[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

مقالهٔ علمی-پژوهشی

تجمیع هرمنوتیک تلفیقی در قاب تصویر
با تکیه بر شعر «بی‌دل» مهدی اخوان‌ثالث

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. ازآنجاکه 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 مقالهٔ حاضر، براساس رویکرد هرمنوتیک تلفیقی، که ابتدا به بررسی عناصر متن و احوال مؤلف می‌پردازد و سپس با استفاده از تحلیل‌های روان‌شناختی به‌دنبال مصداق خارجی عناصر متن در زندگی و احوال مؤلف است، شعر «بی‌دل» مهدی اخوان‌ثالث بررسی شد. در این بررسی مشخص شد که تصاویر عمق برپایهٔ تصاویر اثباتی از طریق قابلیت تجسم (تجسم آزادی در کبوتر) به‌کار گرفته شده است. تصویر عمق به‌معنای استفاده از وجوه ثانویهٔ کلمات و تصویر اثباتی به مفهوم تلاش مؤلف برای بیان نظر خود و همراه‌کردن مخاطب است. به‌لحاظ ساختار تصویرپردازی، «کبوتر»، «خون»، «برج»، و «گمشده»، به‌منزلهٔ تصویر مرکزی در کانون قرار دارد که با استفاده از توصیف و نیز با بهره‌گیری از نمادپردازی، تصاویر شعری با استخدام معنای ثانویهٔ کلمات خلق شده‌اند. این تصاویر، با توجه به وزن مضارع مسدس اخرب مکفوف، لحنی تغزلی دارد. همچنین، این شعر به‌لحاظ کارکرد، سیاسی و اجتماعی است و همچون یک بیانیهٔ انتقادی، ناامیدی جامعهٔ 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 ثانویهٔ کلمات است. درواقع، شاعر با استفاده از نمادپردازی و معنای ثانویهٔ کلمات، سعی دارد مخاطب را با نیت خود، که موضع‌گیری درباب یک واقعهٔ تاریخی، سیاسی، و اجتماعی است، همراه کند.

کلیدواژه‌ها: اخوان‌ثالث، «بی‌دل»، هرمنوتیک تلفیقی، تصویر، طرحواره.

*دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران، نویسندهٔ 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
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۱، شمارهٔ۹۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۲۰۹-۲۳۲

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی سال ۳۱، شمارهٔ ۹۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص۲۰۹-۲۳۲

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*

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

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 به‌معنای یافتن نیت مؤلف است. یافتن نیت مؤلف می‌تواند ازطریق روش‌هایی همچون روش ویلهلم دیلتای[۱] صورت گیرد که تحت‌تأثیر «تجربهٔ مجدد» شلایرماخر، روش‌شناسی عامی را برای بازسازی احوال تجربه‌گر در تمام شاخه‌های علوم انسانی پیشنهاد کرد. از نظر او، «اثر ادبی دارای واقعیتی نیّت‌گون است، به‌این‌معنا 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 به‌دست 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، به‌دنبال 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 پیش‌امکانِ 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 ازآنجاکه معنای متن واحد نیست و معانی بالقوه‌ای دارد، در مقابل تفسیرهای مختلف گشوده است. زبان هم زمانمند است و هم با تمام هستی و به‌تعبیری با مفهوم درجهان بودن مرتبط است؛ به‌همین‌جهت، همواره دارای ساختار است و می‌تواند مخاطب خود را راهنمایی کند.

در روش تلفیقی، ابتدا تمام واژه‌ها، عبارات، استعاره‌ها، ایماژها، نمادها، رمزها، و به‌طورکلی، رابطهٔ آنها با کل اثر به‌دقت 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 به‌معنای جانشینی مفاهیم، و محور افقی به‌معنای هم‌نشینی مفاهیم است.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

در محور هم‌نشینی، مناسبات واژگان در ارتباط با یکدیگر سنجیده می‌شود؛ یعنی نقش ویژه‌ای که هر واژه در هم‌نشینی با واژهٔ دیگر می‌یابد تا پیام را به گیرنده برساند. اما محور جانشینی رابطهٔ پنهان هر واژه با واژهٔ 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 به‌دست آورد.

۱. ۱. بیان مسئله

شاخصهٔ هرمنوتیک درزمان‌بودن است و بر تأویل تاریخی استوار است (ایگلتون، ۱۹۹۶: ۵۷). در فهم هرمنوتیک، تأویلِ دو سویهٔ متقابل وجود دارد: اول، تأویل نحوی، و دیگری، تأویل روان‌شناختی. این‌دو جنبهٔ تفسیر، لازم و پیوسته، در کنش متقابل‌اند 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،[۳] 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 اضطرار مؤلف می‌تواند ارتباط داشته باشد.

ذهن همچون کوره‌ای است که تجربه‌ها در آن ذوب می‌شوند و به کیفیت واحد می‌رسند. شعر، به‌مثابهٔ 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، به‌جهت ویژگی‌های انسانی و روان‌شناختی، در مقالهٔ حاضر به بحث ادغام و تجمیع هرمنوتیک تلفیقی در قالب یک تصویر پرداخته شد. هرمنوتیک تلفیقی این سه‌پارهٔ جدا از هم (مؤلف، متن، و مفسر) را با هم ادغام کرده است. به‌همین‌جهت، هر شعر یک زیست‌جهان است که دارای توالی تاریخی از پیشامتن یعنی مؤلف تا پسامتن یعنی مخاطب است. علاوه‌بر روند تاریخی، براساس اصل دور هرمنوتیکی، بررسی روان‌شناختی مؤلف و متن، براساس رویکرد شلایرماخر و تکنیک هم‌ذات‌پنداری اسکینر در دستور کار قرار گرفته است.

۱. ۲. مسئلهٔ پژوهش

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

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ارتباط میان هرمنوتیک و تصویر، مطالعات اندکی صورت گرفته است. حسن‌پور و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «ماهیت دور هرمنوتیکی فهم در زیباشناسی تأویل عکس»، به تشریح فرآیند ذهنی در مقولهٔ فهم با استفاده از هرمنوتیک کلاسیک پرداخته‌اند. در این تحقیق برپایهٔ نظریهٔ هایدگر درخصوص حلقوی‌بودن فهم و ارتباط میان امکان‌ها و فهم و تشریح عمل تفسیر رولان بارت، به رابطهٔ میان مخاطب و بنیان هستندگی متن با سنت‌هایی که متن و مخاطب از آن برخاسته، اشاره شده است. حلقوی‌بودن در این جستار به‌معنی رفت و برگشت مداوم از جزء به کل و برعکس از کل به جزء است. در این پژوهش، برپایهٔ 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.

حسن‌پور (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان *هرمنوتیک عکس به‌مثابهٔ متن* به رابطهٔ فلسفهٔ هرمنوتیک مدرن با تأویل و افق‌های باز و گسترده میانِ مخاطب و عکس پرداخته است. در این پژوهش به عکس همچون بازمانده‌ای از گذشته نگاه شده است؛ به‌همین‌دلیل، وجود مخاطب به‌نحوی خاص در مقابل آن گشوده می‌شود. این موضوع، به‌ویژه 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 نظریهٔ 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 شاهدمثال از رمزگشایی انواع پیام شمایلی، تجسمی و زبان‌شناسی از تبلیغ یک برند مردانه (مالبرو) بررسی شده است. درنهایت، 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* نوشتهٔ آنتوان تابوچی و یکی از آثار پل سزان با نام «کوه‌های سنت ویکتوار» نشانه‌شناسی شده‌اند.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

۱. ٤. روش پژوهش

در این تحقیق، سه شاخهٔ هرمنوتیک، یعنی متن‌محور، مؤلف‌محور، و مفسرمحور، در تحلیل شعر «بی‌دل» مهدی اخوان‌ثالث به‌کار 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 این‌روش، 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 به‌معنای تفسیرکردن است. در فرهنگ یونانی، الههٔ مرزها با این نام شناخته می‌شود. به‌دلیل 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) به‌دلیل 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، ۲/۱۳۹۵: 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 طورکلی، 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 نیات، 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.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

به‌تعبیری، می‌توان گفت تفسیر مستلزم پیش‌فرض است؛ بنابراین، هر تفسیری قبلاً از طریق مجموعهٔ مفروضات و پیش‌فرض‌هایی، دربارهٔ کل تجربه، شکل گرفته است. هایدگر این حالت را «وضعیت هرمنوتیک»[11] می‌نامد. مقصود او این است که وجود بشری ساختار هرمنوتیکی دارد. این ساختار زمینه‌ساز همهٔ تفسیرهای موضعی 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 به‌واسطهٔ روابط متقابل چشمگیری که جهان ما را می‌سازند، به واژه‌ها تعلق می‌گیرند. معنای یک واژه مبتنی بر جهان کاربران آن است. به‌همین‌جهت، برای فهم متن لازم است از فرهنگ لغات فراتر برویم و جهان مؤلف و امکاناتش را بازسازی کنیم.

دیدگاه چهارم، گادامر: هانس گئورگ گادامر[12] به‌تبعیت از هایدگر بر آن بود که تفسیر مسبوق به فهم‌پذیری است؛ یعنی تفسیر یک فهم پیشینی را، که به‌لحاظ 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؛[13] یعنی افق‌های گذشته و حال، یا افق فهم مفسر و افق متن (محمدرضایی، ۱۳۷۹: ۳-۱۱).

۲. ۲. نشانه‌شناسی تصویر

فَرتور[14] یا تصویر،[15] با توجه به اینکه بازتاب‌دهندهٔ واقعیت و حقیقت است، مفهومی ثانوی است. این بازتاب به‌معنای فرآیند انتزاع (شکل‌گیری مفاهیم و اندیشه) برای فرد است. فرتورها می‌توانند دوبعدی یا سه‌بعدی باشند. در نوع سه‌بعدی می‌توان به بحث واقعیت مجازی[16] اشاره کرد. واقعیت مجازی تجربه‌ای شبیه‌سازی‌شده 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 برنامهٔ اصلی امکانات جانبی و مکمل اضافه می‌کند. واقعیت

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

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 نظریهٔ نشانه‌شناسی «دلالت» است و سخن دربارهٔ «شیوهٔ تولید معنا»ی 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 سمت‌وسوی خاص و دلالت هدفمند روش لنگرِ 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 محدودکردن مجموعهٔ خاصی از معانی به‌وسیلهٔ متون به‌کار می‌رود. ایجاد لنگر غالباً به‌وسیلهٔ 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 به‌سوی قرائت موردنظر هدایت کند (بارت، ۱۹۷۷: ۳۳).

به‌صورت‌کلی، 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 اتفاقی)، 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 زاویهٔ دید، لحن و ریتم)، جنبه‌های نمایشی (همچون آواز، صورت نمایشی، هم‌سرایی و موسیقی)، کارکرد گفتمان (گفتمان‌ـفشاره‌ای، 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 رابطهٔ 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

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

بیشتر، می‌توان با توجه به چگونگی تعامل فضای ذهن و نگاشت فضای ذهنی شکل خاصی از رابطهٔ 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 تهیهٔ تصویر شد. ایدما در مرحلهٔ 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 فرانقش‌های هلیدی، که شامل سه فرانقش بازنمایی، تعاملی و متنی است، می‌توان فضای تصویر را با استفاده از واژگان و موسیقی آنها و با توجه به پس‌زمینهٔ مخاطب بازنمایی کرد. در فرانقش بازنمایی، چنانچه عناصر صحنه را کنشگر در نظر بگیریم، کنشگران را می‌توان از حیث کنش‌ها و روابط آنها (کنش/ واکنش، فعال/ منفعل و متعامل/ غیرمتعالم) و همچنین جنبه‌های تعریف، تحلیل یا طبقه‌بندی کنشگران (شامل افراد، مکان‌ها و اشیا) و هویت، طبقه و گروه کنشگران طبقه‌بندی کرد.

در سطح فرانقش تعاملی، که براساس رابطهٔ میان معنا و موقعیت عمل می‌کند، براساس الگوی کرس و ون‌لیوون سه مقولهٔ فاصلهٔ اجتماعی، رابطهٔ اجتماعی، و تعامل اجتماعی مطرح می‌شود. فاصلهٔ 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. رابطهٔ اجتماعی براساس زاویهٔ دید دوربین شکل می‌گیرد. زاویهٔ دید دانای‌کل نامحدود، به‌منزلهٔ صدایی خارج از داستان، و زاویهٔ دید اول‌شخص را با آوردن صدای او یا جایگزین‌کردن زاویهٔ دوربین به‌جای بازیگر می‌توان نشان داد. این تکنیک را نمای دیدگاه[۱۹] می‌نامند. از نماهای طولانی و ضرباهنگ کُند نیز می‌توان برای نشان‌دادن کسالت و از ضرباهنگ‌های تند و نماهای کوتاه می‌توان برای نشان‌دادن هیجان و عشق استفاده کرد.

سومین مقوله براساس شیوهٔ ون‌لیوون تعامل اجتماعی است. سه راهکار برای بازنمایی بصری افراد به‌عنوان «دیگری» از هم تفکیک می‌شود: راهکار فاصله‌گذاری،[۲۰] راهکار قدرت‌زدایی،[۲۱] و راهکار ابژه‌سازی.

آخرین فرانقش فرانقشِ متنی است. این فرانقش 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 ون‌لیوون 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، اندازهٔ نسبی، کنتراست در قدرت صدا یا رنگ، درخشندگی، و غیره ایجاد می‌شود (کرس و ون‌لیوون، ۱۹۹۶: ۱۸۳-۲۱۶).

۳. بحث

شعر «بی‌دل»
مصراع اول: «آری/،/تو/آن/که/دل/طلبد/آن/ی»
مصراع دوم: «اما»
مصراع سوم: «افسوس»
مصراع چهارم: «دیر/ی/ست/ک/ان/کبوتر/خون/آلود»
مصراع پنجم: «جویا/ی/برج/گمشده/ی/جادو»
مصراع ششم: «پرواز/کرده/است» (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۴: ۲۸)

۳. ۱. تفسیر متن

در مصراع اول، «دل» به‌منزلهٔ اسم ذات معرفه‌ای در نقش نهاد است که با حرف ربط «که» به جملهٔ قبل متصل شده است. ضمیر اشارهٔ «آن» در نقش مسند به‌کار رفته است. نهاد دیگر در این مصراع «تو» است که در حال انجام یک عمل با «من» است؛ به‌همین‌سبب، طبق نظر دالاس، کارکرد نمایشی دارد. همین‌طور، کاربرد چندبارهٔ ضمیر اشارهٔ «آن»، براساس نظام ارتباطی یاکوبسن، در ابتدای شعر نقش ترغیبی ایفا می‌کند. به‌این‌ترتیب، کاربرد شبه‌جملهٔ اظهاری «آری» در ابتدای مصراع، با جنبهٔ غنایی قرابت بیشتری یافته است. انشای غیرطلبی مصراع نیز بر نقش ترغیبی آن می‌افزاید و طبق نظریهٔ 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 اشارهٔ «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

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

نقش نهاد در این مصراع قرار گرفته است که به‌جهت تأکید بر رمزگان و ماهیت سمبلیک شعر، نقش فرازبانی پیدا کرده است. خبری‌بودن و اشاره به سوم‌شخص «آن» با وجه حماسی قرابت بیشتری دارد. واژهٔ «کبوتر» در مصراع چهارم، به‌جهت کاربرد معنای ثانویه و نیمه‌فعال در مقام نهاد با وجه نمادین قرابت بیشتری دارد. معنای این واژه براساس مفهوم غیرزبانی موردنظر شاعر و با استنباط از متن قابل دریافت است. کبوتر می‌تواند نماد مبارز آزادی‌خواه قلمداد شود. در مصراع پنجم «برج» اسم ذات است که با توجه به تشخیص‌پذیری لامبرکت، از نظر درک متنی و موقعیتی، نیمه‌فعال است. همچنین، از نظر وجه ثانویهٔ معنا، بر رمزگان تأکید دارد و نقشی فرازبانی ایفا می‌کند. کارگفت توصیفی از جهت انطباق متن و فرامتن با نظریهٔ سرل به‌لحاظ نکتهٔ غیربیانی مصراع تطابق دارد. نکتهٔ غیربیانی در نظریهٔ جان سرل به این مفهوم اشاره دارد که گزاره غالباً آنچه را در خود گزاره نیست بیان می‌کند؛ یعنی گزاره به‌واسطهٔ ساختار خود، چیزی را بیان می‌کند که به‌صراحت در گزاره وجود ندارد، بلکه آن‌چیز به‌صورت غیرمستقیم و غیرصریح از آن استخراج می‌شود. در این مصراع نیز، دو ترکیب «جویای برج» و «برج جادو» به‌منزلهٔ ترکیب مضاف و مضاف‌الیهی عمل کرده‌اند و حاوی اسم‌های ذات و معنی هستند که نقش غیراولیه را ایفا می‌کنند، به‌این‌معنا که اولاً اجزای این ترکیب که دو اسم هستند یکدیگر را توضیح می‌دهند؛ 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 می‌شود. علاوه‌براین، با توجه به اینکه فعل نقش اصلی را در جمله دارد، کلماتی که مستقیم با فعل در ارتباطند، متمم فعل نامیده می‌شوند. متمم‌های فعل نقش‌های اوّلیه را برعهده دارند. نقش‌های نهادی، مسندالیهی و فاعلی و مفعولی و مسندی از نقش‌های اوّلیه محسوب می‌شوند. کلماتی که وابسته به یکی از متمم‌ها هستند، یعنی با کمک متمم‌ها با فعل ارتباط می‌یابند، نقش‌های غیراوّلیه را برعهده دارند. مضاف‌الیه و صفت وابستهٔ اسم، وابستهٔ متمم‌ها به‌شمار می‌آیند و نقش‌های غیراوّلیه را بازی می‌کنند (مبشری و حسن‌پور، ۱۳۹۹: ۷۷).

در مصراع اول، فعل اسنادیِ «هستی» به‌صورت اختصاری با استفاده از اتصال پسوند «ی» با ضمیر اشارهٔ «آن» به‌کار رفته و براساس دسته‌بندی ون‌ولیوون، جزء افعال حالت است که وضعیتی ایستا را شرح می‌دهد. همچنین، به‌لحاظ زاویهٔ دید، استفاده از فعل دوم‌شخص مخاطب، با پیش‌نماسازی «دل» و اولویت‌بخشی به آن، تمرکز را بر پویهٔ «تو» به‌عنوان کانون

اصلی توجه قرار داده است. به‌لحاظ ساختاری، فعل اسنادی «هستی» در نقش اصلی با مسندالیه «تو» در نقش اولیه ارتباط می‌یابد. دیگر فعل موجود در این مصراع، «طلبد»، سوم‌شخص مفرد و مضارع ساده است که با استفاده از مفعول «آن» در نقش اولیه، یک فعل ایستا را به‌نمایش گذاشته است. در مصراع چهارم فعل اسنادی «است» به‌همراه نهاد «دیر» در نقش اولیه، حالتی ایستا را به‌نمایش می‌گذارد. همچنین، در این مصراع، شاعر با پیش‌نماسازی و برجسته‌کردن مدت‌زمان «دیر»، پایگاه را روی پویهٔ «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 به‌تصویر کشیده است. در این مصراع، پایگاه بر پروازکردن استوار شده است. پرواز نیز در جایگاه مفعول نقش اولیه را برعهده دارد. پایگاه منظور موقعیّتی است که وضعیّت/ موقعیت یک‌چیز (پویه) نسبت به آن سنجیده می‌شود (لانگاکر،[۲۳] ۱۹۸۷: ۱۸۹-۲۰۱).

در مصراع اول، به‌جهت به‌کاررفتن شبه‌جملهٔ اثباتی در ابتدای مصراع به‌عنوان 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. به‌لحاظ هنجارگریزی زمانی، در مصراع سوم، از باستان‌گرایی واژگانی (استفاده از حرف ربط «ک» و صفت اشارهٔ «آن») به‌شکل «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 مجسم‌کردن 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 به‌منزلهٔ نوعی ارزیابی منفیِ مفهوم شرطی‌سازی‌شده 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 ازسویی، با منطقهٔ قرارگرفتن 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

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

شکل گرفته و قابل رمزگشایی است. در مصراع ششم، پروازکردن یا، در اصطلاح عامیانه، «پریدن» برای امری به‌کار می‌رود که دیگر از دست رفته است. براین‌اساس، 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 مرحلهٔ خوانش اولیهٔ شعر (خوانش اکتشافی ریفاتر) و تعیین معنابُن‌ها، مرحلهٔ 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 مرحلهٔ 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. مرحلهٔ دوّم، 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 شبکهٔ شعر را شکل می‌دهد که همان گزارهٔ 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. به‌این‌ترتیب، می‌توان استنباط کرد که استفاده از نهادِ «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. به‌جهت ناامیدی شاعر از بازگشت آزادی به این سرزمین، زمان فعل نیز مستمر خواهد بود. براساس

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

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 شبه‌جملهٔ «افسوس»، می‌توان آن را حکایتی پنداشت که میان شاعر و مخاطب مشترک است و هردو در نافرخنده‌بودن آن متفّق‌القول‌اند.

۳. ۲. تأویل مؤلف

دفتر *آخر شاهنامه* ۳۳ قطعه شعر دارد. در این مجموعه، اخوان حساب زبان و سبک شعرهای سیاسی‌ـاجتماعی 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 سالخورد، 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 اجتماعی‌ـسیاسی 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 شکست روشنفکران نومید 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* «منِ» 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 به‌حساب نمی‌آید. حافظهٔ فرهنگی شعر اخوان از تجربهٔ هنر امروز خالی نیست، اما به‌شدت وام‌دار شعر کلاسیک فارسی است.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

به‌لحاظ اندیشه، شعر «بی‌دل» سمبولیک است. سمبولیسم در درجهٔ اول از واقعیت عینی دوری می‌گزیند و براساس ریشه‌های ایده‌آلیستی به‌سمت استفاده از تصاویر ذهنی برای القای احساسات حرکت می‌کند. در این شعر، به‌خوبی می‌توان با مقایسهٔ حرکت از پایگاه به‌سمت پویه و نقطهٔ کانونی توجه شاعر، همچنین بررسی میزان فشاره و گستره، به‌خوبی دریافت که شاعر به‌سمت گسترش فضای حسی براساس بیان جسمی مفاهیم و اشاره به معنای نمادین آنها در وهلهٔ دوم پرداخته است. فشاره به‌معنای انقباض و انبساط احساسات و گستره در وجه افزایش دانش با توجه به گزاره‌هایی است که شاعر در شعر خود لحاظ کرده است. براین‌اساس، لازم است برای مخاطب رمزگشایی صورت گیرد؛ بنابراین، برای درک این معنای نمادین، مخاطب و شاعر باید از دانش پیشینی یکسانی برخوردار باشند.

به‌لحاظ بررسی تاریخی زندگی اخوان و شعر «بی‌دل»، احتمال دارد منظور از بیان تغزلی شاعر در استفاده از کبوتر آزادی، فضاسازی آزادی نسبی بین سال‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۲ باشد که به‌واسطهٔ 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 زندانی‌شدن و اعدام بسیاری از جوانان و مبارزان راه آزادی همراه شد. به‌صورت شاخص می‌توان از حسین فاطمی، وزیر امور خارجهٔ 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] (رابطهٔ جدی و تراگونهٔ بیش‌متن نسبت به پیش‌متن) در عین حفظ پیش‌متن، که در اینجا یک واقعهٔ تاریخی است، سعی دارد آن را در روایت خود (بیش‌متن) 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 به‌دنبال یک معادل بیرونی یا جلوه‌ای از تأثیرات رویدادها بر ذهن و روان شاعر و نویسنده است و معمولاً در متن به‌دنبال اثر این جلوه‌های روانی بر ساختار و کاربرد واژگان متن است.

در این بررسی، می‌توان اخوان را، که شاعری با خلق‌وخوی 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 خاطرهٔ 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 اخوان‌ثالث در زندان بوده است؛ بنابراین، می‌توان رگه‌های این رخداد را در ذهن و ضمیر اخوان مشاهده کرد.

این شعر، به‌لحاظ فکری، جریان‌های اجتماعی‌ـسیاسی 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 وهلهٔ اول همچون یک شعر غنایی است، گویی با معشوق خویش سخن می‌گوید. در ادامه، می‌توان نظاره کرد که مطلوبِ 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 جبههٔ 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

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

می‌گیرند. به‌لحاظ فهم مشترک بر بستر روان‌شناختی، کاربرد واژهٔ «افسوس» در کنار صفت مرکب «خون‌آلود» نوعی یأس و اندوه را القا می‌کند. این واژه‌ها، در کنار فضاسازی براساس فعل ماضی نقلیِ «پرواز کرده است»، نوعی استمرار در رویکرد روان‌شناسی شعر را به ذهن متبادر می‌کند که برپایهٔ ناامیدی بنا شده است. به‌لحاظ کاربرد صفت مرکب «خون‌آلود»، که تداعی‌کنندهٔ سرخی خون است، و با توجه به اینکه واژهٔ مذکور در سانسکریت به‌معنای زندگی آمده و ازنظر ایدئولوژیکی در میان سوسیالیست‌ها و کمونیست‌ها رنگ سرخ نشانهٔ آزادی است، با تعابیر پیشین هماهنگ است.

به‌لحاظ نظریهٔ 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 قابل‌لمس‌کردن تبدیل کرده است. درواقع، وجه غالب حسی این شعر قوهٔ بصری است و شاعر مفهوم آزادی را به‌منزلهٔ پدیده‌ای بصری تصویر کرده است.

به‌لحاظ کارکرد اجتماعی نیز در این شعر مفهوم کبوتر در کنار صفت مرکب «خون‌آلود» به‌کار رفته است که از جراحت و زخم نشان دارد. به‌معنای دیگر، این زخم با زخمی که چماق‌داران رژیم شاهنشاهی با ضرب‌وشتم و دستگیری گستردهٔ منتخبان مردم در دولت ملی به مردم وارد کردند، می‌تواند متناظر انگاشته شود. این مفهوم در زیست‌جهان انسان‌هایی که حوزهٔ تاریخی و فرهنگی مشترکی دارند دریافتنی است. به‌طورکلی، استفاده از کبوتر، که نماد صلح و دوستی در جهان است، یک خاطرهٔ جمعی را براساس درک تجربهٔ مشترک به‌میان می‌آورد.

۳. ٤. مؤلفه‌های تصویری مستخرج از هرمنوتیک تلفیقی

این شعر به‌لحاظ استفاده از نمادپردازی، تصویر عمق است و برپایهٔ تصاویر اثباتی ازطریق قابلیت حسی و تجسم عمل می‌کند. همچنین، ازآنجاکه شاعر سمبولیسم اجتماعی را به خدمت گرفته است، از منبع رئالیستی الهام می‌گیرد، درنتیجه با معیارهای عقلی نیز منطبق است. در اینجا، تصویر عمق به‌معنای 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 به‌دنبال اثبات نگرش و عقیدهٔ خود است.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

این شعر از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد؛ چراکه دارای غنای تصویری به‌جهت بهره‌گیری از معنای ثانویهٔ کلمات است. نهایتاً، این شعر، به‌دلیل استفادهٔ مکرر از کلمهٔ 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 کُند 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. ازآنجاکه تصویر شعری محدود است، به‌لحاظ پهنه‌های تصویری، نماهای بسته کارکرد بیشتری خواهند داشت.

درباب نقش‌های دستوری نیز نقش اصلی را فعل ایفا می‌کند. مرحلهٔ اول، فعل اسنادی «هستی» حالتی پایدار توسط عملگر «تو» در نقش اولیه (فاعل) ایجاد کرده است. مرحلهٔ دوم، «طلبد» سوم‌شخص مفرد است و اگر آن را مضارع ساده نیز در نظر بگیریم، عمل توسط عملگر سوم‌شخص غائب در نقش اولیهٔ نهاد (دل) صورت گرفته است. مرحلهٔ 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. مرحلهٔ 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 نگاشت استعاری از مبدأ به مقصد، متن گسترش می‌یابد و مخاطب با وجه ثانویهٔ 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.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

٤. نتیجه‌گیری

با توجه به اینکه شعر «بی‌دل» از سمبولیسم اجتماعی پیروی می‌کند و در رئالیسم اجتماعی ریشه دارد، نمایان‌کنندهٔ جامعه‌ای است که فرصتی تاریخی را از دست داده و پرندهٔ اقبالش برای همیشه پریده است. به‌لحاظ سیاسی، این شکست با مفهوم «خون‌آلود» که از یک تصادم حکایت می‌کند همسو است. این مقوله با توجه به ریشه‌های تاریخی قابل‌اثبات است. به‌لحاظ 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 جامعهٔ معاصر را به‌تصویر کشیده است.

در سطح لایهٔ بیرونی شعر می‌توان در مقولهٔ 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 مقولهٔ فرم نیز استفاده از فرم ساده، به‌جهتِ داشتن نقطهٔ آغاز و پایان، با خطی‌بودن روند شعر، که به‌لحاظ معنایی با برگشت‌ناپذیربودن منطبق است، در یک راستا قرار می‌گیرد. به‌لحاظ مقولهٔ 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. به‌همین‌جهت، فضای یأس‌آلود مستولی بر جامعه با این پیش‌فهم مطابق است.

لایهٔ میانی شعر، به‌دلیل بهره‌گیری از توصیف در قالب موصوف و صفت، با مضمون تغزلی همراه است که با هدف توسعهٔ گسترهٔ شعر، آن هم به‌شکل تدریجی، برای تصویرسازی در نظر شاعر بوده است. درباب 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 به‌مثابهٔ آزادی و خون‌آلود تداعی‌کنندهٔ جراحت و تصادم، و برج جادو فراخوانندهٔ 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 پرندهٔ بختی که برای همیشه از این سرا پریده باشد، آزادی به‌تصویر کشیده شده است. این وجه از

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

در سطح مرکزی شعر، در بخش فعل، استفاده از افعالی همچون «پرواز کرده است»، به‌معنی «از دست رفته است»، با مضمون شعر هماهنگ است که بر مفهوم ازدست‌رفتن بخت آزادی تأکید دارد. زمان ماضی نقلی به‌نوعی ادامه‌داربودن این فضا را در ذهن مخاطب تداعی می‌کند. در مقولهٔ 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.

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

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

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

قدردانی

ضمن قدردانی از صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (معاونت علمی و فناوری نهاد ریاست‌جمهوری) بابت حمایت مادی و معنوی، این مقاله برگرفته از رسالهٔ «طرحوارهٔ نمایشی‌ـنقاشی در شعر معاصر فارسی» است که در فراخوان رسالهٔ 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 schleirmacher
7. Understanding
8. Explanation
9. Forestructure of underestanding
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 Leeuwn
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.

اخوان‌ثالث، مهدی (۱۳۸۴). *آخر شاهنامه*. تهران: زمستان/ مروارید.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

پاشایی، عسگری (۱۳۷۳) */از زخم قلب...* تهران: چشمه.

پالمر، ریچارد (۱۳۷۷) *علم هرمنوتیک*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

پاینده، حسین (۱۳۸۷). نقد شعر آی آدم‌ها سرودهٔ نیمایوشیج از منظر نشانه‌شناسی. *نامهٔ فرهنگستان*. شمارهٔ ۴ (۴۰): ۹۵-۱۱۳.

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

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

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

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

سنگری، محمدرضا (۱۳۸۶). *پرسه در سایهٔ خورشید*. تهران: لوح‌زرین.

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

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

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

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

واعظی، احمد (۱۳۸۰). *درآمدی بر هرمنوتیک*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی دانش و اندیشهٔ 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 Leeuven 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.

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

[Downloaded from system.khu.ac.ir on 2024-04-18]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.93.7.5]
[DOI: 10.61186/jpll.31.95.209]

References in Persian

Ahmadi, Bābak (2001). *Text structure and interpretation*. Tehrān: Rouznegār. [In Persian]

Akhavān Sāles, Mahdi (2005). *The end of Shāhnāmeh*. 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. Superviser: 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]