



A Comparative Study of the Poem “The Wind-Up Doll” by Forough Farrokhzad and the Film “The Silence” by Ingmar Bergman

Amin Alikordi¹(Corresponding Author) , Reza Afhami², Reza Monjezi³ 

¹Faculty member, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran

²Associate professor, Department of Art studies, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

³Faculty member, Department of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran

(Received: 19.01.2024, Revised: 28.04.2024, Accepted: 18.05.2024)

<https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33052.1206>

Abstract:

Cinema and poetry are two artistic fields whose distance from each other at their Junction is close to imagination. On the other hand, pure cinematic expression has always intended to reveal within itself a reflection of ontological attitudes that are somehow the essence of pure poetry. In this article, the work of a poet filmmaker, Ingmar Bergman and his famous film *Silence* and the work of a filmmaker poet, Forugh Farrokhzad and his poetry (*Wind-Up Doll*), are examined in a comparative study with the aim of examining the correspondence between these two categories. The main objective of this study is to understand the narrative in the poetry of (*Wind-Up Doll*) Forugh Farrokhzad and the film *Silence* of Ingmar Bergman. The reasons for this choice are the Forugh Farrokhzad's interest in this work of Bergman and the similar look of the two artists in this work. The study shows that two works use the same plot to express themselves, and the minimalist view of both focuses on the ontological approach. In this study, the characters in the narrative of the film *Silence* of Bergman were also compared and examined with the poetic statements of Forugh Farrokhzad to answer the main question of how can the similarities of the poetic (*Wind-Up Doll*) with the film *Silence* of Bergman be explained in the field of narration? Answered. The results of the study in the three analytical fields of narrative, character and image in the poem of the (*Wind-Up Doll*) and the film *Silence* show that what the filmmaker has briefly shown in his work and the Forugh Farrokhzad has combined and reflected in his poetic propositions with its influence, has identical characteristics; that is, the film has a poetic expression and the poem has more of a cinematic image effect.

Keywords: Ingmar Bergman, Forugh Farrokhzad, *Silence* Movie, *Wind-Up Doll* Poetry, Narrative Elements.

1- Email: amin.alikordi@pnu.ac.ir

2- Email: afhami@modares.ac.ir

3-Email: monjezi@pnu.ac.ir

How to cite: Alikordi, A., Afhami, R., & Monjezi, R. (2023). The use of poetic expression in the transcendental cinema comparative study of the poem of the *Wind-Up Doll* by Forugh Farrokhzad and the movie “*Silence*” by Ingmar Bergman. *Journal of Applied Arts*, 3(3), 17-28. Doi: 10.22075/aaj.2024.33052.1206

کاربرد بیان شاعرانه در سینمای معناگرا بررسی تطبیقی شعر عروسک کوکی، اثر فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی سکوت، اثر اینگمار برگمان

امین علی کردی (نویسنده مسئول)^۱
رضا افهمی^۲
رضا منجزی^۳

^۱ عضو هیات علمی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
^۲ دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
^۳ عضو هیات علمی، گروه هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۲۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۰۹، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۲/۲۹)
مقاله علمی-پژوهشی <https://doi.org/10.22075/aj.2024.33052.1206>

چکیده

سینما و شعر، دو ساحت هنری اند که فاصله آن‌ها با یکدیگر در نقطه اتصال آن‌ها به تصویرپردازی نزدیک می‌شود. از سوی دیگر، بیان سینمایی ناب همواره قصد داشته بازتابی از نگرش‌های هستی‌شناسانه را که به نوعی جوهره شعر ناب محسوب می‌شود، در درون خود آشکار سازد. در مقاله حاضر، با هدف بررسی تطبیقی این دو مقوله، اثر یک سینماگر شاعر، اینگمار برگمان و فیلم مشهور وی، «سکوت» و اثر یک شاعر سینماگر، یعنی فروغ فرخزاد و شعر «عروسک کوکی» او مورد بررسی تطبیقی قرار بگیرد. هدف اصلی این پژوهش، شناخت روایت در شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخزاد و فیلم «سکوت» اینگمار برگمان است. دلایل این انتخاب، آشنایی و علاقه فروغ به این اثر برگمان و نگاه مشابه دو هنرمند در این آثار است. بررسی نشان می‌دهد که دو اثر از پیرنگی مشابه برای بیان بهره برده و دیدگاه مینیمالیستی هر دو معطوف به ساحت هستی‌شناسانه است. در این پژوهش، شخصیت‌های موجود در روایت فیلم سکوت برگمان نیز با گزاره‌های شعر فروغ مقایسه و بررسی شده تا به پرسش اصلی، موارد تشابه شعر «عروسک کوکی» با فیلم «سکوت» برگمان در عرصه روایت چگونه قابل تبیین است؟ پاسخ داده شود. نتیجه بررسی در سه ساحت تحلیلی شعر و سینما، یعنی بررسی روایت، شخصیت و ایماژ در شعر و میزانشن فیلم سینمایی سکوت، نشانگر آن است که آنچه سینماگر در اثرش به اختصار نشان داده و فروغ با تأثیر از آن در گزاره‌های شعری‌اش ترکیب و بازتاب نموده، ویژگی‌هایی همسان داشته است؛ یعنی فیلم به‌سوی بیان شعری رفته و شعر بیشتر خصلت تصویرگرایانه یافته و شاعر همچون سینماگر، روایتگری را پیشه کرده است.

واژه‌های کلیدی: اینگمار برگمان، فروغ فرخزاد، فیلم سینمایی سکوت، شعر عروسک کوکی، عناصر روایی.

- 1- Email: amin.alikordi@pnu.ac.ir
2- Email: afhami@modares.ac.ir
3- Email: monjezi@pnu.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: علی کردی، امین، افهمی، رضا و منجزی، رضا. (۱۴۰۲). کاربرد بیان شاعرانه در سینمای معناگرا بررسی تطبیقی شعر عروسک کوکی، اثر فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی سکوت، اثر اینگمار برگمان، نشریه هنرهای کاربردی، ۳(۳)، ۲۸-۱۷. Doi: 10.22075/aj.2024.33052.1206

مقدمه

ماهیت هنر و حقیقت، کشمکش میان آشکار و پنهان است. جدا از عینیت، اثر هنری به مثابه جهانی است که ما را بی واسطه به حقیقت پیوند می‌دهد. این کنشی است که فارغ از صورت، سبب می‌شود برای مجموعه ناهمگون هنرها میانیکسان قائل شوی. هدف مقاله حاضر، درک این همانندی هنرها در حوزه روایت است. برای دستیابی به این امر، یعنی مقایسه میان شعر و سینما، با مطالعه موردی، شعر «عروسک کوکی» فروغ فرخزاد و فیلم سینمایی «سکوت» اینگمار برگمان بررسی شده است. این امر مانند سنجش برترین مرتبه هنری، یعنی شعر با فرودست‌ترین هنر در عرصه فلسفه است که خود، تجسمی عینی از غار افلاطونی محسوب می‌شود. در اندیشه هگل، ساحت شعر، ساحت فرارفتن از ساحت مادی است. در شعر، روح است که بر ماده فائق آمده و هنری است که از کمال مطلوب گذر کرده و قادر است هنر درون ذات را به نمایش بگذارد. بیشتر و بهتر از دیگر هنرها روح را بیان می‌کند. تنها با کلمات، تأکیدها و الحان بیان می‌شود و به دلیل آزادی و کلیت خاص خود، از تمامی هنرها فراتر می‌رود (مجتهدی، ۱۳۸۱: ۷). هایدگر نیز شاعری را پی‌افکندن و نوعی بن‌بخشی به حقیقت و پدیدارسازی آن همچون مکاشفه می‌داند؛ از این‌رو، نزد هایدگر، ذات هنر، شاعری است و هنر، برترین مرتبه تجلی حقیقت محسوب می‌شود (کوکلمانس، ۱۳۸۲: ۲۶۷). شعر جایگاهی دارد که می‌تواند راز هستی را بیان کند. در نظر وی، پرسش و اندیشه پیرامون هستی، نیازمند زبانی شاعرانه است. جذبه شاعرانه است که می‌تواند حجاب از جهان روزمرگی بردارد و حقیقت را مکشوف سازد (کالینز، ۱۳۸۵: ۲۱-۱۹). در سینما، هنرمند به صنعتگری می‌پردازد. در سینما ابزار، تصویر است؛ از این‌رو، در تقابل با شعر، سینما هنر عصر شیء‌شدگی انسان محسوب می‌شود؛ هنر دوره ظلمت که حقیقت در قالب شیئیت گرفتار شده است. هنر دوره‌ای که در آن، دستیابی به تجلی حقیقت، در مرتبه چشم و گوش قرار می‌گیرد. در مرتبه خلق اثر، قوه و جنبه فاعلیت آدمی است که باعث پدیدآمدن اثر سینمایی می‌شود؛ به همین دلیل، هنر سینمای عصر شیء، از هنر شعر و شاعری شاعران بزرگ متمایز می‌شود. در سینما آن نقطه شاعرانه که در آن، شاعر اراده خود را در اراده قوه برتر و حقیقتی متعال می‌یابد، وجود ندارد. ورود به این جنبه در

سینما، حجابی بر حقیقت محسوب می‌شود. بنا به نظر تئودور روئتکه^۱، دوره ظلمت، دوره‌ای است که چشم شروع به دیدن می‌کند و در واقع، مرتبه کوری ماست؛ امری که سینمای معناگرا درصدد فرارفتن از آن است. سینمایی که قصد دارد به مقام آگاهی برسد و تکثر دیدگاه را از میان ببرد. این هنر باید دو سوی دل، یعنی مقام فکرت و ساحات معنوی یا مقام عبرت را به هم مرتبط سازد. سینما، دیدن است و عبرت‌گرفتن. در این عبرت‌گرفتن و گذر از تفرقه چشم، شخص باید برای گوش‌نهادن مهیا شود؛ چون نغمه معنوی در گوش است و از چشم به تجرد نزدیک‌تر. از این‌رو، سینمای معناگرا باید شخص را تا مقام سمع برساند (ریخته‌گران، ۱۳۸۰: ۵۳-۵۶). اینجاست که سینما قابلیت آن می‌یابد که به مقام شاعرانه پا نهد و سمع آن، درگاهی به حقیقت بگشاید. امری که تلقی هایدگری از اثر بزرگ هنری را در خود متبلور می‌سازد؛ یعنی سخن‌گفتن و به ظهور رسیدن عالم در اثر هنری که با ظهور و خفای حقیقت وجود همراه است و ابداع کنش هنرمند در فرآوردن و ابداع اثر و به ظهور رساندن حقیقت است. فتوح وجود در یک اثر و پذیرش حقیقت بودن آن اثر در مرتبه حضور و در مرتبه شیئیت، معرف اثر هنری است (ریخته‌گران، ۱۳۷۸: ۱۵۵-۱۵۳).

با این مقدمه که ساحت پدیدارشناسانه برای ما فراهم کرده است، می‌توان این نکته را دریافت که حقیقت متکثر در هنرها در برخی ساحات قادرند یگانه گردند و به یکدیگر راه یابند؛ از این‌رو، در پژوهش حاضر، با قصد بررسی دو ساحت شعر و سینمای معناگرا و رهیافتی به رابطه میان آن دو، شعر «عروسک کوکی»، سروده فروغ فرخزاد، شاعر ایرانی و فیلم «سکوت»، اثر اینگمار برگمان، برای پاسخ به این سوال که این دو اثر از منظر روایت چه موارد مشابهی دارند، مورد توجه قرار گرفته‌اند. در ادامه و به‌طور مبسوط، درباره دلایلی سخن خواهیم گفت که به این بررسی اعتبار می‌بخشد. در بررسی، نوعی نگرش ساختارگرایانه لحاظ شده و تمرکز اصلی بررسی بر عناصر روایی قرار داده شده تا عینیت و سیر منطقی بحث برای خواننده ملموس‌تر باشد؛ از این‌رو، بیشتر توجه معطوف به مرتبه دلالت‌هایی است که تصور شعری و تصویر سینما با یکدیگر مطابقت می‌یابند. پس از معرفی دو هنرمند و آثارشان، دلایل تطابق این دو اثر، ویژگی‌های تصویر شعر فروغ فرخزاد و شیوه روایت در سینمای برگمان

مورد تحلیل قرار گرفته و از این رهگذر، نسبت میان سینما و شعر از دیدگاه هستی‌شناسانه عیان می‌شود.

پیشینه پژوهش

در حیطه مطالعات تطبیقی شعر و سینما، به‌طور عام، از مجموعه آثار شاعر و رویکرد وی به یک محتوای ویژه برای مقایسه استفاده شده است. درباره اشعار فروغ معمولاً مطالعات تطبیقی در دو سطح طبقه‌بندی می‌شوند. اغلب این مطالعات میان اشعار فروغ و شعرای مطرح زن جهان، مانند غاده السمان، سیلیویا پلات و... انجام شده است. نمونه مشابه نگاه ویژه این پژوهش که گرته‌برداری شاعر از تصاویر سینمایی را مورد بررسی قرار داده، وجود ندارد. از موارد نزدیک به این پژوهش، دو نمونه از مطالعات تطبیقی شعر فروغ با آثار سینمایی وجود دارد که در مورد نخست، به مفهوم مرگ در آثار او و سینمای تارکوفسکی و در مورد بعدی، به مقایسه شعر وی با سینمای موج نو فرانسه می‌پردازد. مقاله اول را رقیه بهادری در فصلنامه نقد ادبی با عنوان «مطالعه تطبیقی مفهوم مرگ و جاودانگی در شعر و سینما» (۱۳۹۸) و مقاله دوم را قدسیه رضوانیان و مرضیه ابراهیمی در فصلنامه ادبیات تطبیقی با عنوان «مطالعه تطبیقی شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و سینمای موج نو فرانسه» (۱۳۹۴) منتشر کرده‌اند. در مقاله دوم، شناسایی رویکرد جغرافیایی و ایدئولوژیک در ساحت شعر و سینما مد نظر نویسندگان بوده است. آنچه در این پژوهش حائز اهمیت است، گرایش و کشش فروغ فرخزاد به سینما، به‌ویژه مجموعه آثار اکران‌شده اینگمار برگمان در زمان حیات وی است. فروغ در دست‌نوشته‌هایش، علاقه خود را به فیلم «سکوت» برگمان فاش کرده که در مجموعه سه‌قسمتی مستند ناصر صفاریان و کتاب «آیه‌های آه» به آن اشاره شده است.

روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است و با استناد به منابع کتابخانه‌ای، مصاحبه و گفت‌وگو و متون مرتبط به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده است. برای عکس‌های فیلم نیز از آرشیو شخصی و منابع اینترنتی استفاده شده است. در گام بعدی، با توضیح مبانی نظری، موارد مطالعه در پژوهش که شعر «عروضک کوکی» و تعدادی از عکس‌های سینمایی فیلم «سکوت» اینگمار برگمان هستند، با رویکرد تحلیل عناصر روایت، مطابقت داده شده

و از مقایسه آن‌ها نتیجه نهایی به دست آمده است.

فروغ فرخزاد و شعر «عروضک کوکی»

فروغ فرخزاد (۱۳۴۵-۱۳۱۳)، شاعر، مستندساز و بازیگر، فعالیت هنری خود را با چاپ مجموعه شعر اسیر در سال ۱۳۳۲ هـ.ش آغاز کرد. این فرایند با انتشار سه دفتر شعر دیگر پیگیری شد. سه مجموعه اول در قالب معمول چارپاره‌سرایی^۲ آن سال‌ها و گاه با شعرهای کوتاه و بلند و بدون کمترین تأثیر از زبان و فضای شعر نیما ارائه شدند. گفتار منظوم دوبیتی‌های وی فاقد تصویر و ترکیب‌اند، همچون اغلب آثار شعرای آن روزگار، همچون محمد زهری^۳ و حسن هنرمندی^۴ و برخی که واجد تصویر و ترکیب‌اند، همچون اشعار نادر نادرپور^۵ و فریدون مشیری^۶ هستند (حقوقی، ۱۳۸۴: ۳۳ و ۳۴). در حد فاصل سال‌های ۱۳۳۲ تا ۱۳۳۹ هـ.ش، بیان شعری وی را گفتمان زنانه و پرسش‌های عصیانگرانه تشکیل می‌دهد؛ به این معنا که او زنی گستاخ است و آشکارا به بیان حرف‌های ضد سنت خود ادامه می‌دهد و در عین حال، هیچ نشان تقلیدی از هیچ شاعری در قطعات او به چشم نمی‌آید (همان: ۳۷).

دومین دوره شعرسرایی فروغ فرخزاد، با انتشار تولدی دیگر در سال ۱۳۴۲ هـ.ش آغاز می‌شود. (یاوری، ۱۳۸۴: ۱۰۲). تولدی دیگر چهارمین مجموعه شعر فروغ است که اشعار حد فاصل سال‌های ۱۳۳۸ تا ۱۳۴۲ هـ.ش را در بر می‌گیرد. در این دفتر، اشعاری وجود دارد که نشان از تغییر نگرش فروغ و تغییر لحن شاعرانه وی دارد؛ نگرشی که نمی‌توان ریشه‌های آن را در دیدگاه بسته و خانه‌نشینی پیشین وی جست‌وجو کرد. دریافت‌ها سرشار از وحشت زوال، جوشش اضطراب و عصیان عمیق انسان/ شاعری است که در عین اعتماد به خویش، از جامعه انسانی و جهانی زمان خود سلب اعتماد کرده بود (حقوقی، ۱۳۸۴: ۵۵).

رویکرد به معنا و خصلت ترکیب شاعرانه، حاصل گرایش فروغ فرخزاد به هنرهای دراماتیک (بازی در تئاتر) و آشنایی‌اش با ابراهیم گلستان و سینما بوده است. ابراهیم گلستان بین سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۴۱ هـ.ش، مجموعه شش‌قسمتی «چشم‌انداز» را می‌سازد که در تهیه آن، افرادی چون فروغ فرخزاد، سلیمان میناسیان، محمود هنگوال و شاهرخ گلستان نقش داشتند. فیلم مستند «آتش»، از درخشان‌ترین آثار این مجموعه، حاصل مونتورینگ و تدوین فروغ فرخزاد است؛ اثری که با تحسین منتقدان فیلم و تماشاگران روبه‌رو شد و در بخش مسابقه فیلم‌های مستند جشنواره ونیز، برنده شیر سن مارکو و مرکور

طلایی گردید. فرخزاد تدوین اثر دیگری از گلستان به نام «موج، مرجان و خارا» را بر عهده می‌گیرد که به سفارش شرکت نفت ساخته شده و به اعتقاد بسیاری، مهم‌ترین اثر گلستان و از بهترین آثار مستند تاریخ سینمای ایران است. هوشنگ کاوسی که سخت‌گیرترین منتقد سینمای ایران بود و تا آن زمان، هیچ‌یک از فیلم‌های ایرانی را واجد ارزش نمی‌دانست، در مقاله‌ای با عنوان «نامه به یک فیلمساز واقعی»، خطاب به گلستان، اثر او را به یک شعر تشبیه کرد و آن را قابل‌مقایسه با آثار برجسته جهان همچون آثار رابرت فلاهرتی^۷ دانست (جاهد، ۱۳۸۴: ۲۳-۲۱). همکاری فروغ با گلستان فیلم، سرانجام به یک بیان شاعرانه در سینما نزدیک می‌شود که نتیجه آن، مستند «خانه سیاه است» در سال ۱۳۴۱ هـ.ش است. فروغ از مشاوری و ایده‌های مؤثر گلستان در تدوین و صداگذاری استفاده می‌کند و حتی نگارش و قرائت گفتار ابتدایی فیلم در باب توضیح بیماری جذام را گلستان به عهده می‌گیرد. فیلم فروغ فرخزاد موفق به دریافت جایزه اول مستند در جشنواره اوپرهاوزن^۸ در سال ۱۹۶۴ م. می‌شود و کریس مارکر^۹ آن را با «سرزمین بی‌نان»^{۱۰} لوئیس بونوئل^{۱۱} مقایسه کرده و بسیاری از منتقدان همچون جاناتان روزنباوم^{۱۲}، آن را می‌ستایند (همان: ۲۶-۲۴). فروغ فرخزاد در مجموعه «تولد دیگر»، برخلاف آثار پیشین، کمتر احساسات می‌شود و اغلب، خود و اشیا و اشخاص محیطش را حس می‌کند. او با صمیمیت یک کاشف در میان اشیا حرکت می‌کند و پلی است بین ما و اشیا محیط خود. تصاویر (ایماژها) شعری او دیگر مبالغه‌آمیز نیستند. نه زیاده از حد شفاف و آشکارند تا معمولی به نظر آیند و نه زیاده از اندازه مبهم تا درکنشده به نظر آیند. تصویر، گاهی است از اندیشه و احساس و تخیل در محیطی از اشیا و اشخاص. شعرهای فرخزاد در بسیاری از موارد، مانند «عروسک کوکی»، از ممتازترین خصوصیات تصاویر شعری برخوردارند. خاطرات، رؤیاهای، کابوس‌ها و وضع کنونی خود شاعر در زندگی و اجتماع و سرنوشت و عشق و وضعیت مردم اطراف و جهان محیطش، در تصاویر شعری او به‌سادگی به چشم می‌خورند (براهنی، ۱۳۵۸: ۳۹۲-۳۹۰). این دیدگاه هستی‌شناسانه را خود فروغ هم تأیید می‌کند: «ادم وقتی شعر می‌گوید، می‌تواند بگوید من هم هستم یا من هم بودم. من در شعر خودم چیزی را جست‌وجو نمی‌کنم، بلکه در شعرهای خودم، تازه خودم را پیدا می‌کنم. بعضی شعرها چهارچوب ندارند، یک جاده هستند... آدم می‌رود و خسته نمی‌شود... یک جور آمیختگی صادقانه با تمام چیزهاست و یک جور نگاه آگاه و دانا به تمام چیزها...» بعضی از قطعات شعری

فروغ همچون نمونه «عروسک کوکی»، در ستایش خاموشی و سکوت بنا شده‌اند. ماکس پیکارد^{۱۳} در کتاب جهان سکوت می‌گوید: «شعر از سکوت می‌آید و در آرزوی سکوت می‌ماند. شعر چون خود بشر از سکوتی به سکوت دیگر سفر می‌کند. شعر مثل پروازی است، مثل چرخشی است بر فراز سکوت» (همان: ۳۹۳).

شاعر بزرگ همیشه با مخاطبش در حال گفتار است و اجازه می‌دهد شعرش در عرصه اندیشه مخاطب بازسازی شود. مهم‌ترین اتفاق در مجموعه تولدی دیگر، خلق یک بینش و جهان‌بینی متمرکز در پس ذهن شاعر و آثارش است؛ بینشی که عامل پرسش از جهان و تردید شاعر می‌شود. نگرش شاعر به زیستن و مرگ، توأم با فلسفه است. شاعری که در اشعار اولیه‌اش توان توصیف مرگ و زندگی، سرنوشت بشر و فهم خدا و ایمان و ارتباط معنوی را نداشت، به‌یکباره صاحب نگرشی می‌شود و به‌سادگی، تمامی این مفاهیم را در زیربنای شعری خود جای می‌دهد. خلاقیت شاعرانه فروغ در گفتار با مخاطب، دارای ظاهری ساده و قابل‌فهم، اما عمیق و فلسفی است. حتی او با افکار فلسفی هم با سلاح احساسات و حواس روبه‌رو می‌شود؛ به‌عنوان مثال، می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود، با دو چشم‌شیشه‌ای دنیای خود را دید، می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه «دوست می‌دارم». می‌توان با صورتک‌ها رخنه دیوار را پوشاند (حقوقی، ۱۳۸۴: ۲۰۸-۲۰۵).

خلاقیت شاعرانه فروغ در گفتار با مخاطب دارای ظاهری ساده و قابل‌فهم اما عمیق و فلسفی است. برای مثال در شعر عروسک کوکی فرخزاد، شیئی یا حالتی بسیار زیبا را کنار چیز یا حالتی مبتذل می‌گذارد و یا دو چیز کاملاً متضاد از نظر مفهوم را به هم می‌چسباند (همان کاری که تی اس الیوت کرده است) و نتیجه‌ی عاطفی، فلسفی و یا روحی عمیقی می‌گیرد (براهنی، ۱۳۵۸: ۴۰۲). سرانجام آنچه می‌توان نتیجه گرفت این است که شعر فروغ در دو دفتر آخرش بیشتر به اکتشاف، پرسش و اندیشه و مفاهیم فلسفی نزدیک می‌شود. برای رهیافت به معانی ضمنی و اکتشاف فضای شعری فروغ، پروین سلاجقه گزاره‌های شعری مجموعه اشعار فروغ را بررسی و آن‌ها را به دوازده دسته اصلی طبقه‌بندی کرده است: ۱. خبری-بیانی؛ ۲. خبری-تأکیدی؛ ۳. تأکیدی؛ ۴. استفهامی؛ ۵. استفهامی-تأکیدی؛ ۶. امری؛ ۷. امری-تأکیدی؛ ۸. تردیدی-شرطی؛ ۹. تمنایی؛ ۱۰. تمنایی-تأکیدی؛ ۱۱. عاطفی؛ ۱۲. ندایی. اما در مجموعه تولدی دیگر و به‌خصوص در شعر «عروسک کوکی»

که تقریباً از سی گزاره تشکیل شده (با توجه به جدول فراوانی گزاره در مجموعه شعر تولدی دیگر)، با ۲۵ گزاره تردیدی-شرطی و یک گزاره عاطفی روبه‌رویییم. وضعیت گزاره‌های تردیدی-شرطی در مجموعه تولدی دیگر در هماهنگی با تحول نگرش راوی، نشان‌دهنده درگیری ذهنی او با مسائلی فراتر از من فردی است و ابزاری در خدمت نگاه موجود آگاه به خود و گذشته خواب‌زده و رویاگونه خویش. «من» گسترش یافته‌ای که اکنون در هیئت «ما»ی جمعی، با دقت و هوشمندی به مسائل می‌نگرد یا در تردیدی فلسفی، جزئیات ساده زندگی را مورد بازبینی قرار می‌دهد یا دایره حضور راوی را در زمان و مکان گسترش می‌دهد و از سیر و سفری درونی به جهان بیرون می‌کشاند. آنچه در شعر «عروسک کوکی»، نظر را جلب می‌کند، رویاگونگی، پرسش و مورد تردید قرار دادن جهان پیرامون است (سلاجقه، ۱۳۸۷، ۶۹-۴۴).

سینما و شعر

سینما هنری است که پیشرفت خود را از پیوستگی و تلفیق دیگر هنرها کسب کرده است. در گذشته ممکن بود شاعری به نقاشی توجه نکند یا موسیقی دانی از مجسمه‌سازی هیچ نداند یا معماری اصلاً رمان نخوانده باشد؛ اما بعید است امروزه هیچ هنرمندی از تأثیر بی‌واسطه سینما برکنار مانده باشد. سینما و ادبیات، هر دو در روزگار ما، در زمره پرمخاطب‌ترین و مؤثرترین هنرها هستند. آثار کلاسیک سینما، پیش از آنکه حتی گاهی ترجمه و دوبله شوند، سراسر جهان را درمی‌نوردند. ادبیات نیاز به ترجمه دارد؛ باوجوداین، اقتباس و تأثیرپذیری این دو هنر از یکدیگر بسیار وسیع است. هنرهای متمایز همچون سینما و شعر، از این‌رو، با یکدیگر قابل‌قیاس‌اند که به زنجیره‌ای از نشانه‌های همگانی وابسته‌اند. این حکم نه فقط در مورد هنر زبانی (شعر)، بلکه در مورد تمامی اشکال زبانی صادق است؛ چراکه زبان در بسیاری از مشخصه‌هایش، با نظام‌های نشانه‌ای دیگر و حتی شاید با مجموعه این نظام‌ها مشترک است. همچنان‌که نظام نشانه‌شناسیک زبان می‌تواند نظام نشانه‌شناسیک دیگری را تفسیر کند، نظام‌های دیگر نیز می‌توانند از خود و نظام‌های دیگر تفسیر ارائه کنند (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹). ساختن قطعه‌ای موسیقی درباره شعری یا قطعه‌ای نثر یا سرودن شعری درباره یک پرده نقاشی یا ساختن فیلمی درباره اثر هنری، گاه دقیق‌تر از تفسیر کلامی به کار می‌آید. این تفسیر دقیق، تفسیر و ترجمانی بینان‌نشانه‌ای یا برگردانی است غیرکلامی یا تأویل نشانه‌های زبان‌شناسیک

به نشانه‌های نظام زبان‌شناسیک دیگر (همان: ۷۲). برای مقایسه سینما و شعر، در بدو امر، نکاتی شایان ذکر است. به‌زعم کریستیان متز، می‌توان از برخی اصطلاحات زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی در بررسی زبان سینما بهره گرفت؛ زیرا این اصطلاحات به ویژگی‌هایی مربوط هستند که میان نظام زبان و دیگر رمزگان‌ها مشترک است (نیکولز، ۱۳۸۵: ۸۲). در سینما محور هم‌نشینی بر پایه مونتاژ (تدوین) صورت می‌گیرد. محور جانشینی بدین معناست که چه چیزهایی را باید برای یک صحنه انتخاب کرد (تغییر پلان‌ها، میزانسن، کات، فید، دیزالو و...) (آقاجانی، ۱۳۸۷: ۱۶۷)؛ اما متز در مقالاتش درباره مفهوم زبان سینما، به زنجیره بزرگ هم‌نشینی اشاره می‌کند. در مطالعه هم‌نشینی، هسته توجه، قراردادهای یا قواعد حاکم بر ترکیب نشانه‌هاست. دلالت آشکار، همان معنایی است که در وهله اول از کلمه، تصویر و صدا و... به ذهن متبادر می‌شود (نیکولز، ۱۳۸۵: ۸۱).

به گفته رولان بارت، معنای ضمنی، آن است که ورای معنای ظاهری وجود دارد و بیشتر به ارزش‌های نهفته یک امر بازمی‌گردد. این گفته که فیلم سینمایی، فیلم مبتنی بر داستان، از طریق ساختار روایی به نمایش درمی‌آید، به این معناست که این فیلم نوعی گفتمان است و از همین رو، چنان‌که امیل بنونیست گفته، نوعی اخبار است که اجراکننده آن، سوژه اخبار یا آن‌گونه که متز ترجیح می‌دهد، عامل روایت است (باکلند، ۱۴۰۱: ۴۹). در واقع، تصاویر فیلم همیشه به‌گونه‌ای خاص سازمان داده می‌شوند. پس، فیلم به‌عنوان گفتمان باید متناظر با گفتار یا فرایند دانسته شود، نه با ساختار زبان یا نظام متز می‌گوید تصویر فیلم، متناظر با خبر یا کنش گفتاری است، نه واژه، درست از آن‌رو که تعداد تصاویر برخلاف واژه‌ها نامعلوم است و آن‌ها را فیلم‌ساز می‌آفریند. وانگهی، فیلم، زبان به‌طور کلی نیست، بلکه هنری است که هم حاوی معنای ضمنی است و هم متضمن بیان آشکار (از ابژه‌های طبیعی استفاده می‌کند که متکی بر رمز نیستند). متز می‌گوید درحالی‌که مفهوم بر چیزی دلالت می‌کند، چیز، خود بیان‌کننده است (لجت، ۱۳۸۳: ۱۲۹). «فیلم به‌واسطه تکیه‌اش بر ارائه تصویر در زمان و مکان، محور هم‌نشینی یا افقی (نحوی) را بر محور جانشینی یا عمودی (صرفی) ترجیح می‌دهد.» نظر یاکوبسن درباره شعر نیز از این مبنای کلی زبان‌شناسیک آغاز می‌شود که نشانه با مصداق یا مدلول متفاوت است. یاکوبسن

می‌گوید که این شیوه غیرمتداول اهمیت بنیادین دارد؛ زیرا بدون آن، نسبت میان نشانه و موضوع، تبدیل به فراشدی خودکار خواهد شد و ادراک واقعیت از میان خواهد رفت. پس، «توان شاعرانه زبان» همان «هنش شعری» است و نکته اصلی به گمان یاکوبسن، شناخت مناسب نشانه و مصداق است؛ یعنی شناخت رویکرد شاعر به زبان (سبک‌شناسانه)، نه رویکرد او به واقعیت. نظام زبانی شعر، نظامی است که در آن، زبان یکسر در خدمت هدفی پراتیک و ارتباطی قرار نمی‌گیرد و در آن، بیان کلامی (آواها، عناصر ریخت‌شناسیک و...) ارزش مستقلی دارند و تنها ابزاری در خدمت ارتباط دانسته نمی‌شوند. زبان شاعرانه با فراروی از زبان هرروزه، دارای بیان زبان‌شناسیک بالارزش و اهمیت مستقل می‌شود.

یاکوبسن شعر را کارکرد زیبایی‌شناسیک زبان و هجوم سازمان‌یافته و آگاه به زبان هرروزه می‌نامد. شعر قاعده‌های قالبی را می‌شکند، زبان را ویران می‌کند و عادت ما را در نگرش به جهان، هستی و خویشتن و از این رهگذر خود ما عوض می‌کند (احمدی، ۱۳۸۶: ۶۹-۷۵). آن دسته از مردم که اشعار حافظ و سعدی می‌خوانند و آن قشر از مردم که با اشعار نیما و احمد شاملو و فروغ فرخزاد رابطه‌ای صمیمی دارند، به شیوه‌ای متفاوت، احساس خود را بیان می‌کنند، عشق خود را به‌گونه‌ای دیگر ابراز می‌دارند و با آن زندگی می‌کنند یا از سیاست به‌شکلی تازه سخن می‌گویند. خصلت دگرگون‌کننده شعر، همان آشنایی‌زدایی است. در هنر کلامی و شعر، برخلاف زبان روزمره، تأکید بر خود پیام است. نکته عمده در اینجا، ساختار پیام است که در شعر، مناسبات درونی عناصر این ساختار، اهمیت ویژه‌ای می‌یابند. یاکوبسن دو اصل مهم زبان‌شناسی را برای فهم این مناسبات مطرح می‌کند: اصل گزینش (محور جانیشینی) و ترکیب (محور هم‌نشینی). در محور جانیشینی، شاعر اجزای گفتار را از میان موارد متعدد و مشابه برمی‌گزیند و در محور هم‌نشینی، ترکیب واژگان است که سبب ساخت جمله‌ها می‌شود. نکته مهم اینجا است که «یاکوبسن اهمیت ترکیب (محور هم‌نشینی) را در شعر، بیش از گزینش می‌داند و به‌زعم او، تأکید در شعر، نه بر گزینش، بلکه بر ترکیب است» (همان: ۷۶).

واژگان براساس منسب موسیقایی موازنه و تشابه (مثلاً موازنه آواها براساس قوانین واج‌شناسیک) در ضرب‌آهنگی خاص قرار می‌گیرند و این ترکیب، سازنده تشابه میان مصراع‌ها و قطعات و گزاره‌های شعری می‌شود که آن را گاه نحو شعری می‌خوانند. کاربرد اشکال همخوان و توازن عناصر زبانی، سازنده

مناسبت اصلی در شعر است. از آنجا که زبان از لایه‌هایی که به‌گونه‌ای هم‌زمان موجودند، تشکیل شده، این توازن در تمامی سطوح شعر نمایان می‌شود. جز ساختار نمی‌تواند دگرگون شود، بی‌آنکه سایر اجزا را تغییر دهد. پس دگرگونی‌ها بر میزان اجزا شناختنی است. یاکوبسن همراه با کلود لوی استروس، هر شعر را ساختاری دانست دربردارنده عناصری که بنا به درجه‌های متمایز زبانی با یکدیگر ترکیب می‌شوند. «تحلیل شعر، چیزی نیست جز تحلیل این ترکیب‌ها.» یاکوبسن نکته مهمی را درباره دیالکتیک وابستگی اثر هنری به سنتی که در آن شکل گرفته و گسست از آن سنت طرح کرد: «خواننده یک شعر یا تماشاگر پرده‌ای نقاشی، از دو نظام متفاوت به‌خوبی باخبر است؛ یکی قاعده‌های سنتی و دیگری نوآوری‌های هنری که همچون انحراف‌هایی از آن قاعده جلوه می‌کند. نوآوری یکسر علیه آن زمینه سنتی امکان دارد. این همراهی و هم‌زمانی سنت و گسست از آن، سازنده گوهر هر اثر هنری است.) یاسوجیرو ازو نیز شاهدهی است بر این مدعا که با مطابقت اولیه‌اش از سرمشق سینمای کلاسیک آمریکا و در نهایت، گسست از آن، در این باره می‌گوید: «هن باور ندارم که برای سینما بتوان دستور زبان یافت. باور ندارم سینما می‌تواند فقط یک شکل داشته باشد. اگر فیلمی خوب ساخته شود، دستور زبان خود را خواهد ساخت.» این نکات، هم‌سویی سینما را با شعر منعکس می‌سازند.

سینمای برگمان و فیلم «سکوت»

آثار و شهرت کارگردان سوئدی، اینگمار برگمان (۱۹۱۸-۲۰۰۷ میلادی)، در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، فیلم‌سازان دیگر را تحت‌الشعاع قرار داد. او بین سال‌های ۱۹۴۵ و ۱۹۸۸ م. حدود ۴۵ فیلم بلند ساخت. با «خنده‌های شب تابستانی» (۱۹۵۵)، «مهر هفتم» (۱۹۵۷) و «چشمه باکره» (۱۹۶۰) به‌عنوان کارگردانی مهم شناخته شد. او موفقیت خود را با دو مجموعه از درام‌های مجلسی «همچون در یک آینه» (۱۹۶۱)، «نور زمستانی» (۱۹۶۱) و «سکوت» (۱۹۶۳) و کمی بعد، «پرسونا» (۱۹۶۶)، «ساعت گرگ‌ومیش» (۱۹۶۸) و «شرم» (۱۹۶۸) تثبیت کرد. منتقدان مقالات و کتاب‌هایی درباره آثار وی نوشتند، فیلم‌نامه‌هایش ترجمه شد و فیلم‌هایش جوایز جشنواره‌های معتبر را به دست آورد. او به مظهر کارگردان سینما به‌مثابه هنرمند بدل شد (کوک، ۱۳۸۶: ۱۵۳). ریشه‌های برگمان در تئاتر و پرداختن او به مسائل اخلاقی و دینی، روشن‌فکران غربی را متقاعد کرد که سینما هنری جدی و تأثیرگذار

در حوزه اندیشه است. سینمای سوئد پیش از برگمان از پرداختن به مضامین عمیق فلسفی و تضادهای درونی انسان خودداری می‌کرد. ویکتور شوستروم، بازیگر و کارگردان سوئدی، درباره برگمان می‌گوید: دید اینگمار در تمام کارهایش به دریچه‌ای در ظلمت معطوف است. او می‌خواهد برای سوال‌های هول‌انگیز و نچوهای ناامیدانه خود پاسخی پیدا کند. چنین حکمی درباره برگمان وقتی ارزش پیدا می‌کند که بفهمیم با آثار او، سینما به مرتبه‌ای از بیان مفاهیم خردمندانه دست یافت که تا پیش از او غیرممکن به نظر می‌رسید. اینگمار در خانواده‌ای مذهبی به دنیا آمد و از کودکی با سوال‌های اساسی درباره هستی، وجود و خداوند آشنا شد. برگمان در اتمسفری از عقاید فکری زمان خود بالنده شد که به‌شکلی جدی با موضوع انسان و باورهای بنیادین او نسبت به جهان سروکار داشت. دوران جوانی او نیز با جنگ جهانی دوم توأم بود که آن‌همه تیرگی و تباهی نیز تأثیر ویژه‌ای در آثارش گذاشت. تمام باورهای اخلاقی کهن انسان اروپایی، از درون فرومی‌ریخت و دنیا شاهد خودویرانگری و اضمحلال هویت انسانی یک تمدن به‌وسیله فرهیخته‌ترین آدم‌های آن، یعنی روشن‌فکران و هنرمندانش بود و هرچه این ضعف فزونی می‌گیرد، گویی رابطه انسان اروپایی پس از جنگ با واقعیات نیز بریده می‌شود و اشکال گوناگون رویا در اذهان هنرمند درون‌نگر غربی رشد می‌یابد، با این تفاوت که این رویا در درون خود به کابوس می‌ماند و اغلب حسی از پریشانی خاطر را در مخاطب برمی‌انگیزد. پیتر کووی در کتابی، درباره رویا و رنج در فیلم‌های برگمان می‌نویسد: «کثر آدم‌های برگمان چنان هملت، از رویای خویش می‌هراسند؛ زیرا این وهم، آنان را به فراسوی وجودشان می‌کشاند.» به همین دلیل است که رویا دریچه‌ای به سوی شناخت می‌شود و هنرمند، محتویات ناپیدای درون خود را به‌وسیله این اوهام پدیدار می‌کند. مسیح مصلوب، تصویر یک عنکبوت که اشاره‌ای به حضور خداوند در رؤیاست، تولد، مرگ، اندیشه‌های مذهبی متأثر از فلسفه که‌یرکگارد و سینمای کارل تئودور درایر نیز از نشانه‌هایی‌اند که در مجموعه آثار برگمان تکرار می‌شوند. برگمان در جایی گفته است: «سایه ابلیس را می‌توان بر جهان دید.» تأثیرات جهنمی و شیطانی در آثار برگمان مشهودند؛ اما اندیشه بهشت ازلی نیز به‌گونه‌ای دیگر در برخی روایاتش مطرح می‌شود. این حرکت آونگی از

بهشت به دوزخ و از دوزخ به بهشت، در رویاهای برگمان تکرار می‌شوند و از این رهگذر، رابطه فکری او با جهان کهن اساطیری و دینی را روشن می‌سازد. شاید در عرصه هنر، کسانی چون پل کلودل، درام‌نویس مذهبی فرانسه و تی اس الیوت، شاعر انگلیسی، تا حدی دچار این وسوسه‌های مذهبی بودند. در این باره می‌توان به تصویر مرگ در مهر هفتم و صحنه شطرنج‌بازی شوالیه اشاره کرد که دقیقاً یادآور بخشی از شعر معروف الیوت موسوم به «برهوت» است. آنجا که شاعر با حضوری خاموش، شطرنج می‌زند: «با من بگو به چه می‌اندیشی؟ چه در سر داری؟ چه؟ من هرگز نشناختم، هرگز...» برگمان خود هرگز از موضع نماد و نشانه در آثارش سخن نگفته و می‌خواسته از ابهامات ناشی از تأویلات گوناگون در امان باشد؛ اما تصاویر او به‌سبب دارا بودن مفاهیم هستی‌شناسانه، خواه‌ناخواه دارای چندین لایه از معنی هستند. این تلون در مفاهیم، در واقع، همان حوزه گسترده رویاست (قلمرو وهم)؛ یعنی جایی که اذهان مخاطبان می‌باید به مکاشفه و استخراج مفاهیم از قلب تصاویر رویاگون (ایماژها) بپردازد. برگمان از محدود هنرمندانی است که بدین واسطه، از زبان شعری در آثارش استفاده می‌کند (ارجمند، ۱۳۷۰: ۳۷-۲۰).

فیلم «سکوت» وی در سال ۱۹۶۳ م، با بازی اینگرید تولین، گونل لیندبلوم و یورگن لیندستروم و با فیلم‌برداری هنرمندانه سون نیکویست، به مدت ۹۶ دقیقه، به‌صورت سیاه‌وسفید ساخته شده است. خلاصه داستان آن بدین شرح است: استر (اینگرید تولین) همراه خواهرش آنا (گونل لیندبلوم) و پسر ده‌ساله آنا، یوهان (یورگن لیندستروم)، در راه مراجعت به سوئد با قطار، در شهری عجیب، توقف کوتاهی دارد. تنشی تند و فرساینده میان خواهران وجود دارد. استر در عذاب از عارضه‌ای کهنه، در قبال خواهرش احساس قیوموت می‌کند. آنا نیز از این سلطه‌جویی خواهرش بیزار است. یوهان در راهروهای پیچ‌درپیچ هتل پرسه می‌زند و با آدم‌های مختلف و عجیبی برخورد می‌کند. آنا با مردی غریبه معاشقه می‌کند. استر آن دو را می‌یابد؛ اما آنا حاضر نیست از معاشرت با مرد چشم‌پوشد و به‌تندی با او رفتار می‌کند. روز بعد، آنا بی‌اعتنا و خونسرد با یوهان سوار قطار می‌شود و استر محتضر و رو به مرگ را تحت مراقبت پیشخدمت مسن هتل که زبان استر را نمی‌فهمد، جا می‌گذارد (رحیمیان، ۱۳۷۹: ۵۳۶).

روایت سینمایی و بیان شاعرانه

روایت سینمایی با ادراک پیرنگ سهل می‌شود و شناخت طرح به آشنایی و تحلیل داستان یاری می‌رساند. پیرنگ‌هایی سینمایی در یک دسته‌بندی کلی، به سه بخش تقسیم می‌شوند: ۱. شاه‌پیرنگ، ۲. خرده‌پیرنگ، ۳. ضد پیرنگ. دسته اول با سینمای کلاسیک غرابت دارند، دارای قهرمان فعال (قهرمان منفرد)، واقعیت یکپارچه، کشمکش بیرونی، زمان خطی (روابط علی و معلولی) و پایان بسته‌اند. دسته دوم با سینمای مینیمالیستی سازگارند و دارای قهرمان منفعل (تعدد قهرمان)، کشمکش درونی و پایان باز هستند. دسته سوم معادل سینمایی ضد رمان یا رمان نو و تئاتر پوچی‌اند و زمان غیرخطی و حوادث مبتنی بر تصادف و واقعیات ناسازگار و تفکیک‌ناپذیری ذهن و عین دارند. فیلم «سکوت» دارای ساختاری مینیمالیستی است. مینیمالیسم اصالت خویش را در گفتمان با مخاطب و خارج کردن ناظر از دایره انفعال می‌یابد. با خلق پرسش و پایان باز، آشکارا اندیشه را به چالش می‌کشد. همین خصلت برای شعر و دیگر انواع ادبی، به خصوص شعر «عروسک کوکی» تعمیم‌پذیر است. خرده‌پیرنگ یا مینیمالیسم به معنای فقدان پیرنگ نیست.

منظور اصیل آن، سادگی و اختصار است و برای ارضای مخاطب، تعدادی از عناصر کلاسیک را در خود حفظ می‌کند (جدول ۱). برگمان تا ساختن اولین سه‌گانه‌اش «همچون در یک آینه»، «نور زمستانی» و «سکوت»، ۲۴ فیلم ساخته بود که بیشتر آن‌ها دارای پیرنگ کلاسیک بودند. ساختار اشعار اولیه فروغ نیز کلاسیک‌اند؛ اما پس از تسلط بر فرم کلاسیک، شعر ناب، ساده و متفکرانه خود را بر مبنای فرمی نوین پی می‌ریزد که در شعر «عروسک کوکی»، فرم مینیمالیستی به خود می‌گیرد. در جدول ۱، با تجزیه فیلم و شعر به فصل یا پرده و گزاره، به بررسی ساختار آن‌ها می‌پردازیم. عامل دیگری که می‌تواند موردی برای مطابقت آن دو باشد، این است که فروغ فرخزاد در گفت‌وگوهایش در باب سینما، به فیلم «سکوت» اینگمار برگمان اشاره کرده و به آن ابراز علاقه نموده است (صفاریان، ۱۳۸۲: ۳۲۰). در جدول ۲ شخصیت‌های فیلم «سکوت» با شخصیت‌های توصیف‌شده در شعر فروغ مقایسه شده‌اند. در جدول ۳ برای درک تشابهات تصویرپردازی در شعر فروغ و تصاویر انتخاب‌شده در فیلم، گزاره‌های شعر فروغ با تصاویر فیلم «سکوت» مورد مقایسه قرار گرفته‌اند.

جدول ۱- ساختار روایت در شعر «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

ساختار روایی	
فیلم سکوت	شعر عروسک کوکی
پرده اول (مقدمه، معرفی): توقف استر، خواهرش آنا و پسر آنا (یوهان) طی سفر با قطار به سوئد، در شهر تیموکا می‌مانند که حتی زبان مردمشان را هم نمی‌دانند. رابطه استر با آنا سرد است؛ اما با یوهان رابطه‌ای دوستانه دارد. استر مریض‌احوال است.	مقدمه: از اولین گزاره (بیش از این‌ها، آه، آری بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند) تا گزاره هشتم (می‌توان برجای باقی ماند در کنار پرده، اما کور، اما کر)، قسمت آغازین شعر محسوب می‌شود.
پرده دوم (گره‌افکنی): آنا برخلاف میل سلطه‌جویانه استر، با مرد جوانی که گارسون رستورانی است، رابطه‌ای را آغاز می‌کند.	نقطه عطف اول: از گزاره نهم (می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب، سخت بیگانه) تا گزاره دوازدهم (می‌توان در بستر یک مست، یک دیوانه، یک ولگرد، عصمت یک عشق را آلود).
پرده سوم (بحران): آنا رابطه‌اش با گارسون را بی‌پروا و جسورانه برای استر تعریف می‌کند. آغاز تنش میان دو خواهر با ابراز بی‌میلی آنا به رفتار استر.	بحران: از گزاره سیزدهم (می‌توان با زیرکی تحقیر کرد هر معمای شگفتی را) تا گزاره بیست‌وپنجم (می‌توان با نقش‌هایی پوچ‌تر آمیخت).
پرده چهارم (اوج): استر پس از اندکی جست‌وجو، آنا را در بستر مرد جوان می‌یابد. تخریب روابط میان دو خواهر.	اوج‌گاه شعری: از گزاره بیست‌وششم (می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود) تا گزاره بیست‌وهشتم (می‌توان با تنی انباشته از کاه، سال‌ها لابه‌لای تور و پولک خفت).
پرده پنجم (گره‌گشایی و حل‌وفصل): آنا و یوهان، استر را که محتضر است، در هتل و مکانی که هیچ‌کس زبان او را نمی‌فهمد، جا گذاشته و به سفرشان ادامه می‌دهند.	حل‌وفصل و نتیجه: گزاره آخر (می‌توان با هر فشار هرزه دستی، بی‌سبب فریاد کرد و گفت: آه من بسیار خوشبختم).

جدول ۲- شخصیت‌شناسی در شعر «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

شخصیت‌شناسی در شعر عروسک کوکی و فیلم سکوت	
فیلم سکوت	شعر عروسک کوکی
۱. استر: مریض‌احوال، مظنون و منفی‌باف نسبت به جهان پیرامون، بی‌تفاوت (ناظر منفعل)	از گزاره اول با شخصیتی همچون استر مواجهیم تا گزاره هشتم (بیش از این‌ها آه آری، بیش از این‌ها می‌توان خاموش ماند...).
۲. آنا: شخصیت متزلزل، ناتوان در مهار امیال جنسی، بی‌پروا و جسور	از گزاره نهم (می‌توان فریاد زد با صدایی سخت کاذب...) تا گزاره دوازدهم (می‌توان در بستر... عصمت یک عشق را آلود) با شخصیتی مشابه آنا مواجهیم.
۳. یوهان: بازیگوش، کنجکاو، باهوش، پل ارتباطی آنا و استر	در شعر، تنها به وجود کودک اشاره‌ای گذرا شده: کودکی با بادبادک‌های رنگینش ایستاده زیر یک تاقی.
۴. پیرمرد (مهمان‌دار هتل): تنها، رئوف، بی‌خانواده، نمادی از به انجام رسیدن یک زندگی	در شعر به وجود پیر در گزاره (می‌توان همچون زیارت‌نامه‌خوانی پیر در حجره‌های مسجدی پوسید) اشاره شده است.
۵. مرد جوان (گارسون): نماد نرینگی و احساسات افسارگسیخته مردانه	در گزاره دهم (می‌توان در بازوان چیره یک مرد... و دوازدهم (در بستر یک مست، یک دیوانه، یک ولگرد...)) به وجود مرد اشاره شده است.

جدول ۳- بررسی تطبیقی گزاره‌های شعری «عروسک کوکی» و فیلم «سکوت» منبع: (نگارندگان)

تصاویر فیلم سکوت	گزاره‌های شعر عروسک کوکی
	می‌توان برجای باقی ماند در کنار پرده، اما کور، اما کر
	گاری فرسوده‌ای میدان خالی را با شتابی پرهیاهو ترک می‌گوید
	می‌توان با پنجه‌های خشک، پرده را یک‌سو کشید و دید در کوچه باران تند می‌بارد
	می‌توان زیبایی یک لحظه را با شرم، مثل یک عکس سیاه مضحک، فوری در ته صندوق مخفی کرد
	می‌توان همچون عروسک‌های کوکی بود، با دو چشم شیشه‌ای دنیای خود را دید
	می‌توان با صورتک‌ها رخنه دیوار را پوشاند

می توان در قاب خالی مانده یک روز، نقش یک محکوم یا مغلوب یا مصلوب را آویخت	
می توان ساعات... خیره شد در شکل یک فنجان	
می توان چشم تو را در پیله قهرش، دکمه بی رنگ کفش کهنه‌ای پنداشت	

نتیجه‌گیری

از منظر پل والری، شعر مانند یک متن فلسفی نیست؛ اما نشانه‌هایی را در بر دارد تا به کمک آن‌ها، اندیشه‌ای را گاه فراتر از نگرشی فلسفی به مخاطب ارجاع دهد. فروغ فرخزاد در شعر «عروسک کوکی»، با خلق شخصیت‌های مختلف و ترکیب اشیا و موقعیت‌ها، به اندیشه در شعر دست یافته است. در فیلم «سکوت» نیز اینگمار برگمان با خلق شخصیت‌های منسجم و ارتباط دادن آن‌ها با جهان خارج و نشان دادن آشفتگی درونی آن‌ها به کمک زبان شعر و اختصار توانسته اندیشه‌ای را به مخاطب با کمک هم‌ذات‌پنداری و ایجاد ترحم و شفقت القا کند. مهم‌ترین و گویاترین بخش تطبیقی شعر و فیلم، خوانش تصاویر فیلم به مدد گزاره‌های شعری است؛ زیرا تفسیر کلامی در شرح و بیان تصاویر، عاجز است و تنها می‌تواند آن‌ها را توصیف کند که در مقابل نیروی جاذبه تصویر، بی‌ارزش است؛ اما زبان شعری، تفسیری ناب در برابر تصاویر است. به‌عنوان مثال، می‌توان صحنه شطرنج‌بازی شوالیه با مرگ را در فیلم «مهر هفتم» اینگمار برگمان، این‌گونه تفسیر کرد: پرتبل‌تر از حیات، من مرگ را سرودی کردم.. یا مرگ را دیده‌ام من. در دیداری غمناک، من مرگ را به دست سوده‌ام... .

بررسی ارتباط میان فروغ و سینما و تکامل

شعری وی، این واقعیت را روشن می‌سازد که در دوره انتهایی زندگی او، نوعی تغییر در ساحت فکری و بیان رخ داده که باید بخشی از آن را ناشی از آشنایی فروغ با رسانه سینما و بیان آن دانست که منجر به تقویت تصویری شعر او شده و در سوی دیگر، بخشی از این تغییر، ناشی از دگردیسی بیانی وی به سمت نوعی معناگرایی هستی‌شناسانه در تقابل با دیدگاه‌های جامعه‌شناسانه پیشین اوست. سینمای برگمان به‌عنوان اولین نمونه‌های سینمای معناگرایی اروپا که ساحت دینی و هستی‌شناسانه را در بر گرفته است، بایستی تأثیر بسیار عمیقی بر او داشته باشد یا فقط نوعی همسویی بیانی، به این تشابه منجر شده است؛ اما بررسی تطبیقی، نوعی تشابه و یکسانی روایت شعری و سینمایی به‌شيوه مینیمالیستی را در هردو آشکار می‌سازد. در سه ساحت تحلیلی شعر و سینما، به بررسی روایت، شخصیت و ایماژ در شعر و میزانشن در سینما پرداخته شد. آنچه سینماگر در اثرش به‌اختصار نشان داده و شاعر در گزاره‌های شعری‌اش ترکیب کرده، ویژگی‌هایی همسان داشته است؛ یعنی فیلم به‌سوی بیان شعری رفته و شعر بیشتر خصلت تصویرگرایانه گرفته و شاعر همچون سینماگر، روایتگری را پیشه کرده است. اشاره نگارنده معطوف به دامنه تأثیر معکوس و تأثیر شعر و ادبیات از سینماست.

پی‌نوشت

۱. Theodore Roethke.
۲. جدیدترین قالب شعر کلاسیک فارسی که پس از مشروطیت در ایران رواج یافت. این قالب شعری از دوبیتی‌هایی با معنای منسجم تشکیل شده است؛ اما برخلاف دوبیتی، مصرع اول با مصرع‌های دوم و چهارم هم‌قافیه نیست و از لحاظ وزن نیز کافی است که مصرع‌ها هم‌وزن باشند.
۳. محمد زهری (۱۳۰۵-۱۳۷۳)، شاعر چهارپاره‌سرا و سبک‌نیمایی، سراینده قطعات فلسفی و اجتماعی.
۴. حسن هنرمندی (۱۳۰۷-۱۳۸۱)، شاعر، مترجم و سراینده قطعات عاشقانه و اجتماعی.
۵. نادر نادرپور (۱۳۰۸-۱۳۷۸)، شاعر و مترجم.
۶. فریدون مشیری (۱۳۰۵-۱۳۷۹)، شاعر چهارپاره‌سرا و سراینده قطعات اجتماعی.
۷. رابرت فلاهرتی (۱۸۸۴-۱۹۵۱)، مستندساز آمریکایی و ترکیب‌کننده سینمای مستند با کیفیات روایی و شاعرانه.
۸. International Short Film Festival Oberhausen.
۹. Chris Marker (1921-2012)، نویسنده، عکاس، کارگردان و مستندساز برجسته فرانسوی.
۱۰. Land without bread (1933)، فیلم مستند ۲۷ دقیقه‌ای مربوط به ناحیه لاهورداس اسپانیا.
۱۱. Louis Bunuel (1900-1983)، فیلم‌ساز اسپانیایی که غالب شهرت او به واسطه سینمای سوررئالیسم و همکاری با سالوادور دالی است.
۱۲. Jonathan Rosenbaum (1943)، منتقد فیلم آمریکایی.
۱۳. Max Picard (1888-1965)، نویسنده سوئیسی و از معدود متفکران دارای حساسیت افلاطونی در قرن بیستم.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۶)، **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- ارجمند، مهدی (۱۳۷۰)، **در جست‌وجوی ایمان، فصلنامه فارابی**، ۴۷-۷.
- باکلند، وارن (۱۴۰۱)، **روایت و روایتگری در سینما**، نوید پور، محمدرضا، تهران: اطراف.
- براهنی، رضا (۱۳۵۸)، **طلا در مس، در شعر و شاعری**، تهران: کتاب زمان.
- جاهد، پرویز (۱۳۸۴)، **نوشتن با دوربین رودررو با ابراهیم گلستان**، تهران: اختران.
- حقوقی، محمد (۱۳۸۴)، **شعر زمان ما (فروغ فرخزاد)**، تهران: نگاه.
- رحیمیان، بهزاد (۱۳۷۹)، **راهنمای فیلم**، ج ۱، تهران: روزنه کار.
- رضوی، سیدمسعود (۱۳۸۷)، **سینما و ادبیات، اطلاعات حکمت و معرفت**، ۹: ۳۷.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۷۸)، **منطق و مبحث علم هرمنوتیک**، تهران: نشر کنگره.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۰)، **هنر، زیبایی، تفکر، تأملی در مبانی نظری هنر**، تهران: ساقی.
- سلاجقه، پروین (۱۳۸۷)، **کارکرد شاعرانه گزاره‌ها در شعر فروغ فرخزاد، فصلنامه نقد ادبی**، ۱: ۶۹-۵۴.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۵۵)، **برگزیده اشعار**، تهران: مروارید.
- کالینز، کالی جف (۱۳۸۵)، **هایدگر، تهران: شیرازه**.
- کوک، دیوید (۱۳۸۶)، **تاریخ جامع سینمای جهان**، ج ۲، ترجمه هوشنگ آزادی‌ور، تهران: چشمه.
- کوکلمانس، یوزف (۱۳۸۲)، **هایدگر و هنر**، ترجمه محمدجواد صافیان، تهران: پرش.
- لچت، جان (۱۳۸۳)، **پنج‌جاه متفکر بزرگ معاصر از ساخت‌گرایی تا پسامدرنیته**، ترجمه محسن حکیمی، تهران: خجسته.
- مجتهدی، کریم (۱۳۸۱)، **هنر از دیدگاه هگل (مجموعه مقالات معنویت در هنر)**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- مک‌کی، رابرت (۱۳۸۲)، **داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی**، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: هرمس.
- والری، پل (۷۷)، **شعر و تفکر انتزاعی**، ترجمه هاله لاجوردی، **فصلنامه ارغنون**، ۱۴: ۳۰-۲۰.