http://ui.ac.ir/en

**Journal of Researches in Linguistics**
E-ISSN: 2322-3413
13(2), 1-20
Received: 13.02.2021 Accepted: 27.04.2022

**Research Paper**

# Evolutionary Visual-Verbal Relationship in the Concrete Poem of "The Train Moved Again"

**Mohammad Hatefi***
Assistant Professor at the Institute of Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran
m.hatefi@ihcs.ac.ir

**Abstract**
The existing studies have often examined concrete poems in terms of the relationship between verbal text and image or with respect to de-familiarization. This article assessed the evolution of the phenomenological and discursive semiospheres in a concrete poem entitled "The Train Moved Again" by Afshin Shahroudi. In the text, the relationship between verbal text and image was not fixed but "spectral". Due to the process of content level, this relationship showed a continuum in the form of discontinuity -balance-fusion at the level of expression. Sign levels also transform from an index to an icon and then to a symbol. The results showed that at the phenomenological level, the Enunciator tried to use the prelinguistic capacities of the verbal phonemes to motivate the discourse. The Enunciator attempted to influence the Enunciate through his sensory system. By responding to the enunciator's invitation by the enunciate, a discursive atmosphere was formed. It was a reciprocal movement and created the process. The phenomenal space of the text required the re-segmentation of the verbal and visual layers in another process. In the re-segmentation, an "evolutionary metaphor" was identified, according to which the relationship between verbal text and image was not fixed but "spectral" and a discontinuity-balance-fusion relationship was established.
**Keywords:** Concrete Poem, Discourse, Phenomenological Sphere, Word, Image, Metaphor

## Introduction

Most Iranian scholars have studied concrete poetry from the perspective of de-familiarization (Safavi, 2001; Mohabbaty, 2007; Razi, 2009; Honarmand, 1350; Firoozjahi et al., 2017, Razi, 2009). Sadeghi et. al. (2017) studied visual poetry based on the cognitive foundations of the mind. The issue was examined from a discursive point of view by Hatefi (2018) and it was concluded that the degree of inconsistency in the visual text was consistent with the implications of its theoretical infrastructure.

The present article examines a visual poem by Afshin Shahroudi entitled "The Train Moved Again" from a semiotic perspective and explained the dynamic process of formation of the phenomenological and discursive spaces, and how the signification levels were upgraded from the primary to the secondary and then the tertiary level.

## Materials and Methods

In this article, the author intended to examine the visual poem of "The Train Moved Again" from the perspective of semiotic discourse analysis to determine the simultaneous evolution of the two levels of expression and content in both the verbal and visual layers.

## Discussion of Results and Conclusions

The visual poem of "The Train Moved Again" consisted of the two layers of the title and the text at the phenomenal level of the text.

To separate the text layers in the visual poem of "The Train Moved Again", the verbal layer was first divided into smaller components. This layer itself consisted of two visual layers: a) The right layer where the words were written densely, which could be decomposed into high/dense layer (Layer 1) and low/thin layer (Layer 2) in turn; B) The left layer where the written words were arranged linearly (Layer 3).

The verbal words included "that time Marziyeh said: that I said: this She: that I: this: that: this: that: this … until the train moved again".

*Corresponding author

This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

The process of verbal layer decomposition could be advanced into smaller levels and divided into verbal cues and punctuation marks, which were a type of visual cue: ":" instead of the verbal signs "said" ("goft" and "Goftam") and "..." instead of "that" (ân) and "this" (in).

In the visual layer of the poem text, which was located on the left, micro-layers could be also seen. This layer itself consisted of the three layers of longitudinal line, transverse line, and end line, which represented the rail road.
The following contrasts could be identified in the text:

verbal text / visual text
Marzieh / I
She Said / I said
this / that
words / punctuation marks
right / left
dense marker space on the right / longitudinal and linear marker spaces on the left
longitudinal line / transverse line
moving / stopping

"This" and "that" were the two material sounds that represented the sound of the train. Thus, they formed a metaphorical system, in which the sensory resemblance of a train's sound was likened to "that" and "this" in terms of sound type and sequence.

The function of the two signs of "that" and "this" was not referential, but served as instrumental tools because "that" and "this" were not valuable at their material levels, but used like zero and one in a digital space or as a phase and zero in electricity only for the sake of naming. The more empathy and material closeness between the two parties were, the more the value system increased in the moral sense.

The research results showed that in such a situation, the metaphorical structure also formed a "dynamic metaphor" due to the process, evolution, and temporality of the movement of the semantic sign, in which a different range of metaphors occurred at any point in the phenomenal and discursive layers; It could be totally called an "evolutionary metaphor". The results revealed that the relationship between verbal text and image in the studied text was not fixed but "spectral" and a discontinuity-balance-fusion relationship was established.

## References

Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary terms*, by Holt, Florida: Rinehart & Winston Inc.

Agosto, D. E. 1999. One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks. Children's Literature in Education 30(4), 267–280.

Anousheh, H. (1997). *Encyclopedia of Persian Literature*, Vol. 2, Tehran: Ministry of Culture. [In Persian].

Bakhtin, M. (1998). *Dialogical logic of Mikhail Bakhtin*. Translated by DariushKarimi, Tehran: Markaz Pub. [In Persian].

Barcelona, A. (collector) (2011). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, translated by FarzanSojudiet. Al., Tehran: NaghshJahan. [In Persian].

Barthes, R. (1967 [1984). *Elements of Semiology* (trans. Annette Leavers & Colin Smith), London, Jonathan Cape.

Bradford, R. (2011). *Graphic Poetics: Poetry as Visual Art*. London: Bloomsbury Publishing Plc.

Crystal, D. (1987). The Cambridge Encyclopedia of Language, Cambridge, Cambridge University Press.

Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*, 6th edition, New York: Penguin Books.

Danet, B. (200). *Cyberpl@y: communicating online*, Oxford: Berg.

Doonan, J. (1993). *Looking at pictures in picture books*. Thimble Press.

Ducrot, O. and Todorov, T. (1972). *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Oxford: Blackwell.

Fontanille, J. (2004). *Practiquessémiotiques*, Paris: PUF.

Fontanille, J. and Claude, Z. (1998). *Tension et signification*, Belgium: Pierre.

Franco, R. (2001). *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino*. Toronto: University of Toronto

Goldsmith, K. (2015). *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. Hayward Gallery Publishing.

Gulfam, A. and Yousefi Rad, F. (2002). "Cognitive Linguistics and Metaphor", *Cognitive Sciences News* 4 (3-2), 59-64. [In Persian].

Haghi, S. A. (1999). "An Introduction to Husserl Phenomenology", *Nameh ye Mofid*, No. 19, [In Persian].

Hatefi, M. (2009). Semiotic analysis of word and image interaction in literary texts (illustrated book, visual poetry, painting-calligraphy), Ph.D. thesis, Tehran, *Tarbiat Modares University*, [In Persian].

Hatefi, M. (2020). " Reconciliation of contradictions in the Sensory, Perceptual and Constructive System of postmodern texts (painting, photography and concrete poem)", *Contemporary Persian Literature* 8(2), 245-264. [In Persian].

Hawks, T. (2001). Metaphor, translated by FarzanehTaheri, Ch 2, Tehran: Markaz. [In Persian].

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

Honarmand, H. (1992). *New Poetry Foundation in France*, Tehran: Zavar Pub. [In Persian].
Jetha, K.; Berente, N. and King, J. L. (2017). "Digital and analog logics: An analysis of the discourse on property rights and information goods", *The Information Society* 33(3), 119-132. DOI: 10.1080/01972243.2017.1294125 To link to this article: http://dx.doi.org/10.1080/01972243.2017.1294125
KarimiFiroozjahi, A. (2017). "Analysis of methods of producing visual cues in contemporary poetry". *Quarterly Journal of Persian Poetry* 10(3), 233-249 [In Persian].
Kress, G. and Van Leeuven, T. (2006). *Reading Images; The Grammar of Visual Design*, London and New York: Rotledge Taylor & Francis Group.
Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*, Chicago: Chicago University Press.
Lakoff, G. and Johnson, M. (2018). *The metaphors we live* by, trans.by Jahanshah Mirzabeigi, Tehran: Agah Pub. [In Persian].
Landowski, E. (2005). "Les interactions risquées", *Nouveaux Acts Semmiotiques*, Limoges: Pulim.
Lewis, D. (2001). *Reading contemporary picturebooks: Picturing text*. London and New York: Routledge/Falmer.
Meizi, Zh. (2020). *Evaluating the significance of Concrete poetry in the Emerging Practices of Digital Poetry*. A thesis in partial fulfillment of the requirements of Anglia Ruskin University for the degree of PhD, Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences.
Meyer, M. (2017). "Concrete Research Poetry: A Visual Representation of Metaphor". *Art/ Research International: A Transdisciplinary Journal* 12(1), 32- 57.
Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
Nikolajeva, M. and Scott, C. (2001). *How picture books work*. New York: Garland Pub.
Peirce, Ch. S. (1976). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard: Harvard University Press.
Pineda, V. (1995). "Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry*". New Literary History* 26(2), 379-393
Razi, A. (2009). "Concrete poems in contemporary Persian literature". *Journal of Literary Studies*, Lebanon: Lebanese Society, Serial Issue 53-65. [In Persian].
Ricci, F. (2001). *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino*. Toronto, University of Toronto.
Sadeghi, L.; Afkhami, A. and Sojudi, F. (2017). "Persian Visual Poetry from the Perspective of Cognitive Symbolism", *Linguistic Researches* 8(3), 159-186. [In Persian].
Safavi, C. (2001). *From Linguistics to Literature*, Vol. 1, Tehran: SurehMehr, 2001. [In Persian].
Saffarzadeh, T. (2007). *Resonance in the Delta*, Tehran: The Art of Awakening Pub. [In Persian].
Saussure, F. (2009). A Course of General Linguistics. In: *Constructivism, Poststructuralism and Literary Studies*, trans. by FarzanSojoudi, Tehran: Surah Mehr, Second Edition, pp. 9-48. [In Persian].
Schwarcz, J. H. (1982). "Guiding children's creative expression in the stress of war." *Series in Clinical & Community Psychology: Stress & Anxiety*.
Shairi, H. R. (2006). *Semiotic analysis of the discourse*, Tehran, Samat.
Shairi, H. R. (2011). "From structuralism to Discursive Semiotics", *Literary Criticism* 2(8), 33-51. [In Persian].
Shairi, H. R. (2018). *Sémiotiquevisuelle*. Tehran: Sokhan.[In Persian].
Shairi, H. R.; H. A. Qobadi& M. Hatefi (2009). "Meaning in the Interaction of Text and Image Semantic & semiotics Study of Two Concrete Pems by TahereSaffarzadeh", *Pazhooheshha ye Adabi* (Literary Researchs), 6(25), 39-70. [In Persian].
Shahroodi, A. (2010). *Afshin ha ye Shahroodi (She'r ha ye Afshin Shahroodi)*. Tehran: Dastan Sara.
Sipe, L. R. (1998). "IRA Outstanding Dissertation Award for 1998: The Construction of Literary Understanding by First and Second Graders in Response to Picture Storybook Read-Alouds." *Reading research quarterly* 33(4), 376-378.
Sojudi, F. (2003). *Applied Semiotics*, Tehran: Dastan, 2003. [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی
سال سیزدهم، شماره دوم، شماره ترتیبی۲۵، پاییز و زمستان ۱۴۰۰، ص۱-۲۰
تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۱۱/۲۴ تاریخ اصلاحات: ۱۴۰۱/۰۱/۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۲/۰۷

**مقاله پژوهشی**

# دگردیسی پدیداری-گفتمانی در رابطهٔ کلامی/بصری؛ با بررسی شعری دیداری

**محمد هاتفی** *

**چکیده**

این مقاله به واکاوی رابطهٔ متن و تصویر در فضای پدیداری و گفتمانی در شعر دیداری «باز قطار حرکت کرد» از افشین شاهرودی می‌پردازد. نتایج پژوهش که با روش توصیفی-تحلیلی به‌دست‌آمده نشان می‌دهد در این متن، رابطهٔ متن کلامی و تصویر ثابت نیست بلکه «طیفی» است و به‌تبع فرایندی بودن سطح محتوا، در سطح بیان، این رابطهٔ پیوستاری را به شکل گسست-موازنه-همجوشی را نشان می‌دهد. سطوح نشانه نیز از نمایه‌ای به شمایلی و سپس نمادین استحاله می‌یابد. در سطح گفتمانی، نخست گفته‌پرداز ابزار پیشاگفتمانی را به صورت نمایه‌ای برای برانگیختن سوژهٔ گفته‌یاب، جهت ورود به فضای گفتگو به کار می‌بندد، در سطح دوم تحول نشانه‌شناختی، نشانه شمایلی شکل می‌گیرد، بدین گونه که تکرار واج‌ها صدای قطار را بازنمایی می‌کند و در سومین سطح، نشانه نمادین «قطار» بر صورت متن پدیدار می‌شود. شکل‌گیری استعارهٔ مفهومی «قطار زندگی»، تقطیع مجدد دو لایه کلامی و بصری را لازم می‌دارد. دیداری شدن استعارهٔ مفهومی در فرایند استحالهٔ سطوح نشانه، سبب شده همپای حرکت نشانه‌ها در بستر متن و گفتمان، در هر لحظه مرحله‌ای از عینیت مفهوم استعاری بر روی پیوستار متن کلامی-دیداری نمایان شود.

**کلیدواژه‌ها:** شعر دیداری، فضای پدیداری، گفتمان، متن کلامی، متن بصری، استعاره

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* استادیار، گروه ترجمه و کاربردهای اجتماعی ادبیات، پژوهشکده زبان و ادبیات، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران m.hatefi@ihcs.ac.ir

This is an open access article under the CC BY-NC-ND/4.0/ License (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

## ۱ مقدمه

برخلاف نشانه‌شناسی دووجهی سوسور که وضعیت نشانه‌ها را به صورت دال/مدلول و تهی از وجوه سوژگانی و فرایندی ترسیم می‌کند پیرس نشانه را سه وجهی، سوژگانی و فرایندی می‌داند. ازاین‌رو همواره نشانه پیرسی را باید نشانه‌ای در حال تکامل، دگردیسی و استحاله دانست. پژوهش‌های موجود اغلب فرایند تکاملی نشانه پیرسی را در فراشد تعبیر در نظر می‌گیرند؛ به این معنا که هر سطحی از دلالت، سطحی متعالی‌تر از مدلول را به دست می‌دهد اما در وضعیت‌هایی که نشانهٔ متنی در فرایند خوانش تطوری است، یعنی متن در هر لحظه از خوانش جلوه‌ای متفاوت از واحد مفهومی را نمایش می‌دهد، در عرض تطور دلالت (سطح محتوا)، باید تطور وجه پدیداری نشانه (سطح بیان) را نیز در نظر آورد. در تحلیل هر متن، از جمله متن کلامی-دیداری، همزمان باید تطور در دو سطح را بررسی کرد: سطح دال (سطح بیان) و سطح مدلول (سطح محتوا)؛ بنابراین مسأله پژوهش این است که در بررسی همزمان دو سطح بیان و محتوای متن کلامی –دیداری چه تحولات نشانه‌معناشناختی روی می‌دهد؟ فرضیهٔ پژوهش این است که این تحولات در چارچوبی گفتگویی و تنشی رخ می‌دهد. برای بررسی، شعری دیداری را از افشین شاهرودی با عنوان «باز قطار حرکت کرد» بررسی خواهیم کرد.

## ۲ پیشینهٔ پژوهشی

### ۲-۱ پژوهش‌های خارجی

کریستال (Crystal, 1987: 75) شعر عینی را سروده‌هایی می‌داند که در آن جنبهٔ بصری شعر به دو شیوه با معنای کلامی تعامل می‌کند: یا آن را تقویت می‌کند و یا هم‌دوش آن به تولید معنا می‌پردازد.

رولان بارت (1964) در مقالهٔ «بلاغت تصویر»[1] دو نوع رابطهٔ لنگر[2] (تثبت‌سازی)و بازپخش[3] را در نسبت متن و تصویر در متن‌های کلامی/بصری برشمرد. در رابطهٔ مبتنی بر لنگر، متن کلامی ذهن خواننده را از میان زنجیرهٔ شناور مدلول‌های تصویر به سوی مدلولی خاص سوق می‌دهد و در بازپخش نوشتار معانی‌ای را به متن می‌افزاید و همچون مکمل تصویر هر دو در کنار هم به دلالت می‌پردازند (Barthes, 1977: 41).

پس از بارت، پژوهش‌های گوناگون در زمینهٔ رابطهٔ متن کلامی و تصویر فهرستی طولانی از روابط را شناسایی و معرفی کردند: موازی[4] و درون‌پیوند[5] (Agosto, 1999: 267)؛ تجانس[6]، شرح[7]، تعیین[8]، تقویت[9]، بسط[10]، تکمیل[11]، جایگزین[12]، انحراف[13] و تضاد[14] (Schwarcz, 1982) شرح[15]، تقویت[16]، بسط[17]، تکمیل[18]، تضاد[1] و انحراف[2] (Doonan, 1993: 18)؛ متقارن[3]، تقویت‌کننده[4]، مکمل[5]، مقابل[6]، متضاد[7]

[1] The Rhetoric of the Image
[2] anchorage
[3] relay
[4] parallel storytelling
[5] interdependent storytelling
[6] Congruency
[7] elaboration
[8] specification
[9] amplification
[10] extension
[11] complementation
[12] alternation
[13] deviation
[14] counterpoint
[15] elaborate
[16] amplify
[17] extend
[18] complement

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

(Nikolajeva and Scott, 2001)؛ تکمیلی[۸]، تخاصمی[۹] و طرد[۱۰] (Ricci, 2001)؛ همزایی[۱۱] (Sipe, 1998) تصویرنوشته[۱۲] (Mitchel, 1994: 9) چرخشی[۱۳] (Lewis, 2001: 48).

کرس و لوفن (Kress and Leeuwen, 2006: 137) با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی، برای تصویر نیز همچون زبان، سیستم مجزای دستوری در نظر می‌گیرند. در دستور بصری آنان، سازه‌های تصویری متفاوت از سازه‌های کلامی هستند. به اعتقاد آنان، هر کدام از دو شیوه کلامی و بصری امکانات و محدودیت‌های خود را در ساخت معنا دارد و معنا به فرهنگ و نه به مجراهای نشانه‌ای مربوط می‌شود. آنان با بهره‌گیری از الگوی استعاری لیکاف و جانسون (1980)، نظام خوانش تصاویر را مبتنی بر نظام استعاری بالا/پایین، چپ/راست، حاشیه/مرکز و... و مبتنی بر الگوی خوانش فرهنگی تحلیل کرده‌اند (Lakoff & Johnson, 1980: 18-19).

پیندا (Pineda, 1995) شعرهای دیداری را از منظر ژانر بررسی کرده و شعرهای دیداری را یک «نوع تاریخی[۱۴]» می‌داند و نه یک زیر ژانر[۱۵] یا شیوه[۱۶].

برادفورد (Bradford, 2011) شعرهای دیداری را شعرهای گرافیکی می‌نامد و تجربه شعرهای دیداری را ذیل هنر دیداری قرار می‌دهد.

گلداسمیت (Goldsmith, 2015) شعرهای دیداری جدید در قرن بیست‌ویک را بررسی کرده و مرسی مایر (Meyer, 2017) از شعرهای دیداری برای آزمایش‌های تجربی بهره گرفته است. او شعرهای دیداری را به مخاطبانی با بیماری ذهنی نشان داده و برداشت استعاری آنان از این شعرها را سپس در قالب آثاری هنری بازنمایی کرده است.

میزی (Meizi , 2020) بر فراتررفتن گسترهٔ شعرهای دیداری به نسبت دوران غلبهٔ صنعت چاپ و اهمیت این شعرها در تأثیری که بر افزایش تولید شعر دیجیتالی گذاشته بررسی کرده است. او تعامل سه مقولهٔ تکنولوژی، شعر و تایپوگرافی را در خلق شعر دیداری دیجیتالی مؤثر دانسته است. وی تأثیر اصلی شعر دیداری دیجیتالی را در تجربه چندگانه حسی از متن و ایجاد حس زیبایی‌شناسی قوی به لحاظ تعامل خواننده با متن می‌داند.

### ۲-۲-۲ پژوهش‌های ایرانی

پژوهشگران ایرانی شعر دیداری را اغلب از منظر هنجارگریزی نوشتاری و آشنایی‌زدایی بررسی کرده‌اند (صفوی، ۱۳۸۰؛ رضی، ۲۰۰۹؛ هنرمند، ۱۳۵۰؛ کریمی فیروزجاهی و همکاران، ۱۳۹۶). صفوی (۱۳۸۰) شعر دیداری را گونه‌ای از ادبیات معاصر دانسته که پردازنده با نیم‌نگاهی به هنر گرافیک و با استفاده از «هنجارگریزی نوشتاری» به نگارش نقاشانه دست زده است.

---

[1] contradict
[2] deviate
[3] Symmetrical
[4] enhancing
[5] complementary
[6] counterpointing
[7] contradictory
[8] complementary
[9] envious
[10] spiteful
[11] synergy
[12] imagetext
[13] interanimation
[14] historical kind
[15] subgenre
[16] mode

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

رضی (2009) مهم‌ترین شیوه‌هایی را که شاعران برای سرودن شعرهای دیداری به کار می‌گیرند برشمرده است: «تجزیه و جدانویسی واحدهای شعری، گونه‌گون‌نویسی مصراع‌ها، کم و زیاد کردن تعداد هجاهای هر مصراع برای دستیابی به شکل‌های موردنظر، بهره‌گیری از هنر خوشنویسی و فن صحنه‌آرایی، بهره‌گیری از نقاشی در کنار نوشتار، تکرار و ...».

صادقی و همکاران (۱۳۹۶) از منظر نشانه‌شناسی شناختی، چگونگی آمیزش شیوه‌های کلامی و تصویری در شعرهای دیداری را به شکل‌های مختلف در ذهن انسان بررسی کرده‌اند تا نشان دهند چگونه معنای کلی اثر چیزی بیش از معنای موجود در هر شیوه تلقی می‌شود. در پژوهش آنان بازتاب معنای کلی و انتزاعی متن در ذهن مخاطب بررسی شده و منظر گفتمانی در نظر گرفته نشده است.

شعیری و همکاران (۱۳۸۸) با بررسی چند شعر از طاهره صفارزاده، اتفاقات نشانه‌معناشناختی زیر را شناسایی کرده‌اند: تغییر کارکرد روایی به نمادین و اسطوره‌ای و برعکس، تغییر کارکرد مرامی به روایی و برعکس، ادغام نظام‌های نشانه‌ای: کلام و تصویر، فرصت تجلی نمادین برای مدلول‌ها و ارزش‌سازی از طریق رابطهٔ تنشی، تکثر دال‌های هم‌شکل در نظام هندسی، ایجاد فرصت خوانش چندجهتی یا چندسویه، تجلی لایه‌های زیرین در روساخت متن به گونه‌ای که مدلول‌ها کارکردی صوری بیابند.

هاتفی (۱۳۸۸) با بررسی چند شعر دیداری از طاهره صفارزاده، رابطهٔ متن کلامی و بصری را در این متن‌ها تحت نظام‌های گفتمانی بررسی کرده و رابطهٔ متن کلامی و تصویر را در متن‌های کلامی–دیداری «تنشی» دانسته است.

شعیری (۱۳۹۷) از منظر تحلیل گفتمان نشانه‌معناشناختی رابطهٔ‌های پوششی، گسستی، چالشی، تقابلی، تطابقی، سلبی و ایجابی را در رابطهٔ متن کلامی و بصری شناسایی کرده است.

هاتفی (۱۳۹۷) با بررسی یک شعر دیداری از طاهره صفارزاده با عنوان «غربت»، تلاش کرده است نسبت میان دگردیسی‌های متنی با زیربناهای ایدئولوژیک، اجتماعی و سیاسی و... را نشان دهد؛ و نتیجه گرفته است میزان ناسازوارگی موجود در متن دیداری با دلالت‌های نهفته در زیرساخت نظری آن همخوانی دارد.

پژوهش‌های پیشین رابطهٔ متن کلامی و بصری را بدون توجه به دگردیسی همزمان دو سطح بیان و محتوا بررسی کرده‌اند. مقالهٔ حاضر در نظر دارد با ابزار تحلیل گفتمان نشانه‌معناشناختی رابطهٔ تطوری متن کلامی و بصری را در دو سطح (سطح بیان و سطح محتوا) بررسی کند؛ و نشان دهد چگونه دو نشانه کلامی و بصری در دو سطح بیان و محتوا همزمان دگردیسی می‌یابند.

## ۳ مبانی نظری و روش

### ۳-۱ تعریف، انواع و سطوح نشانه

سوسور نشانه زبانی را نه یک شیء و یک نام بلکه ترکیبی از یک دال[1] و یک مدلول[2] می‌داند که یک مفهوم و یک تصور صوتی را به هم پیوند می‌دهد. (سوسور، ۱۳۸۸: ۲۷)

از سوی دیگر، پیرس نشانه را بازنمود[3] و چیزی می‌دانست که چیزی را برای کسی، بنا به نسبتی[4] یا بنا به ظرفیتی[5]، معرفی می‌کند. پیرس معتقد بود نشانه فردی را مورد خطاب قرار می‌دهد، یعنی در ذهن آن فرد یک نشانهٔ برابر، یا احتمالاً یک نشانهٔ کامل‌تر می‌آفریند. (Peirce, 1976 [1931], 2: 58).

[1] sound-image
[2] conceptual image
[3] representamen
[4] respect
[5] capacity

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

پیرس نشانه را در یک طبقه‌بندی جهانی به سه نوع نشانهٔ شمایل[۱]، نمایه[۲] و نماد[۳] تقسیم کرد. شمایل ابژهٔ مورد دلالت خود را از طریق شباهت بازنمایی می‌کند (مانند عکس یا پرتره) و یک نشانهٔ کیفی[۴] است که به مقولهٔ اولی[۵] تعلق دارد. نمایه (متعلق به مقولهٔ دومی) نشانه‌ای است که به گونه‌ای فیزیکی به ابژه‌اش مرتبط است (مانند بادنما، هواسنج و ساعت خورشیدی) و رابطهٔ بین نشانه و ابژه علی-معلولی و یا مبتنی بر توالی است. نماد (سومی) نشانه‌ای است که رابطهٔ آن با ابژه‌اش مبتنی بر قرارداد است. به‌عنوان‌مثال، کلمهٔ «ماشین» هیچ شباهت یا رابطهٔ فیزیکی با ابژه (خود ماشین) ندارد (Peirce, 1976 [1931], 2: 58).

یلمزلف تقسیم نشانه از سوی سوسور به دال و مدلول را با دو سطح وابسته به هم تحت عنوان‌های سطح بیان[۶] و سطح محتوا[۷] جایگزین نمود و پدیدهٔ زبانی را به «سیستم»[۸] و «فرایند»[۹] تقسیم کرد. توجه به فرایند، در مقایسه با نظریه سوسور نقطه عطفی در تبیین سازوکار فعالیت‌های زبانی به شمار می‌رود. از نظر یلمزلف مرز میان دو سطح بیان و محتوا هربار توسط سوژه‌ای تعیین می‌شود که تلاش می‌کند به چیزی با واژه‌ای معنایی اطلاق کند؛ بنابراین مرز بین دو سطح بیرون و درون هیچ‌گاه از قبل مشخص و قطعی نیست و اگر دو سطح بیان و محتوا را در تمامیت آن در نظر گیریم بین آن‌ها ارتباط دوجانبه و الزامی وجود دارد (Hjelmslev, 1985: 77).

## ۳-۲ عبور از نشانهٔ ساختاری به نشانهٔ گفتمانی

یلمزلف فرایند را به تحلیل رابطهٔ دو سطح نشانه وارد کرد و نشان داد در تحلیل وضعیت‌های نشانه‌ای تنها بررسی تقابل‌هایی که در وضعیت جانشینی[۱۰] دارند کافی نیست و باید به رابطهٔ همنشینی[۱۱] نشانه‌ها در متن توجه کرد؛ اما نخستین بار بنونیست با تعریف گفته‌پردازی به «به‌کارگیری زبان از رهگذر کارکرد فردی یا استعمال شخصی» (Trabant, 1987) نشان داد برای به‌کارگیری نشانه‌ها همواره به وجود یک کاربر زبان نیاز است. بدین‌گونه نشانه‌شناسی ساختاری، جای خود را به نشانه‌معناشناسی گفتمانی سپرد. پس از او، گرمس با به میان آوردن کنشگر گفتمانی و نقش او در تولیدات زبانی نشان داد هر تولید زبانی به یک سوژه[۱۲] در مقام گفته‌پرداز و یک ابژه (گفته یا متن زبانی) نیاز دارد و گفتمان را عملی دانست که به واسطهٔ آن گفته‌پرداز و گفته با یکدیگر مرتبط می‌شوند (Greimass & Courtés , 1972: 20).

وقتی پای نظام گفتمانی به میان می‌آید معنا دیگر فقط زاییده تقابل‌ها و تفاوت‌ها (روابط مبتنی بر محور جانشینی) نیست بلکه معنا از تغییری زاییده می‌شود که از معنای اولیه به معنای ثانوی رخ می‌دهد (محور همنشینی). علاوه بر تقابل، فرایند و کنش نیز ایفای نقش می‌کنند تا معنای اولیه به ثانویه منجر شود. لازمهٔ این امر وجود نوعی رابطه و نیروی تنشی[۱۳] میان حداقل دو کنشگر درون گفتمان است که به موضع‌گیری گفتمانی بینجامد. موضع‌گیری گفتمانی سبب می‌شود بین دو طیف نیروی همسو/همگرا و نیروی ناهمسو/ناهمگرا تعامل رخ دهد؛ بنابراین فضای گفتمان همواره یک فضای تنشی است. تنش گفتمانی سبب ایجاد فشاره‌ها و گستره‌هایی می‌شود. وجه فشاره‌ای سبب فشردگی عناصر و قبض آن‌ها و وجه گستره‌ای سبب گستردگی عناصر و بسط آن‌ها می‌گردد. عناصر فشاره‌ای کیفی و عاطفی‌اند و با

[1] icon
[2] index
[3] symbol
[4] qualisign
[5] firstness
[6] expression-plan
[7] content-plan
[8] system
[9] process
[10] paradigmatic
[11] syntagmatic
[12] subject
[13] tensive

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

حالات روحی و عاطفی عوامل گفتمانی مرتبطند ولی عناصر گستره‌ای کمی و شناختی‌اند و با شرایط استدلالی و شناختی عوامل گفتمانی در ارتباطند. فونتنی و زیلبربرگ و فونتنی نحوه تعامل این عناصر و خلق دو نوع ارزش باز[1] و بسته[2] را روی محور تنشی[3] نشان می‌دهند (Fontenielle et Zilberberg, 1998: 39).

### ۳-۳ نظام‌های گفتمانی[4]

اریک لاندوفسکی معتقد است نشانه‌ها جز در بستر نظام‌های گفتمانی تحول نمی‌یابند و در یک جمع‌بندی، چهار نظام گفتمانی را شناسایی می‌کند: برنامه‌مند[5]، القایی[6]، تطابقی[7] و تصادفی[8] (Landowski, 2005: 43) و نسبت تحولی آن‌ها را ارائه می‌دهد.

به اعتقاد لاندوفسکی، نظام گفتمانی تصادفی منتهاالیه وضعیتی است که از یک نظام گفتمانی برنامه‌مدار با ویژگی‌های برنامه‌ریزی و کنترل (فاقد خطر) آغاز می‌شود و با عبور از وضعیت احساسی و تنشی نظام تطابقی به وضعیت خطر مطلق می‌رسد و برعکس نظام گفتمانی برنامه‌مدار منتهاالیه مسیری است که از تصادفی به کم‌خطر و سپس کنترل‌شده می‌رسد. این نظام‌های گفتمانی همواره در حال پویایی و استحاله هستند (Landowski, 2005: 43).

حرکت از یک نظام گفتمانی به نظام گفتمانی دیگر «فرایندی» است. حرکت از یک قطب ارزشی گفتمان به قطب دیگر، به صورت صفر/یک و دیجیتالی انجام نمی‌پذیرد بلکه تدریجی، فرایندی و آنالوگ (Jetha et al., 2017: 122-125) است. منطق آنالوگ پیوستاری، زمان‌مند و مبتنی بر واسطه‌های جسمانی و سوژگانی و منطق دیجیتال ایدئال و غیرسوژگانی است.

منطق دیجیتال با نظام گفتمانی برنامه‌مدار همخوانی دارد که در آن طرفین گفتمان از یکدیگر فاصله دارند. در این نظام گفتمانی، هر کدام نظام ارزشی و اهداف خاص خود را می‌پروراند و انتظار دارد دیگری خود را با او تطبیق دهد اما در نظام گفتمانی تعاملی هر یک از دو طرف می‌کوشد با دیگری به هم‌حسی و همدلی دست یابد و هر کدام بخشی از جایگاه گفتمانی خود را با دیگری به اشتراک می‌گذارد (Landowski, 2005: 43-44). نخستین پایگاهی که هم‌حسی و هم‌دلی در آن شکل می‌پذیرد پایگاه جسمانه‌ای[9] است. این پایگاه منشأ فرایندهای حسی-ادراکی و ارزشی است (Fontanille, 2004: 38).

پژوهش حاضر با تجزیه متن در دو سطح بیان و محتوا، بررسی محورهای همنشینی و جانشینی و منطق دیجیتال و آنالوگ، نظام‌های گفتمانی و ارزشی را شناسایی و سرانجام رابطهٔ تنشی میان عناصر متن را ترسیم خواهد کرد.

## ۴ تحلیل شعر دیداری «باز قطار حرکت کرد»

### ۴-۱ توصیف پدیداری: تجزیهٔ لایه‌های متن در سطح بیان

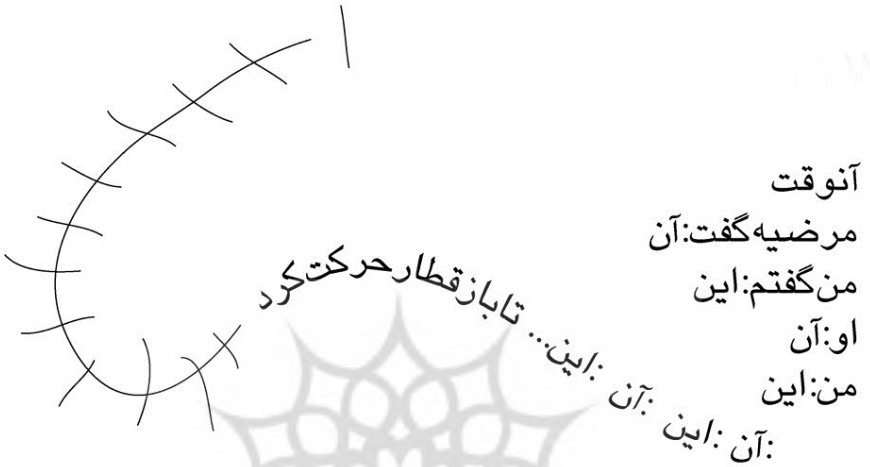
توصیف متن مستلزم اتخاذ نگاهی پدیدارشناختی به متن است. از ضرورت‌های این رویکرد صرف نظر کردن از «وضع طبیعی» یعنی نادیده گرفتن وضع و حالت طبیعی یک چیز (اپوخه کردن) و توجه به آن بخش از وجود و ماهیت شیء مورد نظر است که از دید طبیعی پنهان مانده است (حقی، ۱۳۷۸: ۷۳). چنین دیدگاهی ماهیتاً پیشاگزاره‌ای است و می‌کوشد «جوهر» و «اصل» پدیده را بیان کند. نظر به التفاتی بودن نگاه پدیدارشناختی، متعلق ذهنی ما در این رویکرد به متن، وجوهی از آن خواهد بود که به احساس و اندیشه ما درمی‌آید و در ارتباط با

[1] open value
[2] closed value
[3] Axis of tension
[4] Discursive systems
[5] programmation
[6] manipulation
[7] adjustment
[8] accident
[9] corpus

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

شعر دیداری این مؤلفه‌های حسی و ادراکی چیزی جز وجوه کلامی و بصری تشکیل‌دهنده متن نیست (حقی، ۱۳۷۸: ۶۹-۷۰).

شعر دیداری «قطار باز حرکت کرد» (شکل ۱) در سطح پدیداری متن، از دو لایه تشکیل شده است: عنوان و متن شعر. عنوان شعر در قالب یک گزاره، درون متن شعر تکرار شده و بنابراین به نظر می‌رسد در سطح دلالت چیزی بر شعر نیفزاید؛ اما از آنجاکه هیچ نشانه‌ای حتی نشانهٔ تکراری، در متن (به‌عنوان فضای پدیداری)، خالی از رد یا اثر گفته‌پرداز نیست (شعیری، ۱۳۹۰: ۳۸)، هیچ تکراری در متن فاقد افزونه معنایی نخواهد بود. ازاین‌رو وجود تکرار در صورت متن را باید حائز اثری در سطح معنا – ولو به‌عنوان تأکیدی بر معنای پیشتر ارائه شده- تلقی کرد.




**شکل ۱- شعر دیداری از افشین شاهرودی با عنوان «باز قطار حرکت کرد»** (شاهرودی، ۱۳۸۸: ۲۵)

**Fig 1- A concrete poem by afshin shahroudi entitled "the train moved again" (**Shahroudi, 2009: 25**)**

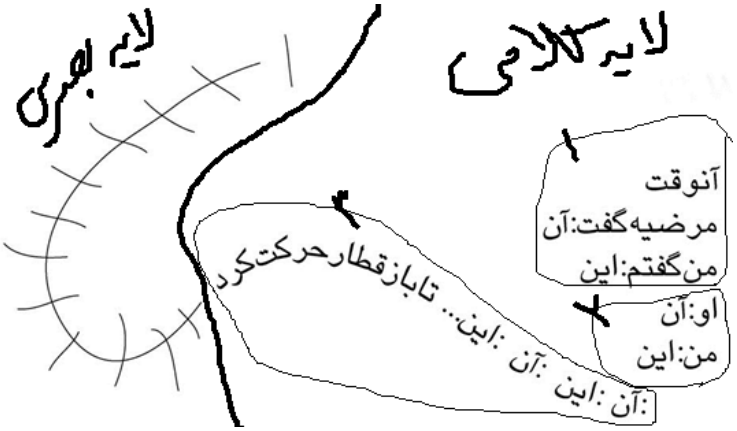
در لایه متنی شعر، خوانشی را از راست به چپ باید آغاز کنیم زیرا در زبان فارسی متن از راست به چپ تولید و خوانده می‌شود.

در تفکیک متن شعر به اجزای آن، «ابتدا باید لایه‌های متنی متفاوت را از یکدیگر تفکیک نماییم که خود حاصل رمزگان‌های متفاوتند» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۶۲). لایه‌های متن را باید از سطح کلان به خرد تجزیه کرد. پس از تجزیه لایه‌ای می‌توان به لایه معنا پرداخت.

در نخستین نگاه، متن شعر از دو لایه نوشتاری (کلامی) در سمت راست و بصری (تصویری) در سمت چپ تشکیل یافته است. در فضای فرهنگی زبان فارسی که تولید و خوانش متن از راست به چپ انجام می‌پذیرد، سمت راست متن را باید دربردارنده اطلاعات کهنه و سمت چپ را باید دربردارنده اطلاعات جدید و درواقع معادل نتیجه‌گیری و هدف متن در نظر گرفت؛ بنابراین لایهٔ کلامی متن شعر را باید اطلاعات معلوم و لایه بصری و دیداری را اطلاعات جدید - از زاویه دید گفته‌پرداز- به شمار آورد.

هر لایهٔ متنی، خود متنی است که در کنش متقابل با لایه‌های دیگر (افق‌های دیگر) دامنهٔ متن‌بودگی خود را گسترش می‌دهد؛ یعنی «هر یک از لایه‌های درونی، خود دارای ساختاری درونی است که متأثر از دیگر لایه‌های متنی است» (سجودی، ۱۳۸۲: ۱۶۲). برای تفکیک لایه‌های متن در شعر دیداری «باز قطار حرکت کرد»، نخست لایهٔ کلامی را به اجزای خردتر تجزیه خواهیم کرد.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638




**شکل ۲- تجزیه متن شعر دیداری به دو لایه کلامی و بصری**

**Fig 2- Decomposition of the text of concrete poetry into two layers: verbal and visual**

لایه کلامی – چنانکه در شکل ۲ می‌بینیم- خود از دو لایهٔ دیداری تشکیل شده است: الف) لایه سمت راست که الفاظ نوشتاری به صورت کپّه و متراکم نوشته شده‌اند و می‌توان آن را به نوبهٔ خود به دو لایهٔ بالا/پرحجم (لایه ۱) و پایین/ کم‌حجم (لایه ۲) تقسیم کرد؛ ب) لایه سمت چپ که الفاظ نوشتاری به صورت خطی تنظیم شده‌اند (لایه ۳). فرایند تجزیهٔ لایهٔ کلامی را می‌توان به سطوح خردتر پیش برد و میان نشانه‌های کلامی و نشانه‌های سجاوندی (که نوعی از نشانه‌های دیداری-بصری‌اند) تقسیم کرد. نشانه‌های سجاوندی دونقطه («:») به جای نشانهٔ کلامی «گفت» و «گفتم» بیان شده‌اند و نشانهٔ سجاوندی سه‌نقطه («...») به جای «آن» و «این». در لایهٔ بصری متن شعر که در سمت چپ قرار گرفته نیز لایه‌های خرد مشاهده می‌شود. این لایه خود از سه لایهٔ خط طولی، خطوط عرضی و خط پایان تشکیل شده است.

علاوه بر این، شعر دیداری موردبحث لایه‌ای را نیز به صورت لایه عنوان دارد: «باز قطار حرکت کرد». متن کلامی لایه عنوان در لایه کلامی متن شعر عیناً تکرار شده است. هیچ تکراری در متن فاقد ارزش معنایی نیست بنابراین تأثیر لایهٔ عنوان شعر بر لایهٔ متن را باید به‌رغم تکرار گزاره «باز قطار حرکت کرد» تأکید بر حرکت قطار در درون متن دانست زیرا عنوان بر بخشی از متن شعر تأکید کرده و آن را برجسته ساخته است. تولیدکنندهٔ متن با برجسته‌سازی بخشی از متن می‌کوشد آن را به عنوان منظور و غایت متن مورد توجه خواننده قرار دهد و بر آن به عنوان امر مهم تأکید ورزد. بر این اساس، دال مرکزی و غایی متن شعر، «حرکت» است. مطابق اصطلاح بارت (1977)، لایه عنوان نقش لنگر را در نسبت با متن شعر ایفا می‌کند؛ لایه مرکزی شعر را هدایت می‌کند؛ «حرکت» را در بطن مفهوم مرکزی شعر قرار می‌دهد و به کلیت متن جهت می‌بخشد.

نشانه قیدی «باز» نشان می‌دهد قطار پیشتر از حرکت بازمانده بوده (متوقف بوده) و بنابراین وجه نیت‌مندانه و قصدی گفته‌پرداز آشکار می‌شود: او تلاش دارد قطاری را که از حرکت باز ایستاده بوده دوباره به حرکت وادارد.

### ۲-۴ سطح محتوا: تقابل‌ها

دستیابی به ساختار انتزاعی متن، مستلزم توجه به تقابل‌های زیرساختی آن است. در نگاهی به متن شعر دیداری، تقابل‌های زیر را می‌توان شناسایی کرد:

متن کلامی/متن بصری

مرضیه/من؛ او/من

گفت/گفتم

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

این/آن

الفاظ/نشانه‌های سجاوندی

سمت راست/سمت چپ

فضای متراکم نشانه‌ای در سمت راست/فضای طولی و خطی نشانه‌ای در سمت چپ

خط طولی/خط عرضی

مفاهیم استعاری دارای ارزش مثبت در بالا، راست، مرکز و یا در پیشانی متن و مفاهیم استعاری دارای ارزش منفی در پایین، چپ، حاشیه و یا در پس‌زمینه متن قرار دارد. آنچه این دو سطح نشانه‌معنایی را به یکدیگر متصل می‌سازد و به آن‌ها جهت می‌دهد، سوژه گفته‌پرداز است که در متن‌ها اغلب با ضمیر «من» انطباق دارد؛ بنابراین در شعر دیداری «باز قطار حرکت کرد» گفته‌پرداز اصلی که نظام نشانه‌ای از زاویهٔ دید او در راستای خلق نظام ارزشی جهت‌گیری یافته، سوژه‌ای است که در درون متن، خود را با نشانه کلامی «من» آشکار کرده است.

در سطح گفتگویی متن، من در مقابل سوژهٔ گفتمانی «مرضیه» قرار می‌گیرد. چنان‌که مشاهده می‌شود گفته‌پرداز نخستین در درون متن، نه «من» بلکه «مرضیه» («او») است. نخست «او» فضای گفتگو را با گفتن «آن» مهیا می‌سازد و «من» در جایگاه گفته‌یاب به او واکنش نشان می‌دهد؛ بنابراین باید جایگاه گفته‌پرداز و گفته‌یاب را تصحیح کنیم و مرضیه را گفته‌پرداز اصلی و جهت‌دهنده به فضای گفتگو در نظر گیریم. در این صورت «من» در فضای گفتگو جایگاه گفته‌یاب و گزارشگر را می‌یابد. بر این اساس، از زاویه دید «من»، «مرضیه» گفته‌پردازی است که در جایگاه ارزشی بالایی در سطح گفتمان قرار دارد؛ چراکه می‌تواند فضای منجمد و متوقف پیشاگفتمانی را با به‌کارگیری ابزار نشانه‌ای و ایجاد فضای گفتمان، به حرکت وادارد. به بیانی دیگر، «من» به عنوان گفته‌پرداز بیرونی می‌کوشد «مرضیه» را در جایگاه گفتمان‌ساز به ما بشناساند.

مرضیه به عنوان گفتمان‌ساز، هدفمندی خاصی را بر فضای پدیداری متن غلبه می‌دهد و آن به حرکت واداشتن دوباره قطار است. مرضیه با این کار، تغییری معنایی از توقف به حرکت را در سطح محتوا ایجاد می‌کند که می‌توان به‌صورت زیر ارائه داد:

توقف ⟵ نه توقف ⟵ حرکت

رسیدن به حرکت، دفعی نیست بلکه مرضیه ابتدا باید تصمیمی راجع به نقض وضعیت متوقف گفتمان گرفته باشد. او پس از این هدفمندی، با وارد کردن تکانهٔ حسی در طرف دیگر گفتمان «من»، تمهیداتی انگیختاری ایجاد می‌کند، او را با خود همراه می‌سازد و به تدریج حرکت قطار از کند به تند صورت می‌پذیرد.

## ۳-۴ محور جانشینی و همنشینی

استعاره در رویکرد سنتی بر روی محور جانشینی عمل می‌کند به این معنی که لفظی به جای لفظ دیگر می‌نشیند. این فرایند جانشینی مبتنی بر سازوکار مقایسه‌ای است؛ یعنی دو لفظ با یکدیگر مقایسه و بخشی که میان آن‌ها شباهت وجود داشته باشد مشبه‌به در سطح معنایی جایگزین مشبه می‌شود. این رویکرد استعاری سابقه طولانی دارد و به ارسطو باز می‌گردد که استعاره را به کار بردن «نام چیزی برای چیز دیگر» می‌دانست (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۹)؛ اما در معناشناسی جدید و شناختی، استعاره حاصل عملکرد سطوح عالی شناختی سوژه است و باید آن را امتداد فعالیت‌های حواس و جدایی‌ناپذیر از آن دانست (گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۶۱). اساس استعارهٔ شناختی، مبتنی بر نظریه لیکاف و جانسون (Lakoff & Johnson, 1980) این است که «یک حوزهٔ مفهومی انتزاعی مانند عشق، زندگی، عدالت و... بر اساس انطباق با ادراکی مفهومی که از حوزهٔ تجربی دیگر صورت گرفته برای مخاطب عینی‌سازی می‌شود به گونه‌ای که قلمرو دوم تا حدودی از طریق قلمرو اول درک می‌شود» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰). از دیدگاه لیکاف و جانسون نظام تصوری انسان بر پایه مجموعه کوچکی از مفاهیم تجربی

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

شکل گرفته است. مفاهیم تجربی موردنظر شامل مجموعه‌ای از روابط مکانی پایه (بالا/پایین، جلو/عقب)، مجموعه‌ای از مفاهیم هستی شناختی فیزیکی (موجود، ظرف و ...) و مجموعه‌ای از تجربیات و یا فعالیت‌های اساسی (خوردن، حرکت کردن و ...) است. در این نوع استعاره‌ها اغلب برای سخن گفتن از یک حوزه انتزاعی به نحوی استعاری، اغلب از زبان و عبارت‌های حوزه‌ای ملموس‌تر بهره جسته و غالباً نوعی الگوبرداری مبدأ – مقصد ارائه داده می‌شود (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۲۵-۳۰).

در شعر دیداری موردبحث، حوزهٔ دوم، یعنی حوزهٔ ملموس و عینی، در قالب مفهوم حرکتی قطار در صورت متن قابل مشاهده است که به طور طبیعی حرکتی از مبدأ به مقصد را تداعی می‌کند. قطار در تجربهٔ روزمره مجموعه‌ای فیزیکی از واگن‌ها و ریل‌ها است که با استفاده از سطح معینی از انرژی و سوخت به واسطهٔ عوامل انسانی (هدایتگر) با صدای خاصی که به صورت فرایندی از کند به تند شدت می‌یابد و همزمان سرعت می‌گیرد و حرکت می‌کند در ذهن مجسم می‌شود.

پایگاه حسی در سویهٔ عینی مفهوم قطار، باید نظامی تجربی را در سویه مشبه نیز ایجاد کند؛ بنابراین می‌توانیم بار دیگر لایه‌های متنی را بازتعریف کنیم و لایه ۱ در سطح کلامی را ایستگاه قطار، لایه ۲ را خروجی قطار (که همانند دهانه خروجی ایستگاه باریک می‌شود) و لایهٔ سوم کلامی را مسیری در نظر گیریم که قطار به تدریج و کندی می‌پیماید تا از ایستگاه خارج و دور شود. به همین قیاس، باید خط طولی و خطوط عرضی را مرحله‌ای در نظر بگیریم که قطار به حد کافی سرعت گرفته و به سمت خط پایانی یعنی مقصد یا ایستگاه بعدی در حرکت است.

نه‌تنها نشانه‌های کلامی و بصری مجدداً تقطیع‌پذیر می‌پذیرد بلکه نشانهٔ زبانی «این» و «آن» به سطحی عینی‌تر و ملموس‌تر از پایگاه نشانه‌ای قابلیت انتساب می‌یابد و از سطح نشانهٔ کلامی به سطح پایین‌تری از نظام حسی یعنی به پایگاه نشانهٔ صوتی (پیشازبانی) ارجاع داده می‌شود. «این» و «آن» به عنوان دو وصف اشاره، از دیدگاه سوسور نزدیک‌ترین وضعیت نشانه زبانی به طبیعتند و سوسور آن‌ها را نشانه نمایه‌ای تلقی می‌کند. تنها در این سطح است که می‌توان گفت نشانه رابطه‌ای طبیعی با مرجع خود برقرار می‌سازد. به‌رغم آن، در شعر دیداری موردبحث، این دو از سطح نشانه‌ای به سطح «دال» واپس می‌روند و به مادیتی پیشانشانه‌ای مبدل می‌شوند. در این سطح پیشانشانه‌ای و ابژگانی، «این» و «آن» دو صوت مادی‌اند که صدای قطار را بازنمایی می‌کنند؛ بنابراین، همزمان، نظامی استعاری را شکل می‌دهند که در آن مشبه‌به حسی صدای قطار به لحاظ نوع صدا و نحوه توالی به «آن» و «این» تشبیه شده و تشبیه حسی به حسی را شکل داده است.

برخلاف استعارهٔ سنتی که تشبیه یک بار صورت می‌پذیرد، در این متن نشانهٔ صوتی در هر لحظه از حرکت قطار تغییر می‌یابد و مسیری مکانی–زمانی را طی می‌کند. در هر نقطه از فرایند مکانی–زمانی، نحوهٔ ادای دو صوت «این» و «آن» تغییر می‌یابد چنان‌که فاصلهٔ میان تلفظ آن‌ها به تدریج کم و کمتر می‌شود تا جایی که در پایان فرایند تقلیل نشانه‌ای، این دو به یک نشانه واحد و ممزوج مبدل می‌شوند. به عبارتی در هر لحظه از فراشد متن و گفتمان، نمودی متفاوت از استعارهٔ مفهومی حرکت در سطح دیداری متن شکل می‌پذیرد که اگر بخواهیم آن را یک استعارهٔ واحد بدانیم، می‌توان آن را «استعارهٔ مفهومی دیداری» نامید؛ زیرا نمودهای پدیداری آن در هیچ دو نقطه یکسان نیست بلکه به تناسب شدت و ضعف صوت‌های هجایی و کم و زیاد شدن فاصلهٔ تکرار هجاها و یا فرایند تطوری خط بصری، تغییر می‌کند و پیچ‌وتاب می‌خورد. می‌توان تصور کرد امتزاج «آن» و «این» در پایان فرایند امتزاج مادی دال‌ها، به «آنینانینانینا ...» تبدیل شود یعنی دو واج بلند «آ» و دو «ن» در یکدیگر ممزوج و ادغام شوند (شکل ۳).

| |
|---|
| آن این آن این آن این آن این آن این آن‌این آن‌این آن‌این‌آن‌این‌آن‌این‌آن‌این‌آن‌این‌آن‌اینآنینانینانینانینانیناذ ..... |

**شکل ۳- فرایند امتزاج صوتی دال‌های «آن» و «این»**

**Fig 3- Acoustic mixing process of "it" and "this" signs**

پیشتر، در لایه کلامی، «آن» و «این» به نشانهٔ سجاوندی نقطه («.») تقلیل یافته بودند؛ بنابراین در فرایند عبور از نظام کلامی به بصری، نشانه‌های سجاوندی را باید لایه میانی در نظر گرفت که استحالهٔ نظام کلامی به بصری را ممکن می‌کند. نقطه‌ها در این لایه به صورت موازی و برابر در کنار هم قرار گرفته‌اند؛ بنابراین لایهٔ میانی رابطهٔ متن کلامی و بصری، لایه‌ای است که در آن دو طرف گفتگو و متن به رابطهٔ برابر و موازی می‌رسند که در آن هم‌حسی و تعامل برقرار است.

«آن» و «این» در پایان فرایند امتزاج مادی، نظامی پیوستاری را شکل می‌دهند که در نقطهٔ مقابل نظام گسسته‌ای قرار می‌گیرد که در آغاز فرایند حرکت وجود داشت؛ بنابراین می‌توان گفت نظام استعاری و شناختی متن گویای آن است که در آغاز وضعیت متنی، با نظامی ایستا، کلیشه‌ای، گسسته مواجه بوده‌ایم و سپس گفته‌پرداز با بهره‌گیری از ظرفیت مادی دال‌ها، ابتدایی‌ترین ابزار مادی پیشازبانی را که در نظام حسی‌شان وجود داشته به خدمت می‌گیرد تا به گونه‌ای هدفمند برای شکل‌دهی یک نظام پویا، خلاق و پیوسته به کار برد.

مطابق الگوی لیکاف و جانسون (1980)، «قطار» مفهوم مبدأ و «زندگی مشترک» مفهوم مقصد را شکل می‌دهد. «مرضیه» و «من» مسافران این قطار هستند و گفتگو تصمیمی است که برای بهبود مجدد رابطه در پیش می‌گیرند تا روی ریل همزیستی، به تدریج فاصله‌ها را از بین برده و به هدف خود مبنی بر جریان یافتن دوباره زندگی (حرکت) برسند.

## ۴-۴ منطق دیجیتال و آنالوگ

در شعر «باز قطار حرکت کرد» نخستین پایگاهی که در فرایند گفتمان به حرکت واداشته می‌شود پایگاه حسی است که ابتدایی‌ترین ظرفیت‌های توانش زبانی را در خود دارد. این پایگاه حسی با به حرکت درآوردن تارهای صوتی، دو هجا/واژه «این» و «آن» را تولید می‌کند (در سطح پیشانشانه‌ای هنوز واژه نیستند بلکه دو هجای بلند باید تلقی کرد). «آن» در متن شعر با دو کارکرد ظاهر شده است: الف) در قید زمانی «آن وقت» کارکرد وصف اشاره را ایفا می‌کند و ب) مفعول صریح برای فعل «گفت». در نقش اخیر، «این» نه یک ضمیر اشاره بلکه اژه‌ای صوتی است که به جای آن که بر چیزی در فاصله نزدیک اشاره کند صرفاً به صورت «کلی» و معادل یک اژهٔ مادی صرف به کار می‌رود. در این نقش، «این» و «آن» هر دو مادیت صوتی صرف‌اند و کارکرد آن‌ها به حرکت درآوردن ظرفیت توانشی سوژه‌هایی است که هیچ ابزاری برای شروع گفتگو جز استفاده از ظرفیت مادی دال‌ها ندارند؛ بنابراین کارکرد دو نشانهٔ «این» و «آن» نه ارجاعی بلکه ابزاری است؛ زیرا «این» و «آن» در سطح مادیشان همچون صفر و یک در فضای دیجیتالی بار ارزشی ندارند بلکه همانند فاز و نول در جریان الکتریسیته تنها برای امکان نام‌گذاری به کار برده می‌شوند. مرضیه در این متن در جایگاه گفتمان‌ساز، کنشگر یا کنش‌گزار از «این» به عنوان یک نشانهٔ نمایه‌ای و به عنوان یک چراغ یا علامت و فلش حرکتی سود می‌جوید تا دیگری («من») را به فضای گفتگو ترغیب سازد؛ اما به تدریج هر بار بر اثر تکرار «این» و «آن» دال‌ها بار نشانه‌ای و ظرفیت دلالتی بیشتری پیدا می‌یابند. در اولین گام، نشانهٔ مادی صرف که در سطح اولیهٔ نشانه‌شناختی قرار دارد و نمایه به شمار می‌رود، بر اساس ظرفیت شباهت‌ساز با صدای قطار به نشانهٔ سطح دوم یعنی به نشانهٔ شمایلی ارتقا می‌یابد. پس از آن که تکرار «آن» و «این» به طور کامل بازنماینده صدای قطار می‌شود سطح سوم نشانه‌ای یعنی سطح نمادین بروز می‌یابد و نشانه کلامی و نمادین «قطار» بر بستر متن می‌نشیند. در این مرحله از تطور نشانه‌معناشناختی در فضای پدیداری متن، منطق آنالوگ به طور کامل جایگزین منطق دیجیتال شده است.

## ۴-۵ نظام گفتگویی و ارزشی

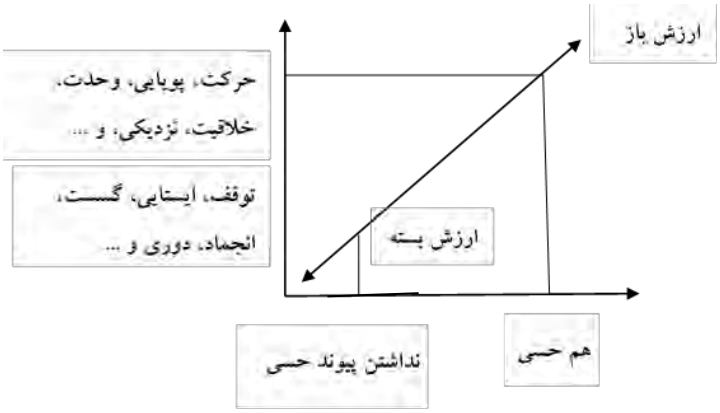
گفتگو مستلزم وجود دو صدا است(باختین، ۱۳۷۷: ۶۶). بدون حضور مادی و عینی چند صدا در عینیت گفتمان، «چندصدایی» معنا ندارد. مرضیه که نقش گفتمان‌ساز را بر عهده گرفته، از طریق استفادهٔ ابزاری از نظام تقابلی صرف (نظام تقابلی سطح اول یا نمایه‌ای و حسی)، سطح توانشی سوژه را خطاب قرار می‌دهد و او را به گفتگو فرامی‌خواند اما این دعوت، هنوز در سطحی پیشازبانی است. واژهٔ «گفت»

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

معرف ماهیت گفتمان (گفتمان کلامی) است. استقرار دو عامل سوژگانی در وضعیت پیشازبانی نشان می‌دهد آن دو از لحاظ سطح رابطه در فضای نشانه‌ای صفر قرار دارند (در سطح صفر رابطه) و بنابراین ناچارند ظرفیت‌های رابطه را در سطحی پیشاکنشی، یعنی در سطح توانشی، برانگیزند؛ بنابراین ماهیت نشانه‌ها در این سطح، نه «قراردادی» بلکه «انگیختاری» است. در وضعیت‌های انگیختاری، نشانه‌ها فاقد «دلالت» و «کارکردمحور» هستند. کارکرد «آن» نزد گفتمان‌ساز این است که با به‌کارگیری‌اش همچون یک «وسیله»، حس گفتگو را در دیگری برانگیزد: «مرضیه» تلاش می‌کند «من» را برانگیزد. این انگیزش گرچه با پذیرش روبرو می‌شود اما برای آن که به کنش خودکار و پیوستاری برسد نیازمند تلاش، صرف انرژی و همکاری دو طرف است؛ همان‌گونه که قطار تنها با روشن شدن حرکت نمی‌کند بلکه باید انرژی مصرف کند تا به حرکت خود ادامه دهد (حرکت و جریان داشتن زندگی در تمامی مراحل نیازمند صرف انرژی و همکاری است). با تداوم و تکرار کنش زبانی، دو طرف به همکنشی در فرایند گفتمان دست می‌یابند. دال بازنماینده همکنشی، ادغام دو واج/واژه «این» و «آن» در قالب نشانه سجاوندی سه‌نقطه («...») است. در این سطح، سوژه‌های گفتمانی بیشترین نزدیکی را در حد دونقطه به یکدیگر پیدا کرده‌اند و بنابراین زمینه برای استحاله‌ای همه‌جانبه فراهم می‌شود و در این نقطه است که متن کلامی جای خود را به متن تصویری می‌دهد. متن بصری («خط») درواقع از پیوستار نقطه‌ها در گام بعدی شکل می‌گیرد؛ بنابراین می‌توان گفت به میزانی که دو طرف گفتمان تطابق حسی بیشتری می‌یابند هم‌حسی بیشتر می‌شود و فرایند گفتمان نیز از حالت دوقطبی به حالت وحدت نشانه‌ای می‌رسد. تبدیل دو نشانهٔ سوژگانی «مرضیه» و «من» به نشانهٔ سجاوندی دونقطه و سپس محو آن‌ها در تداوم فرایند استحاله‌ای، نشان از این دارد که هر یک از طرفین گفتمان بخش زیادی از انتظارات خود را به نفع دیگری کنار گذاشته است. درواقع عالی‌ترین سطح گفتگو درجایی رخ می‌دهد که طرفین گفتمان بیشترین میزان ازخودگذشتگی را در فرایند رابطه بر عهده می‌گیرند و هر کدام کوشش می‌کند بیش‌ازپیش جایگاه خود را در اختیار دیگری گذارد (Fontanille & Zilberberg, 1998: 39). در این مرحله، نظام جانشینی اولیه به طور کامل جای خود را به نظام همنشینی داده است و خط ممتد ریل قطار به نحو استعاری بازنماینده این همنشینی و وحدت گفتمانی است. در فرایند استعلای رابطهٔ گفتمانی و حرکت رابطه میان طرفین گفت‌وگو، نشانه‌های متن نیز در فرایند استعلا و استحاله مثبت قرار می‌گیرند؛ چنانکه «این» و «آن» که در آغاز متن در سمت راست به حوزهٔ عمومی نشانه‌ها تعلق داشتند و هنوز حتی وارد حوزه گفتمان نشده بودند در پایان این فرایند به حوزهٔ خصوصی گفتمان ارتقا می‌یابند؛ به‌عبارت‌دیگر، «آن» و «این» که در حالت عادی کاربرد نشانه‌ها به ذخیره عمومی نشانه‌ها در سطح جامعه تعلق دارند، با خلق نشانه جدید «آنایننااین ...» نشانه‌ای جدید می‌آفرینند.

خروج از انجماد و خلاق شدن رابطهٔ بینافردی در فرایند گفتمان، بر ذخیرهٔ تجربی نظام تعاملی می‌افزاید؛ یعنی تجربهٔ بین دو عامل گفتمانی «من» و «مرضیه» به سطحی از استعلا می‌رسد که به الگویی برای همه افرادی تبدیل می‌شود که در وضعیت انجماد رابطه‌ای و در حالت توقف رابطه قرار گرفته‌اند. این استعلای رابطه نشان می‌دهد دیگران می‌توانند از این تجربه به مثابهٔ الگویی برای رابطهٔ مشترک میان خود با دیگری خاص خودشان بهره ببرند. آنان می‌توانند بیاموزند که در وضعیت‌های انقطاع و توقف رابطه با انگیختن ظرفیت‌های حسی، ایجاد هدفمندی و سپس هم‌کنشی، رابطه‌ای را که در وضعیت توقف و ایستایی قرار گرفته دوباره به حرکت درآورند و آن را بر روی ریل صحیح پیشرفت و موفقیت قرار دهند؛ بنابراین اگر بخواهیم این وضعیت فرایندی از نظام جانشینی و گسسته (منطق دیجیتال) به نظام همنشینی و پیوسته (منطق آنالوگ) را روی محور (نمودار ۱) نشان دهیم، باید گفت به هر میزان هم‌حسی و نزدیکی مادی میان دو طرف بیشتر می‌شود نظام ارزشیِ حرکت بیشتر نمایان می‌شود. هم‌حسی بیشتر، زمینه شناخت بیشتر طرفین از یکدیگر و سپس زمینه شکل‌گیری نظام ارزشی باز را فراهم می‌سازد.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638




**نمودار ۱- محور تنشی و نظام ارزشی شعر «باز قطار حرکت کرد»**

**Diagram 1- Tension axis and value system of the poem "The train moved again"**

همانطورکه روی محور تنشی و ارزشی می‌بینیم به میزانی که هم‌حسی میان عوامل گفتمان بیشتر می‌شود در محور عاطفی از بی‌حرکتی و توقف به سوی حرکت تغییر رخ می‌دهد و به نظام ارزشی باز منجر می‌گردد. محور افقی محور شناخت و محور عمودی محور عاطفی است؛ بنابراین می‌توان گفت به میزانی که شناخت طرفین گفتمان نسبت به یکدیگر بیشتر می‌شود در فرایند رابطهٔ میان آن‌ها نیز تحرک و بهبود و پیشرفت به دست می‌آید.

## ۵ نتیجه‌گیری

تحلیل شعر دیداری «قطار باز حرکت کرد» نشان می‌دهد در این متن رابطهٔ میان نشانه‌ها و نیز سطوح نشانه و به تبع آن وجوه دیداری معنا به تناسب فرایند تطور نشانه‌معناشناختی، تغییر می‌کند و در یک متن واحد چنین نیست که رابطهٔ متن کلامی و دیداری به یک شیوه و ثابت باشد. در متن موردبررسی، به تناسب پیشرفت فرایند دلالت به سطوح بالاتر محتوایی، رابطهٔ متن کلامی و دیداری نیز تغییر می‌کند و از رابطهٔ مبتنی بر گسست، به توازن و سپس همجوشی تغییر می‌کند. تجزیهٔ متن کلامی و بصری در یک مرحله به پایان نمی‌رسد بلکه به تناسب تحول معنا در سطح خوانشی گفتمان، در فرایندی بازگشتی در دو مرحله صورت می‌گیرد. برش و تقطیع دوباره، نشان می‌دهد ظرفیت پدیداری متن با یک بار خوانش به طور کامل آشکار نمی‌شود.

در سطح گفتمانی، گفته‌پرداز از ابزار پیشاگفتمانی یعنی از سطح واجی زبان به عنوان ابزار انگیختاری جهت برانگیختن گفته‌یاب به فضای گفتگو بهره می‌برد؛ بنابراین نخستین سطح از نشانه‌های درون متن به صورت نمایه‌ای است و سپس این نشانه‌ها به سطح دوم نشانه‌ای یعنی به سطح شمایلی ارتقا می‌یابد و سپس در سطح سوم است که وضعیت نمادین رخ می‌دهد؛ بنابراین برای تولید نشانهٔ نمادین، پیوستاری از انگیختاری به قراردادی شکل می‌گیرد.

ساختار استعاره مفهومی در این متن به تبع فرایندی، تطوری و درزمانی بودن حرکت نشانه‌معناشناختی، جلوه دیداری یافته است؛ به این صورت که در هر لحظه از فرایند تطور نشانه‌معناشناختی طیف متفاوتی از مفهوم انتزاعی استعارهٔ مفهومی به شکل دیداری عینیت یافته است؛ یعنی به همان صورت که مستعارمنه (زندگی) در فرایند واقعی خود جلوه‌هایی از توقف و سپس حرکت تدریجی و ثبات را نشان می‌دهد رابطهٔ متن کلامی –بصری در این متن ابتدا رابطه‌ای مبتنی بر «گسست» و سپس «موازنه» و در پایان «همجوشی» را به نمایش گذاشته است؛ بنابراین در یک جمع‌بندی باید گفت رابطهٔ متن کلامی و بصری در متن شعر «باز قطار حرکت کرد» به صورت طیفی و در سه نوع رابطه نمایان می‌شود: الف) گسست و تقابل، ب) موازنه و همراهی، ج) پیوست و همجوشی.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

## ۶ منابع


باختین، میخاییل (۱۳۷۷). *منطق گفتگویی میخاییل باختین*. ترجمه داریوش کریمی، تهران، مرکز.

بارسلونا، آنتونیو (گردآورنده) (۱۳۹۰). *استعاره و مجاز با رویکردی شناختی*، ترجمهٔ فرزان سجودی و دیگران، چ۹، تهران، نقش جهان.

حقی، سید علی (۱۳۷۸). «درآمدی بر پدیدارشناسی هوسرل»، *نامه مفید*، شماره۱۹، صص ۵۹-۸۸.

رضی، احمد (۲۰۰۹). شعرهای تصوری و دیداری در ادبیات معاصر فارسی، *مجله الدراسه الادبیه*، لبنان، جامعه لبنان، شماره پیاپی ۵۳-۶۵، بهار ۱۳۸۴-زمستان ۱۳۸۷/ ربیع ۲۰۰۶-شتاء.

سجودی، فرزان (۱۳۸۲). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران، قصه.

سوسور، فردیناند (۱۳۸۸). *مبانی ساختگرایی در زبانشناسی*، در: ساختگرایی، پساساختگرایی و مطالعات ادبی، به کوشش فرزان سجودی، تهران، سوره مهر، چاپ دوم، صص ۹-۴۸.

شاهرودی، افشین (۱۳۸۸). *افشین‌های شاهرودی (شعرهای دیداری)*، تهران، داستان‌سرا.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۰). از نشانه‌شناسی ساختگرا تا نشانه-معناشناسی گفتمانی، *نقد ادبی*، زمستان، دوره ۲، شماره ۸، صص ۳۳-۵۱.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). *تجزیه و تحلیل نشانه‌معناشناختی گفتمان*، تهران، سمت.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۷). *نشانه-معناشناسی دیداری: نظریه و تحلیل گفتمان هنری*. تهران، سخن.

شعیری، حمیدرضا؛ قبادی، حسینعلی و هاتفی، محمد (۱۳۸۸). معنا در تعامل متن و تصویر. مطالعه نشانه-معناشناختی دو شعر دیداری از طاهره صفارزاده، *پژوهش‌های ادبی*، سال ۶، ش ۲۵، پاییز.

صادقی، افخمی و سجودی (۱۳۹۶). شعر دیداری فارسی از دیدگاه نشانه‌شناسی شناختی، *دوماهنامهٔ جستارهای زبانی*، د ۸، ش ۳ (پیاپی ۳۸)، مرداد و شهریور، صص ۱۵۹-۱۸۶.

صفارزاده، طاهره.(۱۳۸۶). *طنین در دلتا*، تهران، هنر بیداری.

صفوی، کورش (۱۳۸۰). *از زبانشناسی به ادبیات*، ج ۱. تهران، سوره مهر.

کریمی فیروزجاهی، علی؛ بلقیس روشن و آزاده ملک نیازی (۱۳۹۶). تحلیل شیوه‌های تولید نشانه‌های دیداری در شعر معاصر، *فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*. سال دهم، شماره سوم، پاییز، شماره پیاپی ۳۷، ۲۳۳-۲۴۹.

گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی راد (۱۳۸۱). زبانشناسی شناختی و استعاره، *تازه‌های علوم شناختی*، سال ۴، شماره ۳، صص ۵۹-۶۴.

لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۷). *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم*، ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران، آگاه.

هاتفی، محمد (۱۳۸۸). *بررسی و تحلیل نشانه‌معناشناختی رابطهٔ متن کلامی و تصویر در متون ادبی (کتاب مصور، شعر دیداری، نقاشی-خط)*، تهران، دانشگاه تربیت مدرس.

هاتفی، محمد (۱۳۹۷). آشتی ناسازه‌ها در نظام حسی، ادراکی و کنشی متون پست‌مدرن (نقاشی، عکس و شعر دیداری)، *ادبیات پارسی معاصر*، سال هشتم، شماره دوم، پاییز زمستان، صص ۲۴۵-۲۶۴.

هاوکس، ترنس (۱۳۸۰). *استعاره*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چ ۲،تهران، مرکز.

هنرمند، حسن (۱۳۵۰). *بنیاد شعر نو در فرانسه*، تهران، زوار.

Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary terms*, by Holt, Florida, Rinehart & Winston Inc.

Agosto, D. E. (1999). One and Inseparable: Interdependent Storytelling in Picture Storybooks. Children's Literature in Education 30 (4), Pp 267–280.

Bakhtin, M. (1998). *Dialogical logic of Mikhail Bakhtin*. Translated by Dariush Karimi, Tehran, Markaz Pub. [In Persian].


http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

Barcelona, A. (collector) (2011). *Metaphor and Metonymy at the Crossroads. A Cognitive Perspective*, translated by Farzan Sojudi et. Al., Tehran, Naghsh Jahan. [In Persian].
Barthes, R. (1964). "Rhetoric of the Image" (Rhétorique de l'image), Communications, 4. In: https://tracesofthereal.com/2009/12/21/the-rhetoric-of-the-image-roland-barthes-1977/ accessed: 2022/07/05
Barthes, R. (1967 (1984). *Elements of Semiology* (trans. Annette Leavers & Colin Smith), London, Jonathan Cape.
Barthes, R. (1977). Image, music, text. New York: Hill and Wang Pub.
Benveniste, E. (1971). "Subjectivity in language". Problems in general linguistics, 1, 223-30.
Bradford, R. (2011). *Graphic Poetics: Poetry as Visual Art*. London, Bloomsbury Publishing Plc.
Crystal, D. (1987). The Cambridge Encyclopedia of Language, Cambridge, Cambridge University Press.
Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*, 6th edition, New York, Penguin Books.
Danet, B. (2000). *Cyberpl@y: communicating online*. Oxford: Berg.
Doonan, J. (1993). *Looking at pictures in picture books*. Thimble Press.
Ducrot, O. and Todorov, T. (1972). *Encyclopedic Dictionary of the Sciences of Language*, Oxford, Blackwell.
Fontanille, J. (2004). *Practiques sémiotiques*. Paris: PUF.
Fontanille, J. and Claude, Z. (1998), *Tension et signification*, Belgium, Pierre.
Goldsmith, K. (2015). *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*. Hayward Gallery Publishing.
Greimass, A. J. & Courtés, J. (1972). Semiotics and language: an analytical dictionary. Indiana University Press.
Gulfam, A. and Yousefi Rad, F. (2002), "Cognitive Linguistics and Metaphor", *Cognitive Sciences News*, 4(3 & 2), 59-64. [In Persian].
Haghi, S. A. (1999), "An Introduction to Husserl Phenomenology", *Nameh ye Mofid*, No. 19, [In Persian].
Hatefi, M. (2009). Semiotic analysis of word and image interaction in literary texts (illustrated book, visual poetry, painting-calligraphy), Ph.D. thesis, Tehran, *Tarbiat Modares University*, [In Persian].
Hatefi, M. (2020), " Reconciliation of contradictions in the Sensory, Perceptual and Constructive System of postmodern texts (painting, photography and concrete poem)", *Contemporary Persian Literature*, Year 8, Issue 2, Fall Winter, 245-264. [In Persian].
Hawks, T. (2001). Metaphor, translated by Farzaneh Taheri, Ch 2, Tehran, Markaz. [In Persian].
Hjelmslev, L. (1985). Nouveaux Essais, Paris: P.U,F
Honarmand, H. (1992). *New Poetry Foundation in France*, Tehran, Zavar Pub. [In Persian].
Jetha, K.; Berente, N. and King, J. L. (2017). "Digital and analog logics: An analysis of the discourse on property rights and information goods", *The Information Society* 33(3), 119-132.
Karimi Firoozjahi, A. (2017). "Analysis of methods of producing visual cues in contemporary poetry". *Quarterly Journal of Persian Poetry* 10(3), 233-249 [In Persian].
Kress, G. and Van Leeuven, T. (2006). *Reading Images; The Grammar of Visual Design*, London and New York, Rotledge Taylor & Francis Group.
Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chcago: Chicago University Press.
Landowski, E. (2005). "Les interactions risquées", *Nouveaux Acts Semmiotiques*, Limoges, Pulim.
Lewis, D. (2001). *Reading contemporary picturebooks: Picturing text*. London and New York, Routledge/Falmer.
Meizi, Zh. (2020). *Evaluating the significance of Concrete poetry in the Emerging Practices of Digital Poetry*. A thesis in partial fulfillment of the requirements of Anglia Ruskin University for the degree of PhD, Faculty of Arts, Humanities and Social Sciences.
Meyer, M. (2017). "Concrete Research Poetry: A Visual Representation of Metaphor". *Art/ Research International: A Transdisciplinary Journal*. Vol. 12, Issue 1, pp. 32- 57.
Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory*. Chicago, The University of Chicago Press.
Nikolajeva, M. and Scott, C. (2001). *How picturebooks work*. New York: Garland Pub.
Peirce, Ch. S. (1976). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Harvard, Harvard University Press.

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638

Pineda, V. (1995). "Speaking about Genre: The Case of Concrete Poetry". *New Literary History* Vol. 26, No. 2 (Spring, 1995), pp. 379-393

Razi, A. (2009). "Concrete poems in contemporary Persian literature". *Journal of Literary Studies*, Lebanon, Lebanese Society, Serial Issue 53-65. [In Persian].

Ricci, F. (2001). *Painting with Words, Writing with Pictures: Word and Image in the Work of Italo Calvino.* Toronto, University of Toronto

Sadeghi, L.; Afkhami, A. and Sojudi, F. (2017). "Persian Visual Poetry from the Perspective of Cognitive Symbolism", *Linguistic Researches*, Vol. 8, No. 3 (consecutive 38), August and September 2017, pp. 159-186. [In Persian].

Safavi, C. (2001). *From Linguistics to Literature*, Vol. 1, Tehran, Sureh Mehr, 2001. [In Persian].

Saffarzadeh, T. (2007). *Resonance in the Delta*, Tehran, The Art of Awakening Pub. [In Persian].

Saussure, F. (2009). A Course of General Linguistics. In: *Constructivism, Poststructuralism and Literary Studies*, trans. by Farzan Sojoudi, Tehran, Surah Mehr, Second Edition, pp. 9-48. [In Persian].

Schwarcz, J. H. (1982). "Guiding children's creative expression in the stress of war." *Series in Clinical & Community Psychology: Stress & Anxiety*.

Shairi, H. R. (2006). *Semiotic analysis of the discourse*, Tehran, Samat.

Shairi, H. R. (2011). "From structuralism to Discursive Semiotics", *Literary Criticism*, Winter, Vol. 2, No. 8, pp. 33-51. [In Persian].

Shairi, H. R. (2018). *Sémiotique visuelle*. Tehran, Sokhan. [In Persian].

Shairi, H. R.; H. A. Qobadi & M. Hatefi (2009). "Meaning in the Interaction of Text and Image Semantic & semiotics Study of Two Concrete Pems by Tahere Saffarzadeh", *Pazhooheshha ye Adabi* (Literary Researchs), 6 (25), 39-70. [In Persian].

Shahroodi, A. (2010). *Afshin ha ye Shahroodi (She'r ha ye Afshin Shahroodi)*. Tehran: Dastan Sara.

Sipe, L. R. (1998). "How picture books work: A semiotically framed theory of text-picture relationships". Children's literature in Education, 29, 2, Pp. 97-108.

Sojudi, F. (2003). *Applied Semiotics*, Tehran, Dastan, 2003. [In Persian].

Trabant, J. (1987). Louis Hjelmslev: Glossematics as general semiotics. In Classics of semiotics (pp. 89-108). Springer, Boston, MA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

http://dx.doi.org/10.22108/jrl.2022.132706.1638