دوفصلنامهٔ علمی *بلاغت کاربردی و نقد بلاغی*، سال پنجم، شمارهٔ دوم، پیاپی ۱۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صص ۹۱ـ۶۷

رابطه قواعد بصری و دستور زبانی در تولید تصویر با تکیه بر شعر «در شب سرد زمستانی» نیمایوشیج

Relationship between Visual Rules and Grammar in Image Production based on Nima Yoshij's Poem "On the Cold Winter's Night"

حسین حسن‌پور آلاشتی[–]
راشین مبشری[—]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۰۷

چکیده

شاعر تمامی محرکات را در شعر خود با استفاده از وزن، گزینش واژه‌ها، استعارات، لحن بیان، آرایه‌های صوتی و ... عرضه می‌کند؛ بنابراین با تقطیع هر شعر و تقابل عناصر اصلی شعر با کارکردهای تصویر می‌توان به ریشه‌یابی و شناخت بهتر رابطه‌ی متن و تصویر دست‌یافت. نحوه‌ی فکر کردن که حاصل تأثیر فرآیندهای مغزی است می‌تواند انواع قواعد نحوی را تولید نماید؛ بنابراین انواع عوامل شامل انگیزه، ترس، تأکید و ... باعث جابه‌جایی جایگاه کلمات و تولید انواع آرایه‌ی بیانی و کلامی می‌شود که این نیز به‌نوبه‌ی خود منطق‌های تصویری مختلفی را به وجود می‌آورد. شعر «در شب سرد زمستانی» نیمایوشیج از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد، چراکه ضمن حرکت از نقطه‌ی آغاز به همان نقطه بازمی‌گردد و دارای غنای تصویری به جهت بهره‌گیری از معنای ثانویه‌ی کلمات است. این شعر با تصویری مستقل و همچنین محدود به جهت دامنه ی واژگان، با بهره‌گیری طرز سمبولیسم، با ایجاد تجسم در جهت اثبات با کانون قرار دادن مفاهیم شب و زمستان، با کارکرد اجتماعی شعر همراه و منطبق است. به لحاظ ساختار تصویرپردازی، شب و زمستان به‌عنوان تصویر مرکزی، در کانون قرار دارد که با استفاده از تشبیه بلیغ و مرسل و همچنین با بهره از نمادپردازی، تصاویر شعری خلق شده‌اند. لحن این تصویر بر اساس موسیقی شعر که بر وزن بحر رمل است، لحنی خطابی دارد و همچون یک بیانیه‌ی انتقادی، هم به نقد جامعه و هم به دعوت آن‌ها برای پیوستن به شاعر می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: دستور زبان، آرایه‌های بیانی، آرایه‌های کلامی، تصویر، نیما یوشیج.

–. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران؛ h.hasanpoor@umz.ac.ir
—. دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران بابلسر، ایران (نویسنده مسئول)؛ rashinmobasheri@gmail.com

مقاله از رساله «طرح‌واره نمایشی‌ـ نقاشی در شعر معاصر فارسی»، طرح برگزیده فراخوان رساله دکتری صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (معاونت علمی و فناوری نهاد ریاست جمهوری) اقتباس شده است.

Hossein Hassanpour Alashti[–]
Rashin Mobasheri[—]

Abstract

The poet presents all the stimuli in his poem using weight, choice of words, metaphors, tone of expression, sound arrays, etc.; Therefore, by fragmenting each poem and contrasting the main elements of the poem with the functions of the image, it is possible to find the root and better understand the relationship between text and image. The way of thinking that results from the influence of brain processes can produce a variety of syntactic rules; Therefore, various factors including motivation, fear, emphasis, etc. cause the position of words to shift and produce different types of expressive and verbal arrays, which in turn creates different visual regions. Nimayoshij's poem "On a Cold Winter Night" uses cinematic imagery because it returns from the starting point to the same point as it moves. And has visual richness to take advantage of the secondary meaning of words. This poem with an independent image and also limited in terms of vocabulary, using the style of symbolism, by creating visualization in order to prove by focusing on the concepts of night and winter, it is associated with the social function of poetry. In terms of imaging structure, night and winter as the central image are at the center Poetic images have been created using similes as well as symbolism. The tone of this image is based on the music of the poem bahr-ramal, is addressed.

Keywords: Grammar, Expression Arrays, Verbal Arrays, Image, Nima Yoshij.

–. Associate Professor of Persian Language and Literature, Mazandaran University, Babolsar, Iran; h.hasanpour@umz.ac.ir
—. Ph.D. in Persian Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran (Corresponding Author) rashinmobasheri@gmail.com

۱. مقدمه

کارکردهای تصویر در هم‌نشینی با متن را می‌توان در کارکرد حسی و شناختی عنوان کرد. کارکرد حسی که نقش انگیزش داشته و کارکرد شناختی در ارائهٔ اطلاعات و بهرهٔ دانش مخاطب تأثیر دارد. با توجه به نحوهٔ ذخیرهٔ اطلاعات در حافظه که دارای دو زیرسیستم زبانی که ویژهٔ ارتباط مستقیم با زبان و دیگری سیستم غیرزبانی (تجسمی) که ویژهٔ ارتباط با موضوعات و رویدادهای غیرزبانی است می‌توان دریافت که حضور هم‌زمان عناصر دیداری و زبانی، به‌ویژه هنگامی‌که این عناصر به شکل هم‌جوار ارائه شوند، می‌تواند یادگیری و مدت‌زمان حافظه سپاری را افزایش دهد.

برای اهمیت دیدن در درک بهتر و به خاطر سپاری بلندمدت‌تر می‌توان به تحقیقات پی ویو (پی‌ویو، ۱۹۷۵: ۱۷۹ـ۲۱۴) اشاره نمود که در پژوهشی مشخص ساخت که همراهی واژه و تصویر بیش از موارد دیگر در ذهن مخاطب ماندگاری داشته و این به خاطر رمزگذاری متفاوت این نوع از هم‌نشینی است. همچنین در مطالعهٔ ویلسن (ویلسون، ۲۰۰۱: ۴۸) مشخص شد که کاربرد عنصر دیداری، شانس یادگیرنده را برای بهبود و گسترش توانایی‌های زبانی افزایش می‌دهد.

نکته‌ای که در این خصوص باید به آن توجه داشت این است که برای دریافت معنا از متن‌های چندوجهی، مخاطب باید با همهٔ وجوه متن در تعامل باشد. تعامل میان مخاطب و متن مستلزم رمزگشایی کدهای درون‌متن است؛ که بر اساس تفسیر عناصر تصویر، نوشته، گفتار و. رخ می‌دهد. دریافت معنا از متن زبانی، نیازمند رمزگشایی واژه‌هاست، اما بازشناخت تصاویر و دریافت معنا از آن‌ها، نیازمند گشودن رمزهای دیداری است؛ بنابراین تناسب و ارتباط میان تصویر و نوشتار بسیار مهم است. این مقوله، به لحاظ مفهومی با بخش‌های عصب‌شناسی، زبان‌شناسی، دستور زبان و علم نحو و همچنین هنرهای نمایشی و نقاشی در ارتباط است.

شاعر تمامی محرکات را در شعر خود با استفاده از وزن، گزینش واژه‌ها، استعارات، لحن بیان، آرایه‌های صوتی و ... عرضه می‌کند؛ بنابراین با تقطیع هر شعر و تقابل عناصر اصلی شعر با کارکردهای تصویر می‌توان به ریشه‌یابی و شناخت بهتر رابطهٔ متن و تصویر دست‌یافت.

ماهیت نا ارادی آفرینش هنری به‌گونه‌ای است که سبب می‌شود زمان ایجاد یک اثر هنری نامعلوم باشد؛ بنابراین یا این احساس و تجربه به‌صورت جوششی از درون اوست و یا به شکلی آفریننده به شکل ارادی به‌صورت تدریجی ایده را درک می‌کند.

بنابراین با توجه به‌گزینش شاعر از ذخایر فکری و حافظه کوتاه و بلندمدت و عاطفه‌ای و معیارهای شخصیتی و ... که در ضمیر خودآگاه وی تبلور می‌یابد دست به سرایش شعر می‌زند.

نحوهٔ فکر کردن که حاصل تأثیر فرآیندهای مغزی است می‌تواند انواع قواعد نحوی را تولید؛ بنابراین نحوهٔ فکر کردن در موقعیت‌های مختلف برای مثال در التهاب و ترس و ... است که روی چینش، پس و پیشی کلمات در جمله اثرگذار است. بر اساس همین انگیزه‌ها و مقاصد است که می‌توان انواع گفتمان را به گفتمان تجویزی، القایی، تنشی و رخدادی دسته‌بندی کرد (شعیری، ۱۳۸۵: ۲۶۱ـ۲۱۷؛ گرمس، ۱۳۸۹: ۵ـ۱) و انواع نشانه‌های تعاملی، چالشی، تبانی، پذیرش، طرد، تناقض، تقابل، همگرایی، واگرایی، همسویی، دگرسویی، همگونی و دگرگونی و یا نشانه‌های حرکتی فرآیندی را برای آن در نظر گرفت.

۱ـ۱. سؤال‌های پژوهش

ترکیب‌بندی اجزای شعر «در شب سرد زمستانی» با

توجه به ساختارهای نحوی و دستور زبانی چه تناسبی با مؤلفه‌های ساختار تصویری این شعر دارد؟

بر اساس منطق هرمنوتیکی، رابطهٔ اجزا و کلیت شعر با منطق تصویری آن چگونه است؟

۱ـ۲. اهداف پژوهش

هدف این تحقیق این است که چه رابطه‌ای میان ساختارهای نحوی و دستور زبانی و ساختارهای تصویری (با تکیه بر شعر «در شب سرد زمستانی» نیما یوشیج) در متن وجود دارد؟

۱ـ۳. پیشینهٔ پژوهش

با توجه به این‌که تحقیق فوق بر اساس نظریهٔ خودنگاشت مؤلف با نام «ماتریس ضریب اثر» انجام‌شده است، سابقهٔ پژوهشی یافت نشد.

۱ـ٤. روش پژوهش

این پژوهش با هدف خوانش شعر نیمایوشیج بر اساس منطق تصویری انجام گردید. مبنای انجام این تحقیق، نظریهٔ خودنگاشت مؤلف با عنوان ضریب اثر است که شامل چند ماتریس در مقوله‌های مؤلف، متن و مخاطب است. این نظریه در مقاله‌ای با عنوان «روش پژوهی ادبی همراه با ارائه نظریه ماتریس ضریب اثر» و کتاب «ده فرمان در نقد شعر» تشریح شده و سه سطح از شعر شامل لایهٔ درونی، میانی و بیرونی شعر و حتی فرا متن را در برمی‌گیرد و از طریق ضرب مؤلفه‌های بهره‌وری در هر یک از ماتریس‌ها در ماتریس دیگر (مسیر اثر)، بهره‌وری نهایی محاسبه می‌شود. این ماتریس در بعد مؤلف به بررسی اندیشه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی‌ـادبی و اقتصادی شاعر می‌پردازد. سپس در ماتریس مربوط به لایهٔ درونی متن که شامل بررسی بن فعل و نهاد و اسم و معنای اولیه واژه‌ها تا لایهٔ میانی که به بررسی آرایه‌های ادبی و معنای ثانویه می‌پردازد و درنهایت، لایهٔ بیرونی شعر کلیت متن ادبی و موسیقی بیرونی آن را مدنظر دارد. در سطح بعدی، ماتریس دیگری تعریف شد که متن را به لحاظ روانشناسی در چهار لایهٔ مثبت فعال و مثبت غیرفعال، منفی فعال و منفی غیرفعال در مؤلفه‌های نوستالژی، انزواطلبی، رنگ و ...مدنظر قرارداد. ماتریس نهایی مربوط بود به مخاطب که به لحاظ پدیدارشناسی به بررسی منطق تصویری متن و همچنین بررسی ساختار و نوع تصویر پرداخته شد. در این ماتریس به لحاظ بررسی عصب‌شناسی مخاطب از آزمون‌ها و ابزارهایی استفاده شد. این تحقیق به دنبال پاسخ این سؤال است که چه رابطه‌ای میان ساختارهای نحوی و دستور زبانی و ساختارهای تصویری (با تکیه بر شعر «در شب سرد زمستانی» نیما یوشیج) در متن وجود دارد؟

۲ـ بیان مسأله

روش عمل این نظریه بر اساس روش مشابه ام آی پی تنظیم‌شده است؛ بنابراین روش، واحد متن واژگان هستند و می‌توان از سطوح شناسایی اسم و صفت و فعل در معنای اولیه تا موقعیت کلمه در بافت در معنای ثانویه، حرکت کرد و برای هر واحدی یک کد که نشان‌دهندهٔ طبقهٔ واژگانی واحد موردنظر است، نسبت داد یعنی واژه‌ها را برحسب نوع مقوله واژگان کدبندی کرد. در ادامه و پس از درآوردن معنای اولیه و سنجش مغایرت، ذکر علت مغایرت و معنای ثانویه در بافت، تصمیم‌گیری نهایی صورت پذیرفته است که خروجی آن جدول ارائهٔ پیشنهادی است که نشانه‌پردازی در متن را به نشانه‌پردازی با عنصر دیداری بازتعریف نموده است.

هر متن می‌تواند سه لایهٔ بیرونی، درونی و مرکزی داشته باشد. در لایهٔ بیرونی، آرایه‌های لفظی مانند ترصیع، انواع جناس، موازنه، تکرار، واج‌آرایی، آرایه‌های کلامی، قرار گرفته است. این

لایه از شعر که وجه حسی شعر است. در بخش موسیقی مواردی همچون موسیقی بیرونی و درونی و کناری را مدنظر دارد و اوزان شعری همچون اوزان کوتاه و بلند و کشیده و از منظری دیگر اوزان خیزابی، جویباری، شفاف و کدر را بر پایهٔ کاهش، افزایش، قلب و ابدال موسیقی در خود جای‌داده است (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۷).

سطح میانی شعر، لایهٔ دستور زبانی را تشکیل می‌دهد، تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، مجاز، حس‌آمیزی، مراعات‌النظیر، پارادوکس، اسطوره پردازی، نمادسازی قرار دارد.

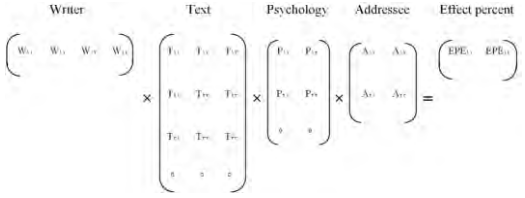
لایهٔ اول نیز مربوط به لایه مرکزی شعر است. در این لایه معنای اولیه بر اساس بن‌های فعلی برداشت می‌شود. همچنین شناسایی، نهاد و اسم بر اساس نظریهٔ لامبرکت هم‌راستا است که در سطح اسم به تشخیص اسم معرفه و نکره انجامیده است.

مورد دیگر به فعل اختصاص داده‌شده است. در این سطر بر اساس نظریه ول لی، افعال از جهت حالت (رخدادی، فرآیندی و کنشی) و همچنین بر اساس نظریهٔ وندلر افعال بر اساس ایستایی، کنشی، پایایی و لحظه‌ای موردبررسی قرارگرفته است. همچنین از افعال می‌توان برای مفهوم زاویهٔ دید بر اساس پویه، پیش‌نما و همانندسازی استفاده کرد.

۳. مبانی نظری

۳ـ۱. تعریف ماتریس ضریب اثر

در روش پژوهی پیشنهادی مؤلف، می‌توان ماتریس‌های مؤلف، متن، بُعد روانشناسی و مخاطب را در نظر گرفت. هر یک از این ماتریس‌ها دارای سطرها و ستون‌هایی هستند که مؤلفه‌های درونی و زیرمجموعهٔ آن را می‌سازد؛ یعنی هر یک از ویژگی‌ها با لانه گزینی دریکی از سطرها و ستون‌ها، مؤلفه‌های بهره‌وری یک ماتریس را می‌سازند که می‌توان تأثیر هرکدام را در ماتریس دیگر به دست آورد. ماتریس پیشنهادی مؤلف به‌قرار ذیل است.



در پایان ماتریس پنجم که مربوط به حاصل برآیند تمام ماتریس‌های پیشین است ماتریس ضریب اثر نامیده شده است. مسیری که ماتریس‌های مؤلف، متن، روانشناسی و مخاطب در یکدیگر مؤثر افتاده‌اند تا به ماتریس ضریب اثر برسیم، مسیر اثر نامیده شده است.

۳ـ۲. مؤلفه‌های مؤثر در ماتریس ضریب اثر

۳ـ۲ـ۱. عناصر درون‌متنی

ماتریس دوم مربوط به متن است. برای ماتریس متن (T) سه سطر و سه ستون در نظر گرفته‌شده است. در ستون‌ها سه لایهٔ بیرونی، میانی و مرکزی شعر مدنظر قرارگرفته است که در زیر هرکدام، سه سطر مربوط به آن لایه، لانه گذاری شده است.

۳ـ۲ـ۱ـ۱. لایهٔ بیرونی

در لایهٔ بیرونی و در سطر اول (T_{11})، آرایه‌های لفظی مانند ترصیع، انواع جناس، موازنه، تکرار، واج‌آرایی، آرایه‌های کلامی، موسیقی شعر و همچنین هنجارگریزی های گویشی و زمانی موردبررسی قرارگرفته است. این لایه از شعر که وجه حسی شعر است. در بخش موسیقی مواردی همچون موسیقی بیرونی و درونی و کناری را مدنظر دارد و اوزان شعری همچون اوزان کوتاه و بلند و کشیده و از منظری دیگر اوزان خیزابی، جویباری، شفاف و کدر را بر پایهٔ کاهش، افزایش، قلب و ابدال موسیقی در خود جای‌داده است. (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۷) همچنین در هنجارگریزی گویشی به معنی افزایی بر پایهٔ واردکردن گویش‌ها

به داخل زبان هنجار پرداخته‌شده است. (سنگری، ۱۳۸۶: ۲۶۰) هنجار گریزی زمانی نیز مربوط به استفاده از باستان‌گرایی در دو بخش واژگانی و نحوی است که در محور جانشینی به‌جای زبان هنجار مورداستفاده قرارگرفته است.

در سطر دوم از ستون اول لایهٔ بیرونی (T_{21})، بافت زبانی لانه گذاری شده است. این بافت مربوط به معنی ثانویه و تجمیعی کلمات یک متن است که در مرحلهٔ دوم خوانش شعر با مرحلهٔ خوانش پس کنشانه ریفاتر هم‌راستا است. بافت زبانی به این معناست که هر کلمه‌ای به‌وسیلهٔ هم‌بافت‌های خود فهمیده می‌شود و درواقع بافت روح متن است. (مختاری، ۱۳۷۷: ۶۴ و ۶۵) مرحلهٔ بعدی خوانش شعر، رابطهٔ متقابل عناصر است که به بررسی متن با مابه ازای بیرونی و محیطی آن می‌پردازد که البته این موضوع در یک متن ادبی و هنری کم‌رنگ شده و به همین جهت، در این تحقیق از آن صرف‌نظر شده است.

در ستون بیرونی و در سطر سوم (T_{31})، فرم بیرونی و بینامتنیت لانه گذاری شده است. در این بخش به ارتباط میان یک متن با دیگر متن‌ها اشاره‌شده است. بر اساس تعریف ژرار ژنت می‌توان پنج دسته متن با عنوان بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش متنیت را با روابط تراگونگی و همانگونگی در نظر گرفت.

۳ـ۲ـ۱ـ۲. لایهٔ میانی

در ستون دوم این ماتریس که سطح میانی شعر و لایهٔ دستور زبانی را تشکیل می‌دهد، در سطر اول (T_{12}) هنجارگریزی های واژگانی، نحوی، نوشتاری، آوایی، معنایی، سبکی و همچنین تشبیه، استعاره، کنایه، ایهام، مجاز، حس‌آمیزی، مراعات‌النظیر، پارادوکس، اسطوره پردازی، نمادسازی لانه گذاری شده است.

در لایهٔ میانی و در سطر دوم این ماتریس (T_{22})، توصیف گنجانده‌شده است. در این سطح بر اساس نظام روایی‌ـرخدادی گریماس اقدام شده است و با مرحلهٔ اکتشافی (heuristic reading) ریفاتر هم‌راستا می‌باشد. (ریفاتر، ۱۹۷۸: ۳) در این سطح، بر اساس منظومه‌های وصفی، شبکهٔ معنایی بر اساس یک معنابن در هسته و اقمار مجازی در حاشیه شعر موردبررسی قرار می‌گیرد (پرودوم و گلیبر، ۲۰۰۶: ۲).

در سطر سوم از ستون لایهٔ میانی شعر (T_{32}) به بررسی طرح‌واره‌ها اختصاص داده‌شده است. طرح‌واره‌ها استعاره‌هایی هستند که موقعیت‌های حجمی (بالا، پایین، نزدیکی و دوری، عقب و جلو)، موقعیت‌های حرکتی (مبدأ، مسیر و مقصد)، طرح‌واره‌های قدرتی و شیء را در برمی‌گیرند.

۳ـ۲ـ۱ـ۳. لایهٔ مرکزی

لایهٔ اول ماتریس متن نیز مربوط به لایه مرکزی شعر است. در سطر اول (T_{13}) معنای اولیه بر اساس بن‌های فعلی برداشت می‌شود.

در سطر دوم از این ستون (T_{23})، نهاد و اسم لانه گذاری شده است. این سطح با نظریهٔ لامبرکت هم‌راستا است که در سطح اسم به تشخیص اسم معرفه و نکره انجامیده است.

سطر سوم از ستون مرکزی (T_{33}) به فعل اختصاص داده‌شده است. در این سطر بر اساس نظریه ول لی، افعال از جهت حالت (رخدادی، فرآیندی و کنشی) و همچنین بر اساس نظریهٔ وندلر افعال بر اساس ایستایی، کنشی، پایایی و لحظه‌ای موردبررسی قرارگرفته است. همچنین از افعال می‌توان برای مفهوم زاویهٔ دید بر اساس پویه، پیش‌نما و همانندسازی استفاده کرد.

۳ـ۲ـ۲. عناصر برون‌متنی

۳ـ۲ـ۲ـ۱. مولف

ماتریس اول مربوط به مؤلف در نظر گرفته‌شده است، چراکه مؤلف به‌عنوان اولین حلقه از پیدایش

یک اثر هنری است. شیوهٔ اندیشهٔ شاعرانه را می‌توان بر اساس نزدیکی و دوری به یک مکتب فکری سنجید. باید توجه داشت که در بررسی مؤلف باید هر شعر را تشخص بخشید و جداگانه بررسی کرد. برای ماتریس مؤلف (W) در این تحقیق یک سطر در نظر گرفته‌شده است که مربوط به اندیشه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی‌ـادبی و اقتصادی شاعر است. در خوانش یک شعر، پیش فهم به‌عنوان اولین قدمگاه به شمار می‌رود که این ماتریس را می‌توان با این مرحله هم‌راستا در نظر گرفت.

۳ـ۲ـ۲ـ۲. روانشناسی

ماتریس سوم، کارکرد روانشناسی (P) اثر است، چراکه برآیند مؤلف و متن، به یک اثر هنری روح خاص همان اثر را می‌بخشد. این ماتریس دو در دو در نظر گرفته‌شده است که در محور افقی فعال و غیرفعال و در محور عمودی مثبت و منفی لحاظ شده‌اند. نقاط تقاطع این سطرها و ستون‌ها چهار وضعیت شادی، اضطراب، آرامش و غم را می‌سازد. در هر یک از این لانه‌ها می‌توان بر اساس جنس، مقولات مختلفی را گنجاند. برای مثال مقولاتی همچون نوستالژی، انزواطلبی و احساس تنهایی و رنگ‌ها را می‌توان در نظر گرفت. همچنین بر اساس نظریهٔ هم ذات پنداری می‌توان به فضای روانی مؤلف نزدیک شد.

۳ـ۲ـ۲ـ۳. مخاطب

ماتریس چهارم مربوط به مخاطب (A) است. در شکل‌گیری یک اثر هنری درگاهی از بیرون از محیط فرهنگی، مخاطبان نیز مشارکت دارند. برای این ماتریس نیز چهار لانه در نظر گرفته‌شده است. در سطر اول از ستون اول (A_{11})، پدیدارشناسی تصویر گنجانده‌شده است. در این سطح با استفاده از نظریه‌های مختلف به شناخت ریشه‌های تصویر در شعر پرداخته‌شده است. برای این منظور می‌توان از پدیدارشناسی تصویری بر اساس نظریهٔ گشتالتی استفاده کرد. همچنین می‌توان از پدیدارشناسی هوسرلی و یا پدیدارشناسی ساکالوفسکی بهره گرفت.

در سطر دوم از این ستون (A_{21})، ساختار تصویر و شناخت انواع آن گنجانده‌شده است. بر این اساس تصویر بر اساس درون‌گرایی و برون‌گرایی (تصاویر سطح و عمق) متحرک و ایستا و یا بر اساس روابط عاطفی (همدلی، یگانگی، حلول) و یا ازنظر کارکردی (اثباتی و اتفاقی) موردبررسی قرارگرفته است. همچنین ساختار تصویر (تصویر مرکزی، ابزار تصویر، لحن تصویر، کارکرد تصویر و ذهنیت تصویر) در این بخش مورد تحلیل قرارگرفته است.

در سطر اول از ستون دوم ماتریس مخاطب، مبدل متن به تصویر قرار داده‌شده است. در این بخش با تعریف دستور صحنه بر اساس مؤلفه‌های چندصدایی (همچون زاویه دید، لحن و ریتم)، جنبه‌های نمایشی (همچون آواز، صورت‌نمایشی، هم‌سرایی و موسیقی)، کارکرد گفتمان (گفتمان‌ـ فشاره ای، 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 پرداخته شد.

در این مرحله می‌توان با ادغام نظریه‌های مختلف همچون هالیدی، ایدما، کرس و ون لیون و رز یک مدل تلفیقی ترتیب داد که عبارت است از:

قاب و نما (فرا نقش بازنمایی، فرا نقش تعاملی، فرا نقش متنی)/ صحنه و سکانس (فرا نقش بازنمایی، فرا نقش تعاملی، فرا نقش متنی)/ مرحله و ژانر (فرا نقش بازنمایی، فرا نقش تعاملی، فرا نقش متنی)/ متن تصویری: استفاده از رهیافت‌های رز (تحلیل گفتمان ۱: شمایل‌نگاری‌ـ اشاره به غیبت و هژمونیک گفتمان) و ایدما (قاب،

فریم، نما، صحنه، سکانس، مرحله و ژانر) ، کرس و ولیون (روش کرس و ون لیون در تکمیل روش ایدما: مشارکین: شامل موضوع‌ها و عناصر)

در توضیح بیشتر این بخش می‌توان گفت با توجه به این‌که فضای ذهن (فضای دروندادِ، قلمروی مقصد، فضای عام، فضای ادغام) و نگاشت فضای ذهنی چگونه با یکدیگر تعامل دارند، می‌توان چهار نوع ادغام شبکهٔ ساده، آینه گون، تک حوزه‌ای، چند حوزه‌ای را در پیش گرفت. هرکدام از این حالات شکل خاصی از رابطهٔ متن و تصویر را پیشنهاد می‌کند. در ادامه با استفاده از نشانه‌شناسی اجتماعی و شیوه‌های بررسی بینامتنی بودن زمینه‌های اجتماعی که تولید و مصرف فیلم در آن رخ می‌دهد، می‌توان دست‌به‌کار تهیه تصویر شد. در این خصوص ایدما در مرحلهٔ اول شش سطح برای تحلیل مشخص می‌کند که عبارت‌اند از قاب (Frame)، نما (Shot)، صحنه (Scene)، سکانس (Sequence)، مرحله (Stage) و ژانر (ایدما، ۲۰۰۱: ۱۸۹).

در تک‌تک قاب‌ها و نماها و در سطوح بالاتر، با استفاده از فرا نقش‌های هالیدی (بازنمایی، تعاملی و متنی) می‌توان فضای تصویر را با استفاده از واژگان و موسیقی آن‌ها و با توجه به پس‌زمینهٔ مخاطب در درک و توضیح جنبه‌های کنشی و جنبه‌های روابط مشارکین (کنش/ واکنش، فعال/ منفعل و متعامل/غیر متعالم) و همچنین جنبه‌های تعریف، تحلیل یا طبقه‌بندی مشارکین (شامل افراد، مکان‌ها و اشیا) و هویت، طبقه و گروه مشارکین بازنمایی کرد. همچنین در سطح فرا نقش تعاملی که بر اساس رابطهٔ میان معنا و موقعیت عمل می‌نماید، بر اساس الگوی کرس و ون لیون سه مقولهٔ فاصله 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، افرادی غریبه هستند و در مقابل، سوژه‌هایی که با نمای نزدیک نشان داده می‌شوند، سوژه‌هایی هستند که جزیی از ما تصویر می‌شوند. همچنین رابطهٔ اجتماعی بر اساس زاویهٔ دید دوربین شکل می‌گیرد. زاویه دید دانای کل نامحدود، به‌عنوان صدایی خارج از داستان. زاویهٔ دید اول‌شخص را با آوردن صدای او یا جایگزین کردن زاویهٔ دوربین به‌جای بازیگر می‌توان انجام داد. این تکنیک را point of view shut می‌نامند. از نماهای طولانی و ضرباهنگ کند نیز می‌توان برای نشان دادن کسالت و از ضرباهنگ‌های تند و نماهای کوتاه برای نشان دادن هیجان و عشق استفاده کرد.

سومین مقوله بر اساس شیوه ون لیون تعامل اجتماعی است. سه راهکار برای بازنمایی بصری افراد به‌عنوان دیگری از هم تفکیک داده می‌شود: راهکار فاصله‌گذاری (Distanciation)؛ راهکار قدرت زدایی (powerment Disem) و راهکار ابژه سازی.

آخرین عنوان از فرا نقش‌ها، فرا نقش متنی است. این فرا نقش با این سروکار دارد که چگونه معانی در درون‌متنی پویا ادغام می‌شود؛ یعنی چگونه معناها به همدیگر ربط داده می‌شوند. در این بخش نیز می‌توان از طرح کرس و ون لیون استفاده کرد. این تحلیل می‌تواند از طریق سه‌نظام به وقوع بپیوندد که مورد اول ارزش اطلاعاتی (Information value) است. ارزش اطلاعاتی به محل قرار گرفتن عناصر یک چیدمان پرداخته و با توجه به چپ/ راست، مرکز/ حاشیه و بالا یا پایین قرار گرفتن عناصر و در معنای کلی‌تر ناحیه‌های تصویر، ارزش اطلاعاتی خاصی به آن‌ها می‌دهد. همچنین مقولهٔ برجستگی نشان می‌دهد که بعضی از عناصر می‌توانند در مقایسه با سایر عناصر جلب‌توجه کنند که این امر نیز از طریق پیش‌زمینه

یا پس‌زمینه، اندازهٔ نسبی، کنتراست در قدرت صدا یا رنگ، درخشانی و غیره ایجاد می‌شود. (کرس و ون لوین، ۱۹۹۶: ۲۱۰)

در این مرحله می‌توان برای بازنمایی رفت‌وبرگشت زمانی با flashback این کار را انجام داد که معمولاً به شکل محو تدریجی صحنهٔ زمان حال، fade in به معنی ظاهر شدن تدریجی، صحنه زمان گذشته، نمایش گذشته، fade Out صحنه زمان گذشته و fade in صحنهٔ زمان حال اتفاق می‌افتد. دیگر تکنیک‌های انجام این کار تکنیک Dissolve، fixed frame، استفاده از صدای راوی سوم شخص، استفاده از رنگ سیاه‌وسفید می‌توان نام برد. (جانتی، ۱۳۸۱: ۱۲۹ و ۱۳۰)

درنهایت این‌که در سطر دوم از ستون دوم این ماتریس، عصب‌شناختی مخاطب بر اساس یک سری آزمون‌های طراحی‌شده لانه گذاری شده است.

۳ـ٤. تحلیل شعر «در شب سرد زمستانی»

شعر «در شب سرد زمستانی» زمستان سال ۱۳۲۹ سروده شده است. در این سال نیما به کارهای مطبوعاتی روی آورد و در اداره کل انتشارات وزارت فرهنگ، به کار بررسی کتاب و نقد شعر پرداخت. در ادامه شعر «در شب سرد زمستان» با توجه به روش ام آی پی و با استفاده از نظریهٔ ماتریس ضریب اثر موردبررسی قرار گرفت، اما با توجه به محدودیت‌های مقاله تنها به ذکر مصرع‌های پنجم، ششم، هفتم، هشتم و نهم از این شعر، پرداخته‌شده است.

مصرع پنجم: «من[۱]/ چراغ[۲]/ م[۳]/ را[۴]/ در[۵]/ آمد[۶]/ و[۷]/ رفتن[۸]/ همسایه[۹]/ ام[۱۰]/ افروختم[۱۱]/ در[۱۲]/ یک[۱۳]»

۱: واژه ۱۱ مصرع اول/ ۲: واژه ۱۰ مصرع اول/ ۳: ضمیر ملکی (لهجه مازنی)/ ۴: علامت مفعول صریح (عمید)، جاده و یکان شمارش برای هر بار راه رفتن (لهجه مازنی)./ ۵: میان و درون (دهخدا)، دیر و طولانی (گویش مازنی)/ ۶: بازگشت (معین)، در مقام اسم مصدر اقبال (عمید)/ ۷: واژه ۱ مصرع دوم/ ۸: دور شدن از شخص یا مکان مورداشاره (عمید)، تأثیر کردن (معین)/ ۹: هم‌جوار (عمید)، هم دیوار (دهخدا)/ ۱۰: ضمیر متکلم (دهخدا)/ ۱۱: واژه ۱۰ مصرع قبل/ ۱۲: واژه ۵/ ۱۳: نخست (معین).

واژهٔ «چراغ» به‌عنوان یک اسم معرفه به‌مانند مصرع دوم به‌کاررفته است. واژه «افروختم» این بار در ضمیر متکلم به‌کاررفته است و به سبب رخدادی بودن یک فعل کنشی و لحظه‌ای را نشان می‌دهد. به لحاظ زاویهٔ دید، فعل کنش شاعر را به تصویر کشیده است و همچنین با تمرکز بر روی پایگاه (چراغم) با پیش نماسازی و اولویت‌بخشی، آمد و رفتن همسایه را به‌عنوان پویه مطرح کرده است.

به لحاظ هنجار گریزی نحوی، در این مصرع «آمدن و رفتن» به‌صورت «آمد و رفتن» به کار گرفته‌شده است/ در پیرو بخش‌های قبلی، می‌توان به لحاظ نمادسازی این‌گونه برداشت کرد که شاعر خود را در مقام یک روشنگر و آگاه‌کنندهٔ مردمان پیرامون خود قلمداد می‌کند و چراغ او همان دانش و بیداری او و چراغ‌دار بودن او همان روشنگر بودن وی تلقی می‌شود.

در این بخش نیز به‌مانند بخش‌های قبل با استفاده از استعاره‌های مفهومی می‌توان نور را معادل آگاهی و تاریکی را معادل جهل و نادانی پنداشت.

مصرع ششم: «شب[۱]/ تاریک[۲]/ و[۳]/ شب[۴]/ سرد[۵]/ زمستان[۶]/ بود[۷]/ ، [۸]»

۱: مدت فاصله از غروب آفتاب تا طلوع صبح (دهخدا)، قطع ناگهانی و کامل هر چیز با یک ضربهٔ تبر یا چاقو (گویش مازنی)/ ۲: تیره (دهخدا)، درمیام مجاز پیچیده و درهم و مبهم

(عمید)، در مقام مجاز دیگر به معنی افسرده و اندوهگین (عمید)/ ۳: واژهٔ ۷ مصرع پنجم/ ۴: واژهٔ ۱/ ۵: مقابل گرم (عمید)، در مقام مجاز بی‌اعتنا و بی‌توجه (عمید)/ ۶: لفظ «زم» به معنی سردی است و لفظ «ستان» برای کثرت به‌کاررفته است (دهخدا)/ ۷: بودن، وجود (معین)، دوام و بقا (گویش مازنی)/ واژهٔ ۵ مصرع ۱.

با توجه به این‌که شاعر به شب زمستانی خاصی اشاره دارد بنابراین این دو اسم هر دو معرفه هستند و آشنای میان گوینده و مخاطب هستند. بر اساس تشخیص پذیری لامبرکت معنای نخست این مصرع با بخش فعال مخاطب ارتباط داشته، اما به لحاظ برداشت نمادین از مصرع، بلافاصله بخش نیمه فعال هوشیاری از حاشیه به مرکز فراخوانده شده و معنای دوم مصرع را رقم می‌زند.

فعل این مصرع نیز «بود» است که اشاره به یک‌زمان در گذشته دارد و نشان از یک رخداد باحالت فعل کنشی دارد که زمان آن مربوط به گذشته است. همچنین به لحاظ زاویهٔ دید شاعر با پایگاه قرار دادن مفهوم «شب» سرد و زمستانی بودن را به‌عنوان پویه موردتوجه قرار داده است.

در این مصرع شب را در مقام مجاز می‌توان با مبهم و نامعلوم بودن و سردی را با ناخوشایند بودن و ناهشیار بودن به کاربرد/ نمادسازی در این بخش در ادامهٔ توالی مصرع‌های پیشین، به فضاسازی ناخوشایند و مبهم دورهٔ زمانی خاصی اشاره دارد.

در این بخش نیز با استفاده از استعارهٔ های مفهومی تاریکی را با یک برداشت منفی و هم‌پایهٔ جهالت و سرما را با ترس و دلهره و عدم وجود صمیمیت هم‌وزن کرده است.

مصرع هفتم: «باد[1]/ می‌پیچید[2]/ با[3]/ کاج[4]/ ، [5]»

۱: هوای متحرک (عمید)، نخوت و خودبینی (عمید)، بیهوده و هیچ و پوچ (معین)، ورم و آماس (لهجهٔ مازنی)/ ۲: پیچ خوردن چیزی به گرد چیز دیگر (عمید)/ ۳: همراهی و مصاحبت (عمید)، از اصوات در تعجب (گویش مازنی)/ ۴: درختی با برگ‌های سوزنی (عمید)، اسم قدیم به معنی سیلی و پس‌گردنی (عمید)، شاخه‌های درهم‌وبرهم درخت (گویش مازنی)./ ۵: واژهٔ ۵ مصرع اول.

در این مصرع کاج اسم نکره است اما مخاطب به جهت استفاده از دانش پیشین خود، به‌صورت فعال، آن را در ذهن خود بر اساس داشته‌های پیشین دریافت می‌کند؛ اما برای کاج و باد به‌عنوان یک‌نهاد، می‌توان معناهای ثانویه را در نظر گرفت که در آن صورت مخاطب با مراجعه به هوشیاری نیمه فعال و با حرکت به‌سوی معنای نمادین کلمات، بر اساس دریافت استنباطی، معنای مصرع تشخیص پذیر می‌گردد.

فعل «می‌پیچد» در نقش سوم شخص و به‌عنوان یک فعل تکرارشونده و فرآیندی قلمداد می‌گردد که حالت پویا دارد. به لحاظ زاویهٔ دید، این فعل با تمرکز بر روی پایگاه (باد) با پیش نماسازی فضای طوفانی، یک فضای دلهره‌آور را به‌عنوان پویه مطرح کرده است.

به لحاظ هنجار گریزی نحوی، در این مصرع ابتدا فعل و سپس متمم‌ها آورده شده است. به‌این‌ترتیب پیچیدن باد را اولویت بخشیده است/ در این مصرع می‌توان باد را به‌صورت مجاز نخوت و خودبینی و همچنین بیهودگی و پوچی قلمداد کرد/ با توجه به معنای مجازی کلمات به‌کاررفته در این مصرع، می‌توان فضای نمادین این مصرع را این‌گونه برداشت کرد که شاعر جامعه‌ای سرشار از خودبینی و بیهودگی را به تصویر کشیده است.

بر اساس منطق استعاره‌های مفهومی، باد در این مصرع با یک امر موهوم و پوچ یکسان انگاری شده است.

مصرع هشتم: «در[1]/ میان[2]/ کومه[3]/ ها[4]/ خاموش[5]»

۱: واژه ۵ مصرع پنجم/ ۲: درون، داخل

(عمید)/ ۳: پناه گاه کوچک (عمید)، کلبه و آلونک (معین)، خانه کوچک چوبی (گویش مازنی)/ ۴: پسوند و علامت جمع (عمید)/ ۵: ساکت و صامت (دهخدا)، بی‌فروغ و بی‌نور (معین).

در این مصرع «کومه» به‌عنوان یک اسم خودنمایی می‌کند که با توجه به تشخیص پذیری این لغت با توجه به نکره بودن این اسم، نیاز به استفاده از دانش پیشین نزد مخاطب است، در این صورت برای دریافت معنای نمادین این مصرع با توجه به رویکرد مصرع‌های گذشته، مخاطب نیاز دارد با استفاده از شناخت موقعیت به دریافت معنای ثانویه دست یابد.

فعل در این مصرع از نوع حالت و ایستا می‌باشد. بر این اساس فاصلهٔ میان پایگاه و پویه به هم نزدیک است و شاعر با اولویت دادن به مفهوم «کومه»، خاموشی به معنای عدم جریان زندگی که از سکوت و عدم وجود گرما در فصل زمستان قابل دریافت است را مدنظر قرار داده است.

به لحاظ هنجار گریزی، در این مصرع از آوردن فعل اسنادی «است» پس از «خاموش» پرهیز شده است/ در این مصرع نیز می‌توان به لحاظ نمادپردازی شاعر، کومه‌ها را که محل زندگی افراد روستایی است، خاموش و بی‌فروغ یافت. این خاموشی ناشی از غلبهٔ سرما که همان ترس و دلهره است پنداشت. این مصرع بیان می‌کند که زندگی جاری نیست.

این مصرع با توجه به کارکرد خاموشی که ناشی از عدم حضور فرد انسانی است و در دلالت‌های فرهنگی ما به سکوت و مرگ اقتباس می‌شود، استفاده کرده و معنای نمادین به آن بخشیده است.

مصرع نهم: «گم[1]/ شد[2]/ او[3]/ از[4]/ من[5]/ جدا[6]/ زین[7]/ جاده[8]/ ی[9]/ باریک[10]/ .[11]»

۱: پنهان، ناپیدا، کسی که به بیراهه رفته باشد (عمید)، گام و قدم (گویش مازنی)/ ۲: مصدر لازم شدن (دهخدا)، در کاربرد گذشته به معنی رفتن (عمید)/ ۳: ضمیر غایب (دهخدا)، آب (گویش مازنی)/ ۴: واژه ۸ مصرع چهارم/ ۵: واژهٔ ۱ مصرع پنجم/ ۶: منفصل، مفروق (دهخدا)، سوا (گویش مازنی)/ ۷: مخفف از این، کلمهٔ موصول یعنی از این (دهخدا)/ ۷: گذر (دهخدا)/ ۸: واژهٔ ۹ مصرع دوم/ ۱۰: کم‌پهنا (عمید)، در مقام مجاز به معنی دقیق و یا لاغر (عمید)، از طوایف و تیره‌های ساکن در کتول (گویش مازنی)/ ۱۱: واژهٔ ۱۳ مصرع اول.

جاده در این مصرع به‌عنوان یک اسم نکره به‌کاررفته است که در اینجا نیز مخاطب بادانش پیشین خود، آن را بازسازی می‌کند؛ بنابراین با تشخیص پذیری نیمه فعال بر اساس بازتولید وضعیت، این اسم قابل‌شناسایی است.

فعل «گم شد» یک فعل وضعیت و پایا را نشان می‌دهد که با پایگاه قرار دادن خود، توجه را به سمت پویه که همان جادهٔ باریک است معطوف می‌کند.

تشبیه به‌کاررفته در این مصرع، ترکیب جاده و باریک است که از نوع تشبیه مؤکد است/ به لحاظ نمادپردازی می‌توان جادهٔ باریک را نمادی از بیراهه دانست. در این مصرع شاعر فردی را که راهش را از او جدا کرده گمراه خطاب می‌کند.

به لحاظ کاربرد استعارهٔ مفهومی، باریک بودن جاده را می‌توان با سنگلاخ و پرپیچ‌وخم بودن همسان دانست، به همین جهت استفاده از این مفهوم برای نشان دادن گمراهی، به معنی بر مشقت بودن آن، از طرح‌واره‌های این مصرع است (نیمایوشیج، ۱۳۸۳: ۶).

موسیقی بیرونی این شعر بر پایهٔ وزن بحر رمل می‌باشد که آهنگی حماسی دارد و در این شعر از اوزان کوتاه و بلند استفاده کرده است که حالتی

خیزابی دارد. به لحاظ گویش زمانی در چندین مصرع، شاعر نحوهای باستانی را وارد در شعر کرده است. در مصرع دوم «نه می‌افروزد» را می‌توان یک هنجار گریزی زمانی در نظر گرفت که به لحاظ نحوی، شکل باستانی دستور زبان را لحاظ کرده است.

این شعر به لحاظ استفاده از نمادپردازی، تصویر عمق است و بر پایهٔ تصاویر اثباتی از طریق قابلیت حسی و تجسم عمل می‌نماید. همچنین به جهت این‌که شیوهٔ سمبولیسم اجتماعی توسط شاعر اتخاذشده است بنابراین از منبع رئالیستی الهام می‌گیرد، درنتیجه با معیارهای عقل انطباق دارد.

به لحاظ ساختار تصویرپردازی نیز، شب و زمستان به‌عنوان تصویر مرکزی، در کانون قرار دارد که با استفاده از تشبیه بلیغ و مرسل و همچنین با بهره از نمادپردازی، تصاویر شعری خلق‌شده‌اند. لحن این تصویر بر اساس موسیقی شعر که بر وزن بحر رمل است، لحنی خطابی دارد. همچنین این شعر به لحاظ کارکردی، اجتماعی است و همچون یک بیانیهٔ انتقادی، هم به‌نقد جامعه و هم به دعوت آن‌ها برای پیوستن به شاعر می‌پردازد.

این شعر از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد، چراکه ضمن حرکت از نقطهٔ آغاز به همان نقطه بازمی‌گردد و دارای غنای تصویری به جهت بهره‌گیری از معنای ثانویهٔ کلمات است. نهایتاً این شعر از تصویری مستقل و همچنین محدود به جهت دامنهٔ کم واژگان بهره می‌برد.

الف) دستور صحنه: برای نوشتن دستور صحنه، باید به عناصر چندصدایی، زاویهٔ دید، لحن و ریتم شعر توجه شود. برای این منظور به لحاظ چندصدایی، این شعر تک‌صدایی است و راوی شعر، ضمیر اول‌شخص(شاعر) است که مخاطب را در مقام ضمیر دوم‌شخص(تو) مورد خطاب قرار می‌دهد. لحن این شعر نیز بر اساس موسیقی بحر رمل لحن خطابی است و ریتم شعر، به جهت کاربرد مصرع‌های کوتاه و کاهش گستره در برخی موارد، ریتمی تند و سریع است.

به لحاظ جنبه‌های نمایشی نیز باید به موارد همچون آواز (هم‌سرایی و موسیقی) و صورت‌های نمایشی توجه شود. در این خصوص، به لحاظ هم‌آوازی، موردی وجود ندارد، همچنین برای موسیقی با توجه به نوع حماسی می‌توان ضرباهنگ تند را در پیش گرفت.

به لحاظ نگاره‌های بصری نیز، به دلیل کاربرد مفاهیمی همچون «کاج» که در مقام مجاز، جنگل تعبیر شده است، همچنین ضرباهنگ تند شعر، زاویه‌های تند و شکننده کاربرد بیشتری خواهد داشت. به لحاظ کاربرد چندین‌بارهٔ واژگانی همچون «زمستان» و «شب» و تصویرپردازی آفتابی کم‌رمق و چراغ‌ها و کومه‌های خاموش کاربرد رنگ‌های تیره و خاکستری را توجیه‌پذیر می‌کند. به جهت محدود بودن تصویر شعری نیز که در اثر کاربرد و تکرار واژگان شعری حاصل‌شده است، به لحاظ پهنه‌های تصویری، نماهای بسته کارکرد بیشتری خواهند داشت.

ب) کارکرد دستور: بعد از دستور صحنه، کارکرد دستور مطرح است. در کارکرد دستور موضوعاتی همچون هدف، نقش دستوری مطرح است. هدف در این شعر، ایجاز در کلام است؛ بنابراین با نوعی متن و روایت فشرده مواجه هستیم.

در خصوص نقش‌های دستوری نیز نقش اصلی را فعل بازی می‌کند. مرحلهٔ اول: فعل «می‌سوزد» به‌عنوان یک عمل توسط دو عملگر «خورشید» و «چراغ» در نقش اولیه (فاعل) می‌باشند. همچنین در نقش ثانویه «کوره» به‌عنوان صفت وابستهٔ اسم، ویژگی و خاصیت این دو فاعل را نشان می‌دهد. در اینجا فعل به شکل «نمی‌سوزد» آمده است اما در اصل به این شکل است که خورشید می‌سوزد اما نه

به‌اندازهٔ چراغ گرم و روشن شاعر/ مرحلهٔ دوم: «نه می‌افروزد» یا «نمی‌افروزد» به‌عنوان یک عمل، توسط عملگر سوم شخص غائب در نقش اولیه (فاعل) رخ‌داده است که در اینجا نیز چراغ شاعر در نقش صفت، به‌عنوان ملاک قرار داده‌شده است و سایر چراغ‌ها با آن مقایسه شده‌اند/ مرحلهٔ سوم: فعل «می‌افروزد» به‌عنوان یک عمل توسط عملگر «ماه» در نقش اولیه (فاعل) انجام‌شده است و صفت «یخ» به‌عنوان یک نقش ثانویه کیفیت این عمل را نشان می‌دهد/ مرحلهٔ چهارم: «افروختم» به‌عنوان یک عمل توسط عملگر «من» یا همان راوی «شاعر» رخ‌داده است. این فعل توسط یک واسطه «چراغ» در نقش اولیه (مفعول) به وقوع پیوسته است / مرحلهٔ پنجم: فعل «بود» به‌عنوان یک فعل اسنادی، توسط «شب» در نقش ثانویه(مسندالیه) روی‌داده است. همچنین «تاریک» و «سرد» به‌عنوان دو نقش مسندی، حالت وقوع یک وضعیت را نشان می‌دهند/ مرحلهٔ ششم: فعل «می‌پیچید» به‌عنوان فعل توسط «باد» به‌عنوان نقش اولیه «فاعل» رخ‌داده است. در این میان «با» به‌عنوان یک متمم رابطهٔ فاعل را با «کاج» برقرار می‌سازد / مرحلهٔ هفتم: فعل اسنادی که یک وضعیت را نشان می‌دهد در مصرع هشتم «بود» می‌باشد که البته حذف شد است. «کومه‌ها» به‌عنوان نقش اولیه «مسند الیه»، یک وضعیت خاص «خاموش» را به‌عنوان مسند نشان می‌دهد / مرحلهٔ هشتم: فعل «گم شد» به‌عنوان فعل توسط فاعل سوم شخص غائب «او» در نقش اولیه رخ‌داده است. در این میان متمم «از» رابطهٔ فاعل را با «من» برقرار ساخته است که دور شدن آن‌ها از یکدیگر را نشان می‌دهد/ مرحلهٔ نهم: فعل اسنادی «است» نشان‌دهندهٔ یک وضعیت یا حالت است که در اینجا، «قصه» به‌عنوان مسندالیه نقش اولیه می‌گیرد و «بر باد» به‌عنوان مسند عمل می‌نماید/ مرحلهٔ دهم: فعل اسنادی «است» که در مصرع یازده حذف‌شده است، «سخن» را به‌عنوان مسندالیه در نقش اولیه، در وضعیت مسندی «آویزهٔ لب» نشان می‌دهد/ مرحلهٔ یازدهم و دوازدهم: قید هنوز در مصرع دهم نشان از متوالی بودن وضعیت اسنادی مصرع‌های دوازدهم و سیزدهم است. بنابراین فاعل «من» که همان شاعر است، در حال عمل «سخن گفتن» و پرسش از مخاطب است و این وضعیت تکرارشونده است/ مرحلهٔ سیزدهم: تکرار مصرع اول.

در خصوص رابطهٔ تصویر و نوشتار، تصویرپردازی این شعر بر اساس روش لنگر (نظریهٔ بارت/ Barthes. 1977: 33) که یک جانشینی میان متن و تصویر است، می‌باشد. همچنین به لحاظ ارتباط میان متن و تصویر، از شیوهٔ ادغام مفهومی آینه گونه (نظریهٔ فوکونیه) بهره گرفته‌شده است تا دلالت‌های موجود در معنای اولیهٔ متن عیناً در تصویر اجراشده باشد. علت انتخاب این روش این است که شعر «در شب سرد زمستانی» بر اساس طرز سمبولیسم سروده شده است و دلالت‌های ضمنی آن، مخاطب را به سمت خاصی هدایت می‌کند. همچنین به لحاظ کارکرد اجتماعی، تصویر بر محوریت نوشتار تهیه‌شده است به‌گونه‌ای که متن در تصویر حضور ندارد و تصویر به‌تنهایی، شعر را نمایش می‌دهد. خوانش شعر توسط یک راوی و صداگذاری بر روی تصویر، می‌تواند ارتباط دقیق‌تری میان متن و تصویر برقرار نماید.

جدول پیشنهادی تبدیل کد متنی به کد تصویری

نشانه‌پردازی در متن	نشانه‌پردازی با عنصر دیداری		
	قاب و نما	صحنه و سکانس	مرحله و ژانر
مصرع پنجم	در این نما، دو قاب وجود دارد که اولی تصویر مربوط به آمدن همسایه است که بعدازآن تصویر به سمت بازگشت همسایه حرکت می‌کند. مشارکین در این نما، بر اساس فرانقش بازنمایی روایی، شاعر است که چراغش را افروخته است و همسایه که درآمد و شد می‌باشد. به لحاظ کنشی، همسایه در دو قاب در حال رفتن و بازگشتن است و شاعر در واکنش، چراغی روشن بر سر راه او آورده است. به لحاظ فرانقش بازنمایی مفهومی نیز، همسایه پایین‌تر از شاعر، قرار دارد. به لحاظ فرانقش تعاملی، در ارتباط با مقولهٔ تماس، همسایه به لحاظ غریبه بودن به لحاظ مقولهٔ فاصله در فاصلهٔ اجتماعی، دورتر از مخاطب تصویر شده است و شاعر در فاصله‌ای نزدیک قرار می‌گیرد. به لحاظ مقولهٔ زاویهٔ دید بر اساس مفهوم رابطهٔ اجتماعی، همسایه پایین‌تر از افق نگاه شاعر قرار می‌گیرد. همچنین در بحث فاصله و مقولهٔ تعامل اجتماعی، نزدیکی شاعر به مخاطب سبب ایجاد رابطهٔ نزدیکی و احساس صمیمت می‌شود. هم‌چنین یک تصویر با نمای نزدیک از شاعر و مورب نسبت به همسایه سبب فاصله‌گذاری شاعر و فرد غریبه می‌شود. به لحاظ فرانقش متنی و در بحث ارزش اطلاعاتی، قاب و برجستگی، شروع حرکت تصویر از چراغ شاعر در نیمهٔ بالای تصویر در ناحیهٔ راست تصویر آغاز می‌شود. همچنین میزان کنتراست تصویر در قاب مربوط به چراغ شاعر بیشتر از همسایه است و میزان و کیفیت رنگ در قاب همسایه، تیره و در قاب شاعر رنگ‌های روشن‌تر قرار می‌گیرد. این امر علاوه بر انفصال میان این دو قاب، باعث برجستگی بیشتر چراغ شاعر می‌شود. در یک نمای ثابت، رفت و بازگشت همسایه درحالی‌که شاعر چراغ به دست در مسیر او قرارگرفته است، نمایش داده می‌شود و در این نقطه به پایان می‌رسد. در این مرحله می‌توان با فلش بک به شکل محو تدریجی صحنهٔ زمان حال، فیداین به معنی ظاهر شدن تدریجی، صحنه بازگشت همسایه، نمایش داده شود. این حرکت در جهت استدلال متن که روشنگری شاعر است، بازنمایی شده است.	سکانس دوم	
مصرع ششم	در این نما، یک قاب وجود دارد که تصویر مربوط به شب سرد زمستان است. مشارکین در این نما، بر اساس فرانقش بازنمایی روایی، شب تاریک و سرد است که به لحاظ تعاملی، با قاب مربوط به مصرع چهارم در ارتباط است که ماهی کم‌رمق و سرد به تصویر کشیده شده است. به همین جهت، بازسازی قاب مصرع چهارم می‌تواند در این قاب نیز کاربرد داشته باشد و عیناً تکرار شود. در این نما می‌توان با توقف نمای قبلی و فلش بک یعنی محو تدریجی صحنهٔ قبلی، فیداین به معنی ظاهر شدن تدریجی، صحنه مربوط به شب سرد زمستانی انجام شود.	سکانس سوم	مرحلهٔ میانی

مصرع هفتم	در این نما، یک قاب وجود دارد که تصویر حرکت باد در میان شاخهٔ درختان است. مشارکین در این نما، بر اساس فرانقش بازنمایی روایی، باد و شاخه‌های درهم‌تنیدهٔ درختان هستند که به لحاظ کنشی و واکنشی، بر یکدیگر تأثیر گذاشته‌اند به لحاظ فرانقش بازنمایی مفهومی نیز، باد در تمام قاب حضور دارد و شاخه‌های درختان در نیمهٔ بالای تصویر، قرار دارد. به لحاظ فرانقش تعاملی، در ارتباط با مقولهٔ تماس، باد به‌عنوان یک عامل فراگیر یک عمل کنشی بر شاخهٔ درختان ایجاد می‌کند و به همین جهت به لحاظ مقولهٔ فاصله و در بحث فاصلهٔ اجتماعی، برای ارتباط قوی‌تر مخاطب با صحنه، شاخه‌های درختان نزدیک به مخاطب تصویر شده است و باد در فضا قرار می‌گیرد. به لحاظ مقولهٔ زاویهٔ دید بر اساس مفهوم رابطهٔ اجتماعی، شاخهٔ درختان در نیمهٔ بالای تصویر و در نقطه‌ای که بالاتر تر از افق نگاه مخاطب است قرار می‌گیرد. همچنین در بحث فاصله و مقولهٔ تعامل اجتماعی، نزدیکی درختان به مخاطب سبب ایجاد رابطهٔ نزدیکی و درک بهتر تأثیر باد بر شاخه‌های درهم‌تنیدهٔ درختان می‌شود. هم‌چنین یک تصویر با نمای متوسط و از روبرو شامل در برگیری بیشتر عناصر تصویر می‌گردد. به لحاظ فرانقش متنی و در بحث ارزش اطلاعاتی، قاب و برجستگی، شروع حرکت تصویر از فضای حاشیه و در نیمهٔ پایین تصویر می‌شود. همچنین میزان کنتراست تصویر در قاب مربوط به شاخهٔ درختان بیشتر از فضای حاشیه است و میزان و کیفیت رنگ در قاب حاشیه، تیره و در قاب درختان تاریک‌تر می‌باشد. این امر علاوه بر انفصال میان این دو قاب، باعث برجستگی بیشتر شاخ‌های درختان و درک عمق آشفتگی و سردی فضا می‌شود. در میانه تصویر از تنهٔ درختان در سمت چپ و بالای تصویر پی گرفته می‌شود و تا سمت بالا و چپ تصویر که محل قرار گرفتن شاخه‌های درختان است ادامه پیدا می‌کند و در این نقطه به پایان می‌رسد. این حرکت در جهت استدلال متن که فراگیری آشفتگی و ترس و دلهره در تمام فضا است، بازنمایی شده است.		
مصرع هشتم	در این نما، یک قاب وجود دارد که تصویر مربوط به کومه‌ها است. مشارکین در این نما، بر اساس فرانقش بازنمایی روایی، کومه‌ها هستند که خاموش می‌باشند که به لحاظ تعاملی، نور محیط از نور کومه‌ها بیشتر است و فضای حزن و اندوه به تصویر کشیده شده است. به لحاظ فرانقش بازنمایی مفهومی نیز، کومه‌ها در پایین سطح افق، قرار دارد تا وخیم بودن اوضاع را نشان دهد. به لحاظ فرانقش تعاملی، در ارتباط با مقولهٔ تماس، کومه‌ها تاریک‌تر از فضای بیرونی هستند و به همین جهت به لحاظ مقولهٔ فاصله و در بحث فاصلهٔ اجتماعی، کومه‌ها دور از مخاطب تصویر شده است. به لحاظ مقولهٔ زاویهٔ دید بر اساس مفهوم رابطهٔ اجتماعی، کومه‌ها در نیمهٔ پایین تصویر و در نقطه‌ای که پایین‌تر از افق نگاه مخاطب است قرار می‌گیرد. همچنین در بحث فاصله و مقولهٔ تعامل اجتماعی، دوری کومه‌ها از مخاطب سبب ایجاد رابطهٔ دوری و غریبگی می‌شود. هم‌چنین یک تصویر با نمای دور و از روبرو شامل در برگیری بیشتر عناصر تصویر می‌گردد. به لحاظ فرانقش متنی و در بحث ارزش اطلاعاتی، قاب و برجستگی، شروع حرکت تصویر از نمای قبل و در نیمهٔ بالای تصویر در ناحیهٔ چپ تصویر آغاز می‌شود. همچنین میزان کنتراست تصویر در قاب مربوط به کومه‌ها کم است و میزان و کیفیت رنگ در این قاب، تیره‌تر از فضای اطراف لحاظ شده است. این امر علاوه بر انفصال		

سکانس سوم

	کومه‌ها و محیط اطراف، باعث برجستگی بیشتر کومه‌ها می‌شود. در میانه تصویر در همین قاب ادامه پیدا می‌کند و در این نقطه به پایان می‌رسد. این حرکت در جهت استدلال متن که نبود زندگی در میان کومه‌ها و تسلط وحشت و ترس بر مردم است، بازنمایی شده است.		
مصرع نهم	در این نما، دو قاب وجود دارد که اولی تصویر مربوط به او است که بعدازآن تصویر به سمت شاعر حرکت می‌کند. مشارکین در این نما، بر اساس فرانقش بازنمایی روایی، او و شاعر هستند که به لحاظ تعاملی، نور در حال فاصله گرفتن و دور شدن از یکدیگر می‌باشند. به لحاظ فرانقش بازنمایی مفهومی نیز، او در سطح پایین‌تری نسبت به شاعر قرار دارد چراکه شاعر چراغ‌دار است و روشنگر؛ بنابراین شاعر به لحاظ جایگاه بالاتر از او قرار می‌گیرد. به لحاظ فرانقش تعاملی، در ارتباط با مقولهٔ تماس، شاعر از او بلندمرتبه‌تر است و به همین جهت به لحاظ مقولهٔ فاصله و در بحث فاصلهٔ اجتماعی، شاعر نزدیک‌تر به مخاطب تصویر شده است و او در فاصله‌ای دور قرار می‌گیرد. به لحاظ مقولهٔ زاویهٔ دید بر اساس مفهوم رابطهٔ اجتماعی، او در نیمهٔ پایین تصویر و در نقطه‌ای که پایین‌تر از افق نگاه مخاطب است قرار می‌گیرد و شاعر در نیمهٔ بالای تصویر و بالاتر از افق نگاه مخاطب. همچنین در بحث فاصله و مقولهٔ تعامل اجتماعی، نزدیکی شاعر به مخاطب سبب ایجاد رابطهٔ نزدیکی و احساس جایگاه والای شاعر می‌شود. هم‌چنین یک تصویر با نمای نزدیک و از روبرو این حس نزدیکی را در تصویر بیشتر می‌کند. به لحاظ فرانقش متنی و در بحث ارزش اطلاعاتی، قاب و برجستگی، شروع حرکت تصویر از او در نیمهٔ پایین تصویر در ناحیهٔ چپ تصویر آغاز می‌شود. همچنین میزان کنتراست تصویر در قاب مربوط به شاعر بیشتر از او است و میزان و کیفیت رنگ در قاب او، تیره و در قاب شاعر رنگ‌های روشن‌تر قرار می‌گیرد. این امر علاوه بر انفصال میان این دو قاب، باعث برجستگی بیشتر شاعر می‌شود. در میانه تصویر از او در سمت چپ و پایین تصویر پی گرفته می‌شود و تا سمت بالا و راست تصویر که محل قرار گرفتن شاعر است ادامه پیدا می‌کند و در این نقطه به پایان می‌رسد. این حرکت درجهت استدلال متن که جایگاه هدایتگری و روشنگری شاعر است، بازنمایی شده است.	سکانس چهارم	مرحلهٔ میانی

در این شعر هفت سکانس در نظر گرفته‌شده است که سکانس ابتدایی و انتهایی یکسان است. همچنین با توجه به ریتم فشاره ای و گستره‌ای شعر و همچنین نوع موسیقی و ضرب‌آهنگ آن، ریتمی تند برای سکانس‌ها در نظر گرفته‌شده است.

ژانر این شعر، انتقادی-اجتماعی است که به لحاظ مرحله آغازین و پایانی مشابه است یعنی شعر از یک نقصان آغاز می‌شود و در همان مرحله یعنی نقطهٔ آغاز به اتمام می‌رسد. مرحلهٔ میانی همچون یک بیانیهٔ سیاسی-اجتماعی است که مردم را مخاطب خود قرار می‌دهد و آنان را به راه خود می‌خواند.

۴. نتیجه‌گیری

در سطح لایهٔ بیرونی شعر می‌توان در مقولهٔ موسیقی، وزن بحر رمل انتخاب‌شده است. این وزن باعث می‌شود تا شعر بر اساس وزن کوتاه و خیزابی، نوعی صلابت در کلام و اختصار در بیان داشته باشد که با موضع سیاسی اقتدارگرا و همچنین راهبری شاعر هماهنگ است. همچنین این شکل از موسیقی

می‌تواند ترس و دلهره را تشدید کند.

در لایهٔ میانی شعر، در خصوص استفاده از آرایه‌های ادبی به لحاظ بهره‌گیری از تشبیه بلیغ و مرسل در چند مورد و همچنین استفاده از مجاز، می‌توان این‌گونه برداشت کرد که نقش روشنگری شاعر در استفاده از آرایه‌ها او را به سمت تشبیه کشانده است، چراکه تشبیه به لحاظ تجسمی از استعاره کامل‌تر است و بیشتر قابل دریافت است؛ بنابراین بیشتر با ریشه های رئالیستی شعر که ناشی از فضای فکری سیاسی و اجتماعی شاعر است، انطباق دارد. همچنین بهره‌گیری از مجاز و نمادسازی در این مرحله، با طرح فضاسازی سیاسی و اجتماعی با بیانی غیرمستقیم، منطبق است.

در سطح مرکزی شعر، می‌توان در بخش مربوط به فعل استفاده از افعالی همچون افروختن، سوختن، باد پیچیدن، گم‌شدن تقابل میان دو گروه از رخدادها و عمل‌ها در شعر که یکی آگاهی و دیگری گمراهی است را به نمایش می‌گذارد. همچنین در مقولهٔ اسم نیز همین کارکرد با استفاده از اسامی مانند خورشید، چراغ، کومه، جاده، در مقام نهاد و فاعل با کنش‌ها و عمل‌ها که در بخش فعل‌ها بیان شد، مرتبط است.

این شعر از تصویر سینمایی بهره می‌گیرد، چراکه ضمن حرکت از نقطهٔ آغاز به همان نقطه بازمی‌گردد و دارای غنای تصویری به جهت بهره‌گیری از معنای ثانویهٔ کلمات است. نهایتاً این شعر از تصویری مستقل و همچنین محدود به جهت دامنهٔ کم واژگان بهره می‌برد. بنابراین نوع تصاویر به‌کاررفته مؤید بخش‌های پیشین است. تصاویر عمق به لحاظ کاربرد معنای ثانویه و در جهت طرز سمبولیسم، با ایجاد تجسم در جهت اثبات با کانون قرار دادن مفاهیم شب و زمستان، با کارکرد اجتماعی شعر همراه و منطبق است. به لحاظ ساختار تصویرپردازی، شب و زمستان به‌عنوان تصویر مرکزی، در کانون قرار دارد که با استفاده از تشبیه بلیغ و مرسل و همچنین با بهره از نمادپردازی، تصاویر شعری خلق شده‌اند. لحن این تصویر بر اساس موسیقی شعر که بر وزن بحر رمل است، لحنی خطابی دارد. همچنین این شعر به لحاظ کارکردی، اجتماعی است و همچون یک بیانیهٔ انتقادی، هم به نقد جامعه و هم به دعوت آن‌ها برای پیوستن به شاعر می‌پردازد.

منابع

احمدی، ب. (۱۳۷۵). از *نشانه‌های تصویری تا متن: به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*. تهران: نشر مرکز.

شعیری، حمیدرضا و ترانه وفایی (۱۳۸۸). *راهی به نشانه-معناشناسی سیال با بررسی مورد قفنوس نیما*. تهران. علمی و فرهنگی.

ـــــــــ (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه-معناشناسی گفتمان*. تهران: سمت.

صفوی. کوروش (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. ج۱. تهران: سورهٔ مهر.

گیرو. بی‌یر (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: قصه.

یوشیج. نیما (۱۳۸۳). *مجموعه کامل اشعار نیما یوشیج*. تهران: نگاه.

ـــــــــ (۱۳۸۵). *دربارهٔ هنر و شعر و شاعری*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نگاه

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

Canning-Wilson, C. (2001). Visuals and Language Learning: Is there a connection? *ELT Newsletter*, 48. Retrieved from: http: www.eltnewsletter.com.

Carpenter, Malcolm (1985). *Core Text of Neuroanatomy*. Williams & Wilkins.

Gilmore, J. (2011). "A Functional View of Artistic Evaluation". *Philosophical Studies*. 155(2): 289-305

Golland, Polina etal. (2007). "Data-driven clustering reveals a fundamental subdivision of the human cortex into two global systems". *Neuropsychologia*. 46(2): 540–553.

Iedema, R. (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.

———. (2006). *Reading Imades: The Grammar of Visual Design*. London and Newyork: Rutledge

———. (2009). "What in mode?" in C. Jewitt (ed). *the Routledge Handbood of Multimodal Analysis*. London: Routledge. pp. 54-67

———. (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Medis of contemporary communication*. London: Edward Arnold.

Lakoff, G. and Johnson, M. (1999). *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic books.

Paivio, A. (1971). *Imagery and Verbal Processes*. New York: Holt, Rinehart and Winstion.

———. (1975). "Coding Distinctions and Repetition Effects in Momory". in G.H. Bower (ed.). *The Psychology of Learning and Motivation*. vol.9, pp.179-214. New York: Academic Press.

———. (1991). "Dual Coding Theory: Retrospect and Current Status". *Canadian Journal of Psychology*, 45: 255-287.

———. (2007). *Mind and its Evolution: A Dual Coding Theoretical Approch Mahwah*. NJ: Erlbam.

Riffaterre, Michael (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomingron: Indiana university press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی