مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۳ـ شمارهٔ ۲۹ ـ پاییز ۱۴۰۱
صفحات ۱۹۱ ـ ۲۱۸ (علمی ـ پژوهشی)

بررسی طرح‌واره‌های حرکتی در اشعار فروغ فرّخزاد

مریم‌سادات فیّاضی* / عطیه احمدپور لختگی**

چکیده

طرح‌واره‌ها تصویرهای ذهنی انسان از تجربیات خاصّ بدنمند او هستند که سبب درک مفاهیم انتزاعی می‌شوند. پژوهش حاضر با هدف معرّفی مفهوم طرح‌واره‌های حرکتی، بر آن است نقش طرح‌واره‌های مورد نظر را در انتقال مضامین شعر فروغ فرّخزاد مشخّص سازد. اهمیت انجام پژوهش‌هایی از این دست، استفاده از نظریه‌های مطرح زبان‌شناسی در مطالعات ادبی است. پژوهش درصدد یافتن پاسخی برای این پرسش است که در اشعار فروغ چه مفاهیمی از طریق طرح‌واره‌های حرکتی امکان وقوع یافته‌اند. داده‌های پژوهش به روش اسنادی از مجموعهٔ اشعار فروغ فرّخزاد گردآوری شده و به روش توصیفی-تحلیلی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نتایج تحقیق نشان می‌دهد طرح‌واره‌های حرکتی در شعر فروغ فرّخزاد به مضامین «تنهایی»، «ناامیدی و اندوه»، «اجتناب و پرهیز از گناه»، «توصیف عشق زمینی و مادّی»، «میل به نوجویی و تکاپو»، «توصیف کج‌روی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی»، «یادآوری و از یاد بردن گذشته» و «مرگ‌اندیشی» دلالت می‌کنند.

کلیدواژه: *معنی‌شناسی شناختی، طرح‌واره‌های تصویری، طرح‌واره‌های حرکتی، فروغ فرّخزاد.*

---

*استادیار زبان‌شناسی مرکز اسناد فرهنگی آسیا، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسندهٔ مسئول)
m.fayyazi@ihcs.ac.ir

** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحدرشت

تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۰۷/۰۹ ـ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۱۱/۰۴

۱. مقدّمه

انسان حیوانی است خردمند، به این اعتبار که خرد او تجسّم می‌یابد. تجسّم‌یافتگی انسان به‌طور مستقیم بر چیستی و چگونگی معنادار شدن پدیده‌های پیرامون او، یعنی راه‌هایی که انسان با توجّه به آن‌ها معانی را تولید و درک می‌کند، اثر می‌گذارد. واقعیات با توجّه به الگوهای حرکت بدن انسان در زمان یا مکان و نیز نحوهٔ تعامل او با اجسام شکل می‌گیرند. بدون چنین الگوهایی که طرح‌واره‌های تصویری[1] نامیده می‌شوند، تجربیات انسان بی‌نظم و درک‌ناپذیر خواهند بود. این الگوها که به بازنمایی ساختار انتزاعی تصوّرات راه می‌برند، ساخت‌هایی گشتالتی هستند و از مجموعه عناصری تشکیل شده‌اند که کلّیت واحدی را می‌سازند. چنین طرح‌واره‌هایی که ریشه در تجربیات خاصّ بدنمند انسان دارند، زمینه‌ساز درک مفاهیم انتزاعی می‌گردند؛ یعنی زنجیره‌های زمانی، مکانی و نقشی موجود میان سازه‌های تجربه، خاستگاهی می‌شوند برای درک انسان از این حقیقت که عناصر یک طرح‌واره در بافت یا رویدادی مشابه دارای هم‌رخدادهایی هستند. به این ترتیب، سازوکارهای درک مفاهیم انتزاعی، منطبق با همان اصول خوانش مفاهیم ملموس صورت می‌پذیرد. به باور زبان‌شناسان شناختی، طرح‌واره‌های تصویری، سطح اوّلیه‌تری از ساخت شناختی زیربنای استعاره را تشکیل می‌دهند و امکان ارتباط میان تجربیات فیزیکی انسان را با حوزه‌های شناختی پیچیده‌تری نظیر زبان فراهم می‌آورند. جانسون[2] سه دسته از طرح‌واره‌های حرکتی، حجمی و قدرتی را از یکدیگر بازمی‌شناسد.

در پژوهش حاضر برآنیم تا با توجّه به مبانی نظریهٔ دستور شناختی، به بررسی طرح‌واره‌های حرکتی در اشعار فروغ فرّخزاد (۱۳۱۳-۱۳۴۵ش) بپردازیم. دو فرضیهٔ پژوهش به این شکل صورت‌بندی می‌شوند: ۱. طرح‌واره‌های حرکتی در اشعار فروغ فرّخزاد مضامینی همچون «تنهایی»، «ناامیدی و اندوه»، «اجتناب و پرهیز از گناه»،

1. Image Schema
2. Johnson

«توصیف عشق زمینی و مادّی»، «میل به نوجویی و تکاپو»، «توصیف کج‌روی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی»، «یادآوری و از یاد بردن گذشته» و «مرگ‌اندیشی» را بیان می‌کنند؛ ۲. طرح‌واره‌های حرکتی بازتاب اندیشه‌های شاعر در ارتباط با نگاه او به زندگی شخصی‌اش هستند. پیکرهٔ داده‌های پژوهش را به روش اسنادی از مجموعه‌های *اسیر*، *دیوار*، *عصیان*، *تولّدی دیگر* و *ایمان بیاوریم* گردآوری کرده، با کاربست روش توصیفی- تحلیلی، درستی یا نادرستی فرضیه‌های پیش‌گفته را خواهیم آزمود.

پژوهش حاضر بر آن است تا از راه تحلیل متن ادبی بر مبنای یکی از نظریات مطرح زبان‌شناسی، حوزهٔ مطالعات ادبی را به چارچوب مطالعات نظری جدید گسترش داده، نشان دهد چگونه می‌توان از نظریات جدید در سایر رشته‌های علمی به‌عنوان ابزاری کارآمد برای مطالعات ادبی بهره جست. به بیان دقیق‌تر، طرح‌واره‌های حرکتی چگونه اندیشه‌های شاعر را نسبت به جهان پیرامون او منعکس می‌کنند. یکی از حوزه‌هایی که می‌توان مفاهیم نظری زبان‌شناسی شناختی را در آن محک زد و درستی نظریات آن را سنجید، ادبیات است؛ زیرا ادبیات از دیرباز پیوندی ناگسستنی با زبان و فلسفه داشته است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

این بخش به مرور مطالعات پیشین اختصاص دارد. پیش از ورود به بحث، ذکر چند نکته ضروری می‌نماید. نخست آنکه، بخش حاضر را به بررسی مطالعات پژوهشگران ایرانی اختصاص داده و معرّفی پژوهش‌های نظری صورت‌گرفتهٔ غربی را به بخش بنیان نظری وانهاده‌ایم. دیگر آنکه، در بخش پیش‌رو ابتدا برخی از برجسته‌ترین مطالعات انجام‌شده در ارتباط با فروغ فرّخزاد را نام برده‌ایم تا خوانندهٔ علاقه‌مند، به آن منابع دسترسی داشته باشد و بحث اصلی را به سه اثر محدود کردیم. این گزینش از دو منظر زبان‌شناسی شناختی و مطالعات شعرشناسی صورت پذیرفته است؛ به این اعتبار که تنها آن دسته آثاری را که زبان‌شناسی شناختی را برای مطالعات شعرشناسی به خدمت

گرفته‌اند، مورد مطالعه قرار داده‌ایم. شیوهٔ چینش سه اثر مورد بررسی، میزان ارتباط اثر با پژوهش حاضر بوده است.

تاکنون پژوهش‌های ارزشمندی در ارتباط با اندیشه، زبان، سبک، لحن و ساختار شعری فروغ فرّخزاد انجام شده است که از آن میان می‌توان موارد زیر را برشمرد: کراچی (۱۳۷۵)، جلالی (۱۳۷۵)، شمیسا (۱۳۷۶)، ممتحن و کمالی بانیانی (۱۳۷۹)، باقی‌نژاد (۱۳۸۵)، مدنی (۱۳۸۶)، بقائی (۱۳۸۷)، مدرّسی و ملکی (۱۳۸۷)، سیمبر (۱۳۸۹)، گرجی و همکاران (۱۳۸۹) و نبئی (۱۳۸۹)، خسروی شکیب و یاراحمدی (۱۳۹۱)، دهقان و قاسمی (۱۳۹۱)، مباشری و کیان‌بخت (۱۳۹۱)، الداغی (۱۳۹۴)، بالو و واقعه دشتی (۱۳۹۶)، خواجات (۱۳۹۷)، رمضانی و همکاران (۱۳۹۷)، طالب‌زاده و حسام‌پور (۱۳۹۸) و هنری (۱۴۰۰).

حسندخت فیروز و همکاران (۱۳۸۸) با استناد به نظریهٔ معاصر استعارهٔ لیکاف[1] و جانسون، اشعار فروغ فرّخزاد را مورد مطالعه قرار داده‌اند. بر اساس این نظریه، استعاره درک و تجربهٔ چیزی بر اساس چیز دیگر است. لیکاف و ترنر[2] در کتاب *فراسوی عقل خونسرد*[3] اهمیت استعاره در اشعار شاعران را چنین بیان می‌کنند: «شاعران با استفاده از تجربیاتی که همگی در داشتن آن‌ها شریک هستیم، تجربیاتمان را برجسته می‌کنند، پیامد باورمان را می‌کاوند، طرز تفکّرمان را به چالش می‌گیرند و به نقد ایدئولوژی‌هایمان می‌پردازند. ما برای فهم ذات و ارزش خلّاقیت شاعرانه باید درکی از شیوه‌های معمولی تفکّر خود به دست آوریم» (لیکاف و ترنر، ۱۹۸۹: شش). با اتّخاذ چنین نگرشی، نویسندگان پس از تجزیه و تحلیل دقیق داده‌ها چهار نوع استعارهٔ زمانی را در اشعار فروغ فرّخزاد بازمی‌شناسند: ۱. در شعر فروغ، زمان از طریق مکان یا فضایی محصورشده یا به‌صورت یک شیء درک می‌شود؛ ۲. از آنجا که زمان به‌مثابهٔ مکان به کار می‌رود، دقیقاً مانند مکان ویژگی‌های ظرف مکانی را به خود می‌گیرد؛ ۳.

1. Lakoff
2. Turner
3. More Than Cool Reason

به‌غیر از ویژگی‌های مکانی، خصوصیات دیگری نیز برای پدیده‌های انتزاعی زمانی بیان می‌شود؛ مانند زمان حجم و وزن دارد، آبستن می‌شود و فانی است، گاهی هنوز از راه نرسیده و گاهی از دست رفته است، گاهی شتابان در حال حرکت است و گاهی ثابت و ایستا و بی‌حرکت، گاهی دور می‌شود و گاهی نزدیک؛ ۴. طرح‌وارهٔ حرکتی زمان، تمام ویژگی‌های یک متحرّک فیزیک را مانند نقطهٔ شروع یا مبدأ، نقطهٔ پایان یا مقصد، طی مسیر و سرعت به آن می‌دهد؛ ۵. در برخی استعاره‌های زمانی دو نگاشت استعاری متمایز به کار رفته‌اند؛ مانند استعارهٔ زمان به‌مثابهٔ مکان و زمان به‌مثابهٔ حرکت.

مقالهٔ بیابانی و طالبیان با عنوان «بررسی استعارهٔ جهت‌گیرانه و طرح‌واره‌های تصویری در شعر شاملو» به مطالعهٔ سه دفتر شعری *مرثیه‌های خاک*، *ابراهیم در آتش* و *حدیث بی‌قراری ماهان* اختصاص دارد. نویسندگان با استفاده از روش آماری نشان داده‌اند که در سه دفتر پیش‌گفته، استعارهٔ فضامدار، طرح‌واره‌های حجمی و قدرتی به نسبت از نوسان زیادی برخوردار نیستند؛ امّا با گذشت زمان و به‌دلیل پختگی روح شاعر و نازک شدن پوستهٔ احساس او، سیر صعودی یافته‌اند که موجب نگاهی خاص به اطراف می‌شود و حجم و حرکت به پدیده‌های انتزاعی می‌بخشد تا در ضمیر خود راحت‌تر بتواند با آن‌ها ارتباط برقرار کند. در مقابل، استفاده از طرح‌واره‌های قدرتی در دو اثر *مرثیه‌های خاک* و *ابراهیم در آتش* که هر دو اثر حاصل سروده‌های بعد از انقلاب شاملوست، به نسبت بیشتر از *حدیث بی‌قراری ماهان* است که غالباً سروده‌های بعد از انقلاب را در خود جای داده است. «پررنگ‌تر بودن طرح‌واره‌های قدرتی در دو اثر قبل از انقلاب وی و نیز عینی‌تر بودن تکاپو برای کنار زدن مشکلات و سدهای پیش‌رو، برمی‌گردد به روح آزادی‌خواه و روحیهٔ مبارزه‌طلب شاملو که با رویش گل انقلاب به آنچه می‌خواست منتج شد. لذا در *حدیث بی‌قراری ماهان* چندان تکاپویی برای آنچه حاصل آمده به چشم نمی‌خورد. فراوان بودن طرح‌وارهٔ قدرتی نوع اوّل، دوم و سوم، خود بیانگر این روحیهٔ آرمان‌خواه است» (بیابانی و طالبیان، ۱۳۹۱: ۱۲۴).

محمّدی آسیابادی و همکارانش در پژوهش خود به بررسی مفاهیم عرفانی مربوط به آیهٔ نور، کلمهٔ توحید، اطوار دل، اقلیم هشتم و شهرهای زمرّدین آن و دریا پرداخته و امکان تبیین مفاهیم پیش‌گفته را بر اساس طرح‌واره‌های حجمی سنجیده‌اند. به باور آنان عرفا بسیاری از مفاهیم انتزاعی، از جمله تجربه‌های عرفانی، درونی و باطنی را در قالب طرح‌واره‌ها بیان می‌کنند. از این میان، طرح‌واره‌های حرکتی و قدرتی مهم‌ترین طرح‌واره‌هایی هستند که به عارف امکان بیان بیشتر تجارب عرفانی را می‌دهند؛ امّا طرح‌واره‌های حجمی در تبیین نگرش عرفانی نسبت به هستی، از مهم‌ترین طرح‌واره‌ها به شمار می‌روند. بر اساس طرح‌وارهٔ حجمی می‌توان مفاهیم انتزاعی را که بر بودن چیزی در درون چیز دیگر دلالت دارد، در قالب مفاهیم و تجربه‌های عرفانی مطالعه کرد. نویسندگان مقاله سپس به مطالعهٔ موردی آیهٔ نور، کلمهٔ توحید، اطوار دل، اقلیم هشتم و شهرهای زمرّدین آن و دریا پرداخته و نشان داده‌اند که به‌عنوان نمونه در ارتباط با سرزمین‌های جابلقیا، جابلسا و هورقلیا «درک و دریافت چنین جهانی صرفاً از طریق خیال فعّال دست‌یافتنی است. از طریق طرح‌واره‌های حجمی می‌توان کشف و شهودهای عرفانی را که در مکان‌واره‌های عرفانی کوه قاف و اقلیم هشتم یا جابلسا اتّفاق می‌افتند، بررسی کرد؛ از جمله حادثهٔ عرفانی که برای شیخ اشراق رخ می‌دهد» (محمّدی آسیابادی و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۵۶).

آریان و تلخابی (۱۳۹۹) در پژوهش خود به تحلیل مفهوم مرگ در شعر فروغ فرّخزاد بر اساس استعارهٔ شناختی پرداخته و نشان داده‌اند که استعاره‌ها، تشبیه‌ها، نمادها و تمثیل‌های شاعر چه تصویری از مرگ ارائه می‌دهد. به زعم پژوهشگران، فروغ قلمرو هدف، یعنی مرگ را با قلمروهای مبدأ یا منبع مکان محصور، موجودی جونده، شیء یا چیزی گذرا یا حالت محسوس بیان کرده است. همچنین با استناد به طرح‌واره‌های تصویری جانسون نشان می‌دهند که مرگ در شعر فرّخزاد، باد تند یا طوفان تند در حال گذر است که همه چیز را با خود می‌برد. همچنین مرگ به‌مثابهٔ مکان یا فضایی سرد و مکنده، بارزترین تجلّی مرگ بر اساس طرح‌وارهٔ حجمی است.

نویسندگان در پایان نتیجه می‌گیرند که از استعاره‌های مفهومی فروغ چنین برمی‌آید که شاعر از مرگ، تصویر خوشایندی در ذهن ندارد. او آدمی را در برابر مرگ تسلیم می‌داند و همین حسّ تسلیم نوعی انفعال روانی و ترس بر جای می‌گذارد که امکان هر اقدامی را از او می‌رباید.

۳. معنی‌شناسی شناختی

در اواخر نیمهٔ دوم قرن بیستم، رویکرد جدیدی در مطالعات معنی‌شناسی شکل گرفت. پیش از آن، دو رویکرد مسلّط در مطالعات معنی‌شناختی وجود داشت. نخستین رویکرد، معنی‌شناسی تاریخی بود که در قرن نوزدهم و به دنبال اقبالی همگانی‌که به پژوهش‌های تاریخی- تطبیقی می‌شد، به بالندگی رسید و تا دورهٔ سوسور[1] ادامه یافت. رویکرد دوم با مطالعات معنی‌شناختی فردینان دو سوسور و معرّفی تمایز دوگانهٔ مطالعهٔ هم‌زمانی[2] و درزمانی[3] نضج گرفت و به معنی‌شناسی ساخت‌گرا معروف شد. این رویکرد، زبان را شبکه و نظامی هماهنگ در نظر می‌آورد که مطالعهٔ معنا تنها در صورتی اعتبار می‌یافت که روابط میان عناصر و مؤلّفه‌های زبانی و تعاملات میان آن‌ها در چارچوب این شبکه صورت می‌گرفت.

در معنی‌شناسی شناختی، به نظام شناختی انسان و چگونگی شکل‌گیری معنا در تعامل با دنیای خارج توجّه می‌شود. معناشناسان شناختی معنا را بازنمود ساخت‌های مفهومی می‌دانند؛ یعنی بازنمود ماهیت و سازمان‌دهی فرایندهای ذهنی. در این دیدگاه تمایز میان معنی‌شناسی درزمانی و هم‌زمانی، همچنین تمایز معنی‌شناسی و کاربردشناسی، محلّی از اعراب ندارد.

---

1. Saussure
2. diachronic
3. synchronic

ایوانز و گرین[1] (۲۰۰۶: ۱۵۷) چهار اصل کلّی معنی‌شناسی شناختی را به‌صورت زیر برمی‌شمارند: ۱. ساختار مفهومی، تجسّمی است (فرضیهٔ شناخت تجسّمی)؛ یعنی مفاهیمی که در ذهن آدمی به وجود می‌آیند، از تعامل انسان با محیط شکل می‌گیرند؛ از این رو بدن انسان در این سازمان‌دهی مفهومی که منجر به تولید معنا می‌شود، نقشی انکارناپذیر دارد؛ ۲. ساختار معنایی، ساختی مفهومی است. زبان به مفاهیمی که در ذهن گوینده هستند، ارجاع می‌دهد نه به اشیایی در جهان خارج. در این نگرش، ساختار معنایی برابر است با ساخت مفهومی و از این رو معانی قراردادی با مفاهیم زبانی یا واژگانی بیان می‌شوند؛ البته نه به‌طور مطلق و کامل؛ ۳. بازنمایی معنا دایرةالمعارفی است. در نظریه‌های پیشین، واژه‌ها را بسته‌های معنایی روشنی می‌دانستند؛ یعنی مانند آنچه در فرهنگ‌ها وجود دارد؛ امّا در رویکرد شناختی به تمامی گنجینهٔ دانشی که یک واژه می‌تواند داشته باشد، اعم از صریح، ضمنی، بافتی، مجازی و استعاری توجّه نشان داده می‌شود؛ ۴. ساختن معنا همان مفهوم‌سازی است. این زبان نیست که معنا را رمزگذاری می‌کند، بلکه مفهوم است و مفهوم‌سازی به فرایندی پویا اطلاق می‌شود که در آن، واحدهای زبانی در خدمت عملیات مفهومی و دانش پس‌زمینه‌ای[2] قرار می‌گیرند.

٤. طرح‌واره

اصطلاح طرح‌واره را نخستین بار ایمانوئل کانت[3] مطرح کرد. به باور کانت، «طرح‌واره عبارت است از ساختارهای طرح‌واره‌ای تخیّل» (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۹). مارک جانسون مفهوم طرح‌واره‌های تصویری را در قالب امروزی آن معرّفی کرد. به باور او طرح‌واره‌ها ساختارهای عمومی دانش هستند که از شبکه‌های ادراکی تا فعالیت‌های

1. Evans and Green
2. background knowledge
3. Immanuel Kant

پردازشی، ساختارهای روایی و حتّی چارچوب‌های نظری نشئت می‌گیرند. جانسون بررسی‌های خود را معطوف به درک این موضوع کرد که چگونه دامنهٔ گسترده‌ای از ساختارها از تجربیات جسمی[1] انسان به دست می‌آیند و الگوهایی را در اختیار او قرار می‌دهند که آن‌چنان برایش معنادار می‌شوند که بر شیوهٔ استدلال[2] او نیز اثر می‌گذارند. به باور جانسون، «معنا دارای ساختارها و فرافکنی‌های استعاری تقلیل‌ناپذیری است که از یک بُعد غیرگزاره‌ای نیز برخوردار است» (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۸). او برای تبیین چنین رویکردی، به ماهیت و عملکرد ساختارهای تصویر- طرح‌واره‌ای[3] معنا توجّه کرد و این امر را صرفاً از راه بررسی روشی که طی آن، انسان در تعاملات ادراکی[4] و حرکت‌های جسمی خود، ساختارهای طرح‌واره‌ای را خلق می‌کند، امکان‌پذیر می‌دانست؛ زیرا معتقد بود تولید ساختارهای طرح‌واره‌ای منجر به درک، تجربه و استدلال کردن دربارهٔ جهان پیرامون می‌شود؛ یعنی بیان جملهٔ «الف شبیه ب است»، نمونه‌ای است از تجربهٔ جسمی انسان که دو پدیده را مرتبط و هم‌تراز با یکدیگر تلقّی می‌کند. به بیان دقیق‌تر، از منظر وجودشناختی این شباهت، بدن انسان چیزی را بر اساس چیز دیگری در جهان قرار می‌دهد و سپس آن را شناسایی می‌نماید (کیزو[5]، ۲۰۰۷: ۷۳). در نتیجه مفهوم اصلی طرح‌واره را چنین تعریف می‌کند: «مجموعه‌ای از دانش که روال[6]، ابژه [پدیده]، برداشت[7]، رویداد[8]، زنجیره‌ای از رویدادها یا موقعیت اجتماعی خاصّی را بازنمایی می‌کند. این مجموعهٔ دانش، ساختاری در اختیارمان می‌گذارد تا مفهوم خاصّی را درک کنیم و ویژگی‌های دقیق مصادیق خاصّی را که

1. bodily experience
2. reasoning
3. Image-Schematic
4. perceptual interactions
5. Cazeaux
6. procedure
7. percept
8. event

بازنمایی می‌شود به ما می‌دهد» (جانسون، ۱۹۸۷: ۱۹). به عبارت ساده‌تر، از منظر او طرح‌وارهٔ تصویری الگوی تکرارشونده و پویای تعاملات ادراکی انسان است که به تجربهٔ او انسجام می‌بخشد و آن را ساختمند می‌سازد (یو[1]، ۱۹۹۸: ۲۴-۲۳).

به‌عنوان مثال، عمل رزم کردن (رزمیدن) را در نظر بگیرید. این عمل، طرح‌واره‌های شدیداً ساختاربندی‌شده را برمی‌انگیزد. رزمیدن شامل دست‌کم دو شرکت‌کننده (رزم‌ساز، رزم‌دار، رزم‌زن)، لوازم صحنه (رزمگاه، ادوات رزم)، زنجیره‌ای طبیعی از رویدادها (رفتن رزم‌ساز به رزمگاه، رجزخوانی، آزمودن توان رزم‌ساز مقابل، رزم کردن) و اهداف مشخّص (چیرگی یکی از طرفین بر دیگری و ممانعت از شکست توسّط دیگری) است. در این تفسیر، با طرح‌واره‌ای یکپارچه روبه‌رو هستیم که سازماندهی دانش گزاره‌ای و مفهومی و ارزش‌هایی را که در چنین موقعیت‌ها و رویدادهایی مشترک هستند، تکرار می‌کند؛ امّا پرسشی که در ارتباط با نمونهٔ پیش‌گفته مطرح می‌شود این است که چه چیزی چنین تفکّر انتزاعی‌ای را برای انسان امکان‌پذیر می‌سازد. پاسخ در توانایی انسان برای مفهوم‌سازی[2] نهفته است. این توانایی عبارت است از: ۱. توانایی ساختن ساختارهای نمادینی که متناظر با ساختارهای پیش‌تصوّری در تجربه‌های روزمرهٔ انسان هستند که عبارت‌اند از مفاهیم سطح پایه و طرح‌واره‌های تصویری؛ ۲. توانایی فرافکنی استعاری ساخت‌های ملموس به ساخت‌های انتزاعی که امکان تفکّر انتزاعی را برای انسان فراهم می‌سازد؛ ۳. توانایی ساختن مفاهیم پیچیده و مقولات کلّی با استفاده از طرح‌واره‌های تصویری که امکان شکل‌گیری پدیده‌ها و رویدادهای پیچیدهٔ ذهنی را به دست می‌دهد (لیکاف، ۱۹۸۷: ۲۸۱-۲۸۰).

به باور لیکاف، درک تمامی مقولات به‌واسطهٔ طرح‌واره‌ها امکان‌پذیر می‌شوند. رابطهٔ جزء و کل و رابطهٔ فراز و فرود، زمینهٔ ادراک ساختار سلسله‌مراتبی را فراهم

1. Yu
2. conceptualization

می‌کند. طرح‌وارهٔ اتّصالی موجب درک ساختار ارتباطی می‌شود. طرح‌وارهٔ مرکز و محیط سبب پی بردن به ساختار شعاعی مقولات می‌گردد. طرح‌وارهٔ پس و پیش فهم ساختار پیش‌زمینه و پس‌زمینه را موجب می‌شود و نهایتاً طرح‌وارهٔ فراز و فرود و طرح‌وارهٔ نظام خطّی سبب درک مقادیر کمیت خطّی می‌شوند. لیکاف چنین دیدگاهی را «مکانمندسازی انگارهٔ صورت» نام‌گذاری می‌کند و بر این باور است که مکانمندسازی انگارهٔ صورت، مستلزم تطبیق مکان مادّی بر مکان مفهومی است. به موجب این مطابقه، ساختار مفهومی بر ساختار مکانی منطبق می‌گردد. به بیان دقیق‌تر، پیکربندی‌های انتزاعی (که به مفاهیم ساختار می‌بخشند) بر طرح‌واره‌های تصویری (که مکان را ساختمند می‌سازند) منطبق می‌شوند. در نتیجه مکانمندسازی انگارهٔ صورت موجب تقویت این دیدگاه می‌گردد که درک ساختارهای مفهومی از طریق طرح‌واره‌های تصویری و مطابقه‌های استعاری امکان‌پذیر می‌شود (همان: ۲۸۳).

باید به خاطر داشت که مجموعهٔ کوچکی از مفاهیم تجربی، خاستگاه نظام اوّلیهٔ تصویری ذهن انسان است؛ یعنی مفاهیمی که به‌طور مستقیم ریشه در تجربه‌های انسان دارند. جانسون این مفاهیم تجربی را متشکّل از مجموعه‌ای از روابط مکانی پایه‌ای (بالا، پایین، عقب، جلو)، مجموعه‌ای از مفاهیم معرفتی یا هستی‌شناختی (موجود، ظرف و غیره)، مجموعه‌ای از تجربیات و فعالیت‌های اصلی (حرکت کردن، خوردن، خوابیدن و امثال آن) در نظر می‌گیرد. او معتقد است بر اساس رفتارهایی که انسان از خود بروز می‌دهد، همانند حرکت کردن، خوردن، خوابیدن یا درک کردن محیط پیرامون خود، ساخت‌های مفهومی بنیادینی پدید می‌آیند که برای اندیشیدن دربارهٔ مفاهیم انتزاعی‌تر به کار می‌روند. از منظر او تجربیات انسان از جهان خارج، موجب شکل‌گیری ساخت‌هایی ذهنی می‌شوند که به زبان راه می‌یابند. این ساخت‌های مفهومی همان طرح‌واره‌های تصویری هستند. به عبارت دیگر، طرح‌وارهٔ تصویری گونه‌ای از ساخت مفهومی است که برحسب تجربهٔ انسان از جهان خارج در زبان او تظاهر می‌یابد. لیکاف معتقد است در این رویکرد، سایر تجربه‌های انتزاعی انسان در

قالب تجربه‌های عینی پایه درک می‌گردند؛ یعنی مفاهیم انتزاعی با استفاده از مفاهیم انباشته‌شده در ذهن در قالب عبارات ملموس بازآفرینی می‌شوند. مهم‌ترین طرح‌واره‌های تصویری جانسون عبارت‌اند از: طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی، قدرتی، تعادلی، روابطی، چرخه‌ای، کانونی، حاشیه‌ای، دوری- نزدیکی، کلّی- جزئی، تماسی، سطحی، ادغامی و انفکاکی. به سه طرح‌وارهٔ نخست، یعنی طرح‌واره‌های حجمی، حرکتی و قدرتی، طرح‌واره‌های پایه اطلاق می‌شود.

نکتهٔ شایان‌توجّه، قابلیت تغییرپذیری طرح‌واره‌هاست. به باور اولریک نیسر[1] طرح‌واره آن بخش از کلّ چرخهٔ ادراکی[2] است که ذاتیِ فرد ادراک‌کننده است، به‌وسیلهٔ تجربه، جرح و تعدیل می‌شود و تا حدّی منحصر به چیزی است که ادراک می‌گردد. وقتی اطّلاعات در سطوح حسّی[3] در دسترس قرار می‌گیرند، طرح‌واره آن اطّلاعات را می‌پذیرد و خود با آن اطّلاعات تغییر می‌یابد. طرح‌واره به حرکت‌ها و فعالیت‌هایی کاوشی[4] که اطلاعات بیشتری را فراهم می‌سازند جهت می‌دهد و از این طریق، خود دستخوش جرح و تعدیل‌های بیشتری می‌شود (جانسون، ۱۹۷۶: ۵۴). در حقیقت، نیسر بر نقش توانایی‌های حرکتی و ادراکی در سازماندهی فعّال تجربه‌هایمان تأکید می‌ورزد. به باور او حتّی ساده‌ترین مواجههٔ ما با اشیا، مثلاً ادراک یک فنجان، شامل طرح‌واره‌هایی است که شناسایی انواع مختلف چیزها و رویدادهای گوناگون را میسّر می‌سازند. طرح‌واره‌های ادراکی ما ساختارهای ممکن مختلفی هستند که تجربیات ما برای منسجم بودن و درک‌پذیر بودن، باید با آن‌ها انطباق داشته باشد. این ساختارها ثابت و تغییرناپذیر نیستند؛ بلکه در موقعیت‌های مختلف برحسب کاربردشان تغییر می‌یابند. افزون بر این، چنین ساختارهایی صرفاً قالب‌هایی برای مفهوم‌پردازی[5]

1. Ulric Neisser
2. entire perceptual cycle
3. sensory surfaces
4. exploratory activities
5. templates of conceptualization

تجربیات پیشین نیستند. برخی از طرح‌واره‌ها طرح‌هایی[۱] از تعامل با اشیا و اشخاص هستند. این طرح‌واره‌ها سبب ایجاد انتظارات و پیش‌بینی‌هایی می‌شوند که بر تعاملات ما با محیطمان تأثیر می‌گذارند. بنابراین «طرح‌واره، فقط یک طرح نیست؛ بلکه مجری طرح نیز هست. طرح‌واره هم الگوی کنش است و هم الگویی برای کنشگری» (نیسر، ۱۹۷۶: ۵۶). در ادامه، نمونه‌ای از ساختار تصویر- طرح‌واره از تجربهٔ ظرف‌پذیری‌های جسمی[۲] انسان را معرّفی خواهیم کرد. مواجههٔ انسان با ظرف کردن چیزها یکی از فراگیرترین ویژگی‌های تجربهٔ جسمی اوست. انسان نسبت به بدن خود آگاهی دارد و آن را به‌عنوان ظرفی سه‌بُعدی می‌شناسد که چیزهایی خاص (غذا، آب و هوا) را در آن می‌ریزد و سبب پدیدار شدن چیزهایی (ضایعات آب و غذا، هوا، خون و...) در خارج از خود می‌شود. او از همان ابتدا محدودیت‌های فیزیکی ثابتی را در محیط پیرامونش تجربه می‌کند. همواره به اتاق، لباس، خودرو و چیزهای فراوان دیگری که احاطه‌اش کرده‌اند وارد و از آن‌ها خارج می‌شود. انسان اشیا را تغییر می‌دهد و آن‌ها را در ظرف‌های خود (فنجان، جعبه، قوطی، کیف و...) می‌گذارد. در هریک از این موارد، سازماندهی‌های فضایی و زمانی تکرارشونده‌ای[۳] موجود است. به بیان دیگر، طرح‌واره‌هایی نوعی[۴] برای ظرف کردن چیزها وجود دارند. افزون بر طرح‌وارهٔ پیش‌گفته، جانسون طرح‌واره‌هایی برای «مسیر»، «حرکت» و «قدرت» معرّفی می‌کند که در ادامه به بررسی طرح‌واره‌های حرکتی در اشعار فروغ فرّخزاد خواهیم پرداخت.

۵. تحلیل داده‌ها

پژوهش پیش‌رو تلاشی است برای بررسی طرح‌واره‌های حرکتی در اشعار فروغ فرّخزاد. در این بخش به‌منظور سنجش فرضیهٔ پژوهش، افزون بر تحلیل ابیات،

---

6. plans
1. physical containment
2. repeatable spatial and temporal organization
3. typical schemata

طبقه‌بندی از مضامینی که طرح‌واره‌های مورد نظر انتقال می‌دهند، به دست خواهیم داد و مشخّص خواهیم کرد که در شعر فروغ طرح‌واره‌های حرکتی بیانگر مضامین تنهایی، ناامیدی و اندوه، اجتناب و پرهیز از گناه، توصیف عشق زمینی و مادّی، میل به نوجویی و تکاپو، توصیف کج‌روی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی، یادآوری و از یاد بردن گذشته و مرگ‌اندیشی است. شایان ذکر است برای درک مفهومی که در تحلیل‌ها به آن اشاره شده، باید به نمونهٔ مورد بررسی در بافت آن شعر توجّه کرد که به‌دلیل رعایت ایجاز، به‌ناچار به همان شاهدمثال بافت زدوده بسنده کردیم.

۱-۵. تنهایی

۱. تا قلب خامشم نکشد فریاد/ رو می‌کنم به خلوت و تنهایی (اسیر، شعلهٔ رمیده)

رو کردن به جایی، با حرکت فیزیکی یا ذهنی به آن سمت همراه است و شاعر برای فرار از اندوهی که بر وجودش چنگ انداخته، به تنهایی و انزوا پناه می‌برد.

۲. روزها رفتند و من دیگر/ خود نمی‌دانم کدامینم (اسیر، صبر سنگ)

در اینجا روز به‌مثابهٔ پدیده‌ای در نظر گرفته شده که می‌تواند حرکت کند و با این حرکت و گذشت، باعث غریبگی شاعر با خودش می‌شود.

۳. در گذشت پرشتاب لحظه‌های سرد / چشم‌های وحشی تو در سکوت خویش/ گرد من دیوار می‌سازد (دیوار، دیوار)

ساخته شدن دیوار، حرکتی رو به بالا و پیش‌رونده است و در اینجا با جدا کردن شاعر از محیط پیرامون، باعث تنها شدن اوست.

۴. من خسته زین کشاکش دردآلود/ رفتم به‌سوی شهر فراموشی (عصیان، گره)

شاعر در فضای ذهنی خود به‌سمت فراموشی و رفتن از خاطرها حرکت می‌کند. می‌توان گفت او تنهایی را برمی‌گزیند.

۵. هر زمان می‌دود در خیالم/ نقشی از بستری خالی و سرد (اسیر، خانهٔ متروک)

تصویر بستری خالی و سرد که نشان از تنهایی شاعر دارد، می‌تواند به درون خیال او بدود که چون مکانی تصوّر شده است.

۶. در غارهای تنهایی/ بیهودگی به دنیا آمد (تولّدی دیگر، آیه‌های زمینی)

بیهودگی احتمالاً از تاریکی تنهایی با حرکتی رو به بیرون به این جهان پا می‌گذارد.

۷. کلاغ‌های منفرد انزوا/ در باغ‌های پیر کسالت می‌چرخند (ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

کلاغ‌های تنها و منزوی در باغ‌های پیر و کسالت‌بار چرخ می‌زنند. این تصویری است از تنهایی که شاعر سعی کرده با ادغام مفاهیمی چون انزوا و کسالت و واقعیاتی چون کلاغ و باغ، آن را برای ما ملموس سازد.

۸. در تمام طول تاریکی/ سیرسیرک‌ها فریاد زدند: «ماه! ای ماه بزرگ...» (تولّدی دیگر، تنهایی ماه)

تاریکی راهی است که سیرسیرک‌ها در امتداد آن حرکت می‌کنند.

۲-۵. ناامیدی و اندوه

۹. ای آرزوی تشنه به گرد او/ بیهوده تار عمر بر چه می‌بندی (اسیر، شعلهٔ رمیده)

در این بیت، آرزو که مفهومی انتزاعی است، در قالب طرح‌وارهٔ تصویری به حرکت چرخشی زمین و در نتیجه پدید آمدن شب و روز و گذر سالیان دلالت دارد که شاعر آن را با تشبیه مضمر به تنیدن تار عنکبوت بیان می‌کند. قصد شاعر نمایش ناامیدی از برآورده شدن آرزوهایش است.

۱۰. رنگ ظلمت می‌دود در رنگ آه من (دیوار، ستیزه)

در این حرکت انتزاعی، سیاهی که می‌تواند استعاره‌ای باشد برای اندوه، وارد رنگ آه شاعر شده، آن را غم‌بارتر می‌کند.

۱۱. می‌رفت روز و خیره در اندیشه‌ای غریب/ دختر کنار پنجره محزون نشسته بود (اسیر، دختر و بهار)

در این بیت، روز حرکتی پیش‌رونده دارد و دختر محزون نظاره‌گر گذشت آن است.

۱۲. سال‌ها رفت و زنی/ زنی افسرده نظر کرد بر آن حلقهٔ زر (اسیر، حلقه)

سال دارای توان حرکت در نظر گرفته شده که در اینجا در حال دور شدن از زن افسرده است.

۱۳. در قاب کهنه، تصاویر/ این چهره‌های مضحک فانی / بی‌رنگ از گذشت زمان‌ها/ شاید بوده‌اند زمانی (عصیان، دیر)

زمان در حال عبور و حرکت است و چهره‌های انسان‌ها در قاب عکس که گذشت زمان بر آن هویداست، تصویری اندوهناک ایجاد کرده است.

۱۴. فردا اگر از راه نمی‌آمد/ من تا ابد کنار تو می‌ماندم (عصیان، صدا)

فردا دارای حرکت بوده، به‌سمت شاعر پیش آمده است؛ امّا شاعر از آمدن فردا خوشحال نیست؛ چراکه با فرارسیدن آن مجبور به ترک محبوبش شده است.

۱۵. وای بر من که ندانستم از اوّل/ روزی آید که دل‌آزار تو باشم (عصیان، از راهی دور)

روز دارای حرکت است. در این بیت شاعر ثابت است و روز به‌سمت او حرکت می‌کند؛ حرکتی که در نهایت باعث دگرگونی احساس محبوب نسبت به او می‌شود و این امر شاعر را غمگین ساخته است.

۱۶. آن روزها رفتند/ آن روزهای خوب (تولّدی دیگر، آن روزها)

شاعر ثابت ایستاده است؛ امّا روزهایی که شاعر دوستشان داشت در حال حرکت و دور شدن از او هستند. او از این دورشدن، اندوهگین شده است.

۱۷. شمع در آخرین شعلهٔ خویش/ ره به‌سوی عدم می‌سپارد (اسیر، خانهٔ متروک)

گویی شمع با حرکت به‌سمت عدم و خاموش شدن، امیدهای شاعر را هم همراه خود می‌برد.

۱۸. ره نمی‌جویم به‌سوی شهر روز/ بی‌گمان در قعر گوری خفته‌ام (دیوار، گمشده)

روز مکانی است که شاعر در پی یافتن آن و رفتن به سویش نیست. در واقع ناامیدی او به حدّی است که توان حرکت به‌سمت روشنایی‌ها را ندارد.

۱۹. گروه ساقط مردم/ دل‌مرده و تکیده و مبهوت/ در زیر بار شوم جسدهاشان/ از غربتی به غربت دیگر می‌رفتند (تولّدی دیگر، آیه‌های زمینی)

غربت مکانی است که می‌توان آن را ترک کرد و به غربتی دیگر رهسپار شد. شاعر فضای اندوه‌بار مأیوس‌کننده‌ای را تصویر کرده است.

۲۰. جیرجیری سمج و نامفهوم لحظه‌ای فانی را چرخ‌زنان می‌پیمود/ و روان می‌شد بر سطح فراموشی (تولّدی دیگر، دریافت)

صدای جیرجیری که شاعر از او یاد می‌کند، با حرکتی دایره‌وار لحظه را که به‌مثابهٔ مکان درک می‌شود، می‌پیماید و مانند مایعی بر سطح فراموشی جاری می‌شود. فضایی که شاعر تصویر کرده است، یأس او را به ذهن متبادر می‌کند.

۲۱. امّا من آن شکوفهٔ اندوهم/ کز شاخه‌های یاد تو می‌رویم (دیوار، شکوفهٔ اندوه)

رویش که حرکتی پیش‌رونده است و غالباً در ادبیات برای اشاره به پدیده‌های مثبت به کار می‌رود، این بار بر اثر همنشینی با واژهٔ «اندوه» که بار منفی دارد، بر غم شاعر دلالت می‌کند.

۲۲. آرام می‌رانم/ تا سرزمین مرگ/ تا ساحل غم‌های پاییزی (تولّدی دیگر، در آب‌های سبز تابستان)

مرگ و غم دو مقصد هستند که گوینده به‌سمت آن‌ها در حرکت است.

۲۳. چو صبح تازه از راه باز آمد/ صدایم از صدا دیگر تهی بود (عصیان، صدا)

صبح دارای حرکت به‌سوی شاعر است.

۲۴. آن‌ها تمام ساده‌لوحی یک قلب را / با خود به قصر قصّه‌ها بردند (ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

قصّه همانند قصری است که می‌توان چیزی را به آنجا برد.

۲۵. همراه با نوای غمی شیرین/ در معبد سکوت تو رقصیدم (دیوار، قربانی)

سکوت همچون معبدی است که شاعر در آن می‌رقصد و حرکت می‌کند.

۳-۵. اجتناب و پرهیز از گناه

۲۶. می‌بندم این دو چشم پر آتش را/ تا بگذرم ز وادی رسوایی (اسیر، شعلهٔ رمیده)

شاعر چشمان خود را می‌بندد تا عبور از مسیر رسوایی را نبیند.

۲۷. این عشق آتشین پر از درد بی‌امید/ در وادی گناه و جنونم کشانده بود (اسیر، گریز و درد)

شاعر عشق را نیرویی می‌داند که وی را به‌سمت گناه می‌کشد.

۲۸. رفتم که در سیاهی یک گور بی‌نشان/ فارغ شوم ز کشمکش و جنگ و زندگی (همان)

شاعر در این بیت به‌سمت جایی ناشناخته و تاریک حرکت می‌کند تا از گناه دور بماند.

۲۹. که آرزوی دوردست تحرّک/ در دیدگان کاغذی‌اش آب می‌شود (تولّدی دیگر، بر او ببخشایید)

آب شدن تدریجی نشان از حرکت دارد. امید به زنده بودن که از نشانه‌های آن تحرّک است، از دست رفته است.

٤-۵. توصیف عشق زمینی و مادّی

۳۰. در سیاهی، دست‌های من می‌شکفت از حسّ دستانش (اسیر، صبر سنگ)

در این بیت، دست‌های شاعر حرکت می‌کند و به‌سبب لمس دست‌های یار، مانند شاخه‌های درختی به‌سمت شکفتن می‌رود.

۳۱. من که پشت‌پا زدم به هرچه هست و نیست/ تا که کام او ز عشق خود روا کنم (اسیر، ای ستاره‌ها)

در این بیت، شاعر با چشم‌پوشی از چیزهایی آن‌ها را با حرکتی انتزاعی از خود دور می‌کند تا به محبوبش برسد.

۳۲. خفته بودیم و شعاع آفتاب/ بر سراپامان به نرمی می‌خزید (دیوار، یاد یک روز)

در این بیت، شاعر با یادآوری خاطره‌ای عاشقانه، تابیدن نور خورشید را به خزیدن آن تعبیر می‌کند.

۳۳. و در سیاهی ظالم/ مرا به‌سوی چراگاه عشق می‌بردی (ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

عشق همانند مکان ثابتی (شاید بستر) در نظر گرفته شده که شاعر را به‌طرف آن می‌برند.

۳۴. روز سوم هم گذشت امّا/ بر سر پیمان خود بودم (اسیر، صبر سنگ)

روزها دارای حرکت هستند.

۳۵. در سیاهی پیش می‌آمد/ جسمش از ذرّات ظلمت بود (همان)

در این بیت، سیاهی به‌مثابهٔ مکانی در نظر گرفته شده که کسی در آن در حال حرکت به‌سمت شاعر است.

۳۶. بگذرم گر از سر پیمان/ می‌کُشد این غم دگر بارم (همان)

شاعر گذشتن از سر عهد و پیمان خود را به عبور از آن تشبیه کرده است.

۳۷. من به او می‌گویم ای ناآشنا/ بگذر از من، من تو را بیگانه‌ام (اسیر، ناآشنا)

در این بیت، گذر کردن و گذشتن به‌صورت انتزاعی صورت می‌گیرد و شاعر به فراموشی سپردن خود را از سوی مخاطب، گذشتن از کنار خود می‌داند.

۵-۵. میل به نوجویی و تکاپو

۳۸. تو در چشم من همچو موجی/ خروشنده و سرکش و ناشکیبا/ که هر لحظه‌ات می‌کشاند به سویی/ نسیم هزار آرزوی فریبا (دیوار، موج)

نیروی معشوق مانند موج است و هر لحظه سبب می‌شود تمنّا و آرزوی شاعر متأثّر از او در حرکت و تکاپو باشد.

۳۹. مرا ببر امید دل‌نواز من/ ببر به شهر شعرها و شورها (تولّدی دیگر، آفتاب می‌شود)

شاعر در این بیت از معشوق خود می‌خواهد که او را به‌سمت شهر شعر و شور ببرد.

۴۰. به پناهی که تو می‌جویی، خواهیم رسید/ اندر آن لحظهٔ جادویی اوج (عصیان، ظلمت)

در این بیت، حرکت رو به بالا و همراه با هیجانِ به اوج رسیدن است.

۴۱. کاش ما آن دو پرستو بودیم/ که همه عمر سفر می‌کردیم/ از بهاری به بهاری دیگر (تولّدی دیگر، گذران)

در این بیت، دو بهار همانند دو نقطهٔ ثابت در نظر گرفته شده‌اند که شاعر از یکی به دیگری سفر می‌کند.

۴۲. آیا زمان آن نرسیده است/ که این دریچه باز شود/ باز، باز، باز (تولّدی دیگر، دیدار در شب)

زمان در حرکت است و باید نزدیک شود و از راه برسد تا دریچه باز شود. دریچه‌ای که قرار است چیزهای تازه به ارمغان بیاورد.

۴۳. کاری نمی‌کند که آن کسی که به خواب من آمده است/ روز آمدنش را جلو بیندازد (ایمان بیاوریم، کسی که...)

شاعر ثابت ایستاده است و میل دارد زمان هرچه سریع‌تر به‌سمت کسی که مثل هیچ‌کس نیست حرکت کند؛ یعنی او روز آمدنش را جلو بیندازد.

۴۴. می‌گریزم از تو تا دور از تو بگشایم/ راه شهر آرزوها را (دیوار، دیوار)

شاعر در پی گشودن راهی به‌سمت شهر آرزوهاست، جایی بهتر و تازه‌تر.

۴۵. هر صبحدم با آفتاب پیر/ به دشت‌های ناشناس جست‌وجو می‌رفت (تولّدی دیگر، آن روزها)

جست‌وجو مقصدی ناشناخته است که می‌تواند هدف رفتن باشد.

۴۶. نهایت تمام نیروها پیوستن است/ پیوستن به اصل روشن خورشید/ و ریختن به شعور نور (ایمان بیاوریم، تنها صدا...)

هم در پیوستن و هم در ریختن، طرح‌وارهٔ حرکت وجود دارد، با این تفاوت که در اوّلی حرکت رو به جلوست؛ ولی در دومی حرکت به‌سمت پایین صورت می‌پذیرد.

۴۷. آیا دوباره من از پلّه‌های کنجکاوی خود بالا خواهم رفت (ایمان بیاوریم، پنجره)

شاعر کنجکاوی (تکاپو برای فهمیدن) خود را جایی پلّه‌دار تصوّر می‌کند که دوست دارد بار دیگر از آن بالا برود.

۴۸. یک شب از ماورای سیاهی‌ها/ چون اختری سوی تو می‌آیم (اسیر، یک شب)

سیاهی فضایی است که شاعر قصد دارد از آنجا بیرون برود. منظور از اختری که حرکت می‌کند، برخلاف ماهیت ثابت ستارگان، احتمالاً شهاب است که حرکتی تند و آتشین دارد.

۴۹. صدایم رفت تا اعماق ظلمت/ به هم زد خواب شوم اختران را (عصیان، صدا)

صدا به‌صورت مجازی حرکت می‌کند و تا اعماق ظلمت پیش می‌رود.

۵۰. آن کس که مرا نشاط و مستی داد/ آن کس که مرا امید و شادی بود (اسیر، خسته)

فعل دادن دارای طرح‌وارهٔ حرکتی است که در اینجا کسی به شاعر نشاط و مستی می‌بخشد و باعث شادی او می‌شود.

٦-۵. توصیف کج‌روی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی

۵۱. از غربتی به غربت دیگر می‌رفتند/ و میل دردناک جنایت/ در دست‌هایشان متورّم می‌شد (تولّدی دیگر، آیه‌های زمینی)

میل به انجام کارهای ناپسند، موجب تغییر و بالا آمدن پوست دست‌ها می‌شد که کنایه‌ای است از توانمند شدن آن دست‌ها. باد کردن، حرکت از وضعیت کوچکی به وضعیت بزرگ‌شدگی است.

۵۲. ستاره‌های مقوّایی عزیز/ وقتی در آسمان دروغ وزیدن می‌گیرد (ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

دروغ در حرکتی انتزاعی در آسمان شروع به حرکت می‌کند.

۵۳. عاشقی دیوانه می‌خواهم که زود/ بگذرد از جاه و مال و آبرو (اسیر، ناآشنا)

شاعر در این بیت به دنبال کسی می‌گردد که از ثروت و اعتبار اجتماعی خود چشم‌پوشی کند و در واقع به‌طور انتزاعی از کنار آن‌ها بگذرد. این مسئله نشان می‌دهد که حتّی عاشق شدن نیز با محاسبات مادّی صورت می‌گرفت.

۵۴. خود را به‌شکل ششصدوهفتادوهشت کلاغ سیاه پیر درآورده‌اند/ با تنبلی به‌سوی حاشیهٔ روز می‌پرند (تولّدی دیگر، ای مرز پرگهر)

روز جایی است که کلاغ‌ها به‌سمت کنارهٔ آن در حرکت‌اند.

۵۵. و آن ستاره‌های مقوّایی به گرد لایتناهی می‌چرخیدند (ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

فضای بی‌کران جایی است که ستاره‌های مقوّایی می‌توانند دور آن بچرخند.

۷-۵. یادآوری و از یاد بردن گذشته

۵۶. لای‌لای ای پسر کوچک من/ دیده بربند که شب آمده است (اسیر، دیو شب)

شاعر با استفاده از صنعت جان‌بخشی[1]، به شب توان حرکت کردن و پیش رفتن به‌سمت شب را می‌دهد. بسیاری از لالایی‌ها بیان‌کنندهٔ دیدگاه‌های مادر یا شکوه‌های او از روزگار هستند که قطعهٔ حاضر نیز چنین است.

۵۷. یاد عشقی که با حسرت و درد/ رفت و خاموش شد در دل گور (اسیر، رؤیا)

خاطره‌ای که از ذهن پاک شده، در حرکتی انتزاعی با مرگ گوینده از او دور می‌شود.

۵۸. خنده‌ای بر لبانش گذر کرد/ کای هوس‌ران، مرا می‌شناسی (همان)

1. personification

به خنده ویژگی انسانی داده شده است که می‌تواند از جایی که «لب» باشد حرکت کند و بگذرد.

۵۹. می‌خزد در آسمان خاطری غمگین/ نرم‌نرمک ابر دودآلود پنداری (دیوار، قصّه‌ای در شب)

در این بیت، پندار که به ابری تشبیه شده است، در فضای ذهنی شاعر شروع به حرکتی انتزاعی می‌کند و گذشته را به یاد او می‌آورد.

۸-۵. مرگ‌اندیشی

۶۰. مرگ من روزی فراخواهد رسید/ در بهاری روشن از امواج نور (عصیان، بعدها)

مرگ در حال پیش آمدن به‌سمت شاعر است.

۶۱. مگر تمامی این راه‌های پیچاپیچ/ در آن دهان سبز مکنده/ به نقطهٔ تلاقی و پایان نمی‌رسند (تولّدی دیگر، وهم سبز)

تمامی راه‌ها به‌سمت یک نقطهٔ واحد در حرکت هستند.

۶۲. زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت (ایمان بیاوریم، ایمان بیاوریم)

زمان عبور کرده، از شاعر دور می‌شود. با استناد به ادامهٔ این قطعه، اشارهٔ شاعر به مفهوم مرگ را درمی‌یابیم:... ساعت چهار بار نواخت/ امروز روز اوّل دی‌ماه است/ من راز فصل‌ها را می‌دانم/ و حرف لحظه‌ها را می‌فهمم/ نجات‌دهنده در گور خفته است/ و خاک، خاک پذیرنده/ اشارتی‌ست به آرامش/ زمان گذشت و ساعت چهار بار نواخت

۶۳. در جست‌وجوی تو و نگاه تو/ دیگر نرود نگاه بی‌تابم (اسیر، خسته)

رفتن دارای طرح‌وارهٔ حرکتی است و در اینجا نگاه به‌صورت مجازی دارای حرکت می‌شود.

۶۴. آرام می‌رانم/ تا سرزمین مرگ/ تا ساحل غم‌های پاییزی (تولّدی دیگر، در آب‌های سبز تابستان)

مرگ و غم دو مقصد هستند که گوینده به‌سمت آن‌ها در حرکت است.

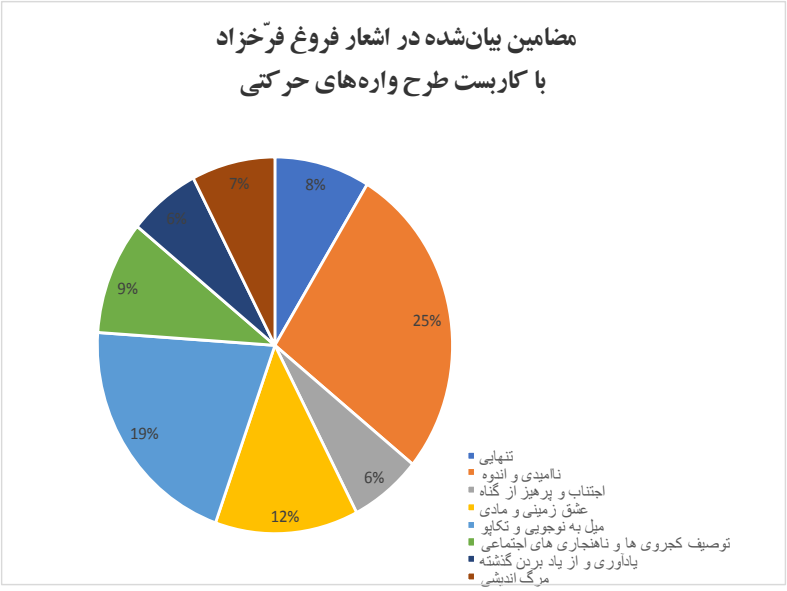
٦. نتیجه‌گیری

نگاهی اجمالی به زندگی‌نامهٔ فروغ فرّخزاد نشان می‌دهد او با بهره‌گیری از زبانی سرشار از عاطفه، احساس و اندیشه و از راه توصیف خود، در پی تبیین جایگاه زن در جامعهٔ خویش است. فروغ رنج‌ها و دردهایی را که با تمام وجود حس می‌کند، بسیار طبیعی و بی‌واسطه در اختیار مخاطبش قرار می‌دهد؛ امّا طرح‌واره‌های حرکتی ظرفیت اندکی برای انتقال چنین مضامینی دارند و تنها شمار اندکی از اشعار او با چنین ابزاری امکان وقوع یافته‌اند. در این اشعار، او از طرح‌واره‌های پیش‌گفته برای اعتراض به جامعهٔ سنّتی، محکوم کردن وابستگی به دنیای صنعتی و مصرف‌زدگی ناشی از آن و نشان دادن بیزاری خود از عقب‌ماندگی فرهنگی بهره می‌گیرد. شعرهای فروغ در سه دفتر نخست از او چهره‌ای زنانه ترسیم می‌کند که می‌توان تموّج و تلاطم احساسات زنانه را در آن‌ها یافت و در مقالهٔ حاضر در قالب «توصیف عشق زمینی و مادّی» بررسی گردید. در این سه دفتر (*دیوار*، *اسیر* و *عصیان*)، فروغ تصویر زنی رمانتیک و معترض را از خود ترسیم می‌کند که توانسته با شهامت تمام برای نخستین بار چهرهٔ واقعی معشوق را در شعر توصیف کند و هم‌زمان به این معشوق به دیدهٔ تردید بنگرد و بر روزهای گذشته افسوس بخورد. در این اشعار، او بی‌پرده از احساساتی سخن می‌گوید که تا پیش از او در شعر فارسی چندان مجالی برای خودنمایی نداشته‌اند. فروغ می‌کوشد در ۱۲ درصد موارد بررسی‌شده، به شیوه‌های گوناگون، زن و تمایلات زنانه را در شعر خود معرّفی کند. گزینش آگاهانهٔ چنین زبان عریانی را می‌توان بازتاب اعتراض او بر ضوابط مردانهٔ جامعه‌اش دانست. او که هرگز زندگی عاشقانهٔ خوبی نداشته و پس از آن نیز درگیر مشکلات اجتماعی ناشی از آن شده است، عشق واقعی را سرابی بیش نمی‌بیند. در سه دفتر شعر نخستینش عشق‌ها آکنده از لذّت‌های غریزی و بوسه و کنار هستند و بویی از تقدّس از آن‌ها به مشام نمی‌رسد؛ امّا رفته‌رفته با بلوغ فکری شاعر، مرد پرغرور فاقد درک او به «اویی» ناشناس و معشوقی اساطیری بدل

می‌شود. با اتّخاذ این رویکرد تازه است که در دو دفتر پایانی، از گناه پرهیز می‌کند و ۶ درصد اشعارش در قالب طرح‌واره‌های حرکتی به اجتناب از پرهیز و گناه تخصیص می‌یابد.

درک کامل فروغ فرّخزاد از خود و شرایط فرهنگی و اجتماعی حاکم بر روزگارش و پیامدهای این زندگی‌های متناقض موازی، تنهایی عمیقی در او به وجود می‌آورد که در ۱۲ درصد اشعار مورد مطالعه در این پژوهش به آن اشاره شده است. افزون بر این، در سرتاسر دیوان فروغ فرّخزاد نوعی مبارزه و جدال دیده می‌شود که ریشه در آگاهی‌اش دارد. جدال درونی او از خویش آغاز می‌شود و به جامعه می‌انجامد. فروغ که شاعری است آرمان‌گرا، پیوسته رو به نوجویی و تکاپو دارد و از آنجا که پویایی نیازمند حرکت است، شاعر با به‌کارگیری طرح‌واره‌های حرکتی توانسته در ۱۹ درصد اشعارش چنین مضمونی را بیان کند؛ امّا در پنج دفتر شعر او گویی ناامیدی و اندوه، لحظه‌ای او را وانمی‌نهند. خاطرات تلخ خانهٔ پدری، سرخوردگی از ازدواجی سنّتی، جدایی تحمیلی از فرزند و بی‌عدالتی‌های ناتمام فرهنگی، دریچهٔ امید را یکسره بر شاعر می‌بندند و او را از پیشرفت ناامید می‌کنند، چنان‌که در ۲۵ درصد اشعارش مفهوم ناامیدی و اندوه با هم به کار رفته‌اند. در نهایت باید به خاطر داشت که فروغ فرّخزاد پیش از هر چیز شاعری تمام‌قد کمال‌گراست؛ پس نه سرشکستگی‌های فردی و نه ناکامی‌های اجتماعی هرگز نمی‌توانند راه را بر او ببندند. با چنین نگاه پویایی کمتر در گذشته می‌ماند و با تمام توان از شکست‌ها می‌گذرد و به بلوغ فکری می‌رسد. این حرکت تدریجی پیش‌رونده از نخستین دفتر شعری او، یعنی *دیوار* آغاز می‌شود و در *ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد* با اندک یادآوری از خاطرات گذشته ۶ و ۷ درصد مرگ‌اندیشی ناتمام می‌ماند؛ چراکه تنها مرگ می‌توانست او را از حرکت باز دارد. شماری از اشعار دیوان فروغ که با استفاده از طرح‌واره‌های حرکتی بیان شده‌اند، بر این نگرش نوگرایانه دلالت می‌کنند و او را در اوج یکی از قلّه‌های شعر معاصر فارسی می‌نشانند.

مضامین تنهایی، ناامیدی و اندوه، اجتناب و پرهیز از گناه، توصیف عشق زمینی و مادّی، میل به نوجویی و تکاپو، توصیف کج‌روی‌ها و ناهنجاری‌های اجتماعی، یادآوری و از یاد بردن گذشته و مرگ‌اندیشی را که در شعر فروغ فرّخزاد با استفاده از طرح‌واره‌های حرکتی امکان وقوع یافته‌اند، به‌اختصار در نمودار زیر می‌توان ملاحظه کرد:



منابع

- آریان، حسین و مهری تلخابی (۱۳۹۹)، **تحلیل مفهوم مرگ بر اساس نظریهٔ استعارهٔ شناختی**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲۲، صص ۷-۳۶.
- الداغی، آنیتا (۱۳۹۴)، **رمانتیسم اجتماعی در اشعار نازک‌الملوک و فروغ فرّخزاد**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۱، صص ۷-۲۲.
- باقی‌نژاد، عباس (۱۳۸۵)، **فروغ فرّخزاد: شاعر عاطفه و شکست**، مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۱-۳۷.
- بالو، فرزاد و سیده مائده واقعه دشتی (۱۳۹۶)، **نمودهای مفهوم «دیگری» در اشعار فروغ فرّخزاد**، ادبیات پارسی معاصر، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۳، صص ۱۲۵-۱۴۹.

- بقائی، مرجان (۱۳۸۷)، **فروغ و امیلی، نگاهی به شعر و اندیشهٔ فروغ فرّخزاد و امیلی دیکنسون**، فصلنامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۳۸-۱۲۶.

- جلالی، بهروز، (۱۳۷۵)، **جاودانه زیستن و در اوج ماندن**، تهران: مروارید.

- خسروی شکیب، محمّد و مریم یاراحمدی (۱۳۹۱)، **گزاره‌های پست‌مدرنیسم در ذهن و زبان فروغ فرّخزاد**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۶۳-۸۲.

- خواجات، بهزاد (۱۳۹۷)، **رمانیسم سپاری در شعر فروغ فرّخزاد**، مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۶، صص ۳۷-۵۳.

- دهقان، علی و سهیلا قاسمی (۱۳۹۱)، **نقد روان‌شناختی آثار فروغ فرّخزاد بر اساس مبانی روان‌کاوی فروید و آدلر**، مجلهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه آزاد اسلامی سنندج، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۲، صص ۴۳-۶۰.

- رمضانی پارسا، داود، محمّدحسین نیکدار اصل و قاسم سالاری (۱۳۹۷)، **مبانی رویکرد فروغ فرّخزاد بر پایهٔ بازیابی هویت و عشق‌ورزی**، مجلهٔ شعرپژوهی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۵، صص ۱۲۸-۱۰۵.

- سیمبر، رضا (۱۳۸۹)، **زمان در شعر فروغ فرّخزاد و نازک‌الملائکه: بررسی تطبیقی دو شعر «بعد از تو»، و «افعوان»**، مجلهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۲۰۷-۲۲۰.

- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶)، **نگاهی به فروغ**، تهران: مروارید.

- صفوی، کورش (۱۳۷۹)، **درآمدی بر معنی‌شناسی**، چ ۱، تهران: حوزهٔ هنری.

- طالب‌زاده، نوشین و سعید حسام‌پور (۱۳۹۸)، **بررسی و تحلیل شخصیت زن در اشعار داستانی فروغ فرّخزاد با تکیه بر تأثیر و تأثّر دیدگاه جامعه‌شناختی شاعر**، زن و جامعه، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۷ و ۳۸، صص ۲۶۳-۳۰۰.

- فرّخزاد، فروغ (۱۳۸۳)، **مجموعهٔ سروده‌ها**، تهران: شادان.

- کراچی، روح‌انگیز (۱۳۷۵)، **فروغ از دیدگاه روان‌شناسی**، چیستا، شمارهٔ ۱۳۴و ۱۳۵، صص ۳۰۱-۳۰۷.

- گرجی، مطصفی، فاطمه کوپا و محمّدرضا کهندانی (۱۳۸۹)، **مفهوم درد و رنج در نگاه شاعران زن معاصر (با تأکید بر اشعار فروغ فرّخزاد و سیمین بهبهانی**، نقد ادبی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، صص ۱۴۱-۱۶۲.

- گلفام، ارسلان، عالیه کرد زعفرانلو کامبوزیا و سیما حسندخت فیروز (۱۳۸۸)، **استعارهٔ زمان در شعر فروغ فرّخزاد از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی**، نقد ادبی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۷، صص ۱۲۱-۱۳۶.

- مباشری، محبوبه و زهرا کیان‌بخت (۱۳۹۱)، **وصف در شعر فروغ فرّخزاد**، مجلهٔ زبان و ادبیات دانشگاه آزاد اسلامی سنندج، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۱، صص ۱۰۵-۱۳۴.

- محمّدی آسیابادی، علی، اسماعیل صادقی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، **طرح‌واره‌های حجمی و کاربرد آن در بیان تجربیات عرفانی**، پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲۲، صص ۱۴۱-۱۶۲.

- مدرّسی، فاطمه و الناز ملکی (۱۳۸۷)، **متناقض‌نمایی در شعر فروغ فرّخزاد**، فصلنامهٔ ادبیات فارسی، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۱، صص ۱-۱۷.

- مدنی، نسرین (۱۳۸۶)، **ادبیات تطبیقی و تطبیق شعر معاصر عرب و شعر معاصر ایران (با تکیه بر شعر فروغ فرّخزاد و غاده‌السمان)**، ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۱۶۹-۱۷۸.

- ممتحن، مهدی، مهدی رضا کمالی بانیانی (۱۳۷۹)، **از سمبلیسم تا اسطوره در شعر فروغ فرّخزاد**، مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۲۷، صص ۱-۲۳.

- نبئی، زهرا (۱۳۸۹)، **افکار و اندیشه‌های فروغ**، فصلنامهٔ ادبیات فارسی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۵۳-۱۸۶.

- هنری، گلاله (۱۴۰۰)، **عصیان ریشه‌دار، بررسی سبک‌شناسانهٔ شعر معاصر زنان**، تهران: اگر.

- Cazeaux, C. (2007), **Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida**, New York: Routledge.

- Evans, V. & Green, M. (2006), **Cognitive Linguistics: An Introduction**, Edinburg: Edinburg University Press.

- Johnson, M. (1987), **The Body in the Mind**, Chicago: University of Chicago Press.

- Lakoff, G. (1987), **Woman, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind**, Chicago and London: Chicago University Press.

- Lakoff, G. & Turner M. (1989), **More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor**, *Chicago: University of Chicago Press.*

- Neisser, U. (1976), **Cognition and Reality**, San Francisco: Freeman.

- Yu, N. (1998), **The Contemporary Theory of Metaphor**, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.