیست»، همین وضع را دارد و محتوای شعر فروغ بدین شکل، تکامل می‌یابد. فروغ گذشته از محتوا، به نوعی بیان تازه نزدیک می‌شود؛ بیان تازهٔ او مایه‌های فراوانی دارد، از زندگیِ واقعی‌اش. کلمه برای او مایه‌های عاطفی و شعریِ خاصی پیدا می‌کند و این حرکت یا تحوّل را می‌توان در ابعاد مختلف شعر فروغ جست‌وجو کرد و دید (زرّین‌کوب، ۱۳۸۵: ۲۴۱-۲۳۹).

۲. ۲. ۱. نشانهٔ شب و تاریکی

در بیان ابتدایی شعر فروغ، رابطهٔ میان شب و تاریکیِ آن، رابطه‌ای طبیعی و قراردادی، تلویحی است. شب نشانه‌ای است که کارکرد ارجاعی آن تاریکی و در نتیجه، پنهان‌ماندن بخش عظیمی از حقیقت است.

چون نگهبانی که در کف مشعلی دارد / می‌خرامد شب در میان شهر خواب‌آلود... / ناودان ناله‌ها سر داده در ظلمت / در خروش از ضربه‌های دلکش باران / می‌خزد بر سنگ‌فرش کوچه‌های دور / نور محوی از پی فانوس شبگردان... (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۲۱۲).

امّا در بیان ادبی سروده‌های سراینده، کارکرد هنری شب و تاریکی آن، به‌دلیل بهره‌مندی از رمزگانی پیچیده، معانیِ متعدّدی را به ذهن متبادر ساخته و در نتیجه دایرهٔ تأویل‌پذیری اثر را گسترش می‌دهد، که البته با توجه به دیگر نشانه‌های موجود در شعر، می‌تواند توجیه‌پذیر باشد یا نباشد. گیرو معتقد است که «رابطهٔ میان دال و مدلول می‌تواند انگیخته یا غیرانگیخته و دل‌بخواهی باشد. انگیختگی درحقیقت رابطه‌ای طبیعی میان دال و مدلول است و این رابطه در ماهیت آن‌ها؛ یعنی در جوهر آن‌ها یا در صورت آن‌ها نهفته است و انگیختگی هرگاه در جوهر آن‌ها نهفته باشد، از نوع همانندی است و هرگاه در صورت آن‌ها نهفته باشد، از نوع هم‌ریختی است که گاهی به آن‌ها انگیختگیِ درونی و انگیختگیِ بیرونی گفته می‌شود» (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۴).

در آسمان تیره نمی‌بینم / نوری ز صبح روشن بیداری / برای تو... (فرّخزاد،۱۳۷۹: ۲۴۹).

فضای کلی شعر غمناک و تیره‌گون است. تیرگی آسمان در بند مورد بحث، نماد غم و اندوه برای شاعر است. این نماد (= تیرگی آسمان) نمادی ابتکاری و حاصلِ اندیشه‌های شاعرانه نیست، بلکه همانند آن در آثار بسیاری از شعرا می‌توان دید.

در شعر فروغ گاه، تاریکی و ظلمت در نشانه‌های سکون و افسردگی مستحیل می‌گردند: جاده‌ای گمشده در دامن ظلمت / خالی از ضربهٔ پاهای سوار/ از راهی دور (همان: ۲۷۱).

همچنین این ظلمت سمبول زشتی‌ها واقع می‌گردد. در شعر زیر، شاعر می‌خواهد، روشنایی آفتاب برای همیشه در تاریکی مطلق محبوس بماند و همه‌جا را سیاهی و تاریکی فرا گیرد؛ بر این اساس، در شبی تاریک بر ملائک بانگ می‌زند که خورشید را در کورهٔ ظلمت رها سازند تا او نتواند باز گردد. ظلمت در این بند و گزاره، مترادف با تاریکی که نماد زشتی است، می‌باشد.

گر خدا بودم ملائک را شبی فریاد می‌کردم / سکهٔ خورشید را در کورهٔ ظلمت رها سازند (همان: ۲۴۵).

همچنین این سیاهی در کالبد ترس و وحشت مستحیل می‌گردد و قامت دیگری به خود می‌گیرد. فروغ این ترس را ناشی از جهل می‌داند؛ جهلی که به طبیعت داریم.

از سیاهی چرا حذرکردن / شب پر از قطره‌های الماس است (همان: ۱۶۱).

با ظهور سبک نیمایی در عرصهٔ شعر فارسی، زمینهٔ حضور قویتر سمبولیسم نیز در سرایش فارسی فراهم شد. اتّفاقی که در سیر تطوّر و حیات شعر فارسی، نقطهٔ عطف به‌شمار می‌رود. این گرایش در ادبیّات اروپایی، ریشه‌دار است «تا آنجا که یکی از خاستگاه‌ها و سرچشمه‌های مهم جریان شعری سمبولیسم اجتماعی فارسی، مکتب سمبولیسم اروپایی قلمداد شده است» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۹). زبان شعر نو، نمادگرا و سمبولیک و دارای نوعی ابهام و نهفتگی است. خواننده با کشف این پنهانی‌ها ضمن کسب لذت، با تعابیر متفاوت پدیده‌ها در زبان شعری آشنا می‌شود.

بنابر اعتقاد بسیاری از منتقدان، شعر فروغ، تصویرگری نیست، بلکه زندگی لحظه به لحظهٔ شاعر در مفاهیمی است که در شعر او جریان دارد. فروغ به‌خوبی می‌داند چگونه از پدیده‌ها و روابط حاکم میان آنها بهره گیرد تا بر تأثیر و نفوذ کلام خود بیفزاید. با نگاهی گذرا به سروده‌های فروغ می‌توان دریافت که از رابطهٔ بین «ظلمت» و نقیض آن «نور»، برای انتقال مفهوم یاری جسته‌است. فروغ با تیرگی‌هایی که در اشعارش تصویر می‌کند، عوامل مـؤثّر بر اندیشه‌هایش را برای خواننده روشن می‌سازد. این ظلمت در پیکرهٔ استحاله‌ایِ سیاهی‌ها، پوشیدگی‌ها، نهانی‌ها، رازها و خلوت‌های فروغ، بیشترین نمود و بسامد را آنِ خود می‌کند.

بیان فروغ از پدیده‌های طبیعی، رمزگونه و نمادین است؛ سیاهی در جای‌جای شعر وی حضور دارد، امّا تمثیل و نگاه او از تاریکی در هر لحظه متفاوت است. شب، عصارهٔ تاریکی و خمودی است که در نهایت با سپیدیِ صبح درهم می‌شکند. او هستی خود را «آیه» و نشانه‌ای از تاریکی می‌داند که در نهایت به «سحرگاه» نورانیِ «رستن‌ها و شکفتن‌های ابدی» خواهد پیوست؛ فروغ در شب‌های تاریک و ظلمانی، به انتظار «نقبی» به سوی نور است.

۲. ۲. ۲. نشانهٔ مرگ، زوال و نابودی

از دیگر موضوعات عمدهٔ شعر فروغ، مسألهٔ مرگ و ترس از زوال و فنا و پوسیدگی است. در برخی از این سروده‌ها، مرگ در همان معنای قراردادی خود؛ یعنی فنا و نابودی و رخت بر بستن از این دنیا به کار رفته است.

مرگ من روزی فرا خواهد رسید: / روزی از این تلخ و شیرین روزها... (همان: ۲۸۰).

سرانجام فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» حقیقتِ فنا را می‌پذیرد و خود را تسلیم می‌کند و حتّی عشق و وصلت نیز در ذهن او با هاله‌ای از مرگ و زوال همراه است:

و عشق و میل و نفرت و دردم را / در غربت شبانهٔ قبرستان / موشی به نام مرگ جویده است (همان: ۳۷۰).

«خواب» نیز که از آن به نام «موت اصغر» یاد می‌شود و در بطن و اندرونیِ نشانهٔ مرگ مستحیل گشته است، در جایگاه قاموسی‌اش باید دال آرامش و رسیدن به سکون و سکوت باشد، امّا در شعر فروغ، براساس توافقی که از همان ابتدای شعر، میان فرستنده و گیرندهٔ پیام ایجاد می‌شود، زمینهٔ دلالتی اوّلیّهٔ خود را از دست داده و در مفهومی ثانوی به‌کار گرفته می‌شود. شاعر به‌خوبی نشان می‌دهد که اساساً در شب‌های شاعر، خوابی وجود نداشته و اگر وجود داشته، با توجه به دال‌هایی چند که در ادامهٔ افکارش ذکر می‌کند، نه خواب، بلکه کابوس بوده است.

با توجّه به همین استحالهٔ نشانه‌ها و تحوّل بار معنایی نشانه‌ها در این اندیشهٔ فروغ، می‌توان قول گیرو را پذیرفت که در اصل، نشانه‌ها اغلب انگیخته‌اند، ولی تحوّل تاریخی، گرایش به محوِ انگیختگی دارد و هنگامی‌که دیگر انگیختگی قابلِ مشاهده نباشد، نشانه، صرفاً به‌واسطهٔ قرارداد عمل می‌کند (گیرو، ۱۳۸۰: ۴۵).

«حسرت گذشته» نیز از جمله موتیف‌های رایج شعر فارسی است که در پیکرهٔ مستحیل مرگ و نابودی، گاه رخ می‌نمایاند؛ در بطن تاریخ شاعران دورهٔ سلجوقی به دورهٔ محمودی حسرت می‌خوردند و شاعران دورهٔ محمودی از دورهٔ رودکی با حسرت یاد می‌کردند. فروغ نیز از زندگی خود راضی نیست و به گذشته حسرت می‌خورد:

آن روزها رفتند / آن روزهای خوب / آن روزهای سالم و سرشار (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۸۹).

و در ارتباط با همین بن‌مایه است که یاد دوران کودکی و نوجوانی و آرزوی بازگشت به آن دوران‌ها، در شعر فروغ به‌کرّات دیده می‌شود. او در بسیاری از شعرهای خود از دوران کودکی یاد کرده است و در برخی از شعرها، خاطره‌هایی از آن روزگاران را نقل می‌کند. در شعر «بعد از تو»، از دوران کودکی به خطاب «ای هفت سالگی!» یاد می‌کند و در شعر «کسی که مثل هیچ‌کس نیست»، از زبان یک دختربچه سخن می‌گوید (همان: ۴۵۶).

۲. .۲. ۳. خورشیدِ [گاه] سرد!

نمونهٔ استحاله دیگری در یک نشانه و در قامت مدلولی نامتعارف، بیان «خورشید سرد» در اندیشهٔ فروغ است. هنگامی که در شعر «آیه‌های زمینی»، خورشید نماد و رمز حیات و نیروی زندگی است، همه چیز در مسیر معیّن خود گام برمی‌دارد و کسی از معنای قراردادیِ نشانه‌ها عدول نکرده است، اما به ناگاه این نشانهٔ گرما و نور، توده‌ای عظیمی نامیده می‌شود که مرده و مسخ شده و انسان امروزین با آن کاملاً بیگانه است. فروغ، زوال انسان و اجتماع را نیز به گونه‌ای نمادین بیان می‌کند و آن را در پیوند با زوال طبیعت و بیگانگی انسان با آن می‌داند:

خورشید سرد شد / و برکت از زمین رفت (همان:۳۶۱).

نیکبخت در این‌باره می‌گوید: «شاعر در این بند، تکه‌ای از خود را می‌یابد؛ از یکسو، با آن نبات‌ها و کوچه‌های اقاقی و برگ‌های شمعدانی، سرشاریِ دیروز را عینیت می‌بخشد و با پوسیدن و گمشدن آنها، مابه‌ازای عینی و شخصیِ آن پوسیدگی و هجرانی را تجسّد می‌دهد و از سوی دیگر، با این مجموعه، به زوال و ویژگی نگرش خویش دست می‌یابد و به تبع آن، برخی از اجزاء و اشیای خاص زبان شعرش را کشف می‌کند» (نیکبخت، ۱۳۷۳: ۴۴).

آن روزها رفتند / آن روزها مثل نباتاتی که در خورشید می‌پوسند / از تابش خورشید، پوسیدند / و گمشدن آن کوچه‌های گیج از عطر اقاقی‌ها / در ازدحام پرهیاهوی خیابان‌های بی‌برگشت / و دختری که گونه‌هایش را / با برگ‌های شمعدانی رنگ می‌زد، آه! / اکنون زنی تنهاست / اکنون زنی تنهاست (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۹۴).

همان‌گونه که پیش از این بیان شد، در مجموعه‌های «دیوار» و «عصیان» تغییر محسوسی در نگاه فروغ نسبت به دنیای اطرافش به‌چشم نمی‌خورد. او هنوز از «اسیر» فاصله نگرفته، جز این‌که نگاهش تلخ‌تر شده و عصیان و برآشفتگی در شعرش برجسته‌تر است، تا جایی که شعر را الههٔ خون‌آشامی می‌خواند که به شاعر، مانند یک قربانی می‌نگرد:

امشب بر آستان جلال تو / آشفته‌ام ز وسوسهٔ الهام / جانم از این تلاش به تنگ آمد / ای شعر... ای الههٔ خون‌آشام! (همان: ۱۸۸).

دنیای شعری فروغ به یکباره تغییر می‌کند؛ او خود در برخی از گفت‌وگوهایش بیان می‌دارد که آشنایی‌اش با شعر نیمایوشیج، یکی از عوامل این تغییر و استحاله است: «در چهارده‌سالگی مهدی حمیدی و در بیست‌سالگی نادرپور و سایه و مشیری شعرای ایده‌آل من بودند... نیما برای من آغازی بود و عقیده و سلیقهٔ تقریباً قطعی مرا راجع به شعر ساخت... بیشترین اثری که نیما در من گذاشت، در جهت زبان و فرم‌های شعری‌اش بود» (نقل از جلالی، ۱۳۷۷: ۱۸۵ -۱۸۶).

در وقفهٔ چندساله‌ای که بین انتشار «عصیان» تا «تولّدی دیگر» وجود دارد، فروغ به‌دنبال کشف و ساختن دنیای شعری خود است. او در مورد تولّدی دیگر می‌گوید: «شعرهای این کتاب نتیجهٔ چهارسال زندگی و کار هستند... من شعر را از خواندن کتاب‌ها یاد نگرفته‌ام.. . همین‌طوری راه افتاده‌ام؛ مثل بچّه‌ای که در یک جنگل گم می‌شود. به همه‌جا رفتم و همه‌چیز جلبم کرد تا عاقبت به یک چشمه رسیدم و خودم را توی آن چشمه پیدا کردم؛ خودم که عبارت باشد از خودم و تمام تجربه‌های جنگل، امّا شعرهای این کتاب درواقع من هستند و جستجوهای من برای رسیدن به چشمه» (همان: ۲۱۳)

۲. ۲. ۴. عشق

عشق در اشعار فروغ، مقوله‌ای بنیادین در هستی‌شناسی شاعرانهٔ وی است که معمولاً با ناامیدی و شکست همراه است.

عشق؟ / تنهاست و از پنجره‌های کوتاه / به بیابان‌های بی‌مجنون می‌نگرد / به گذرگاهی با خاطره‌های مغشوش / از خرامیدنِ ساقی نازک در خلخال (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۳۵۲).

از ریزنشانه‌هایی که در اندیشهٔ فروغ در دل نشانهٔ محوریِ عشق قرار گرفته، «دست» است. این نشانه، از آنجایی که دچار استحالهٔ مفهومی و نشانه‌ای شده، در خور تعمّق بیشتری است. واژهٔ «دست» در شعر فروغ کارکردهای گوناگونی دارد، کارکردهای ساده و ابتدایی و معنای مألوف آن و یا پیچیده و مدلول مفهومی باز و گسترده و هنری. از جمله کارکردهای «دست» در معنای حقیقی و دوشادوش عشق، این است که صحنهٔ عشق زمینی را ترسیم می‌کند:

در سیاهی دست‌های من / می‌شکفت از حس دستانش / شکل سرگردانی من بود / بوی غم می‌داد چشمانش (همان: ۱۵۸).

و یا تعبیرهای کنایی مستعمل در کنار هجر و دوری از عاشق:

جلوهٔ روی مرا هجر تو کاهش بخشید / دست در دامن خورشید زدم تا بر من/ عطش و سوزش و روشنی بخشید» (همان: ۲۰۸).

«دست بر دامن زدن» کنایه از متوسل شدن و کمک خواستن. یا آرایه‌های ادبی زیبا، ولی تکراری در ادبیات:

به خدا غنچهٔ شادی بودم/ دست عشق آمد و از شاخم چید... (همان: ۸۲).

روی کاشی‌های ایوان دست نور/ سایه‌ها را شتابان می‌کشید (همان: ۲۰۱).

این تعبیرهای ساده و کلاسیک از واژهٔ «دست»، با رشد ذهنی و احساسی شاعر رنگ عوض می‌کنند و در بافت نشانه‌هایی عمیق‌تر ارتقا می‌یابند. در نمونهٔ زیر در حقیقت، دست پلی ست در دستان عاشق که او را به اوج و کمال می‌رساند:

سخن از دستان عاشق ماست/ که پلی از پیغام عطر و نور و نسیم/ بر فراز شب‌ها ساخته‌اند (همان: ۳۸۶)

در شعری دیگر از میان چندین مورد، شاعر در بین تمامی اعضای بدن، دست‌هایی را که قادر به درک حس طبیعت هستند و سیمانی نیستند، برای رشد و بالش و رهایی از حالت خمود و دلمردگی، کارا و مفید می‌داند:

دست‌هایم را در باغچه می‌کارم / سبز خواهم شد می‌دانم، می‌دانم، می‌دانم/ و پرستوها در گودی انگشتان جوهریم/ تخم خواهند گذاشت (همان: ۴۱۸).

دستی که برای یاری خواستن از دیگران دراز شده، ولی افسوس یاری‌رسان و همدم و یاری نمی‌بیند تا دستانش را در دستان عاشق او بسپارد و با باد راهی شوند. مردمی که در جهان به روزمرگی عادت کرده‌اند و عاری از حس هستند، حرف و حس او را درک نمی‌کنند تا دست یاری به سوی او دراز کنند.

من از زمانی/ که قلب خود را گم کرده است می‌ترسم / من از تصور بیهودگی این‌همه دست / و از تجسم بیگانگی این‌همه صورت می‌ترسم (همان: ۴۵۴–۴۵۵).

پر واضح است که در کنار برخی از کارکردهای دست، مفهوم عشق حضور ندارد، اما وجود همنشینی خاصی بین دست و عشق در سروده‌های فروغ، انکارناپذیر است.

۲. ۲. ۵. کمال‌گرایی و اوج‌طلبی

در نقطهٔ مقابل حسرت و اندوه فرصت‌ها و روزهای از دست رفته، آنچه نام فروغ را جاودانه ساخته است، روح کمال‌جو و جسور اوست. همواره زیستن، باعث رضایت و خشنودی فروغ نمی‌شد و حتّی رسیدن به اوج قلّه، او را قانع نمی‌کرد؛ آن‌گونه که شاملو گفته است: «فروغ شاعری جستجوگر است که هرگز چیزی پیدا نکرد که قانع‌اش بکند؛ نه انسانیت، نه عشق و نه خوشبختی. او در شعرش هم در جستجوی نور است و هم ظلمت، هم عشق و امید و هم مرگ و نیستی» (نقل از: مرادی کوچکی، ۱۳۷۹: ۲۰۰).

اوجِ این کمال‌گرایی را می‌توان در شعر «پرنده مردنی است» مشاهده کرد.

دلم گرفته‌است / دلم گرفته‌است / به ایوان می‌روم و انگشتانم را / بر پوست کشیدهٔ شب می‌کشم / چراغ‌های رابطه تاریک‌اند / چراغ‌های رابطه تاریک‌اند / کسی مرا به آفتاب / معرفی نخواهد کرد / کسی مرا به میهمانی گنجشک‌ها نخواهد برد / پرواز را به خاطر بسپار / پرنده مردنی است (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۴۶۷–۴۶۸).

فروغ خیلی زودتر از معمول به جرگهٔ شاعران حرفه‌ای پیوست و سریع‌تر از دیگران به نقطهٔ اوج رسید. او از خامی و صراحت زبانیِ دوران اوّلیّهٔ شاعریِ خود که در آن تمام واژه‌ها و دال‌ها در معنای قاموسی و کاربردیِ خود به‌کار می‌رفتند و یا نهایت معنای تشبیه‌ها و استعاره‌های ساده و روزمرهٔ شاعرانه را دارا بودند، با شتاب فاصله گرفت و به سمت تغییر وضع حاکم بر واژه‌ها پرداخت. او با انتخاب معانی و مدلول‌های گوناگون و متنوّع برای واژه‌ها و نشانه‌های شعری خود، معانی نو و بکری آفرید و این معانی را در کالبد استحالهٔ واژه‌ها و کلمات به تصویر کشید.

این به‌نوعی سمبولیسم فرّخزاد، با نام اشیا و امور عادی شکل پذیرفته و می‌تواند دنیای حسّی و واقعی، در عین حال شاعرانه را در برابر خوانندهٔ او قرار دهد. احساسات پررنگ زنانه به زبان فروغ قوّت، صمیمیت و گیراییِ غریبی بخشیده که این امر، تأثیر قوی و زودهنگام شعر او را بر خوانندگانش، تسهیل کرده‌است. شعر فرّخزاد را می‌توان یکی از نتایج آموزه‌های شعری نیما به‌حساب آورد. خود فروغ به این نکته اذعان دارد و گفته است: «نیما برای من آغازی بود. نیما شاعری بود که من در شعرش، برای اوّلین بار یک فضای فکری دیدم و یک جور کمال انسانی... از او یاد گرفتم چه‌طور نگاه کنم... خواستم وسعت نگاه او را داشته باشم، امّا در پنجرهٔ خود نشسته باشم» (نقل از: باقی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۵۵).

۲. ۲. ۶. آب و مدلول‌های گوناگون آن

واژهٔ «آب» و دیگر واژه‌های مرتبط با آن مانند چشمه، جوی و دریا، در آثار نخستین فروغ معنای قراردادی خود را القا می‌کنند و در نهایت وقتی او خواسته است به زبان شعر نزدیک شود، این واژه‌ها را اغلب به‌عنوان مشبّه یا مشبهٌ‌به در ساختار یک تشبیه و یا استعارهٔ غالباً مستعمل، به‌کار برده است. برای مثال:

خورشید رفته است و نفس‌های داغ شب / بر سینه‌های پرتپش آب می‌خورد (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۱۵۳) و یا:

کاش بر ساحل رودی خاموش / عطر مرموز گیاهی بودم (همان: ۱۹۱)

و نیز:

آبها پاکیـزه‌تـر از قطـره‌های اشک / نهرها بر سبزه‌های تازه لغزیده (همان: ۲۴۵).

در شعر عصیان بندگی همان‌گونه که می‌بینیم، واژه‌های آب، ساحل و نهر در معنای قاموسی خود به‌کار رفته‌اند و ذهن مخاطب با شنیدن و دیدن آنها یا مستقیماً به مصادیق بیرونی‌شان متوجّه می‌شود یا در نهایت به تشبیه یا استعاره می‌رسد؛ امّا پس از تحوّل فکری فروغ، بسیاری از این مفاهیم در برخی از اشعار، نه به‌عنوان واژه، بلکه به عنوان نشـانه و یا نماد به کار رفته‌اند و روابط متعدّد معنایی و زیبایی‌شناختی، جایگاه آنها را در شعر مشخّص کرده است.

فروغ به نشانهٔ آب، از زوایای مختلف نگریسته و در شرایط متفاوت، برداشت‌های گوناگونی از آن داشته است؛ در شعر «بعد از تو»، آب وسیله‌ای است برای ایجاد حس از دست‌دادن معصومیت کودکی و گرفتارشدن در فضایی‌که با روح شاعر سنخیّتی ندارد، جان شاعر را آزرده و او را به مقامی رسانیده که باید رازِ از دست‌دادن معصومیت خویش را به‌عنوان انسانِ نوعی، بازتاب دهد و آگاهی خویش را با جامعه در میان نهد. این آگاهی به شیوه‌های مختلف در کلام او نمایان می‌شود:

برخاستم و آب نوشیدم / و ناگهان به خاطر آوردم / که کشتزارهای جوان تو از هجوم ملخ‌ها / چگونه ترسیدند (همان: ۴۴۲).

شاعر از خواب بیدار می‌شود، امّا این بیداری به منزلهٔ آگاهی نیست و چه‌بسا انسان‌هایی که در ظاهر بیدارند، امّا بصیرت کافی ندارند و چه‌بسا انسان‌هایی که نگاه می‌کنند و نمی‌بینند:

میان پنجره و دیدن / همیشه فاصله‌ای ست (همان: ۴۳۰).

شاعر علاوه بر بیدارشدن، به عواملی دیگر نیازمند است که بتواند به مرتبهٔ آگاهی برسد؛ آب در اینجا این نقش را ایفا می‌کند و می‌تواند تحوّلی چشمگیر در ادراک شاعر ایجاد نماید. انسانی‌که با گذر از کودکی و نگاه به توانایی‌های ظاهری، خود را خوشبخت می‌پندارد، با مروری دیگر در می‌یابد که هر چه بزرگتر می‌شود، از هویّت خویش بیشتر فاصله می‌گیرد؛ در می‌یابد که انسان‌ها رنگ معصومیت را باخته‌اند و قاتل یکدیگر شده‌اند. گذر از معصومیت کودکی، راه قبرستان را هموار می‌کند و باعث می‌شود که شاعر بداند. ما هر چه را که باید / از دست داده باشیم، از دست داده‌ایم (همان: ۴۴۲).

گاه نترسیدن، مقدمه‌ای برای رسیدن به آب و مصونیت از یک ترس و بیم مجهول می‌شود. در شـعر «فتح باغ» که فروغ چشم نظری به هبوط آدم دارد، نترسیدن را عامل هبوط می‌داند. هبوطی که برای انسان منافـع و ضررهـای توأمان داشت؛ اگرچه بسیاری تنها جنبهٔ منفی آن را می‌بینند. درخت معرفت، فروغ را به راهی می‌برد که او می‌تواند به چراغ و آب و آیینه پیوند بخورد:

همه می‌ترسند / همه می‌ترسند، اما من و تو / به چراغ و آب و آیینه پیوستیم و نترسیدیم (همان: ۳۸۴).

فروغ، سعادتِ حاصل از رسیدن به آب را دلیلی می‌داند که بر ترس غلبه کند. پیوستن به این آب، تحوّلی را در پی دارد که در مقابل ترسی که ناشی از مسیر ظلمات است، بسیار ناچیز و اندک به‌شمار می‌آید. همواره ترس و بیم از نقص ناشی می‌شود، آبی که می‌تواند تعویذی در مقابل صدمات محتمل باشد و حتی سرنوشت شوم محتوم را تغییر دهد، مجال ترس را اندک می‌کند. مصونیتی که تن قهرمانان اسطوره‌ای همچون اسفندیار و آشیل داشت و به خاطر ناقص بودن، مصونیت تام ایجاد نکرد، حال روح فروغ را به مصونیت می‌رساند.

آب در پیکرهٔ اشکال و مفاهیم گوناگون دیگری در شعر فروغ، استحاله می‌گردند. آبی که در جایی می‌تواند نماد سعادت، جاودانگی، امید و مکاشفه باشد، در جای دیگر ویرانگر و مرگزا است. فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، آب دریا را کشنده می‌خواند:

نگاه کن که در اینجا / زمان چه وزنی دارد و ماهیان چگونه گوشت‌های مرا می‌جوند / چرا مرا همیشه در ته دریا نگاه می‌داری؟ (همان: ۴۲۸).

آب دریا به‌ویژه در اعماق آن، سرد و سیاه است و فشاری جانکاه ایجاد می‌کند، چنان‌که در نمادشناسی آن نوشته‌اند: «آب‌های عمیق مثل دریاها، خلیج‌ها و چاه‌ها، قلمرو مردگان را تداعی می‌کنند» (کوپر، ۱۳۸۶: ۲).

واژگان دریا و اقیانوس، حالت‌های دیگری از استحالهٔ نشانهٔ آب است. این دو نشانه، گاهی رمز وجود و هستی و زندگی است و گاهی رمز اعماق خاطره و گاهی دلالت بر تنهایی و غربت و مرگ! اقیانوس گاهی هم سمبل زن یا مادر است و بازگشت به دریا، به معنی بازگشت به سوی مادر و مرگ است. همچنین، اقیانوس معادل ناخودآگاه عمومی است که از آن، خورشید طلوع می‌کند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۲۵).

و چهره شگفت / با آن خطوط نازک دنباله‌دار سست / همچون گیاهان ته دریا / در آن سوی دریچه روان بود / و داد زد: باور کنید / من زنده هستم (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۴۱۵).

و یا:

من این جزیرهٔ سرگردان را / از انقلاب اقیانوس / و انفجار کوه گذر داده‌ام (همان: ۴۲۹).

و در جایی دیگر می‌بینیم که به اعتبار دریا و اقیانوس، از جزیرهٔ نامسکون سخن به میان می آورد:

شاید که اعتیاد به بودن / و مصرف مدام مُسکّن‌ها / امیال پاک و سادهٔ انسانی را / به ورطهٔ زوال کشانده است / شاید که روح را / به انزوای یک جزیرهٔ نامسکون / تبعید کرده‌اند (همان: ۳۷۳ –۳۷۴).

در شعر «به علی گفت مادرش» (همان: ۳۸۷)، دریا نماد دنیای آرمانیِ شاعر است و آرزوهایش را در آنجا تحقّق یافته می‌بیند. همچنین در قطعهٔ «آیه‌های زمینی» (ر.ک: همان: ۳۶۱). از مرداب‌هایی سخن گفته که نمادی از تباهی و سکون است و شاعر که از سلالهٔ درختان سبز است، نمی‌تواند در هوای ماندهٔ مرداب تنفّس کند.

جاری بودن آب در برابر سکون مرداب، نشانهٔ دیگریست که شاعر در شعر خود بدان توجه داشته است. با بیان حرکت و پویایی آب به مخاطب می‌آموزد که انسان بایستی در زندگی خود، مانند رود و جویبار با تلاش و پشتکار جریان داشته باشد وگرنه بسان مرداب به مرگ و خمودگی دچار می‌گردد:

گر به مردابی ز جریان ماند آب — از سکون خویش نقصان یابد آب
جویباری یافتید آوازخوان — رو به استغنای دریاها روان
خواب آن بی‌خواب را یاد آورید — مرگ در مرداب را یاد آورید
(همان: ۳۶۰ –۳۵۹)

۲. ۲. ۷. مفهوم درخت

در فرهنگ سمبول‌ها، درخصوص این واژه آمده است: «سمبولیسم درخت دلالت بر زندگی، رشد، بارآوری و زایش دارد. درخت رمز حیات فنانشدنی و جاودانگی است... همچنین رمز طبیعت آدمی و رمز روند پایان‌ناپذیر حیات است» (نقل از: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۰۴).

در شب کوچک من، افسوس / باد با برگ درختان میعادی دارد / در شب کوچک من دلهرهٔ ویرانی است (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۳۰۷).

همچنین نیازمند یادکرده است که در فرهنگ سمبول‌ها در توضیحات ذیل درخت، آمده است که درخت هم از آنجا که ریشه در خاک و شاخه در آسمان دارد، نمایندهٔ تمایل حرکت به سوی بالاست و با سمبل‌هایی از قبیل نردبام و کوه در ارتباط است که مبیّن ارتباط بین سه جهان هستند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۰۹).

چون تو را می‌نگرم / مثل این‌ست که از پنجره‌ای،/ تک درختم را، سرشار از برگ / در تب زرد خزان می‌نگرم (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۹۶).

همچنین در کنار درخت و واژگان مرتبط با آن؛ نظیر: باغ، نردبام، نشانه و نماد صعود و بالا رفتن و اتصال است که می‌شود از نردبام بالا رفت و دوردست یا پایین را دید و به خاطرات گذشته و یا آرزوهای آینده سفر کرد. در سرودهٔ زیر، برف بر روی دوران پاک گذشتهٔ کودکی می‌نشیند و نردبام و درخت و گیسو و طناب که همگی نشانهٔ اتصال و ارتباط هستند، در زیر برف پنهان می‌شوند تا معصومیت کودکی در فضایی حزن‌انگیز، در برابر هجوم دنیای واقعی مدفون شود و فردا نیز پل‌واژه‌ای برای گذر از دنیای کودکی به دنیای واقعیت است:

آن روزها رفتند/ آن روزهای برفی خاموش/ کز پشت شیشه در اتاق گرم/ هر دم به بیرون خیره می‌گشتم/ پاکیزه برف من چو کرکی نرم/ آرام می‌بارید/ بر نردبام کهنهٔ چوبی/ بر رشتهٔ سست طناب درخت/ بر گیسوان کاج جای پیر/ و فکر می‌کردم به فردا... (آن روزها، تولدی دیگر)

با توجه به استفادهٔ نردبام برای صعود، اگر شاعری از نردبام برای سقوط بهره ببرد، تناقضی زیبا و تفکربرانگیز خلق کرده است. بر همین اساس شاعر توانسته با دگردیسی نشانه، کلام را هنری‌تر و متفاوت‌تر گرداند و از نردبام، مفهومی متفاوت برداشت کند و نوعی کم‌ارزشی نردبام کوتاه آرزوهای بشر را در سقوط سطح فکر انسان مطرح سازد:

در کوچه باد می‌آید/ کلاغ‌های منفرد انزوا/ در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند/ و نردبام / چه ارتفاع حقیری دارد (همان: ۴۲۶-۴۲۷).

در نمونهٔ شعری بالا، شاعر با تعبیر متناقض نردبام حقیر، دورهایی را به تصویر می‌کشد که زوال و نابودی انسانیت در آن آغاز شده و انسان‌های کوتاه با آرزوهای کوتاه‌تر خود، ارتفاع نردبام‌ها را کوتاه‌تر ساخته‌اند (شریفیان، ۱۳۹۵: ۹۴).

۲. ۲. ۸. پنجره

از دیگر نشانه‌هایی که در سروده‌های سراینده به چشم می‌خورد، پنجره است که همانند بیشتر نشانه‌ها در شعرهای آغازین، معنای زبانی و قراردادی دارد و در دو مجموعهٔ آخر؛ یعنی «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» در بافت معنایی ادبی و منحصر به فرد، مستحیل می‌گردد. حال نمونه‌ای از کارکرد واژه در معنای حقیقی خود:

رقصد به روی پنجره‌ها باز / ابریشم معطر باران (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۲۵۷).

معنای پنجره، رمز امید و نور و روشنایی و اشراق و آینده و وسیلهٔ ارتباط است و گاهی به معنای چشم و ذهن است؛ در ضمن می‌توان در برخی از موارد، رمزی از خود شاعر دانست (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۱۰). به اعتقاد پژوهشگران این جستار، در بیشتر سروده‌های فروغ، پنجره در مفهوم هنری خود، وسیلهٔ ارتباط با مکانی دیگر، جهت رسیدن به آگاهی و نور و رهایی است. روزنه‌ای که می‌تواند شاعر را از تنگنای گرفتار آمده، رها سازد و به هوای تازه برساند.

بعد از تو، پنجره که رابطه‌ای بود سخت زنده و روشن / میان ما و پرنده/ میان ما و نسیم/ شکست، شکست، شکست (فرّخزاد، ۱۳۷۹: ۴۳۸).

و در شعر او اغلب کسانی که با پنجره رابطه دارند، با روشنایی و آگاهی آشنا هستند و شعر دریچه‌ای‌ست که می‌تواند شاعر را به نور برساند؛ از این منظر، پنجره در شعر زیر می‌تواند رمز خود شاعر باشد که می‌خواهد با بینش و نگاهی ژرف به جهان هنر راه یابد (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۸).

یک پنجره برای من کافی‌ست / یک پنجره به لحظهٔ آگاهی و نگاه و سکوت (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۴۴۶)

از دیگر رمزهای شاعرانه که پنجره در قالب آن نشانه دگرگون شده، دریچه است. نشانه‌ای که با گزینشی آگاهانه، همانند پنجره وسیلهٔ نگریستن و ارتباط با فضایی دیگر است. شاعر از دریچه با دنیای روشن ارتباط برقرار می‌کند، اما زمانی از این رابطه مدد می‌جوید که دیگر از پهنای پنجره به تنگنای دریچه خرسند می‌شود، گویی شرایط آنقدر سخت شده که فقط می‌خواهد از روزنه‌ای به بیرون بنگرد و می‌داند که از پرواز از پنجره، دیگر خبری نیست.

اگر به خانه من آمدی / برای من ای مهربان چراغ بیار / و یک دریچه که از آن به ازدحام کوچهٔ خوشبخت بنگرم (همان: ۳۶۸).

۳. نتیجه‌گیری

فروغ فرخزاد در قاموس به‌کارگیری نمادها و نشانه‌ها در دفترهای شعری «اسیر»، «دیوار» و «عصیان» که مربوط به دوران اول زندگی اوست به صورت طبیعی و قراردادی عمل کرده است و در دفترهای «تولّدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» که مربوط به دوران دوم زندگی اوست به بررسی واژه‌ها در معانی مستحیل پرداخته است. از آنجایی که نظام نشانه‌ها، به دلیل تغییر ساختارهای اجتماعی، دائماً در حال تغییر و تحوّل‌اند، توجّه به استحالهٔ نشانه‌ها در یک دورهٔ شعری، در شعر یک شاعر خاص و به‌گونه‌ای جزئی‌تر در یک اثر ادبی خاص، می‌تواند برای شناخت زمینه‌های دلالتی متغیّر نشانه‌ها راهگشا باشد. استحاله نشانه‌های شعری فروغ، درحقیقت از مجموعهٔ «تولّدی دیگر» و شعر «باد ما را خواهد برد» شروع می‌شود و در شعرهای بعدی‌اش به کمال رسیده و وجهه‌های گوناگون دیگری به خود می‌گیرد. در دفترهای «اسیر»، «دیوار» و «عصیان»، هنوز اثری از این شیوهٔ گفتاری و نوع چینش خاص دال و مدلول‌ها دیده نمی‌شود و آنچه هست، تشبیه است و اندکی استعاره، امّا در اشعار مجموعه‌های «تولّدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، فروغ بسیاری از عناصر و مظاهر طبیعت را در جهت بیان اندیشه‌هایش، به‌صورت نمادین و مستحیل در مدلول‌های متنوّع و مختلف بیان می‌دارد. معانی مستحیل شده در هشت مقولهٔ شب، مرگ، خورشید، عشق، کمال‌گرایی، آب و مدلول‌های آن، درخت، پنجره بررسی گردیده است و نماد شب بیشترین بسامد تغییر و دگرگونی را داراست. فروغ در رابطه با واژهٔ شب از معانی تاریکی و غم و اندوه به سکون و افسردگی، سمبول زشتی، ترس و وحشت و از واژهٔ مرگ از معنای ابتدایی فنا و نابودی به واژهٔ خواب و حسرت گذشته و بازگشت به دوران کودکی و نوجوانی و از واژهٔ خورشید از بار معنایی حیات و نیرو در معنای سرد و در مقولهٔ عشق از معنای عشق زمینی که معمولاً با شکست و ناامیدی همراه است در اشعار فروغ، عشق در مفهوم «دست» نمود بیشتری دارد و از عشق زمینی و متوسل شدن به عنوان پل، کارکردهای حسی و رشد و بالندگی، یاری خواستن از دیگران و اوج کمال‌گرایی فروغ را در شعر «پرنده مردنی است» قابل رؤیت است و فروغ با انتخاب معانی و مدلول های گوناگون برای داده های شعری خود معانی نو می‌سازد و در مقولهٔ آب و مدلول‌های آن، آب از معنای حقیقی و در قالب تشبیه و استعاره به عنوان وسیله‌ای برای از دست دادن معصومیت، بیداری و آگاهی، ترس برای رسیدن به سعادت، تعویذ دربرابر صدمات، بازگشت به سوی مادر و مرگ و در مقولهٔ درخت از معنای جاودانگی به سوی امید حرکت به سوی بالا و پلی بین خاطرات گذشته و آینده و شاعر با دگردیسی نردبام را به عنوان زوال و نابودی انسان استفاده کرده است و در مقولهٔ پنجره از معنای حقیقی خود به معنای رمز امید، چشم

و ذهن، خود شاعر است و از دیگر نشانه‌های شاعرانه که پنجره در قالب آن دگرگون گردیده، دریچه است و وسیله‌ای برای نگریستن به فضای دیگر و رؤیت روشنایی است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *ساختار و تأویل متن، نشانه‌شناسی و ساختارگرایی*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۲). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

اسفندیاری، علی (۱۳۸۶). *مجموعهٔ کامل اشعار نیما*. تدوین سیروس طاهباز. چاپ سوم. تهران: نگاه.

امامی، نصرالله (۱۳۸۲). *ساختارگرایی و نقد ساختاری*. اهواز: رسش.

باقی‌نژاد، عباس (۱۳۸۷). *تأملی در ادبیّات امروز*. تهران: پارسه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۹). **خانه***ام ابری است*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱). بررسی و تأویل چند نماد در شعر معاصر. *مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر*. ۲ (۱)، ۴۸-۲۵.

ترابی، ضیاءالدّین (۱۳۷۵). *فروغی دیگر*. تهران: دنیای نو مینا.

جلالی، بهروز (۱۳۷۷). *جاودانه زیستن، در اوج ماندن (فروغ فرّخزاد)*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

چندلر، دانیل (۱۳۸۷). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی پارسا. چاپ دوم. تهران: سورهٔ مهر.

داد، سیما (۱۳۸۷). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

زرّین‌کوب، حمید (۱۳۸۵). *چشم‌انداز شعر نو فارسی*. تهران: توس.

ژنت، ژرار (۱۳۸۰). ساختارگرایی و نقد ادبی؛ (ساختارگرایی، پساساختارگرایی و مطالعات ادبی). ترجمهٔ فرزان سجودی. *مجلّهٔ حوزه هنری پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی*. ۴ (۶)، ۱۵۸-۱۴۵.

شریفیان، مهدی؛ جعفری، سید حسین (۱۳۹۵). هنجارگریزی معنایی در شعر فروغ فرخزاد. *پژوهشنامهٔ ادبیات معاصر ایران*. پیش‌شماره (۱)، ۵۹-۳۷.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. تهران: سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *نگاهی به فروغ فرّخزاد*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۳). *انواع ادبی*. چاپ چهارم. تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *مکتب‌های ادبی*. چاپ چهارم. تهران: قطره.

صفوی، کورش (۱۳۸۸). عملکرد نشانهٔ زبان در آفرینش متن ادبی. *فصلنامهٔ زبان و ادب پارسی*. ۹ (۴۱)، ۲۱-۹.

علوی‌مقدّم، مهیار (۱۳۷۹). زبان ادبی و نظام نشانه‌ها. *مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس زبانشناسی نظری و کاربردی*. به کوشش سیدعلی میرعمادی. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹). *دیوان اشعار*. با مقدّمهٔ بهروز جلالی. تهران: مروارید.

کالر، جاناتان (۱۳۷۹). *فردینان دو سوسور*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: هرمس.

کریمی‌حکّاک، احمد (۱۳۸۴). *طلیعهٔ تجدّد در شعر فارسی*. ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: مروارید.

کوپر، جی. سی. (۱۳۸۶). *فرهنگ مصوّر نمادهای سنّتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. چاپ دوم. تهران: فرهنگ نشر نو.

گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی* ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

مرادی کوچی، شهناز (۱۳۷۹). *شناخت‌نامهٔ فروغ فرخزاد*. تهران: قطره.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات ادبی، از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.

نیکبخت، محمود (۱۳۷۳). *از گمشدگی تا رهایی*. اصفهان: مشعل.

Harrison. T. R. (2005). *Principles of Internal Medicine*. New York: McGrawHill.
Hawthorn, J. (1998). *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Arnold.

Resources

Ahmadi, B. (1993). *From Visual Signs to Text*. Tehran: Markaz.
Ahmadi, B. (1991). *Text Structure and Interpretation, Semiotics and Structuralism*. 2nd Edition. Tehran: Markaz.
AlaviMoghdam, M. (2000). Literary language and system of signs. *Collection of Articles of the Fourth Theoretical and Applied Linguistics Conference*. Seyyed Ali Miremadi (Eff.). Tehran: Allameh Tabatabai University.
Baghinejad, A. (2008). *A Reflection on Today's Literature*. Tehran: Parse.
Chandler, D. (2008). *Basics of Semiotics*. Mehdi Parsa (Trans.). 2nd Edition. Tehran: Sore Mehr.
Cooper, J. C. (2007). *Illustrated Culture of Traditional Symbols*. Maleeha Karbasian (Trans.). 2nd Edition. Tehran: New Publishing House.
Dad, S. (2007). *Dictionary of Literary Terms*. 3rd Edition. Tehran: Marwarid.
Emami, N. (2003). *Structuralism and Structural Criticism*. Ahvaz: Rasesh.
Esfandiari, A. (2007). *The Complete Collection of Nima's Poems*. Sirus Tahbaz (Ed.). 3rd Edition. Tehran: Negah.
Farrokhzad, F. (2000). *Divan*. Behrouz Jalali (Intro.). Tehran: Morwarid.
Giro, P. (2010). *Semiotics*. Mohammad Nabavi (Trans.). Tehran: Aghaz.
Harrison. T. R. (2005). *Principles of Internal Medicine*. McGrawHill: New York.
Hawthorn, J. (1998). *A Glossary of Contemporary Literary Theory*. London: Arnold.
Jalali, B. (1998). *Living Eternally, Staying at the Peak (Forugh Farrokhzad)*. 3rd Edition. Tehran: Morwarid.
Jenet, J. (2010). Structuralism and literary criticism; (Structuralism, Post-structuralism and Literary Studies). Farzan Sejoudi (Trans.). *Islamic Art and Culture Research Institute's Art Department Magazine*.4 (6), 145-158.
Kaler, J. (2000). *Ferdinand de Saussure*. Koresh Safavi (Trans.). Tehran: Hermes.
KarimiHakkak, A. (2004). *The Forerunner of Renewal in Persian Poetry*. Masoud Jafari (Trans.). Tehran: Morwarid.
Meqdadi, B. (1999). *Dictionary of Literary Terms, From Plato to the Present Age*. Tehran: Fekr Rooz.
Moradi Kochi, Sh. (2000). *Identity Name of Forough Farrokhzad*. Tehran: Ghatre.
Nikbakht, M. (1994). *From Lost to Liberation*. Isfahan: Mashaal.
Pournamdarian, T. (2010). *My House is Cloudy*. 3rd Edition. Tehran: Marwarid.
Pournamdarian, T. (2011). Review and interpretation of several symbols in contemporary poetry, *contemporary Persian literature magazine*. 2 (1), 28-45.
Safavi, K. (2008). The function of language sign in the creation of literary text. *Persian Language and Literature Quarterly*, 9 (40), 9-21.
ShafieiKadkani, M. (2013). *Periods of Persian Poetry from Constitutionalism to the Fall of the Monarchy*. Tehran: Sokhan.
Shamisa, S. (1993). *A Look at Forough Farrokhzad*. 3rd Edition. Tehran: Marwarid.
Shamisa, S. (2004). *Literary Types*. 4th Edition. Tehran: Mitra.
Shamisa, S. (2011). *Literary Schools*. 4th Edition. Tehran: Qatr.
Sharifian, M.; Jafari, H. (2015). Semantic norm deviation in Forough Farrokhzad's poem. *Journal of Contemporary Iranian Literature*. Pre Issue (1), 37-59.
Torabi, Z. (2006). *Another Foroughi*. Tehran: New World Mina.
ZarreinKob, H. (2005). *The Vision of New Persian Poetry*. Tehran: Tos.

نحوه ارجاع به مقاله:

باقری، مصطفی؛ اسحقی، زهرا؛ فروزانفر، احمد؛ خسروی ترنیک، نازیلا (۱۴۰۱). نگاهی به دگردیسی نشانه‌ها در اندیشهٔ شعری فروغ فرخزاد. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۲ (۴۴)، ۴۲-۵۹، Dor: 20.1001.1.27170896.1401.12.44.3.4

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granded to Journal of Geography and Environmental Studies. This is an open – acsses article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی