

SID



ابزارهای
پژوهش



سرویس ترجمه
تخصصی



کارگاه های
آموزشی



بلاگ
مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری
STES



فیلم های
آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقالات ISI

آموزش مهارت های کاربردی
در تدوین و چاپ مقالات ISI



روش تحقیق کمی

روش تحقیق کمی



آموزش نرم افزار Word برای پژوهشگران

آموزش نرم افزار Word
برای پژوهشگران

نقش رمزگان نمادها در ساخت تصویری شعر نو ایران

فرزاد کریمی^۱

چکیده

آنچه معمولاً از تصویر و بررسی آن سراغ داریم، صور خیالی است که در قالب صنایع بدیعی و آرایه‌های لفظی و معنوی در آثار ادبی وجود دارد. در این مقاله، تصویر، نه به‌عنوان چنین صنایع و آرایه‌هایی، بلکه به‌عنوان ذهنیتی مصور، ناشی از درک و یادآوری عینیات موجود در متن، مورد بررسی قرار گرفته است. آثاری که پیش از این در این باره تألیف شده‌اند بسیار اندک و آنچه موجود است نیز مانند کتاب "بلاغت تصویر" یا "از نشانه‌های تصویری تا متن"، بیشتر به کلیات پرداخته‌اند تا تحلیل جزئی‌نگر و منتج شده از مصداق. در واقع حرکت این آثار از نظریه به مصداق است. در این مقاله سعی شده با تأکید بر مباحث زبان‌شناسانه و تحلیل موردی نمونه‌های مربوط، وضعیت تصویر، تصویرسازی و نتایج حاصل از تصویرمندی متن، در آثار شعر نو ایران تحلیل گردد. در این مسیر البته بعضی آرایه‌های بیانی، چون استعاره، تمثیل، نماد و اسطوره مورد بحث و بررسی قرار گرفته‌اند، اما اساس تحلیل بر وضعیت رمزگان نمادهاست که یکی از رمزگان‌های روایی در تقسیم‌بندی بارت به‌شمار می‌رود.

واژگان کلیدی: تصویر، زبان‌شناسی، شعر نو ایران، رمزگان نمادها

مقدمه

ویژگی‌های شعر نو ایران، از چند جنبه با شعر سنتی متفاوت است. آنچه در بادی امر به چشم می‌خورد، ویژگی‌های صوری آن، نظیر وزن، قافیه و ردیف است. اما مهم‌تر از این جنبه، خصوصیات درونی شعر، چون نوع روایت‌مندی تصویرپردازی، و ارجاعات درون‌متنی است. در این مقاله، چگونگی تصویرپردازی شعر نو، از منظر زبان‌شناسی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. منظور از تصویر، صور خیال سنتی چون، تشبیه، استعاره و... نیست؛ اگرچه این صنایع نیز جزئی از وضعیت تصویرپردازی ادبی را تشکیل می‌دهند. تصویر در این جا «به معنی بازسازی ذهنی یا خاطره‌ی تجربه‌ی ادراکی یا احساسی گذشته است که ضرورتاً دیداری نیست» (ولک و وارن، ۱۳۸۲: ۲۰۸). بنابراین ساخت یک تصویر ادبی منحصر به مشابهت‌سازی از واقعیت، به وسیله‌ی تشبیه و استعاره نیست. این تصویر می‌تواند با یادآوری خاطرات گذشته، یا ایجاد تخیل از اتفاقی که هرگز رخ نداده است ساخته شود. این تعریف گستره‌ی فراخی از تصویر و تصور را پیش روی ما قرار می‌دهد. تفاوت تصویرپردازی در شعر نو، نسبت به شعر کلاسیک ایران در این است که در شعر سنتی، تصویر عمدتاً به هنگام داستان‌سرایی مورد استفاده قرار می‌گرفته و بیشتر کلیات صحنه‌ای عاشقانه یا رزمی را نشان می‌داده، بنابراین تصویر در روساخت اثر بوده است. چنان‌که به‌عنوان مثال، شاهنامه را نمی‌توان اثری تصویری دانست، حال آن‌که به‌کرات میادین رزم در آن به تصویر کشیده شده است. در این‌گونه منظومه‌ها، خواننده تنها تصویری از آنچه را که می‌توانسته در واقعیت وجود داشته باشد در ذهن مجسم می‌کند. اما در شعر نو، تصویر به یکی از زیرساخت‌های اساسی شعر تبدیل شده است که یکی از وظایف اصلی آن، حفظ انسجام اثر است. در واقع روایت‌مندی شعر نو، مستلزم تصویری بودن است، هرچند الزام قطعی برای روایت‌مندی یا تصویری بودن برای آن نیست: «هنر روایت داستانی وقتی آغاز می‌شود که داستان باید نشان داده شود» (ریمون _ کنان، ۱۳۸۷: ۱۴۶). این الزام ناشی از تفاوت تأثیر "نشان دادن" و "بیان کردن" است.

تصویرپردازی در مقابل روی آورد دلالتی

اهمیت تصویرپردازی در ارائه‌ی یک متن روایی یا شعری، تأثیری است که بر حس درک شونده توسط مخاطب

دارد. این تصویر، تصویری اثباتی و تعقلی نیست، بلکه ادراکی و حسی است. «دو نوع تصویر وجود دارد: تصویر همچون ابزاری رایج برای اندیشیدن، ابزاری برای دسته‌بندی ابژه‌ها و تصویر شاعرانه همچون ابزاری برای تقویت تأثیر» (اشکوفسکی، ۱۳۸۵: ۸۴) درحقیقت این گونه‌ی تصویر، جایگزین کلام شاعرانه نمی‌شود. بلکه شاعر، یا راوی روایت شاعرانه را تا حدود زیادی از بیان‌گری بی‌نیاز می‌سازد. نتیجه‌ی کاهش سطح بیان‌گری، افزایش نمودهای عینی در اثر است. در متنی این‌چنینی، این ذهنیت نویسنده یا شاعر نیست که مستقیماً به مخاطب ارائه می‌شود، بلکه ذهنیت شاعر (چه به‌صورت ذهنیت ازپیش‌موجود یا یک عینیت ذهنی شده)، در قالب تصویر، یعنی عینیت به مخاطب عرضه می‌شود. این عینیت، همان عینیتی نیست که خواننده با آن مواجه می‌شود. خواننده از طریق ذهنیت خاص خود با متن برخورد کرده و عینیتی مطابق با آن می‌سازد. هرچه توضیح تصویر، با استفاده از عبارات بیان‌گرایانه بیشتر باشد، عینیت نویسنده و مخاطب به یکدیگر نزدیک‌تر می‌شود و با وضوح هرچه بیشتر تصویر، دخالت خواننده در بازسازی تصویر کم‌تر می‌گردد.

لیوت فرآیند تحول تصویر در جریان تبادل عینیت بین دو ذهن را، «هم‌بسته‌ی عینی»^(۱) (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۵) نام نهاده است. هم‌بسته‌ی عینی برای ارائه‌ی روایت، به‌خصوص در متن شاعرانه، بسیار حائز اهمیت است. هم‌بسته‌ی عینی درحقیقت نقطه‌ی تلاقی دیدگاه‌های شاعر و خواننده است. انتقالی که از خصلت‌های دلالتی زبان دور شده و با روی آوردن به تصویر زبانی (تصویری که رسانه‌ی انتقال آن زبان است)، به‌صورت بلاواسطه انجام می‌شود. تفاوت این دو روش انتقال پیام از سوی فرستنده، متناظر با تفاوت میان فهم و شهود از سوی گیرنده‌ی پیام است. شهود، دریافتی بی‌واسطه‌تر از فهم و از این جهت مؤثرتر، سریع‌تر و درونی‌تر است. «روی آوردن دلالتی به شیء اشاره می‌کند، درحالی‌که روی آوردن تصویری، شیء را به نزدیکی من می‌آورد. روی آوردن دلالتی به یک عین به طور آنی و به یک‌باره، به‌عنوان یک کل روی می‌آورد، و حال آن‌که روی آوردن تصویری، عین را از یک چشم‌انداز یا در یک لحظه‌ی خاص، با جنبه‌های ویژه‌ای که مورد تأکید قرار گرفته‌اند، اهدا می‌کند. به دیگر سخن، روی آوردن تصویری، انضمامی و روی آوردن دلالتی، انتزاعی است» (ساکالوفسکی، ۱۳۸۸: ۱۶۰).

در شعر نو ایران، نمونه‌های زیادی از روی آوردن دلالتی را می‌توان سراغ گرفت. شعر محمد مختاری نمونه‌ای از این رویکرد است:

اینک
همین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

سیمای باستانی من:

رگ‌ها و استخوان‌هایی

که در حواشی شن

با آسیاب و آهن

آمیخته‌اند.

و قصه‌ی قدیمی‌ام

از دست‌هایی

آغاز می‌شود

که در کرانه‌ی پاسارگاد

ویران شدند.

(مختاری، ۲۵۳۶: ۲۶)

آنچه در این شعر دیده می‌شود، کلیت‌هایی است که صرفاً دلالت به یک مدلول انتزاعی را سبب شده‌اند. این شعر، متنی فاقد تصویر است و حتی عینیت‌هایی چون "شن"، "آسیاب"، "آهن" و "کرانه‌ی پاسارگاد" نیز آنچنان با ذهنیت شاعر درآمیخته‌اند که هیچ مابه‌ازای عینی برای آن‌ها قابل تصور نیست. انضمامی بودن روی آوردن تصویری، به‌معنای این است که هیچ‌گاه یک عین، به‌صورت مجرد در ذهن بازنمود پیدا نمی‌کند. هر بازنمود ذهنی از یک

انتزاع، ناخودآگاه همراه با تصاویر دیگری انجام می‌شود که می‌توان آن‌ها را تصاویر "پس‌زمینه‌ای"^(۲) نام نهاد. تصویرهایی که برجستگی عنصری را در میان سایر عناصر پیرامونی زمینه‌سازی می‌کنند.

تصاویر پیش‌زمینه‌ای

این برجسته‌سازی تصویر، در قیاس با عناصر واقع در پس‌زمینه، عنصر اصلی را در "پیش‌زمینه"^(۳)ی دریافت قرار می‌دهد. تلفیق و ترکیب این تصاویر، پویایی یک نظام ادبی را موجب می‌شود: «آثار ادبی نظام‌هایی پویا قلمداد می‌شوند که عناصر موجود در آن‌ها در مناسبات پیش‌زمینه‌ای و پس‌زمینه‌ای با یکدیگر ساخته می‌شوند» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۷۷: ۵۵). در شعر نو ایران، شعرهای نیما را می‌توان عموماً آثاری دانست که چنین نظام پویایی _ از لحاظ تصویری _ در آن‌ها شکل نگرفته است. در اشعار نیما، تصاویر عمدتاً کم‌رنگ و در پس‌زمینه‌ی روایت قرار دارند. آنچه برای شاعر مهم بوده است صرف خود اتفاق به‌عنوان پیوستاری از کنش‌هاست. حتی جایی که کنش‌گر اصلی روایت، یک عنصر طبیعی است، باز تصویرپردازی برجسته شده‌ای را شاهد نیستیم:

"ماخ اولاً" پیکره‌ی رود بلند

می‌رود نامعلوم

می‌خروشد هر دم

می‌جهاند تن، از سنگ به سنگ.

چون فراری شده‌ای

(که نمی‌جوید راه هموار)

می‌تند سوی نشیب

می‌شتابد به فراز

می‌رود بی‌سامان؛

با شب تیره، چو دیوانه که با دیوانه.

(نیمایوشیچ، ۱۳۸۶: ۶۸۵)

انتزاعی بودن بیشتر دلالت‌ها، باعث ممانعت از تشکیل "هم‌بسته‌ی عینی" در آثاری از این دست می‌شود. درواقع، این عینیت موجود نیست که به‌صورت ذهنیت شاعر روایت شده باشد. بلکه شاعر، دریافت ذهنی و ادراکی خود از یک عین طبیعی را روایت کرده است. به‌همین دلیل هم خواننده امکان به‌تصویر درآوردن آنچه راوی بیان کرده است را نمی‌یابد، جز تصویری گنگ و مبهم. ساخت تصاویری روشن، براساس اهمیت پیش‌زمینه نسبت به پس‌زمینه و در نتیجه رسیدن به هم‌بسته‌ی عینی را البته در معدود آثاری از نیما می‌توان یافت:

تو را من چشم در راهم شباهنگام

که می‌گیرند در شاخ "تلاجن" سایه‌ها رنگ سیاهی

وزان دل‌خستگانت راست اندوهی فراهم؛

تو را من چشم در راهم.

شباهنگام. در آن دم که برجا دره‌ها چون مرده‌ماران خفتگانند؛

در آن نوبت که بندد دست نیلوفر به پای سرو کوهی دام

گرم یادآوری یا نه، من از یادت نمی‌کاهم؛

تو را من چشم در راهم.

(نیمایوشیچ، ۱۳۸۶: ۷۸۶)

توصیف‌هایی که نیما در این شعر از طبیعت داده است، حاصل ذهنی شدن عینیت‌های طبیعی است، حتی اگر این عینیات در حد تشبیه‌های تخیلی باشند: «دره‌ها چون مرده‌ماران». چراکه اجزاء این تشبیهات همگی عینی و ملموسند.

نتیجه‌ی چنین همبستگی‌بی این است که طبیعتِ وصف شده، زمینه‌ی روانی روایت را نیز فراهم کرده است. "چشم‌به‌راه بودن"، "تنهایی"، "دل‌خستگی" و "فراموش‌شدگی"، با "وهم‌انگیزی"، "ترسناکی" و "دلهره"‌ی راه هم‌خوانی مضمونی-تصویری دارند. هم‌خوانی‌ها و هم‌بستگی‌هایی از این دست در یک متن روایی، سبب آنچه می‌شود که اسپربر و ویلسون، "تأثیر ادبی" نام نهاده‌اند: «پاره‌گفته‌ها به‌لحاظ معنایی، هنگامی دارای تأثیر ادبی هستند که بیشتر تناسب‌اشان از تضمن‌های دور باشد. به بیان دیگر، دانش افزوده‌ی مورد نیاز برای رسیدن به این تناسب، ماهیتی القایی یا عاطفی دارد» (والش، ۱۳۸۹: ۱۱۴). بنابراین رسیدن به کیفیت القایی، یعنی بی‌واسطگی در دلالت، مستلزم انضمامی بودن تصویر است و در این صورت است که اثر ادبی بیشترین تأثیر را بر مخاطب خواهد داشت.

این وضعیت را در شعر اول از دفتر "دل‌تنگی‌ها" از یدالله رؤیایی بررسی می‌کنیم. اگرچه رؤیایی خود معتقد است که «شعر حجم شعر تصویری است، اما کلمه‌ی کلی روایت را نمی‌توان درباره‌ی آن به‌صورت دربست پذیرفت» (رؤیایی، ۱۳۵۷: ۱۶۳). اما بررسی آثار او، وضعیت تصویری شعر حجم را، آن‌چنان که در این مقاله تحلیل شد، تأیید نمی‌کند. بیشتر تصاویر در آثار رؤیایی همان تصاویر انتزاعی‌اند و به‌همین دلیل هم هست که حکم روایت در شعر حجم را به‌طور کامل نمی‌توان پذیرفت:

با اسب‌های خسته که راه دراز را
طوفان ضربه‌های سم آرند ارمغان،
با بوی خیس یال،
و طبل بی‌قرار نفس‌ها،
پرواز تازیانه‌ی خود را فراز راه
افراشتم.

(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۳۸۹)

علی‌رغم ارجاع به فضای بیرونی، به‌دلیل انتزاعی بودن انگاره‌ها، نمونه‌ی داده شده را نمی‌توان زمینه‌ای تصویری دانست. در شعر رؤیایی، هر جا تصویر به‌طور کامل ارائه شده باشد، روایت نیز در لایه‌های زیرین اثر قابل تشخیص است. در دو بند دیگر از همین شعر چنین ویژگی‌بی را می‌توان دید:

اوج مناره‌ها،

کز هول تند صاعقه سرباختند،

در بی‌زبانی‌اش - همه سرشار سنگ -

خاموش مانده، وسعت شن‌های دور را

اندیشه می‌کند:

شاید گریز سایه‌ی بالی؛

شاید طنین بانگ اذانی! . . .

آن برج‌های کهنه، که ماندند

بی بغ‌غوی گرم کبوترها،

پره‌های سرد و ریخته را دیری‌ست

با بادهای تنها، بیدار می‌کنند.

(رؤیایی، ۱۳۸۷: ۳۹۱)

انضمام تصویری

در این دو بند، "انضمام تصویری" را می‌توان در عبارات‌های "اوج مناره‌ها" و "آن برج‌های کهنه"، نیز در دو سطر «در بی‌زبانی‌اش - همه سرشار سنگ-» و «خاموش مانده، وسعت شن‌های دور را»، همچنین در دو تصویر "بغ‌بغوی گرم کبوترها" و "پرهای سرد و ریخته" و یا "اوج مناره‌ها" و "طنین بانگ اذانی" تشخیص داد. تمامی عبارات‌های یاد شده، تصویرهایی انتزاعی‌اند که در انضمام با یکدیگر، کل این دو بند را تصویری کرده‌اند. در بیان شعری، از آن‌جا که ابزار انتقال تصویر، چیزی مانند سینما نیست که مستقیماً عینیت را به نمایش بگذارد، بازی عین/ ذهن ناگزیر است. بنابراین یک انتزاع عینی، در مفهوم مجرد خود قابلیت تصویری شدن، به‌منظور تولید روایت را ندارد. چنان‌که در دو قسمت داده شده از شعر مشهود است، قسمت اول حاوی روایتی نیست و صرفاً عملکرد توصیفی در کل شعر دارد، اما بند دوم روایتی در دل خود دارد و می‌تواند به‌عنوان یک پاره‌روایت در روایت کلی اثر مشارکت داشته باشد.

روی‌آوری انتزاعی، در روایی‌ترین حالت خود می‌تواند روایتی تمثیلی بسازد. «بنا به نظر کولریچ شکل تمثیلی، مفهومی تجریدی است» (دومن، ۱۳۸۶: ۸۳). روایت تمثیلی از آن‌جا به تصویر نمی‌رسد که وارد جزئیات نمی‌شود. بیان تصویری، بیانی مبتنی بر جزئیات است. آنچه در یک تصویر سینمایی قابل رؤیت است، زمانی که به‌صورت ادبیات مکتوب درمی‌آید، ناگزیر به ذکر جزئیات است تا وضوح و کمال تصویری داشته باشد. صورت تمثیلی، در عین حال صورتی تفسیری است. درحقیقت در تمثیل، تفسیر جایگزین تصویر می‌شود و به‌عبارت دیگر، در غیاب تصویر، متن ناگزیر از تفسیر می‌شود «تمثیل معمولاً به‌شکلی ساده اما مؤثر، رشته‌ای کلی و نمونه‌ای از کنش را به‌صورتی نمایش می‌دهد که فرایند تفسیر را آغاز می‌کند» (لوت، ۱۳۸۸: ۱۵۶). نمونه‌ای بودن کنش به این معناست که در یک روایت تمثیلی لزومی به ارائه‌ی تمامی کنش‌ها نیست. به‌همین جهت، وجه بیان‌گری در این‌گونه روایات نیز پایین است. خاصیت تفسیرپذیری تمثیل، آن را در ادبیات سنتی ایران، به ابزاری رایج برای داستان‌گویی بدل ساخته است. این تفسیرپذیری در راستای اهداف ترتیبی یا رمزآمیز کردن متون به‌کار گرفته شده است. در دو نمونه‌ی داده شده، تفاوت بیان کلی (نمونه‌ی اول) و بیان جزئی (نمونه‌ی دوم) را می‌توان دید.

تفاوت تصاویر انتزاعی و انضمامی را می‌توان با تفاوت "خیال‌پردازی" و "تخیل" مقایسه کرد. تصاویر انتزاعی تداعی‌گرند و برای ساختن یک کلیت از آن‌ها، مثلاً برای توصیف، ناچار از کنارهم‌گذاری شان هستیم. اما تصویر تخیلی، خود سازنده‌ی تصویر بعدی است: «درحالی‌که آثار حاصل از خیال‌پردازی، بی‌جان و مکانیکی بوده و نتیجه‌ی تحمیل صورتی از پیش موجود و یا عملکرد قوانین تداعی هستند، در فرآورده‌های تخیل، شاهد صورتی اندام‌وار هستیم که به اعتقاد کالریچ "ذاتی است همچنان که از دورن رشد می‌کند به خود شکل می‌دهد"» (کالر، ب، ۱۳۸۸: ۲۸۳). این تفاوت به‌ویژه در مورد متن شعری بسیار حائز اهمیت است و یکی از تفاوت‌های بارز تصویر در شعر سنتی و تصویر در شعر نو نیز همین است. به‌همین دلیل هم هست که بسیاری از اشعاری که در قالب نو سروده شده‌اند، همان جهان‌بینی و صور خیال سنتی را در خود دارند و هنوز شیوه‌ی روایت‌گری در آن‌ها، همان شیوه‌های پیشین است. نمونه‌ی تخیل شاعرانه، در ساخت تصاویر جدید، در اشعار متأخر فروغ فرخزاد، به‌وفور دیده می‌شود:

من از میان ریشه‌های گیاهان گوشت‌خوار می‌آیم

و مغز من هنوز

لبریز از صدای وحشت پروانه‌ایست که او را

در دفتری به سنجاقی

مصلوب کرده بودند.

(فرخزاد، ۱۳۶۸: ۴۱۸)

عملکرد تصویری رمزگان نمادها

در نمونه‌ی داده شده، آنچه را که درباره‌ی تقویت تأثیر، کاهش سطح بیان‌گری، بازی ذهن/عین، هم‌بسته‌ی عینی، انضمام، تصاویر پیش‌زمینه، برجسته‌سازی، تأثیر ادبی و تخیل گفته شد، می‌توان دید. در این شعر، شاعر بدون این‌که آشکارا به داستان‌پردازی پرداخته باشد، روایتی را به مخاطب ارائه کرده که خواننده نیز برای دریافت آن، می‌باید قوه‌ی تخیل خود را به شدت فعال کند. این تأثیرگذاری از راه انتخاب مناسب رمزگان به وجود آمده است؛ چراکه «تخیل برتری رمزگان است» (بارت، ۱۳۸۷: ۸۲). رمزگان عامل انتقال مفاهیم در الگوهای ارتباطی کلامی است که بارت آن‌ها را به پنج‌گونه تقسیم‌بندی کرده است: «هرمنوتیک، واحدهای معنایی، مصداقی یا فرهنگی، کنش‌ها و نمادها» (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۲۳-۱۲۴) تقسیم‌بندی بارت از رمزگان برای تحلیل روایی متون انجام گرفته و به همین سبب این رمزگان‌ها را می‌توان "رمزگان روایی" نیز نام نهاد. آنچه در این جا مهم است دانستن این نکته است که کدام رمزگان روایی نقش اصلی در تصویرمندی یک متن روایی دارد و چگونه این نقش را به انجام می‌رساند.

آنچه را که پیش از این در مورد روی آوردهای دلالتی و تصویری، به‌هنگام تألیف متن بیان شد، می‌توان به‌هنگام خوانش، متناظر با بازیابی تجربی در مقابل بازیابی نمادی نام نهاد: «بازیابی یا تعبیر تجربی مبتنی است بر برآورد کردن علی. فرآیند بازیابی نمادی زمانی اجرای می‌شود که یا روابط علی موجود نباشند، یا روابطی که می‌توانیم به سراغشان برویم، برای توجیه تأکیدی که بر شیء یا رویدادی در متن می‌شود ناکارآمدند» (کالر، آ، ۱۳۸۸: ۳۱۲-۳۱۳). این تناظر، روی آوری تصویری را هم‌ردیف با بازیابی نمادی قرار می‌دهد. یعنی تصویری که به‌هنگام تألیف شکل می‌گیرد، در شکل واحدهایی رمزپردازی شده و در اختیار خواننده قرار می‌گیرد که برای رسیدن به تصویر اولیه، نیاز به رمزگشایی از آن واحدها اجتناب‌ناپذیر می‌نماید. این واحدهای ارتباطی، همان رمزگان نمادها هستند. بنابراین اگر سایر رمزگان‌های روایی، نقش کنش‌آفرینی (کنش‌ها)، شخصیت‌پردازی (واحدهای معنایی)، ایجاد لایه‌های معنایی (فرهنگی) و تعلیق (هرمنوتیک) را در یک متن روایی برعهده دارند، کارکرد رمزگان نمادها، تصویرسازی برای متن است.

تصویر تمثیلی / تصویر نمادی

چنان‌که گفته شد، تمثیل نیز گونه‌ای از بیان تصویری را تشکیل می‌دهد. اما تصاویر در تمثیل بیشتر انتزاعی‌اند و عموماً مفاهیمی مجرد در خود دارند. در واقع «معنی در تمثیل محدودتر از نماد است. در تمثیل، تأکید بر تصویر برای صرف تصویر نیست، اما در نماد چنین است» (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۶: ۲۷۱). معنای گسترده‌تر در نماد، در عین این‌که تصویر نمادین، صرفاً معطوف به تصویر است این نتیجه را در پی دارد که تصویر حاوی دلالت‌های معنایی گسترده‌ای است و تأکید نماد بر تصویر، در حکم ورود به دنیای دلالت‌های متنوع از یک تصویر است؛ چیزی که می‌توان آن را «افق دلالت‌های معناشناسانه‌ی تصویر» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۶۵) دانست.

بنابراین در تمثیل، گونه‌ای موازنه میان تصویر و معنا می‌توان در نظر گرفت که به موازات هم عمل می‌کنند. اما در نماد، معنی در مرحله‌ی دوم دریافت قرار دارد. در یک بیان نمادین، تصویری ارائه می‌شود که از افق دلالت‌های معناشناسانه‌ی آن، مخاطب، معنایی متناسب با فهم و ذائقه‌ی خود برداشت می‌کند. شعر میراث، از دفتر "آخر شاهنامه"، سروده‌ی مهدی اخوان ثالث را می‌توان «نمونه‌ی بسیار زیبایی یک روایت تمثیل شده» (براهنی، ۱۳۵۸: ۶۴۳) دانست:

پوستینی کهنه دارم من،

یادگاری ژنده‌پیر از روزگاران غبارآلود.

سال خوردی جاودان‌مانند.

مانده میراث از نیاکانم مرا، این روزگارآلود.

(اخوان ثالث، ۱۳۸۵: ۳۲)

در این شعر، تصاویر انتزاعی به اتحادی اندام‌وار نمی‌رسند و روایت در حد یک روایت تمثیلی باقی می‌ماند. شعر بیش از آن‌که تصویر را برجسته کند، نمایان‌گر نیاز به تفسیر است. عبارت‌هایی چون "پوستینی کهنه"، "این دبیر گیج و گول و کوردل: تاریخ"، "امیر عادل"، "ساحل پر حاصل جیحون"، "توفان خشمی باشکوه و سرخ‌گون"، سه‌پستان و گل زوفا" همه نمونه‌های مثالی هستند برای نوع خود. نمونه‌هایی که در حد نماد، تصویری و تأویلی نیستند و بیشتر نیازمند تفسیرند.

البته باید توجه داشت چیزی که باعث به‌وجود آمدن یک متن نمادین (سمبولیستی) می‌شود، مربوط به بحث "نشانه"‌های نمادین است که مورد نظر ما نیست. رمزگان‌های نمادی در حیطه‌ی اجتماعی زبان عمل می‌کنند و حضور آنان در متون غیر سمبولیستی نیز، برای تصویرسازی روایی، عاملی اساسی است. «نماد، به‌طور کلی، آن ویژگی از زبان است که بدن را جابجا می‌کند و امکان می‌دهد تا صحنه‌ای غیر از صحنه‌ی بیان را، یعنی هرآنچه را که گمان می‌کنیم خواننده‌ایم، یک نظر ببینیم» (بارت، ۱۳۸۸: ۲۱۰). یعنی نماد گستره‌ی دید را افزایش می‌دهد و توانایی دیدار آنچه مستقیماً در تصویر وجود ندارد را نیز، به کمک قوه تخیل، فراهم می‌سازد:



پس پشتِ مردمکانت
فریاد کدام زندانی‌ست
که آزادی را
به لبان برآماسیده
گل سرخی پرتاب می‌کند؟-
ور نه
این ستاره‌بازی
حاشا
چیزی بدهکار آفتاب نیست.
(شاملو، ۱۳۸۷: ۷۲۲-۷۲۳)

چنان‌که می‌بینیم، رمزگان نمادها _ برخلاف نشانه‌های نمادین _ قابلیت تأویل به یک یا چند مؤول مشخص را ندارد. رمزگان نمادها، تصویری پیش روی مخاطب می‌گذارد که بسیاری از دانسته‌های پیشینی او را برایش یادآوری می‌نماید. هرچه تصویر ارائه شده بکرتر و غیر قابل پیش‌بینی‌تر باشد، متن شاعرانه‌تر می‌شود. در نمونه‌ی داده شده، کارکرد رمزگان نمادین را می‌توان در نوع پرداخت مفهوم در قالب تصویر مشاهده کرد با این توجه که «رمزگان نمادین موجودات و رخداد‌های خاص را به مفاهیم مجرد و عام پیوند می‌دهد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۱۳۸) و این یعنی ساخت تصویر انضمامی از مفهوم مجرد. مفاهیم موجود در این شعر تماماً انتزاعی هستند: "زندانی"، "آزادی"، "لبان برآماسیده"، "گل سرخ"، "آتش‌بازی" و "آفتاب". این مضامین را در حالت مجردشان نمی‌توان به مفهوم‌های عامی که در زندگی روزمره با آن‌ها سروکار داریم مرتبط دانست. اما وقتی این مضمون‌ها در قالب رمزگان نمادها سامان‌دهی می‌شوند، یک تصویر انضمامی، علاوه بر شمولی که بر تمامی این مفاهیم مجرد دارد، همه‌ی آن‌ها را واجد معانی متعدد و عمیق، با قابلیت تأویل‌پذیری بالا می‌سازد. یک تصویر در هریک از لایه‌های انضمام خود، مفهومی متفاوت و رمزپردازی‌شده را برای رمزگشایی در اختیار مخاطب قرار می‌دهد و در این کلیت است که روایتی خارج از متن شکل می‌گیرد؛ روایتی که شاید در لایه‌های پنهان درون‌متنی نیز قابل تشخیص نباشد، اما وقوع آن، پیش از لحظه‌ی رسیدن به تصویر تألیف شده، برای خواننده کاملاً قطعی است.

نقش تصویر نمادی در ساخت روایی متن

رمزگان نمادها چگونه تصویر می‌سازد و تصویر ساخته شده از آن، چگونه در تولید روایت مداخله می‌کند؟ زیرساخت نماد بر مبنای استعاره است، اما در شکل‌گیری تصویر توسط رمزگان نمادها، یک تفاوت کلی با کارکرد

استعاره وجود دارد. استعاره «بیان‌گر دیالکتیکی میان موضوع (object) و ذهن (subject) است. اما در نماد، مقصود نهایی از تصویر، ترکیب و انتزاج (synthesis) است و شیوه‌ی این ترکیب نیز به‌منزله‌ی امری "نمادین" تعریف می‌شود. زیرا در این تعریف، اولویت با آن ادارک حسی اولیه است که تصویر، نماد آن محسوب می‌شود» (دومن، ۱۳۸۶: ۸۴). این ساختار تصویری مبتنی بر ترکیب ذهن و عین، سرآغاز و مبدئی برای ساختار روایی متن است. ذهن و عین در یک تقابل دوگانه‌ی مکمل، نه دیالکتیکی، شرکت می‌کنند و از این طریق با دلالت بر فرآیندی معنایی، شکل روایی متن را می‌سازند. این ترتیب، ترتیبی است که گرماس برای توصیف چگونگی شکل‌گیری ساختار روایی به دست داده است (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۴۷).

نماد، وقتی به‌شکل رمزگان ارائه شود، ویژگی‌های فرهنگی متن را نیز به تصویر اضافه می‌کند. رمزگان نمادها با استفاده از همین زمینه‌ی فرهنگی، در سطوح زیرین و تأویل‌پذیر خود، عناصر پیش‌زمینه‌ای و پس‌زمینه‌ای را فراهم می‌آورد تا تصویر شکل گرفته، هم از وضوح شکلی و هم از عمق معنایی برخوردار باشد و درعین حال به‌عنوان یک ساختار منسجم و اندام‌وار، نقش روایی خود را در متن به‌خوبی ایفا نماید. رمزگان نمادها، بنا به تعریف رمزگان «سازمانی فوق‌متنی متشکل از مفاهیمی که تصور خاصی از ساختار را به ذهن متبادر می‌کند است. رمزگان‌ها انواع خاصی از پیشاپیش خوانده‌شده و پیشاپیش انجام‌گرفته هستند» (بارت، ۱۳۸۸: ۳۰۹). بنابراین رمزگان نمادها، مانند سایر رمزگان‌ها، به‌عنوان پاره‌متنی عمل می‌کند که از پیش خوانده‌شده یا از پیش انجام‌گرفته است. یعنی مخاطب به‌هنگام مواجهه با این رمزگان با آن احساس آشنایی و نزدیکی می‌کند. عملکرد رمزگان نمادها به‌عنوان یک پاره‌متن، استفاده از این احساس آشنایی برای توصیف قسمت‌هایی از روایت است که کارکرد صرف روایی، به‌تنهایی برای ساخت آن کفایت نمی‌کند. این پاره‌متن‌ها، نمونه‌های تجربه‌اند که در رمزگان نمادها فشرده شده و به‌صورت بسته‌های معرفتی در اختیار نویسنده گرفته‌اند. تنها کار نویسنده، بازنمایی این نمونه‌ها و درحقیقت گشودن این بسته‌های معرفتی است. این بازیابی همان ساختار روایی متن است. «تنها از طریق بازنمایی، یعنی سامان‌دهی محرک‌های خارجی در الگوهای نمادین است که جهان به تجربه درمی‌آید. افراد، خواه آگاهانه و خواه ناخودآگاه، با قرار دادن و نظم بخشیدن به تجربیاتشان در الگوهای آشنا، پیوسته در حال ساخت روایت‌های بازنمایانه‌اند» (فریمن، ۱۳۷۷: ۲۲۴).

آشنا بودن این الگوها نشانه‌ی پیشینی بودن آنهاست، یعنی دارا بودن ویژگی‌های "کهن‌الگو"یی. کهن‌الگوها عموماً انگاره‌هایی تصویری هستند و کارکردی رمزگانی دارند. فرای در تعریف کهن‌الگو یا آرکی‌تایپ می‌نویسد: «سمبول و معمولاً ایماژی که به‌قدر کافی در ادبیات مکرر می‌شود و بنابراین در قالب عنصری از عناصر تجربیه‌ی آدمی به‌طور اعم قابل پرداخت است» (فرای، ۱۳۷۷: ۴۲۷). "کهن‌الگو"، در معنای نمونه‌ای تکرار شده، می‌تواند معاصر هم باشد. یعنی آنچه این الگو را کهن می‌سازد، نه قدمت، که خاصیت تکرار شونده‌ی آن است. بنابراین ادبیات روز نیز می‌تواند سازنده‌ی کهن‌الگو باشد و یا بازسازنده‌ی آن:

اینک تویی و

یک دم

عالم.

خطی کشیده از خون پرواز می‌کند

چوبی گزین

کمانی از این دست

و لحظه‌ی سیه دانستن

که مرگ رویین‌تن

اندر نگاه اوست.

(مجبای، ۱۳۸۷: ۱۵۰)

در این نمونه، کهن‌الگوهای "چوب‌گزین" و "رویین‌تن" در کلیت اثر، در تقابل با عبارتهای دیگر قرار گرفته است چون:

باگیسوان مرطوب
با پوست لیمویی
آواز خوشگوار زمانه
آسایش نشستن با تو
می آید
در ایوان شرقی
و بوی جنگل
(مجابی، ۱۳۸۷: ۱۴۹)

این تقابل، کهن‌الگوهای ذکر شده را به مفاهیمی امروزی بدل ساخته است؛ ضمن این که مفاهیم پیشینی، به صورت رمزگان نمادین در آن‌ها حفظ شده‌اند. کارکرد این رمزگان در نمونه‌ی داده شده، کارکردی پاره‌متنی یا پاره‌روایتی است، با این مزیت که مفهومی بزرگ، در عبارتهایی اندک، توسط این پاره‌روایت، به متن اضافه شده و تصویری از تجارب انسانی را به کلیت اثر منضم ساخته است.

کارکرد تصویری رمزگان نمادها در ساختار روایی اسطوره

ساختار نمادی کهن‌الگو و اساس استعاری نماد، چشم‌انداز دیگری در مقابل رمزگان نمادها و تصویرسازی مربوط به آن می‌گشاید: اسطوره. «اسطوره که نتیجه‌ی تکرار و تداوم کهن‌الگوهاست، دنیایی از استعاره در اختیار نویسندگان می‌گذارد» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۳۵). رمزگان نمادین به این ترتیب، استفاده‌ی زیادی از اسطوره می‌کند. بسیاری از دانش‌های بشری، به خصوص آموزه‌های فرهنگی، از دل اسطوره‌ها بیرون آمده‌اند. می‌توان گفت انسان برای حفظ آموخته‌های خود و انتقال آن به نسل‌های بعد، آن‌ها را به شکل اسطوره درآورده است. این فرآیند دو کارکرد داشته است: یکی کارکرد ابزاری، چون ضبط و انتقال دانش در این قالب، که قالبی روایی است، عملی‌تر و امکان‌پذیرتر بوده است و یکی قداست بخشیدن به این آموخته‌ها، هم به جهت تحکیم در ثبت آن‌ها و هم در جهت ایجاد به فراگیری و عمل به مفاهیم تحلیلی‌شان.

از سوی دیگر، رمزگان نمادین نیز به عنوان رسانه‌ای موثر و با قابلیت بالا، در خدمت اسطوره قرار گرفته، هم به جهت حفظ و هم به جهت انتشار. تاحدی که می‌توان گفت «فضای اسطوره‌ای تنها به یاری نماد و رمز قابل تصویر است» (ضمیران، ۱۳۸۳: ۲۷۸). اسطوره اگرچه می‌تواند دیگر رمزگان‌های روایی را به عنوان ابزار رسانه‌ای خود برگزیند، اما این تنها رمزگان نمادهاست که فضای اسطوره‌ای را در قالب تصویر ارائه می‌کند، فضایی که اسطوره برای دوام و ماندگاری خود به شدت به آن نیاز دارد. این نیاز از آنجا ناشی می‌شود که اسطوره، مفهومی خاص و مجزا از دیگر مفاهیم هم‌عرض خود نیست. اسطوره، مجموعه‌ای سازمان‌مند از روابطی است که به صورت منطقی یا با منطق خاص اساطیری، به بیان موشکافانه و جزئی‌نگر از مسائل می‌پردازد. «واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی راستین یک اسطوره، رابطه‌هایی مجزا نیستند بلکه مجموعه‌هایی از این رابطه‌ها هستند، و این رابطه‌ها را تنها به صورت مجموعه می‌توان به کار گرفت و به گونه‌ای با هم آمیخت که افاده‌ی معنی کنند» (استروس، به نقل از روتون، ۱۳۸۷: ۵۵).

این واحدها، عموماً واحدهایی هستند که با مفاهیم اصلی زندگی انسان، مثل خود زندگی، مرگ، عشق، نفرت و ... در ارتباط تنگاتنگ‌اند. نتیجه این می‌شود که استفاده از رمزگان نمادها، مفاهیم و الگوهای انسانی را وارد در ادبیات می‌کند و علاوه بر این، ارتباط فرهنگی و معنایی ادبیات معاصر را با پیشینه‌ی فکری و اندیشگانی جوامع برقرار می‌سازد. این ویژگی اسطوره است که فهم معنای آن منوط به درک و دریافت دیگر معانی در زمانی و در مکانی آن

است. «معنای یک اسطوره که در یک زمان معین و در شرایط خاصی روایت می‌شود فقط در رابطه با معناهای دیگر آن که در موقعیت‌های متفاوت و در یک زمان متفاوت روایت می‌شوند، می‌تواند وجود داشته باشد» (استروس، ۱۳۸۵: ۹۷). همین ویژگی، ساختار رمزگانی اسطوره را سبب می‌شود که همان رمزگان نمادهاست. ادبیات، و در معنای خاص آن شعر، وقتی شیوه‌های روایتی را برای بیان خود برمی‌گزیند، اگر مستقیماً و به‌طور آشکار وارد در حیطه‌ی داستان‌پردازی و قصه‌گویی نشود، می‌تواند از این رمزگان برای عمق بخشیدن به مفاهیم و استعار آن‌ها در لایه‌های زیرین متن به‌خوبی بهره‌برد. «نقش اسطوره به‌عنوان نوع روایی‌ی منحصربه‌فرد و استثنایی، پاسخ به پرسش‌های بنیادینی است که اعضای جامعه‌ای مشخص مطرح می‌کنند» (آدام و رواز، ۱۳۸۵: ۱۵۲).

روایت اسطوره‌ای در نتیجه‌ی استفاده از رمزگان نمادین، علاوه بر ایجاد تصویر و عمق معنایی، به نوعی خوداتکایی نیز می‌رسد. رمزگان نمادها، از آن‌جا که ریشه در کنه فرهنگ هر قومی دارد، واحدی خودبسنده است که می‌تواند روابط موجود بین اعضای خود را، خود حفظ کند. «اسطوره به عامل مشروعیت‌بخش بیرون خود نیاز ندارد، بلکه مشروعیت و ارزش اسطوره در درون خود آن نهفته است» (نوذری، ۱۳۸۰: ۱۶). این ویژگی، روایت را درونی متن شعری می‌کند. بدین معنی که در شعری که از رمزگان نمادها بهره می‌برد، نمی‌توان به‌دنبال روایتی آشکار، با حفظ ویژگی‌های دراماتیک آن شد. بلکه روایت نیز، به تبع انضمامی بودن تصاویر، در لایه‌های انضمامی قابل تشخیص است. هر لایه‌ی انضمام به‌عنوان یک کهن‌الگو، عملکردی پاره‌روایتی دارد و در کلیت اسطوره، کلیت یک روایت شکل می‌گیرد.

رمزگان نمادها در شعر نو ایران، از کهن‌الگوها برای ساخت اسطوره‌های جدید یا به‌عبارت بهتر روایت‌های اسطوره‌ای نو بهره می‌گیرد. این عملکرد به اشکال گوناگونی ظاهر می‌شود. مثل مرثیه‌ی سهراب سپهری در مرگ فروغ فرخزاد:

بزرگ بود
و از اهالی امروز بود
و با تمام افق‌های باز نسبت داشت
و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید
(سپهری، ۱۳۷۱: ۳۹۸-۳۹۹)

یا برای اشاره‌های طنزآلود در تناظر اسطوره با زندگی امروزمین:

آمده‌ام
روز محشر من!
www.anjomanfarsi.ir

بگو
کجای این صف طولانی بمانم
که جای مرا
در غرفه‌های بهشت نگیرند.
(شمس لنگرودی، ۱۳۸۷: ۸۰۳)

و یا

دیر آمدی موسی!
دوره‌ی اعجازها گذشته است
عصایت را به چارلی چاپلین هدیه کن
که کمی بخندیم.
(شمس لنگرودی، ۱۳۸۷: ۷۱۱)

همچنین در اسطوره‌شنکی نیز، رمزگان نمادها نقش اساسی ایفا می‌کند:

بوی بال و پر سیمرغ در اندیشه‌ی مرغان سحر
از دل "قاف" به پهنای خیابان و به میدانچه رسید
همه‌ی مرغان گفتند:
«خوشا ما!»

که در آن سایه‌ی سیمرغ
سعادت را می‌پیمایم

حالیا پرشده هرسو ز حضور سیمرغ
زندگی بر همه‌ی مرغان تنگ آمده است
نیز بر مردم شهر

و پر و پیکر سیمرغ شده لحظه‌فزای
همه گویند: «آن روز چه روزی باشد
که دگر باره سوی قاف براید سیمرغ،
قحطی آورده و بی برگی و تنگی به سرای.»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۵۶-۱۵۸)

آنچه نمونه‌های داده شده را به آثاری اسطوره‌ای بدل کرده است، تلفیق و ترکیب ذهن و عین در تمامی آن‌هاست: ترکیب ذهنیت "فهم لحن" با عینیت "آب و زمین" در نمونه‌ی اول؛ ترکیب ذهنیت "روز محشر" و "غرفه‌های بهشت" با عینیت "صف طولانی" در نمونه‌ی دوم؛ و ترکیب ذهنیت "سیمرغ" و "قاف" با عینیت "خیابان و میدانچه" و "قطعی" در نمونه‌ی سوم، علاوه بر ساخت اسطوره از استعاره‌های موجود، نیروی پیش‌برنده‌ی روایی در متن نیز هست. ضمن این‌که این عامل روایت‌ساز، به‌طور کامل عملکرد تصویری دارد و عینیت‌های موجود را به‌صورتی کاملاً مصور و ملموس در اختیار مخاطب قرار داده است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، مایه‌ی اصلی روایت در اسطوره دغدغه‌های اساسی بشر است، مثل عشق/ نفرت یا در مثال‌های داده شده مرگ/ زندگی. تمامی این دغدغه‌ها نیز در قالب مفاهیم فرهنگی موجود در واقعیت‌های زندگی روزمره به متن منتقل شده است. این قالب، همان رمزگان نمادهاست.

نتیجه‌گیری www.anjomanfarsi.ir

اگرچه تصویری بودن یا نبودن یک متن شعری، ملاک ادبی قاطعی برای تعیین کیفیت اثر نیست، اما چگونگی تصویرپردازی و استفاده از روش‌های زبانی برای این کار، نیز چگونگی بهره‌گیری از تصویر، برای بیان بهتر منویات شخصی مؤلف، یا انتقال مفاهیم و برقراری صریح‌تر و سریع‌تر ارتباط با مخاطب بسیار حائز اهمیت است. آنچه از منظر زبان‌شناسی تصویر در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است، نشان می‌دهد که رمزگان نمادها، از عوامل مهم زبانی در رسیدن به تصویر واضح، به‌ویژه در فرآیند روایت‌مندی متون شعری است. رمزگان نمادها، با استفاده از ابزارهایی چون استعاره و تمثیل، نمونه‌های فرهنگی هر جامعه را در خود جمع می‌کند و به‌هنگام تصویرسازی، آن‌را در اختیار متن قرار می‌دهد.

اسطوره، یکی از بارزترین نمودهای کارکرد رمزگان نمادها در متن است. این کارکرد، به بیان دوباره‌ی اسطوره‌های شناخته شده منحصر نمی‌شود، بلکه با بازتولید کهن‌الگوها در شکل اسطوره‌های نو، ادبیات معاصر و شعر نو را، ضمن برخورداری از عمق فرهنگی و معنایی، به دلالت‌های جدید و امروزی رهنمون می‌شود. تصویرپردازی در یک متن، به‌دلیل ارائه‌ی جزئیات به‌جای کلیات، به‌صورت بسیار شفاف‌تر و مستقیم‌تر، ارتباط

متن با مخاطب را برقرار می‌سازد و به دلیل انگشت گذاشتن بر ذهنیات و آشکار کردن دانسته‌های مکتومش، علاوه بر ایجاد جذابیت در روایت ارائه شده، دلالت‌های ناشی از تضمن‌های دور تصویری را نیز سبب می‌شود و به این ترتیب، قابلیت تأویل‌پذیری متن را به میزان قابل توجهی افزایش می‌دهد. این فرآیند توان تخیل مخاطب را افزایش داده و او را به ساخت روایتی ذهنی، که در رویه‌ی آشکار متن وجود ندارد، براساس داده‌های پنهان متنی وامی‌دارد. تصویر، خیال‌پردازی و اندیشه‌های نویسنده/راوی را، که می‌تواند برای مخاطب اهمیتی نداشته باشد کنارزده، عینیت و حقیقت موجود را نمودار می‌کند؛ عینیتی که برای مخاطب قابل پذیرش تر بوده و در واقع، متعلق به خود او و ذهنیت خود اوست. بیان تصویری، با کاهش سطح بیان‌گری و افزایش قابلیت نمایان‌گری، با اتحادی اندام‌وار، آنچه را در بیرون ذهن "موجود" است، در قالب متن، نمایش می‌دهد و مخاطب را به درکی حسی، به جای درکی تعقلی وامی‌دارد. در نتیجه‌ی این فرآیند، اندیشه و انرژی فکری وی، به جای این‌که صرف محاسبات و برآوردهای منطقی شود، با درک شهودی، او را مستقیماً در جریان متن یا روایت متن وارد می‌کند.

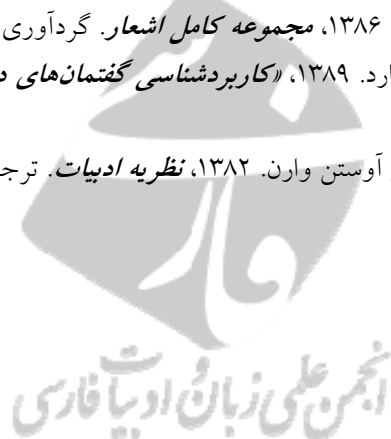
پی‌نوشت‌ها

۱. Objective Correlative
۲. background
۳. fore ground

فهرست منابع

- آدام، ژان میشل و فرانسوا رواز. ۱۳۸۵، *تحلیل انواع داستان*. ترجمه: آذین حسین‌زاده، کتابیون شهپر راد، چ دوم، تهران: قطره.
- احمدی، بابک. ۱۳۸۶، *از نشانه‌های تصویری تا متن*. چ هفتم، تهران: مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی. ۱۳۸۵، *آخر شاهنامه*. چ نوزدهم، تهران: زمستان.
- استروس، کلود لوی. ۱۳۸۵، *اسطوره و معنا*. ترجمه: شهرام خسروی، چ دوم، تهران: مرکز.
- اسکولز، رابرت. ۱۳۸۳، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه: فرزانه طاهری، چ دوم، تهران: آگه.
- اشکلوفسکی، ویکتور. ۱۳۸۵، «هنر همچون فرآیند»، *نظریه‌ی ادبیات*. گردآوری و ترجمه به فرانسه: تزوتان تودوروف، ترجمه: عاطفه طاهایی، تهران: اختران.
- بارت، رولان. ۱۳۸۷، *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمه: محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.
- بارت، رولان. ۱۳۸۸، «تحلیل متن بنیاد: "والدمار"»، نوشته‌ی ادگار آلن پو، *گزیده مقالات روایت*. ترجمه: فتح محمدی، تهران: مینوی خرد.
- براهنی، رضا. ۱۳۵۸، *طلا در مس (در شعر و شاعری)*. چ سوم، تهران: تسلیمی، علی. ۱۳۸۸، *نقد ادبی*. تهران: کتاب آمه.
- دومن، پل. ۱۳۸۶، «تمثیل و نماد»، ترجمه: میترا رکنی، *رمانتیسزم*. چ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- رؤیایی، یدالله. ۱۳۵۷، *از سکوی سرخ*. به اهتمام حبیب‌الله رؤیایی، تهران: مروارید.
- رؤیایی، یدالله. ۱۳۸۷، *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.
- روتون، کنت نولز. ۱۳۸۷، *اسطوره*. ترجمه: ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چ چهارم، تهران: مرکز.
- ریمون-کنان، شلومیت. ۱۳۸۷، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمه: ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- ساکالوفسکی، رابرت. ۱۳۸۸، *درآمدی بر پدیدارشناسی*. ترجمه: محمدرضا قربانی، چ دوم، تهران: گام نو.
- سپهری، سهراب. ۱۳۷۱، *هشت کتاب*. چ یازدهم، تهران: طهوری.
- سلدن، رامان و پتر ویدوسون. ۱۳۷۷، *راهنمای نظریه‌ی ادبی معاصر*. ترجمه: عباس مخبر، چ دوم، تهران: طرح نو.
- شاملو، احمد. ۱۳۸۷، *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*. چ هشتم، تهران: نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. ۱۳۸۸، *هزاره‌ی دوم آهوی کوهی*. چ دوم، تهران: سخن.
- شمس لنگرودی، محمدتقی. ۱۳۹۰، *مجموعه اشعار*. چ دوم، تهران: نگاه.

- ضمیران، محمد. ۱۳۸۳، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. چ دوم، تهران: قصه.
- فتوحی رود معجنی، محمود. ۱۳۸۶، *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
- فرای، نورتروپ. ۱۳۷۷، *تحلیل نقد*. ترجمه: صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
- فرخزاد، فروغ. ۱۳۶۸، *مجموعه اشعار فروغ*. آلمان غربی: نوید.
- فریمن، راجر. زمستان ۱۳۷۷، «*روایت و ضد روایت*»، ویژه‌نامه *ی روایت و ضد روایت*. تهران: مرکز اطلاع‌رسانی سینما.
- کالر، آ، جاناتان. ۱۳۸۸، *بوطیقای ساخت‌گرا*. ترجمه: کوروش صفوی، تهران: مینوی خرد.
- کالر، ب، جاناتان. ۱۳۸۸، *در جستجوی نشانه‌ها*. ترجمه: لیلا صادقی و تینا امرالهی، ویرایش: فرزانه سجودی، تهران: علم.
- لوتی، یاکوب. ۱۳۸۸، *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه: امید نیک‌فرجام، دوم، تهران: مینوی خرد.
- لیوتار، ژان فرانسوا. ۱۳۸۰، *وضعیت پست مدرن*. ترجمه: حسین علی نودری، تهران: گام نو.
- مجابی، جواد. ۱۳۸۷، *مجموعه اشعار (جلد اول)*. تهران: نگاه.
- مختاری، محمد. ۲۵۳۶، *قصیده‌های هاویه*. تهران: آرمان.
- مکاریک، ایرنا ریما. ۱۳۸۸، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*. ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، چ سوم، تهران: آگه.
- نیما یوشیج. ۱۳۸۶، *مجموعه کامل اشعار*. گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز، چ هشتم، تهران: نگاه.
- والش، ریچارد. ۱۳۸۹، «*کاربردشناسی گفتمان‌های داستان‌واره*»، *نق‌هایی به جهان داستان*. ترجمه: حسین صافی، تهران: رخداد نو.
- ولک، رنه و آوستن وارن. ۱۳۸۲، *نظریه ادبیات*. ترجمه: ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.



هفتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir

Abstract

Imagery aspects in the form of figurative devices and rhetoricity in the literary works, is something that we should usually find in the study of image. In this essay, we study the image, not only as such as figurative devices and rhetoricity, but as a visual thinking come from understanding and remembering the present realities in the text. We have few works in this regard the present works like the book *Balaghat e Tasvir or Az neshanehaye tasviri ta matn* did not attention to the details, not to the total aspect of text. In this essay we try to put more emphasis to linguistic aspects and analysis of the related types, condition of the image, image making and the result of having the image in the text in the new poem of Iran. In this essay we also pay attention to some of rhetorical figures, allegry, symbol ,myth, but the important base is analysis of the condition of symbols codes, one of the narration codes in the Bart division.

Key words: Image, Linguistics, New poem Iran . Symbol Code



هفتمین همایش پژوهشهای زبان و ادبیات فارسی

www.anjomanfarsi.ir

SID



ابزارهای
پژوهش



سرویس ترجمه
تخصصی



کارگاه های
آموزشی



بلاگ
مرکز اطلاعات علمی



سامانه ویراستاری
STES



فیلم های
آموزشی

کارگاه های آموزشی مرکز اطلاعات علمی



کارگاه آموزشی
آموزش مهارت های کاربردی در تدوین و چاپ مقالات ISI

آموزش مهارت های کاربردی
در تدوین و چاپ مقالات ISI



کارگاه آموزشی
روش تحقیق کمی

روش تحقیق کمی



کارگاه آموزشی
آموزش نرم افزار Word برای پژوهشگران

آموزش نرم افزار Word
برای پژوهشگران