

تجمیع هرمنوتیک تلفیقی در قالب تصویر

با تکیه بر شعر «بی‌دل» مهدی اخوان ثالث

راشین مبشری*

حسین حسن‌پور آلاشتی**

فاطمه جمالی***

چکیده

هر شاخه از هرمنوتیک همچون برشی از واقعیت است. هرمنوتیک تلفیقی ما را با بخش بزرگ‌تری از واقعیت مواجه می‌کند. از آنجاکه تصویر نسبت به متن حجم بیشتری از اطلاعات را در خود جای می‌دهد، در هرمنوتیک تلفیقی با استفاده از ظرفیت‌های تصویر، می‌توان عناصر مربوط به تحلیل مؤلف، متن و مخاطب را در فضایی تعاملی با هم ادغام کرد و در قالب یک تصویر به‌نمایش گذاشت. در مقاله حاضر، براساس رویکرد هرمنوتیک تلفیقی، که ابتدا به بررسی عناصر متن و احوال مؤلف می‌پردازد و سپس با استفاده از تحلیل‌های روان‌شناختی به دنبال مصداق خارجی عناصر متن در زندگی و احوال مؤلف است، شعر «بی‌دل» مهدی اخوان ثالث بررسی شد. در این بررسی مشخص شد که تصاویر عمق برپایه تصاویر اثباتی از طریق قابلیت تجسم (تجسم آزادی در کبوتر) به کار گرفته شده است. تصویر عمق به‌معنای استفاده از جوه ثانویه کلمات و تصویر اثباتی به مفهوم تلاش مؤلف برای بیان نظر خود و همراه کردن مخاطب است. به‌لحاظ ساختار تصویرپردازی، «کبوتر»، «خون»، «برج»، و «گمشده»، به‌منزله تصویر مرکزی در کانون قرار دارد که با استفاده از توصیف و نیز با بهره‌گیری از نمادپردازی، تصاویر شعری با استخدام معنای ثانویه کلمات خلق شده‌اند. این تصاویر، با توجه به وزن مضارع مسدس اُخرَب مکفوف، لحنی تغزلی دارد. همچنین، این شعر به‌لحاظ کارکرد، سیاسی و اجتماعی است و همچون یک بیانیه انتقادی، نامیدی جامعه واپس‌زده در اثر کودتا را به‌تصویر کشیده است. این شعر از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد؛ چراکه دارای روایت داستانی و غنای تصویری به‌جهت بهره‌گیری از معنای ثانویه کلمات است. درواقع، شاعر با استفاده از نمادپردازی و معنای ثانویه کلمات، سعی دارد مخاطب را با نیت خود، که موضع‌گیری درباب یک واقعه تاریخی، سیاسی، و اجتماعی است، همراه کند.

کلیدواژه‌ها: اخوان ثالث، «بی‌دل»، هرمنوتیک تلفیقی، تصویر، طرح‌واره.

*دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران، نویسنده مسئول،

rashinmobasheri@gmail.com

**دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران، h.hasanpour@umz.ac.ir

***استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام‌نور شهریار، تهران، ایران، dr.f.jamali@pnu.ac.ir



تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۶/۱

دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۱، شماره ۹۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۲۰۹-۲۳۲

Compilation of Integral Hermeneutics in the Image Frame Based on *Heartless* by Mehdi Akhavan Sales

Rashin Mobasheri*

Hossein Hasanpour Alashti**

Fatemeh Jamali***

Abstract

Each branch of hermeneutics is like a slice of reality. Integral hermeneutics confronts us with a larger part of reality. Since the image contains more information than the text, in integral hermeneutics, using the capabilities of the image, the elements related to the analysis of the author, the text, and the audience can be integrated together in an interactive space and displayed as an image. In this article, the poem *Heartless* (*Biedel* in Persian) by Mehdi Akhavan Sales was analyzed based on the integral hermeneutic approach, which first examines the elements of the text and the author's situation and then using psychological analysis, looks for external examples of text elements in the life and circumstances of the author. The results of this study showed that the depth images were used based on the proof images through the possibility of visualization (visualization of freedom in the pigeon). The depth image means the use of secondary aspects of words and the proof image means the author's attempt to express one's opinion and to attract the audience. According to imagery structure, the 'dove', 'blood', 'tower', and 'lost' are in the focus as the central images and the poetic images are created by employing the secondary meaning of words using description and symbolization. These images have a lyrical tone due to the 'akhrab makfouf' present hexameter. Moreover, this poem has a socio-political function and like a critical statement, it portrays a regressing society as a result of the coup. The poem uses cinematic imagery because it has a narrative and rich imagery to take advantage of the secondary meaning of words. In fact, using symbolism and the secondary meaning of words, the poet tries to win the support of the audience regarding his intention, which is taking a stance on a historical, political, and social event.

Keywords: Akhavan Sales, *Heartless*, Integral Hermeneutics, Image, Schema.

* Ph.D holder in Persian Language and Literature, Māzandarān University, Mazandaran, Iran, corresponding author, rashinmobasheri@gmail.com

** Associate Professor in Persian Language and Literature, Māzandarān University, Mazandaran, Iran h.hasanpour@umz.ac.ir

*** Assistant Professor in Persian Language and Literature, Payam-e Noor University, Shahriār branch, Tehran, Iran, dr.f.jamali@pnu.ac.ir

۱. مقدمه

در تفسیر شعر، هیچ‌گاه نمی‌توانیم به معنای کامل دست یابیم، بلکه تنها می‌توانیم از میان احتمالات، تفسیر محتمل‌تر را بپذیریم. در رویکرد اول، متن ادبی معنایی نهایی و اصیل دارد و نوشتن دربارهٔ متن به معنای یافتن نیت مؤلف است. یافتن نیت مؤلف می‌تواند از طریق روش‌هایی همچون روش ویلهلم دیلتای^۱ صورت گیرد که تحت‌تأثیر «تجربهٔ مجدد» شلاپرماخر، روش‌شناسی عامی را برای بازسازی احوال تجربه‌گر در تمام شاخه‌های علوم انسانی پیشنهاد کرد. از نظر او، «اثر ادبی دارای واقعیتی نیت‌گون است، به این معنا که در به‌وجودآمدن آن هدفی وجود داشته است و این همان نیت مؤلف است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۳۵). با شناخت مجموعهٔ کنش‌های نویسنده و کشف زمینهٔ معنایی اثر، معنای اثر ادبی به دست می‌آید. در این راه، ناگزیر باید از تجربهٔ شخصی بهره گرفت. اینجاست که رویکرد دوم، یعنی هرمنوتیک مفسرمحور، کاربرد می‌یابد. هرمنوتیک فلسفی هایدگر و گادامر، براساس رویکرد مفسرمحور، به دنبال درک مقصود مؤلف نیست و تفسیری را ملاک قرار می‌دهد که افق‌های معنایی متفاوتی دارد (واعظی، ۱۳۸۰: ۶۰). عمل تفسیر، درواقع، کشف امکان‌ها است. این امکان‌ها را می‌توان رتبه‌بندی کرد. امکان‌ها، هرکدام، با توجه به پیش‌امکان‌های دیگری به‌وجود می‌آیند و خود پیش‌امکان امکان دیگری می‌شوند. این همان معنای درجهان‌بودن انسان است. در رویکرد سوم، متن واسطهٔ میان مؤلف و خواننده است و عبارت از رمزهایی است که نویسنده برای خوانندهٔ فرضی خود می‌نویسد (ویلسون، ۱۹۹۰: ۱۳). از این نظر، تنها باید به خودِ متن پرداخت و از آنجاکه معنای متن واحد نیست و معانی بالقوه‌ای دارد، در مقابل تفسیرهای مختلف گشوده است. زبان هم زمانمند است و هم با تمام هستی و به تعبیری با مفهوم درجهان بودن مرتبط است؛ به همین جهت، همواره دارای ساختار است و می‌تواند مخاطب خود را راهنمایی کند.

در روش تلفیقی، ابتدا تمام واژه‌ها، عبارات، استعاره‌ها، اِمّاژها، نمادها، رمزا، و به‌طور کلی، رابطهٔ آنها با کل اثر به دقت و موشکافانه بررسی می‌شود. با این روش، «منطق درونی» خاص متن، که برخی همچون کالر^۲ آن را منطق استعاره نیز خوانده‌اند، آشکار خواهد شد (پاشایی، ۱۳۷۳: ۳۰). این منطق در دو محور عمودی و افقی روابط میان عناصر متن را نشان خواهد داد. محور عمودی به معنای جان‌نشینی مفاهیم، و محور افقی به معنای هم‌نشینی مفاهیم است.

در محور هم‌نشینی، مناسبات واژگان در ارتباط با یکدیگر سنجیده می‌شود؛ یعنی نقش ویژه‌ای که هر واژه در هم‌نشینی با واژه دیگر می‌یابد تا پیام را به گیرنده برساند. اما محور جانشینی رابطه پنهان هر واژه با واژه هم‌ارز دیگر است. بررسی تمام واژگان یک متن نسبت به یکدیگر و کشف روابط آنها به ترمینولوژی شهرت دارد. با استفاده از بررسی ساخت‌های زبانی و کشف گونه‌های نظم و آرایش در متن، می‌توان محتمل‌ترین معنا را به دست آورد.

۱.۱. بیان مسئله

شاخصه هرمنوتیک در زمان بودن است و بر تأویل تاریخی استوار است (ایگلتن، ۱۹۹۶: ۵۷). در فهم هرمنوتیک، تأویل دو سویه متقابل وجود دارد: اول، تأویل نحوی، و دیگری، تأویل روان‌شناختی. این دو جنبه تفسیر، لازم و پیوسته، در کنش متقابل اند و بر آنها اصل دور هرمنوتیکی حاکم است (پالمر، ۱۳۷۷: ۴۳). این دور هرمنوتیکی باعث می‌شود که هرمنوتیک از امر استعلایی به امر هستی‌شناختی انتقال یابد (برانز، ۱۹۹۲: ۱). معنای این گزاره این است که ارتباط میان عناصر یک متن با بیرون از متن کشف و سنجیده شود؛ برای مثال، استفاده از مجاز و خلاصه‌گویی با اضطراب مؤلف می‌تواند ارتباط داشته باشد.

ذهن همچون کوره‌ای است که تجربه‌ها در آن ذوب می‌شوند و به کیفیت واحد می‌رسند. شعر، به مثابه محصول فکر، حاصل تجربیات، احساسات، و افکار شاعر است که براساس مفهومی با عنوان «آمیختگی عناصر ناموافق» در یکدیگر ادغام شده‌اند. براساس همین دیدگاه هرمنوتیکی و بسترهای مشترک روان‌شناختی میان مؤلف و مخاطب، به جهت ویژگی‌های انسانی و روان‌شناختی، در مقاله حاضر به بحث ادغام و تجمیع هرمنوتیک تلفیقی در قالب یک تصویر پرداخته شد. هرمنوتیک تلفیقی این سه‌پاره جدا از هم (مؤلف، متن، و مفسر) را با هم ادغام کرده است. به همین جهت، هر شعر یک زیست‌جهان است که دارای توالی تاریخی از پیشامتن یعنی مؤلف تا پسامتن یعنی مخاطب است. علاوه بر روند تاریخی، براساس اصل دور هرمنوتیکی، بررسی روان‌شناختی مؤلف و متن، براساس رویکرد شلایرماخر و تکنیک هم‌ذات‌پنداری اسکینر در دستور کار قرار گرفته است.

۲.۱. مسئله پژوهش

چگونه می‌توان سه شاخه از هرمنوتیک (متن‌محور، مؤلف‌محور، مفسر‌محور) را در یک تصویر با یکدیگر تلفیق کرد؟

۳.۱. پیشینه پژوهش

در باره ارتباط میان هرمنوتیک و تصویر، مطالعات اندکی صورت گرفته است. حسن پور و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله «ماهیت دور هرمنوتیکی فهم در زیباشناسی تأویل عکس»، به تشریح فرآیند ذهنی در مقوله فهم با استفاده از هرمنوتیک کلاسیک پرداخته‌اند. در این تحقیق برپایه نظریه هایدگر در خصوص حلقوی بودن فهم و ارتباط میان امکان‌ها و فهم و تشریح عمل تفسیر رولان بارت، به رابطه میان مخاطب و بنیان هستندگی متن با سنت‌هایی که متن و مخاطب از آن برخاسته، اشاره شده است. حلقوی بودن در این جستار به معنی رفت و برگشت مداوم از جزء به کل و برعکس از کل به جزء است. در این پژوهش، برپایه متن / اتاق روشن به بررسی ماهیت دور هرمنوتیکی فهم در تأویل آثار عکاسی پرداخته شده و بازنمودهای دور فهم در متن عکس واکاوی شده است.

حسن پور (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان هرمنوتیک عکس به مثابه متن به رابطه فلسفه هرمنوتیک مدرن با تأویل و افق‌های باز و گسترده میان مخاطب و عکس پرداخته است. در این پژوهش به عکس همچون بازمانده‌ای از گذشته نگاه شده است؛ به همین دلیل، وجود مخاطب به نحوی خاص در مقابل آن گشوده می‌شود. این موضوع، به ویژه در عکس‌های شخصی افراد، بیشترین واکنش‌های درونی را به همراه دارد و نشان می‌دهد که هرمنوتیک عکس، به درکی متفاوت می‌انجامد.

در کتاب درآمدی بر تحلیل تصویر، ژولی (۱۳۹۹) در فصل اول، به تعریف تصویر و ریشه‌های نشانه‌شناسی سوسور و پیرس می‌پردازد. سپس در فصل دوم، تحلیل تصویر را براساس اصول و روش‌های تجزیه و تحلیل توضیح می‌دهد. مفاهیمی همچون انتظارات مخاطب و کشف پیام ضمنی، با استفاده از نظریات رولان بارت و نظریه افق انتظار اچ. آر. یاوس تشریح شده‌اند و برای آنها مثال عملی در تفسیر یک اثر نقاشی ذکر شده است. در فصل سوم، به تحلیل تصاویر تبلیغاتی و پیام‌های مختلف آنها پرداخته شده است. همچنین یک شاهد مثال از رمزگشایی انواع پیام شمایل، تجسمی و زبان‌شناسی از تبلیغ یک برند مردانه (مالبرو) بررسی شده است. در نهایت، در فصل چهارم، ذهنیت‌ها در مواجهه با تصویر و تکامل آن تشریح شده است. در این فصل نیز به روال گذشته، براساس یک مثال عملی، رمان عبور از افق / انتظار نوشته آنتوان تابوچی و یکی از آثار پل سزان با نام «کوه‌های سنت ویکتوار» نشانه‌شناسی شده‌اند.

۴.۱. روش پژوهش

در این تحقیق، سه شاخهٔ هرمنوتیک، یعنی متن‌محور، مؤلف‌محور، و مفسر‌محور، در تحلیل شعر «بی‌دل» مهدی اخوان ثالث به کار گرفته شده است. روش این تحقیق براساس رفت‌وبرگشت از جزء به کل (استقراء) و سپس از کل به جزء (قیاس) است. تحقیق حاضر براساس روش مشابه ام‌آی‌پی^۴ تنظیم شده است. بنابر این روش، واحد متن واژه است و می‌توان از سطوح شناسایی اسم و صفت و فعل در معنای اولیه تا موقعیت کلمه در بافت در معنای ثانویه حرکت کرد و به هر واحد یک کد نسبت داد که نشان‌دهندهٔ طبقهٔ واژگانی واحد مورد نظر است؛ یعنی واژه‌ها را برحسب نوع مقولهٔ واژگان می‌توان کدبندی کرد. در مرحلهٔ نخست، به تفسیر متن با استفاده از روابط میان اجزای متن پرداخته شده است. در مرحلهٔ دوم، با استفاده از پدیدارشناسی و بررسی عوامل بیرونی، به تأویل متن براساس مستندات و شواهد عالم واقع اشاره شده است. در مرحلهٔ سوم، با استفاده از اصول روان‌شناختی و فهم مشترک انسانی، عوامل و پدیده‌های متن از دیدگاه مخاطب تفسیر شده است. درنهایت، با استفاده از اصول و قوانین حاکم بر عالم تصویر، یک دستور صحنه با استفاده از نتایج مشترک حاصل از سه مرحلهٔ قبلی تهیه شد. با توجه به هم‌پوشانی این سه حوزه، می‌توان ارتباط تمام مؤلفه‌های مؤثر را سنجید و نوع تعامل آنها را با یکدیگر به‌دست آورد. برآیند این تلفیق را می‌توان به کدهای تصویری تبدیل کرد.

۲. طرح مقدمات

۲.۱. تعریف هرمنوتیک

اصطلاح هرمنوتیک^۵ با هنر تفسیر متناظر دانسته شده است. ریشهٔ یونانی این واژه به معنای تفسیر کردن است. در فرهنگ یونانی، الههٔ مرزها با این نام شناخته می‌شود. به دلیل همین تناسب معنایی، آن را با سه مرحله در تفسیر که در واقع بازگشایی مرزها است، هماهنگ دانسته‌اند:

الف. علامت، پیام یا متن که از منبعی صادر شده باشد.

ب. واسطه یا مفسر (هرمس)

پ. انتقال پیام به مخاطبان

با توجه به نزدیکی و مشابهت عمیق میان تفسیر و تأویل، ذکر این نکته ضروری است که تفسیر و تأویل در معنا مترادف‌اند، ولی در نوع استعمال با هم تفاوت دارند. «تفسیر، تبیین

کلام تک‌احتمالی بر طبق ظاهر است، و تأویل، برگرداندن کلام چنداحتمالی به یکی از معانی محتمل (خلاف ظاهر) به دلیل وجود قرینه». در معنایی دیگر، تأویل را به تبیین معنای متشابه یا ارجاع از معنای ظاهر به معنای احتمالی موافق با مدارک و مستندات نیز مربوط دانسته‌اند، درحالی‌که برخی تفسیر را در معنای وضعی، لفظ مستعمل می‌دانند، و تأویل را تفسیر باطن لفظ دانسته‌اند (ر.ک: سیوطی، ۱۳۹۵/۲: ۱۹۲).

فردریش شلایرماخر^۶ اولین کسی دانسته شده است که به بحث هرمنوتیک جدید پرداخت. ویلهلم دیلتای نیز به‌منظور پیشنهاد روشی مشابه علوم طبیعی برای علوم انسانی، هرمنوتیک را در قالب یک روش و اسلوب طرح‌ریزی کرد. به طور کلی، چهار دیدگاه مختلف دربارهٔ هرمنوتیک وجود دارد:

دیدگاه اول، دیدگاه شلایرماخر: از نظر شلایرماخر، علم هرمنوتیک با این پرسش شروع می‌شود که چگونه هر گفته‌ای، اعم از ملفوظ و مکتوب، واقعاً فهمیده می‌شود. از پرسش این واقعیت بیرون می‌آید که اولاً باید گوینده‌ای باشد که برای بیان معنای موردنظر جمله‌ای بسازد تا به شنونده برساند. شنونده این نیت و معنا را از طریق جملاتی که از کلمات صرف تشکیل شده است دریافت می‌کند و بخشی از معنا را درک می‌کند. این درک از طریق تجربه‌کردن مجدد افکار مؤلف در ذهن مخاطب به‌وقوع می‌پیوندد. کلمات به‌منزلهٔ واسطه‌ها، اتفاقات مشترک ذهنی را در ذهن گوینده و شنونده رقم می‌زنند؛ یعنی زبان واسطهٔ رسوخ کلمات به ذهن و نیت مؤلف می‌شود؛ بنابراین، تفسیر عبارت از دو سویهٔ درهم‌کنش (نحوی و روان‌شناختی) است. جنبهٔ نحوی با زبان سروکار دارد و جنبهٔ روان‌شناختی، با تفکر گوینده؛ بنابراین، نظریهٔ هرمنوتیکی شلایرماخر حول دو محور می‌چرخد: الف) فهم دستوری؛ ب) فهم روان‌شناختی.

دیدگاه دوم، دیلتای: دیلتای قائل به این بود که هر اثر مؤلف، حاصل نیت ضمنی مندرج در ذهن مؤلف نیست. او معتقد بود که اصل‌قراردادن نیت مؤلف به‌شدت ضدتاریخی است؛ زیرا چنین اعتقادی به‌اندازهٔ کافی به تأثیرات خارجی یا به تکامل و رشد مؤلف توجه نمی‌کند. روش خاص علوم انسانی فهمیدن^۷ است، درحالی‌که روش علوم طبیعی تبیین^۸ است. روش فهمیدن براساس کشف نیت، اهداف، آرزوها، منش، و شخصیت افراد است.

دیدگاه سوم، هایدگر: در دیدگاه هایدگر، این مفهوم مطرح است که پیش‌ساخت‌های فهم^۹، یعنی مفروضات، انتظارات و...، افق^{۱۰} هرگونه فعل خاص فهمیدن را شکل می‌دهند.

به تعبیری، می‌توان گفت تفسیر مستلزم پیش‌فرض است؛ بنابراین، هر تفسیری قبلاً از طریق مجموعه مفروضات و پیش‌فرض‌هایی، درباره کل تجربه، شکل گرفته است. هایدگر این حالت را «وضعیت هرمنوتیک»^{۱۱} می‌نامد. مقصود او این است که وجود بشری ساختار هرمنوتیکی دارد. این ساختار زمینه‌ساز همه تفسیرهای موضوعی ماست؛ یعنی وضعیتی که پیش‌فرض‌هایی را بر ما تحمیل می‌کند و ما نیز آنها را بر فهم تحمیل می‌کنیم.

هایدگر معتقد است که واژه‌ها معانی ثابت و واحدی، مستقل از کاربردشان، ندارند. معانی به واسطه روابط متقابل چشمگیری که جهان ما را می‌سازند، به واژه‌ها تعلق می‌گیرند. معنای یک واژه مبتنی بر جهان کاربران آن است. به همین جهت، برای فهم متن لازم است از فرهنگ لغات فراتر برویم و جهان مؤلف و امکاناتش را بازسازی کنیم.

دیدگاه چهارم، گادامر: هانس گئورگ گادامر^{۱۲} به تبعیت از هایدگر بر آن بود که تفسیر مسبوق به فهم‌پذیری است؛ یعنی تفسیر یک فهم پیشینی را، که به لحاظ تاریخی متعین شده است، پیش‌فرض خود می‌گیرد. در نتیجه، مفروضات و اعتقادات خود ما ضرورتاً مانع فهم نیستند، بلکه پیش‌شرط‌های آن هستند. جست‌وجوی فهم بدون پیش‌فرض بیهوده است. هر شیء و هر متنی از دیدگاه خاصی مورد تفسیر قرار می‌گیرد که افق خاصی را می‌سازد و می‌توان گفت که تفسیر مستلزم ترکیب افق‌هاست؛^{۱۳} یعنی افق‌های گذشته و حال، یا افق فهم مفسر و افق متن (محمدرضایی، ۱۳۷۹: ۳-۱۱).

۲.۲. نشانه‌شناسی تصویر

فرتور^{۱۴} یا تصویر^{۱۵} با توجه به اینکه بازتاب‌دهنده واقعیت و حقیقت است، مفهومی ثانوی است. این بازتاب به معنای فرآیند انتزاع (شکل‌گیری مفاهیم و اندیشه) برای فرد است. فرتورها می‌توانند دوبعدی یا سه‌بعدی باشند. در نوع سه‌بعدی می‌توان به بحث واقعیت مجازی^{۱۶} اشاره کرد. واقعیت مجازی تجربه‌ای شبیه‌سازی شده است که می‌تواند مشابه یا کاملاً متفاوت با دنیای واقعی باشد. انواع متمایز دیگر فناوری به سبک واقعیت مجازی شامل واقعیت افزوده و واقعیت ترکیبی است که گاه با عنوان واقعیت توسعه‌یافته شناخته می‌شود. در این خصوص، می‌توان به قابلیت افزونه‌ها در این نوع توسعه اشاره کرد. افزونه یا پلاگین نوعی نرم‌افزار کوچک و کاربردی است که به برنامه اصلی امکانات جانبی و مکمل اضافه می‌کند. واقعیت

مجازی معمولاً بازخورد شنیداری و تصویری را دربرمی‌گیرد، اما ممکن است انواع دیگر بازخورد حسی و نیرویی را نیز از طریق فناوری لمسی امکان‌پذیر کند.

مهم‌ترین گزینه در نظریه نشانه‌شناسی «دالت» است و سخن درباره «شیوه تولید معنا» نشانه است. یک مفهوم زمانی نشانه است که «مبین ایده‌ها» باشد و در پندار افراد دریافت‌کننده «تأویلی» برانگیزد؛ یعنی مصداق بیرونی داشته باشد. یکی از روش‌های سوق معنای متن به سمت وسوی خاص و دالت هدفمند روش لنگر بارت است. لنگر یا لنگراندازی^{۱۷} اصطلاحی است که در نشانه‌شناسی از آن استفاده می‌شود. این اصطلاح که رولان بارت (۱۹۷۷) مطرح کرده است، برای توصیف یا محدود کردن مجموعه خاصی از معانی به وسیله متون به کار می‌رود. ایجاد لنگر غالباً به وسیله نوشتن شرح عکس یا استفاده از هر متن دیگری در ارتباط با تصاویر و صداگذاری یا خواندن تفسیر روی تصاویر صورت می‌گیرد. کارکرد لنگر در واقع این است که خواننده یا بیننده را به سوی قرائت موردنظر هدایت کند (بارت، ۱۹۷۷: ۳۳).

به صورت کلی، تصویر را می‌توان به انواع مختلفی دسته‌بندی کرد. تصویر براساس درون‌گرایی و برون‌گرایی (تصاویر سطح و عمق)، متحرک یا ایستا، یا براساس روابط عاطفی (همدلی، یگانگی، حلول)، یا از منظر کارکردی (اثباتی و انتفاقی)، و ساختار تصویر (تصویر مرکزی، ابزار تصویر، لحن تصویر، کارکرد تصویر و ذهنیت تصویر) می‌تواند تحلیل شود. در تبدیل متن به تصویر می‌توان با تعریف دستور صحنه براساس مؤلفه‌های چندصدایی (همچون زاویه دید، لحن و ریتم)، جنبه‌های نمایشی (همچون آواز، صورت‌نمایشی، هم‌سرایی و موسیقی)، کارکرد گفتمان (گفتمان فشاره‌ای، گستره‌ای)، نگاره‌های بصری (رنگ‌ها، شکل‌های هندسی، ترکیب خط‌ها و پهنه‌های تصویری) و با استفاده از کارکرد دستوری متن (همچون اهداف استعاره، نقش‌های دستوری فعل) به رابطه میان تصویر و نوشتار پرداخت. در این مرحله، با ادغام نظریه‌های هلیدی، ایدما، کرس و ون‌لیوون^{۱۸} و رز، یک الگوی تلفیقی ترتیب داده شده که عبارت است از:

قاب و نما (فرانقش بازنمایی، فرانقش تعاملی، فرانقش متنی)

صحنه و سکانس (فرانقش بازنمایی، فرانقش تعاملی، فرانقش متنی)

مرحله و ژانر (فرانقش بازنمایی، فرانقش تعاملی، فرانقش متنی)

ابتدا، مطابق نظریات ایدما، تصاویر، از قاب تا سکانس و ژانر، تعریف می‌شوند؛ سپس، مطابق رهیافت‌های رز، به تحلیل گفتمان مطرح در هر مرحله و ژانر پرداخته می‌شود. برای توضیح

بیشتر، می‌توان با توجه به چگونگی تعامل فضای ذهن و نگاشت فضای ذهنی شکل خاصی از رابطه متن و تصویر را پیشنهاد کرد. در ادامه، با استفاده از نشانه‌شناسی اجتماعی و بررسی بینامتنی زمینه‌های اجتماعی، که تولید و مصرف فیلم در آن رخ می‌دهد، می‌توان دست‌به‌کار تهیه تصویر شد. ایدما در مرحله اول شش سطح برای تحلیل مشخص می‌کند که عبارت‌اند از: قاب، نما، صحنه، سکانس، مرحله، و ژانر (ایدما، ۲۰۰۱: ۱۸۷-۲۰۲).

در تک‌تک قاب‌ها و نماها و در سطوح بالاتر، با استفاده از فرانش‌های هلیدی، که شامل سه فرانش بازنمایی، تعاملی و متنی است، می‌توان فضای تصویر را با استفاده از واژگان و موسیقی آنها و با توجه به پس‌زمینه مخاطب بازنمایی کرد. در فرانش بازنمایی، چنانچه عناصر صحنه را کنشگر در نظر بگیریم، کنشگران را می‌توان از حیث کنش‌ها و روابط آنها (کنش/واکنش، فعال/منفعل و متعامل/غیرمتعامل) و همچنین جنبه‌های تعریف، تحلیل یا طبقه‌بندی کنشگران (شامل افراد، مکان‌ها و اشیا) و هویت، طبقه و گروه کنشگران طبقه‌بندی کرد.

در سطح فرانش تعاملی، که براساس رابطه میان معنا و موقعیت عمل می‌کند، براساس الگوی کرس و ون‌لیوون سه مقوله فاصله اجتماعی، رابطه اجتماعی، و تعامل اجتماعی مطرح می‌شود. فاصله اجتماعی این موضوع را مطرح می‌کند که در یک نظام نشانه‌ای تصویری افرادی که در نمای دور نشان داده می‌شوند غریبه هستند و در مقابل، سوژه‌هایی که با نمای نزدیک نشان داده می‌شوند جزئی از «ما» تصویر می‌شوند. رابطه اجتماعی براساس زاویه دید دوربین شکل می‌گیرد. زاویه دید دانای کل نامحدود، به منزله صدایی خارج از داستان، و زاویه دید اول‌شخص را با آوردن صدای او یا جایگزین کردن زاویه دوربین به جای بازیگر می‌توان نشان داد. این تکنیک را نمای دیدگاه^{۱۹} می‌نامند. از نماهای طولانی و ضرباهنگ کند نیز می‌توان برای نشان دادن کسالت و از ضرباهنگ‌های تند و نماهای کوتاه می‌توان برای نشان دادن هیجان و عشق استفاده کرد.

سومین مقوله براساس شیوه ون‌لیوون تعامل اجتماعی است. سه راهکار برای بازنمایی بصری افراد به‌عنوان «دیگری» از هم تفکیک می‌شود: راهکار فاصله‌گذاری،^{۲۰} راهکار قدرت‌زدایی،^{۲۱} و راهکار اژه‌سازی.

آخرین فرانش فرانش متنی است. این فرانش مشخص می‌کند که چگونه معانی در درون متنی پویا ادغام می‌شود؛ یعنی چگونه معناها به هم ربط داده می‌شوند. در این بخش نیز می‌توان

از طرح کرس و ون لیوون استفاده کرد. این تحلیل می‌تواند از طریق نظام‌هایی به‌وقوع بپیوندد که یکی از عناصر این نظام ارزش اطلاعاتی^{۲۲} است. ارزش اطلاعاتی به محل قرارگرفتن عناصر یک چیدمان می‌پردازد و با توجه به چپ/راست، مرکز/حاشیه، و بالا یا پایین قرارگرفتن عناصر و در معنای کلی‌تر، ناحیه‌های تصویر، ارزش اطلاعاتی خاصی به آنها می‌دهد. دومین مقوله، یعنی برجستگی، نشان می‌دهد که بعضی از عناصر می‌توانند در مقایسه با عناصر دیگر جلب‌توجه کنند که این امر نیز از طریق پیش‌زمینه یا پس‌زمینه، اندازه نسبی، کنتراست در قدرت صدا یا رنگ، درخشندگی، و غیره ایجاد می‌شود (کرس و ون لیوون، ۱۹۹۶: ۱۸۳-۲۱۶).

۳. بحث

شعر «بی‌دل»

مصراع اول: «آری/،/تو/آن/که/دل/اطلبد/آن/ی»

مصراع دوم: «ما»

مصراع سوم: «افسوس»

مصراع چهارم: «دیر/ای/است/اک/ان/کبوتر/خون/آلود»

مصراع پنجم: «جو/یا/ی/برج/گمشده/ی/جادو»

مصراع ششم: «پرواز/کرده/است» (اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۲۸)

۳.۱. تفسیر متن

در مصراع اول، «دل» به‌منزله اسم ذات معرفه‌ای در نقش نهاد است که با حرف ربط «که» به جمله قبل متصل شده است. ضمیر اشاره «آن» در نقش مسند به کار رفته است. نهاد دیگر در این مصراع «تو» است که در حال انجام یک عمل با «من» است؛ به‌همین سبب، طبق نظر دالاس، کارکرد نمایشی دارد. همین‌طور، کاربرد چندباره ضمیر اشاره «آن»، براساس نظام ارتباطی یا کوبسن، در ابتدای شعر نقش ترغیبی ایفا می‌کند. به‌این ترتیب، کاربرد شبه‌جمله اظهاری «آری» در ابتدای مصراع، با جنبه غنائی قرابت بیشتری یافته است. انشای غیرطلبی مصراع نیز بر نقش ترغیبی آن می‌افزاید و طبق نظریه کارگفت بیان احساس آستین، و مطابق با نظر سرل، با نکته‌ای غیربیانی، که منطبق بر وضع روانی شاعر است، هماهنگی دارد. در مصراع چهارم، «کبوتر» اسم ذات است که به‌جهت به‌کاررفتن اسم اشاره «آن» و حرف ربط «که»، به بخش‌های پیشین متصل و معرفه شده است. همچنین، براساس تشخیص‌پذیری لامبرکت، نیمه‌فعال است؛ چراکه براساس متن قابل درک است. ترکیب «کبوتر خون‌آلود» در

نقش نهاد در این مصراع قرار گرفته است که به جهت تأکید بر رمزگان و ماهیت سمبلیک شعر، نقش فرازبانی پیدا کرده است. خبری بودن و اشاره به سوم شخص «آن» با وجه حماسی قرابت بیشتری دارد. واژه «کبوتر» در مصراع چهارم، به جهت کاربرد معنای ثانویه و نیمه فعال در مقام نهاد با وجه نمادین قرابت بیشتری دارد. معنای این واژه براساس مفهوم غیرزبانی مورد نظر شاعر و با استنباط از متن قابل دریافت است. کبوتر می تواند نماد مبارز آزادی خواه قلمداد شود. در مصراع پنجم «برج» اسم ذات است که با توجه به تشخیص پذیری لامبرکت، از نظر درک متنی و موقعیتی، نیمه فعال است. همچنین، از نظر وجه ثانویه معنا، بر رمزگان تأکید دارد و نقشی فرازبانی ایفا می کند. کارگفت توصیفی از جهت انطباق متن و فرامتن با نظریه سرل به لحاظ نکته غیریابی مصراع تطابق دارد. نکته غیریابی در نظریه جان سرل به این مفهوم اشاره دارد که گزاره غالباً آنچه را در خود گزاره نیست بیان می کند؛ یعنی گزاره به واسطه ساختار خود، چیزی را بیان می کند که به صراحت در گزاره وجود ندارد، بلکه آن چیز به صورت غیرمستقیم و غیرصریح از آن استخراج می شود. در این مصراع نیز، دو ترکیب «جویای برج» و «برج جادو» به منزله ترکیب مضاف و مضاف الیهی عمل کرده اند و حاوی اسم های ذات و معنی هستند که نقش غیراولیه را ایفا می کنند، به این معنا که اولاً اجزای این ترکیب که دو اسم هستند یکدیگر را توضیح می دهند؛ و ثانیاً با توجه به اینکه اسم ذات، برخلاف اسم معنی، آن است که وجودش قائم به خود باشد نه دیگری، نوع این دلالت توضیح داده می شود. علاوه بر این، با توجه به اینکه فعل نقش اصلی را در جمله دارد، کلماتی که مستقیم با فعل در ارتباطند، متمم فعل نامیده می شوند. متمم های فعل نقش های اولیه را برعهده دارند. نقش های نهادی، مسندالیهی و فاعلی و مفعولی و مسندی از نقش های اولیه محسوب می شوند. کلماتی که وابسته به یکی از متمم ها هستند، یعنی با کمک متمم ها با فعل ارتباط می یابند، نقش های غیراولیه را برعهده دارند. مضاف الیه و صفت وابسته اسم، وابسته متمم ها به شمار می آیند و نقش های غیراولیه را بازی می کنند (مبشری و حسن پور، ۱۳۹۹: ۷۷).

در مصراع اول، فعل اسنادی «هستی» به صورت اختصاری با استفاده از اتصال پسوند «ی» با ضمیر اشاره «آن» به کار رفته و براساس دسته بندی ون ولیوون، جزء افعال حالت است که وضعیتی ایستا را شرح می دهد. همچنین، به لحاظ زاویه دید، استفاده از فعل دوم شخص مخاطب، با پیش نما سازی «دل» و اولویت بخشی به آن، تمرکز را بر پویه «تو» به عنوان کانون

اصلی توجه قرار داده است. به لحاظ ساختاری، فعل اسنادی «هستی» در نقش اصلی با مسندالیه «تو» در نقش اولیه ارتباط می‌یابد. دیگر فعل موجود در این مصراع، «طلبد»، سوم شخص مفرد و مضارع ساده است که با استفاده از مفعول «آن» در نقش اولیه، یک فعل ایستا را به نمایش گذاشته است. در مصراع چهارم فعل اسنادی «است» به همراه نهاد «دیر» در نقش اولیه، حالتی ایستا را به نمایش می‌گذارد. همچنین، در این مصراع، شاعر با پیش‌نماسازی و برجسته‌کردن مدت‌زمان «دیر»، پایگاه را روی پویه «کبوتر خون‌آلود» قرار داده است. در مصراع ششم، فعل «کرده است» ماضی نقلی است که یک حالت ایستا را که تا به اکنون ادامه دارد به تصویر کشیده است. در این مصراع، پایگاه بر پرواز کردن استوار شده است. پرواز نیز در جایگاه مفعول نقش اولیه را برعهده دارد. پایگاه منظور موقعیتی است که وضعیت/ موقعیت یک چیز (پویه) نسبت به آن سنجیده می‌شود (لانگاکر، ۲۳: ۱۹۸۷؛ ۱۸۹-۲۰۱).

در مصراع اول، به جهت به کار رفتن شبه‌جملهٔ اثباتی در ابتدای مصراع به عنوان آغازگر شعر، نوعی هنجارگریزی نحوی رخ داده است. در مصراع پنجم، کاربرد معنای ثانویه و نیمه‌فعال واژهٔ «برج» در مقام مضاف و مضاف‌الیه و همچنین قید مکان، قرابت بیشتری با نماد پیدا کرده است. معنای این واژه براساس مفهوم غیرزبانی موردنظر شاعر، که از متن استنباط می‌شود، می‌تواند یکی از بروج دوازده‌گانه در نجوم قلمداد شود. به لحاظ هنجارگریزی زمانی، در مصراع سوم، از باستان‌گرایی واژگانی (استفاده از حرف ربط «ک» و صفت اشارهٔ «آن») به شکل «کان» استفاده شده است. یکی از راه‌های ایجاد فضای باستانی، تخفیف واژگان از طریق تصرفات آوایی برای کاربرد نامعمول کلمات در زمان حال است.

در مصراع اول، می‌توان «آن» را مؤلفهٔ جهت‌نما برای مجسم کردن علاقه و طلب از عنصری انتزاعی به وجهی مادی و قابل اشاره به‌شمار آورد. در مصراع دوم، کاربرد مفهوم شرطی «اما» پیش‌درآمدی است برای بیان امری متقابل با آنچه در مصراع قبل گفته شده است. در مصراع سوم، براساس منطق استعارهٔ مفهومی، استفاده از مفهوم افسوس به منزلهٔ نوعی ارزیابی منفی مفهوم شرطی‌سازی شده در مصراع قبل تلقی می‌شود که با دیدگاه منفی شاعر همراه است. در مصراع چهارم نیز، مانند بخش‌های قبل، استعارهٔ مفهومی «کبوتر» را می‌توان نماد آزادی و رهایی دانست. در مصراع پنجم نیز «برج» را مکانی مرتفع و شاخص می‌توان در نظر گرفت که از سویی، با منطقهٔ قرار گرفتن خورشید در آسمان متناظر است که به شاخص زمانی خاصی هم اشاره دارد. این مفهوم طبق دانش مشترک شاعر و مخاطب دربارهٔ زمان و مکان خاصی

شکل گرفته و قابل رمزگشایی است. در مصراع ششم، پروازکردن یا، در اصطلاح عامیانه، «پریدن» برای امری به کار می‌رود که دیگر از دست رفته است. براین اساس، می‌توان پرواز کبوتر خون‌آلود را با شهادت انسان آزادی‌خواه متناظر دانست.

این شعر بر وزن مضارع مسدس اخرب مکفوف است که وزنی تغزلی است و از مصراع‌های کوتاه و بلند استفاده کرده است که حالتی خیزابی دارد. فرم شعر ساده است؛ چراکه مسیری خطی را از ابتدا تا به انتها می‌پیماید. شعر با فعل «پرواز کرده است» به پایان می‌رسد که با رویکرد و هدف شعر در پیوند است.

بعد از مرحله خوانش اولیه شعر (خوانش اکتشافی ریفاتر) و تعیین معنابن‌ها، مرحله خوانش پس‌کنشانه برای کشف دلالت‌های شعری قرار دارد. مطابق راهبرد ریفاتر خوانش شعر در دو سطح اتفاق می‌افتد؛ نخست، سطحی به نام خوانش اکتشافی که نخستین مرحله رمزگشایی از شعر است و جهت آن مطابق با جهت حرکت خطی شعر، یعنی از بالا به پایین، و از اولین سطر تا آخرین سطر است. در این خوانش، خواننده با توجه به توانش زبانی خود هر واژه را یک دال در نظر می‌گیرد که با مدلول خود در جهان واقع مرتبط می‌شود و به این ترتیب به درک معنای شعر می‌رسد. مرحله دوم، سطحی ژرف‌نگر و تفسیری است که خوانش پس‌کنشانه^{۲۴} یا خوانش پس‌نگر نام دارد. طی این مرحله خواننده با آزمودن فرضی که در خوانش اکتشافی شکل داده، از سطح معنا فراتر می‌رود و دلالت‌های شعر را جست‌وجو می‌کند و نهایتاً ماتریس یا شبکه شعر را شکل می‌دهد که همان گزاره بنیادی شعر است و اسباب وحدت آن را فراهم می‌کند (ر.ک: پاینده، ۱۳۸۷: ۱۰۰).

در بخش‌های پیشین، برای واژگان کبوتر (آزادی)، و برج (مقطع زمانی خاص)، معناهای افزون‌تری نسبت به حالت پایه مطرح کردیم. مقطع زمانی خاص سروده‌شدن شعر، شکست تاریخی و اجتماعی و سیاسی ملت را در دستیابی به آزادی در ایران و استمرار نظام‌های سلطه‌گر و سرکوبگر و مقتدر مرکزی تداعی می‌کند. «کبوتر خون‌آلود»ی که از این بوم‌وبر پر کشیده، بر ارزش متن افزوده و به معنی جهت داده است. به این ترتیب، می‌توان استنباط کرد که استفاده از نهاد «دیر» به مدت‌زمانی که از این واقعه می‌گذرد اشاره دارد و ترکیب مفعول و ماضی نقلی «پرواز کرده است» به استمرار این رخداد تا اکنون اشاره می‌کند. به جهت ناامیدی شاعر از بازگشت آزادی به این سرزمین، زمان فعل نیز مستمر خواهد بود. براساس

این دلالت‌ها، می‌توان فضا را بازسازی و کبوتر خون‌آلود را بازنمایی کرد. در بخشی از این شعر، اخوان آزادی را در مقام معشوق مخاطب قرار می‌دهد و با توجه به حرف شرط «اما» و شبه‌جمله «افسوس»، می‌توان آن را حکایتی پنداشت که میان شاعر و مخاطب مشترک است و هردو در نافرخته‌بودن آن متفق‌القول‌اند.

۳.۲. تأویل مؤلف

دفتر *آخر شاهنامه* ۳۳ قطعه شعر دارد. در این مجموعه، اخوان حساب زبان و سبک شعرهای سیاسی-اجتماعی خود را از اشعار غنایی جدا کرده و زبان شکوهمند و نسبتاً دشوار خاص خود را آفریده است. محتوای *آخر شاهنامه* حاکی از ظهور شاعری است دردمند که آرزوهای بزرگش همراه با یاران رفته، بر باد رفته‌اند و اینک او مانده است و گروهی بازماندهٔ خائن و دشمنانی پیروز و مست. دنیای او تیره و تار است و از هیچ‌سو راه گریز و دریچهٔ امیدی دیده نمی‌شود. شاعر، که گویی بار قرن‌ها گشت‌وگریز یک ملت را بر دوش کشیده، اخوان سی‌ساله است که چونان پیری سپیدموی و سالخورده، به روایت رویدادهای سال‌های تلخ می‌پردازد. او فقط یک شکست اجتماعی معاصر را نمی‌بیند. این شکست بزرگ برای او تداعی‌کنندهٔ همهٔ شکست‌های ملی پیشین است. از همین‌جاست که شکست اجتماعی-سیاسی شاعر بنیان شکست فلسفی او را تحکیم می‌بخشد. اخوان پس از کودتا راهش را از چهارپاره‌سرایان رمانتیک جدا کرد؛ چراکه «آنها فضای ادبی چند دههٔ متوالی را از رمانتیسمی سیاه، سطحی، بیمارگونه، خالی و خیالی انباشتند و شعرخوانان را با تغزلات ساده و سطحی سرگرم کردند» (روزبه، ۱۳۸۱: ۸۲). او «از شکست، حماسه‌های بلندی آفریده، حماسه‌سرودهایی که بیان دقیق حالات روزگار شکست‌روشنفکران نوامید بود» (لنگرودی، ۱۳۷۸: ۷۸).

شیوهٔ بیان در *آخر شاهنامه* شکل تکامل‌یافتهٔ نوسرودهای مجموعهٔ *زمستان* است. درواقع، اخوان در این مجموعه به ناب‌ترین فضاها، تصویرها، واژه‌ها و ساختارها می‌رسد. در زمینهٔ فضای شعری و تصویرسازی، سمبل‌های خاص نیمایی بیشترین نقش را در این مجموعه ایفا کرده است، اما دستاورد ویژهٔ اخوان توجه به تاریخی ملی است. او که پیشتر در مجموعهٔ *زمستان* «من» خود را در محدودهٔ جغرافیایی ایران گسترده بود، اینک آماده می‌شد تا گسترش این «من» در محدودهٔ تاریخ ایران، به نمونهٔ برجستهٔ یک ایرانی بدل شود. شعر اخوان شعری مدرن به حساب نمی‌آید. حافظهٔ فرهنگی شعر اخوان از تجربهٔ هنر امروز خالی نیست، اما به شدت وام‌دار شعر کلاسیک فارسی است.

به لحاظ اندیشه، شعر «بی دل» سمبولیک است. سمبولیسم در درجه اول از واقعیت عینی دوری می‌گزیند و براساس ریشه‌های ایده‌آلیستی به سمت استفاده از تصاویر ذهنی برای القای احساسات حرکت می‌کند. در این شعر، به خوبی می‌توان با مقایسه حرکت از پایگاه به سمت پویه و نقطه کانونی توجه شاعر، همچنین بررسی میزان فشاره و گستره، به خوبی دریافت که شاعر به سمت گسترش فضای حسی براساس بیان جسمی مفاهیم و اشاره به معنای نمادین آنها در وهله دوم پرداخته است. فشاره به معنای انقباض و انبساط احساسات و گستره در وجه افزایش دانش با توجه به گزاره‌هایی است که شاعر در شعر خود لحاظ کرده است. براین اساس، لازم است برای مخاطب رمزگشایی صورت گیرد؛ بنابراین، برای درک این معنای نمادین، مخاطب و شاعر باید از دانش پیشینی یکسانی برخوردار باشند.

به لحاظ بررسی تاریخی زندگی اخوان و شعر «بی دل»، احتمال دارد منظور از بیان تغزلی شاعر در استفاده از کبوتر آزادی، فضا سازی آزادی نسبی بین سال‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۲ باشد که به واسطه کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ با سقوط دولت مصدق به شکست انجامید. این رویداد سبب شد تا استبداد کبیر پهلوی آغاز شود و فرجام نخستین دولت قانونی در ایران بعد از قرن‌ها پادشاهی به شکست بینجامد. این موضوع با یأس و ناامیدی مردم و زندانی شدن و اعدام بسیاری از جوانان و مبارزان راه آزادی همراه شد. به صورت شاخص می‌توان از حسین فاطمی، وزیر امور خارجه دولت مصدق، نام برد که در دادگاه نظامی به اعدام محکوم شد؛ بنابراین، می‌توان این گونه در نظر گرفت که شاعر با استفاده از سمبل‌ها و با تکنیک فورژری^{۲۵} (رابطه جدی و تراگونه بیش متن نسبت به پیش متن) در عین حفظ پیش متن، که در اینجا یک واقعه تاریخی است، سعی دارد آن را در روایت خود (بیش متن) گسترش دهد. این موضوع را می‌توان با روش‌های پدیدارشناختی دقیق‌تر سنجید. اصولاً، پدیدارشناسی قائل به این است که می‌توان با توجه به بافت و زمینه‌های اولیه، معنا را بازتولید کرد. پدیدارشناسی بیشتر به دنبال یک معادل بیرونی یا جلوه‌ای از تأثیرات رویدادها بر ذهن و روان شاعر و نویسنده است و معمولاً در متن به دنبال اثر این جلوه‌های روانی بر ساختار و کاربرد واژگان متن است. در این بررسی، می‌توان اخوان را، که شاعری با خلق و خوی ملی‌گرایانه و حماسی است، در مواجهه با یک شکست ملی در تاریخ معاصر، فردی منزوی و گوشه‌گیر و البته ناامید و مأیوس در نظر گرفت. این مهم که بخشی از رویکرد و بازخورد آشکار اخوان به یک رویداد

تاریخی است و بارها توسط افراد مختلف به آن اذعان شده است، با توجه خاطره جمعی افراد، این احتمال را تقویت می‌کند که این شعر تحت تأثیر سقوط دولت ملی مصدق در اثر کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ سروده شده باشد؛ به‌خصوص اینکه اخوان، به‌لحاظ زمانی، مکانی، و فرهنگی، از نهضت آزادی‌بخش ملی ایران دور نبوده است. او طعم زندان و شکنجه را نیز چشیده و شاملو نیز در برهه‌ای از زمان هم‌بند اخوان ثالث در زندان بوده است؛ بنابراین، می‌توان رگه‌های این رخداد را در ذهن و ضمیر اخوان مشاهده کرد.

این شعر، به‌لحاظ فکری، جریان‌های اجتماعی-سیاسی را پیش‌نظر قرار داده که با حرکت آزادی‌خواهی بین سال‌های ۱۳۲۰ تا کودتای ۱۳۳۲ مرتبط است. شاعر در ابتدا از مطلوب خود و آنچه «دل» می‌طلبد، سخن به‌میان می‌آورد و گفت‌وگویی را مهیا می‌کند که در وهله اول همچون یک شعر غنایی است، گویی با معشوق خویش سخن می‌گوید. در ادامه، می‌توان نظاره کرد که مطلوب شاعر چیزی جز آزادی نیست.

در سمبولیسم اجتماعی، به‌جای اینکه شعر از منبع ایده‌آلیستی نشئت بگیرد، از رئالیسم تغذیه می‌کند. شاعر توصیفات را به‌صورت تدریجی ارائه می‌دهد. در این شعر نیز می‌توان مراحل تدریجی بسط گستره و شناخت را مشاهده کرد؛ به این شکل که ابتدا با ترتیب‌دادن یک مکالمه، آنچه را که مطلوب و آرمان هر انسانی است بیان می‌کند و سپس فضای پیرامونی تشریح می‌شود که ازدست‌دادن بزنگاهی تاریخی برای دستیابی به آزادی است و به‌طور مشخص، به کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سقوط دولت قانونی و به خاک‌وخون کشیده‌شدن مبارزان راه آزادی اشاره می‌کند. خاصیت سمبولیسم اجتماعی این است که شاعر خود را در مقابل مردم مسئول می‌داند.

این فضا از نظر شاعر دلنشین نیست و حسرتی ملی را به‌همراه دارد که با تعبیر «کبوتر خون‌آلودی که پرواز کرده است» به تصویر کشیده شده است. همچنین، به‌لحاظ سیاسی، این شعر یأس سیاسی ناشی از شکست جبهه ملی ایران به رهبری مصدق را در اثر کودتای سال ۱۳۳۲ به‌تصویر می‌کشد و این یأس با شکستی تاریخی درهم می‌آمیزد؛ چنان‌که آزادی در ایران را همچون کبوتری زخمی می‌داند که پرواز کرده است و دیگر دست‌یافتنی نیست.

۳.۳. تحلیل مخاطب

در تفسیر مخاطب، باید دید که عناصر متن به‌لحاظ فهم مشترک انسانی چه تأثیری بر مخاطب می‌گذارد. همچنین، باید دید که این عناصر در کدام حوزه‌های فرهنگی جای

می‌گیرند. به لحاظ فهم مشترک بر بستر روان‌شناختی، کاربرد واژه «افسوس» در کنار صفت مرکب «خون‌آلود» نوعی یأس و اندوه را القا می‌کند. این واژه‌ها، در کنار فضاسازی براساس فعل ماضی نقلی «پرواز کرده است»، نوعی استمرار در رویکرد روان‌شناسی شعر را به ذهن متبادر می‌کند که برپایه ناامیدی بنا شده است. به لحاظ کاربرد صفت مرکب «خون‌آلود»، که تداعی‌کننده سرخی خون است، و با توجه به اینکه واژه مذکور در سانسکریت به معنای زندگی آمده و از نظر ایدئولوژیکی در میان سوسیالیست‌ها و کمونیست‌ها رنگ سرخ نشانه آزادی است، با تعبیر پیشین هماهنگ است.

به لحاظ نظریه گشتالتی (وزن‌دهی به مفاهیم براساس احساسات پیشین)، مخاطب مفهوم آزادی را که امری انتزاعی و ذهنی است و عینی نیست، براساس رویکرد سمبولیستی شاعر، در تناظر با کبوتر قابل لمس می‌یابد؛ بنابراین، با جاندارانگاری مفهوم آزادی، آن را به پدیده‌ای دیدنی و قابل لمس کردن تبدیل کرده است. درواقع، وجه غالب حسی این شعر قوه بصری است و شاعر مفهوم آزادی را به منزله پدیده‌ای بصری تصویر کرده است.

به لحاظ کارکرد اجتماعی نیز در این شعر مفهوم کبوتر در کنار صفت مرکب «خون‌آلود» به کار رفته است که از جراحت و زخم نشان دارد. به معنای دیگر، این زخم با زخمی که چماق‌داران رژیم شاهنشاهی با ضرب و شتم و دستگیری گسترده منتخبان مردم در دولت ملی به مردم وارد کردند، می‌تواند متناظر انگاشته شود. این مفهوم در زیست‌جهان انسان‌هایی که حوزه تاریخی و فرهنگی مشترکی دارند دریافتنی است. به طور کلی، استفاده از کبوتر، که نماد صلح و دوستی در جهان است، یک خاطره جمعی را براساس درک تجربه مشترک به میان می‌آورد.

۳.۴. مؤلفه‌های تصویری مستخرج از هرمنوتیک تلفیقی

این شعر به لحاظ استفاده از نمادپردازی، تصویر عمق است و برپایه تصاویر اثباتی از طریق قابلیت حسی و تجسم عمل می‌کند. همچنین، از آنجاکه شاعر سمبولیسم اجتماعی را به خدمت گرفته است، از منبع رئالیستی الهام می‌گیرد، در نتیجه با معیارهای عقلی نیز منطبق است. در اینجا، تصویر عمق به معنای اشاره به وجه ثانوی کلمات است و تصویر اثباتی در مقابل تصویر اتفاقی است؛ یعنی شاعر با قصد و نیت قبلی و با استفاده از وجه حسی و قابل تجسم به دنبال اثبات نگرش و عقیده خود است.

این شعر از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد؛ چراکه دارای غنای تصویری به‌جهت بهره‌گیری از معنای ثانویه کلمات است. نهایتاً، این شعر، به‌دلیل استفاده مکرر از کلمه وابسته‌ساز «که»، و همچنین به‌دلیل تعداد اندک واژگان، تصویری وابسته دارد.

این شعر تک‌صدایی است و راوی اول‌شخص (شاعر) است. لحن شعر نیز با توجه به موسیقی بحر مضارع تغزلی و در برخی موارد خطابی است. ریتم شعر به‌جهت افزایش گستره در بیشتر موارد گُند است.

به‌لحاظ گفتمانی، این شعر هم در محور فشاره‌ای (حسی) و هم محور گستره‌ای (دانشی) حرکت کرده است، هرچند در مواردی حرکت کاهشی در آن مشاهده می‌شود. واژگانی همچون «خون‌آلود» و «برج جادو»، کاربرد رنگ‌های تیره و خاکستری و سرخ را توجیه می‌کند. از آنجاکه تصویر شعری محدود است، به‌لحاظ پهنه‌های تصویری، نماهای بسته کارکرد بیشتری خواهند داشت.

در باب نقش‌های دستوری نیز نقش اصلی را فعل ایفا می‌کند. مرحله اول، فعل اسنادی «هستی» حالتی پایدار توسط عملگر «تو» در نقش اولیه (فاعل) ایجاد کرده است. مرحله دوم، «طلبید» سوم‌شخص مفرد است و اگر آن را مضارع ساده نیز در نظر بگیریم، عمل توسط عملگر سوم‌شخص غائب در نقش اولیه نهاد (دل) صورت گرفته است. مرحله سوم، فعل اسنادی «است»، به‌عنوان یک حالت پایا توسط عملگر «کبوتر» در نقش اولیه (نهاد) واقع شده است و صفت مرکب «خون‌آلود»، در نقش ثانویه، خصوصیت نهاد را نشان می‌دهد. در ضمن، نهاد «دیر» در نقش اولیه، کیفیت این حالت را نشان می‌دهد. مرحله چهارم، فعل «کرده است» با زمان ماضی نقلی عملی از گذشته تا اکنون را به‌تصویر کشیده است که عملگر «کبوتر» در نقش اولیه (نهاد) و همچنین مفعول «پرواز» در نقش اولیه به توضیح فعل پرداخته‌اند.

تصویرپردازی این شعر براساس پیام زبانی که دانش موردنیاز پیشینی و دلالت‌های ضمنی آن پیشتر بیان شد و با توجه به اینکه شعر «بی‌دل» سمبولیک است و دلالت‌های ضمنی آن، مخاطب را به‌سمت خاصی هدایت می‌کند. در نتیجه، در این ادغام، با نداشت استعاری از مبدأ به مقصد، متن گسترش می‌یابد و مخاطب با وجه ثانویه معنا روبه‌رو می‌شود. به‌لحاظ کارکرد اجتماعی، تصویر بر محوریت نوشتار تهیه شده است، به‌گونه‌ای که متن در تصویر حضور ندارد و تصویر به‌تنهایی شعر را نمایش می‌دهد. خوانش شعر از زبان راوی و صداگذاری روی تصویر ممکن است ارتباط دقیق‌تری بین متن و تصویر برقرار کند.

۴. نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه شعر «بی‌دل» از سمبولیسم اجتماعی پیروی می‌کند و در رئالیسم اجتماعی ریشه دارد، نمایان‌کننده جامعه‌ای است که فرصتی تاریخی را از دست داده و پرده اقبالش برای همیشه پریده است. به لحاظ سیاسی، این شکست با مفهوم «خون‌آلود» که از یک تصادم حکایت می‌کند همسو است. این مقوله با توجه به ریشه‌های تاریخی قابل اثبات است. به لحاظ فرهنگی نیز این رخداد جز ناامیدی برای جامعه حاصل دیگری ندارد. این فضا از نظر شاعر دل‌نشین نیست و با تعبیر «کبوتر خون‌آلود» تاریخ سیاسی جامعه معاصر را به تصویر کشیده است.

در سطح لایه بیرونی شعر می‌توان در مقوله موسیقی این تأثیر را با انتخاب وزن مضارع مسدس اخرب مکفوف مشاهده کرد. این وزن باعث می‌شود تا شعر براساس وزن خیزابی، نوعی ضرباهنگ تغزلی در بیان داشته باشد که با موضع سیاسی شاعر، که همان بیان شکست تاریخی یک قوم و ملت است، هماهنگ است. این نوع موسیقی یأس و ناامیدی را نیز تلقین می‌کند. در مقوله فرم نیز استفاده از فرم ساده، به جهت داشتن نقطه آغاز و پایان، با خطی بودن روند شعر، که به لحاظ معنایی با برگشت‌ناپذیر بودن منطبق است، در یک راستا قرار می‌گیرد. به لحاظ مقوله بینامتنی نیز این احتمال بیان شد که شعر با شکست قیام ملی و برقراری دولت قانونی مصدق در برپایی آزادی در ایران به جهت کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ ارتباط داشته باشد. به همین جهت، فضای یأس‌آلود مستولی بر جامعه با این پیش‌فهم مطابق است.

لایه میانی شعر، به دلیل بهره‌گیری از توصیف در قالب موصوف و صفت، با مضمون تغزلی همراه است که با هدف توسعه گستره شعر، آن هم به شکل تدریجی، برای تصویرسازی در نظر شاعر بوده است. در باب توصیف و طرح‌واره‌ها، استفاده از منظومه‌های وصفی پیرامون «کبوتر» در یک‌سو و «خون‌آلود»، «برج گمشده»، و «برج جادو» در طرف دیگر، با استفاده از واژگان شرطی‌ساز همچون «اما» و شبه‌جمله‌های جهت‌دهنده همچون «افسوس»، طرح‌واره‌های کبوتر به مثابه آزادی و خون‌آلود تداعی‌کننده جراحت و تصادم، و برج جادو فراخواننده بخت و اقبال، دو سوی یک واقعه را می‌توانند تداعی کنند: وجهی در گذشته، که با آزادی همراه بوده است و در اثر رخدادهای پیش‌آمده از جامعه سلب شده و همچون پرندۀ بختی که برای همیشه از این سرا پریده باشد، آزادی به تصویر کشیده شده است. این وجه از

ناامیدی شاعر در بازگشت آزادی، با شرایط اجتماعی و سیاسی جامعه ایران، پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ انطباق دارد.

در سطح مرکزی شعر، در بخش فعل، استفاده از افعالی همچون «پرواز کرده است»، به معنی «از دست رفته است»، با مضمون شعر هماهنگ است که بر مفهوم ازدست رفتن بخت آزادی تأکید دارد. زمان ماضی نقلی به نوعی ادامه دار بودن این فضا را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. در مقوله اسم، استفاده از ضمیر «تو» و اسم‌هایی مانند «کبوتر» در مقام نهاد، با کنش‌ها و عمل‌ها که در بخش فعل بیان شد و همچنین صفاتی همچون «خون‌آلود» و «گمشده»، که در بخش توصیفات بیان شد، فضایی مرتبط با بیان سیاسی و اجتماعی مورد نظر شاعر آفریده است که با پیش‌فهم ما از شعر مرتبط است.

به لحاظ روان‌شناختی شعر در سطح منفی غیرفعال (اندوه) قرار می‌گیرد؛ زیرا رویکرد اجتماعی و سیاسی شعر و همچنین نوع موسیقی به کاررفته، که از مضمون شعر حمایت می‌کند، و همچنین توصیف‌های به کاررفته و فرم شعر، همگی ملازم این خواهند بود که شعر به لحاظ روان‌شناختی در سطح منفی جایگیر شود.

با توجه به موارد بیان‌شده، مؤلفه‌های تصویر باید شامل تصویر عمق برپایه تصاویر اثباتی از طریق قابلیت تجسم (تجسم آزادی در کبوتر) باشد. به لحاظ ساختار تصویرپردازی، «کبوتر»، «خون‌آلود»، «برج»، و «گمشده»، به عنوان تصویر مرکزی، در کانون قرار دارند. همچنین، شعر به لحاظ کارکردی، سیاسی و اجتماعی است و همچون یک بیانیه انتقادی، تصویرکننده ناامیدی و یأس جامعه واپس‌زده تحت تأثیر کودتا است. این شعر از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد؛ چراکه دارای روایت داستانی و غنای تصویری با استفاده از معنای ثانویه کلمات است. نهایتاً، این شعر تصویری وابسته و همچنین محدود، به دلیل دامنه اندک واژگان، دارد؛ بنابراین، نوع تصاویر به کاررفته مؤید بخش‌های پیشین است. تصاویر عمق به لحاظ کاربرد معنای ثانویه و در جهت نمادپردازی، با ایجاد تجسم در جهت اثبات، با کانون قراردادن مفاهیم «کبوتر خون‌آلود» و «برج گمشده»، با کارکرد اجتماعی شعر همراه و منطبق است.

قدردانی

ضمن قدردانی از صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (معاونت علمی و فناوری نهاد ریاست جمهوری) بابت حمایت مادی و معنوی، این مقاله برگرفته از رساله «طرحواره نمایشی-نقاشی در شعر معاصر فارسی» است که در فراخوان رساله دکتری این نهاد طرح برگزیده در سال ۱۳۹۶ بوده است.

پی‌نوشت

1. Wilhelm Dilthey
2. Jonathan Culler
3. Gerald Bruns
4. MIP
5. Hermeneutics
6. Friedrich Schleiermacher
7. Understanding
8. Explanation
9. Forestructure of understanding
10. Horizon
11. Hermeneutical situation
12. Hans-Georg Gadamer
13. Fusion of horizons
14. Picture
15. Image
16. Virtual Reality
17. Anchorage
18. Kress, G and Van Leeuwen
19. point of view
20. Distanciation
21. Disempowerment
22. Information value
23. Langacker
24. Retroactive reading
25. Forgerie

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۴). *آخر شاهنامه*. تهران: زمستان / مروارید.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.
- پاشایی، عسگری (۱۳۷۳). *از زخم قلب... تهران: چشمه*.
- پالمر، ریچارد (۱۳۷۷). *علم هرمنوتیک*. ترجمه محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

پاینده، حسین (۱۳۸۷). نقد شعر آی آدم‌ها سروده نیمایوشیج از منظر نشانه‌شناسی. *نامه فرهنگستان*. شماره ۴ (۴۰): ۹۵-۱۱۳.

حسن‌پور، محمد (۱۳۹۳). *هرمنوتیک عکس به مثابه متن*. مشهد: ترانه.

حسن‌پور، محمد و همکاران (۱۳۹۵). ماهیت دور هرمنوتیکی فهم در زیباشناسی تأویل عکس. *باغ نظر*. سال سیزدهم. شماره ۴۴: ۵-۱۴.

روزبه، محمدرضا (۱۳۸۱). *ادبیات معاصر ایران*. تهران: روزگار.

ژولی، مارتین (۱۳۹۹). *درآمدی بر تحلیل تصویر*. ترجمه مینو خانی و مصطفی گودرزی. تهران: همای هنر.

سنگری، محمدرضا (۱۳۸۶). *پرسه در سایه خورشید*. تهران: لوح‌زیرین.

سیوطی‌شافعی، جلال‌الدین (۱۳۹۵). *الاتقان فی علوم القرآن*. ترجمه سیدمهدی حائری قزوینی. تهران: امیرکبیر.

شمس لنگرودی (۱۳۷۸). *تاریخ تحلیلی شعر نو*. جلد دوم. تهران: توس.

مبشری، راشین (۱۳۹۹). طرحواره نمایشی-نقاشی در شعر معاصر فارسی. رساله دکتری به راهنمایی حسین حسن‌پور آلاشتی. دانشکده علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه مازندران.

محمدرضایی، محمد (۱۳۷۹). *نگاهی به هرمنوتیک*. قیسات. شماره ۱۷: ۳-۱۱.

واعظی، احمد (۱۳۸۰). *درآمدی بر هرمنوتیک*. تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

Barthes, Roland (1977). *Image-Music-Text*. New York: Hill and Wang.

Bruns, Gerald (1992). *Hermeneutics: Ancient and Modern*. New Haven: Yale University Press.

Eagleton, T. (1996). *Literary theory: An introduction* (2nd ed.). Oxford: Blackwell Publishing.

Iedema, Rick. (2001). Analysing film and television: a social semiotic Account of Hospital: An unhealthy Business, in *Handbook of visual Analysis*, Edited by Theo van Leeuwen and Carey Jewwitt. Sage Publication.

Kress, G and Van Leeuwn, T (1996). *Reading Images: The Grammar of visual Design*, Routledge.

Langacker, R. W. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol 1, Theoretical Prerequisites, Stanford CA: Stanford University Press.

Wilson, Barrie (1990). *Hermeneutical Studies*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.

References in Persian

- Ahmadi, Bābak (2001). *Text structure and interpretation*. Tehrān: Rouznegār. [In Persian]
- Akhavān Sāles, Mahdi (2005). *The end of Shāhnāme*. Tehrān: Zemestān/Morvārid. [In Persian]
- Hassanpour, Mohammad (2013). *Hermeneutics of photo as text*. Mashhad. Tarāneh. [In Persian]
- Hassanpour, Mohammad et al. (2015). The Nature of Hermeneutics understanding in Aesthetics of photo Interpretation. *Bāq-e nazar*. No. 44: 5-14. [In Persian]
- Julie, Martin (2019). *An introduction to image analysis*. Translated by Minou Khāni and Mustafā Goudarzi. Tehrān: Homāy-e Honar. [In Persian]
- Mobasheri, Rāshin (2021). Dramatic-painting schema in contemporary Persian poetry. PhD Thesis, Faculty of Social and Humanities, Māzandarān University. Supervisor: Hossein Hassanpour Ālāshti. [In Persian]
- Muhammad Rezāei, Muhammad (2000). Looking at Hermeneutics. *Qabasāt*. No. 17: 3-11. [In Persian]
- Palmer, Richard (1998). *Hermeneutic science*. Translated by Mohammad Saeed Hanāyi Kāshāni. Tehrān: Hermes. [In Persian]
- Pāshāyi, Asgari (1994). *Az zakhm-e qalb* (from a heart wound...) Tehrān: Cheshmeh. [In Persian]
- Pāyandeh, Hossein (2008). Criticism of the poem “Āy Adamhā” written by Nimā Youshij from the semiotic point of view. *Nameh-ye Farhangestān*. Number 4. Series 40. Pp. 95-113. [In Persian]
- Rouzbeh, Mohammad Rezā (2002). *Contemporary Iranian literature*. Tehrān. Rouzegār. [In Persian]
- Sangri, Mohammad Rezā (2008). *Parseh dar sāye-ye Khorshid* (Wandering in the shadow of the sun). Tehrān: Loh-e zarrin. [In Persian]
- Shams Langroudi (1999). *Analytical history of new poetry*. Volume 2. Tehrān: Tous. [In Persian]
- Siyouti, Jalāluddin (2016). Proficiency in the sciences of the Qur'an. Translated by Seyyed Mahdi Hāyeri Qazvini. Tehrān: Amirkabir. [In Persian]
- Vāezi, Ahmad (2010). *An introduction to Hermeneutics*. Tehrān: Contemporary Knowledge and Thought Cultural Foundation. [In Persian]