Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

Manifestations of Iconic Syntax in Persian Free Verse Poetry: A Study Based on Richard Cureton's Theoretical Framework

Arsalan Golfam[1], Mohammad Javad Borghei[*2], Hayat Ameri[3]

Received: 12/02/2025
Accepted: 18/01/2026

* Corresponding Author's E-mail: m_borghei@modares.ac.ir

Abstract

Iconic syntax provides a functional framework for exploring how different kinds of iconicity are realized in the syntactic structures of poetry. First introduced by Cureton (1980) to explain how the conceptual content of a clause can align with its syntactic form, this model can serve as a productive basis for studies of Persian poetics. Using this framework, the present study examines manifestations of iconic syntax in 104 poems of modern Persian free verse through a descriptive–analytical approach. The corpus include three collections: *Hofreha* (*Holes*) by Garous Abdolmalekian, *Fifty-Three Love Lyrics* by Shams Langeroudi, and *Laughing in a Burning House* by Shahram Sheidaei. Each poem was analyzed clause by clause in two stages: first by identifying the conceptual content, and then by describing its

1. Associate Professor, Department of Linguistics, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0002-9402-9079
2. PhD Candidate in Linguistics, Department of Linguistics, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0002-8886-7690
3. Associate Professor, Department of Linguistics, Faculty of Humanities, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/ 0000-0002-2627-3862

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

syntactic configuration. The spatial and temporal relations between these two levels were evaluated in the light of Cureton's typology of iconicity. The findings reveal that spatial and structural relations between syntax and content often take the form of icons of existence, complexity, spatial contiguity, and disorder. Likewise, the temporal icons identified can be grouped into the categories of occurrence, temporal contiguity, movement, and intrusion. The boundaries between these types of icons and their modes of representation are often fluid; analyzing iconicity in poetry, therefore, involves tracing how intertwined formal and semantic layers interact to create converging perceptual effects on the reader.
Keywords: Iconic syntax, functional linguistics, poetics, free verse

Extended Abstract

1. introduction

Iconicity in language refers to a motivated, image-based correspondence between linguistic form and meaning. This phenomenon challenges the traditional assumption that the relation between signifier and signified is entirely arbitrary, and instead suggests that language regularly incorporates layers of motivation and resemblance. Such dynamics between form and meaning are particularly significant in poetic and figurative language, where poets attempt to express their lived experience of perceptual engagement with the external world through the medium of verse. This process often creates the conditions for a distinctive interplay or harmony between form and meaning. Since the 1960s, various theoretical linguistic frameworks have been proposed to examine different types of iconicity in literary texts. One such framework is the "Iconic Syntax" introduced by Cureton (1980). Although this model has so far been applied primarily to the analysis of English poetry, in the authors' view it holds significant potential as a tool for identifying forms of iconicity in Persian poetry, particularly in contemporary free

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

verse. It also highlights the capacities of Persian poetic syntax in constructing iconic meanings. For this reason, the present study aims to explore manifestations of iconic syntax in selected volumes of Persian free verse poetry. It is expected that the findings of this study will enhance our understanding of the capacities of Persian poetic syntax and serve as a useful basis for subsequent research in literary criticism and poetics on contemporary Persian free verse.

2. Theoretical Framework

Cureton (1980) is one of the functional linguists who have specifically examined the concept of iconic syntax within a theoretical and practical framework. He regards iconic syntax as one of the primary channels for representing perceptual experience in poetry. In iconic syntax, instead of merely referring to concepts, the poet shapes the formal or spatio-temporal structure of words and phrases to create an image of the described situation. This technique is the syntactic equivalent of sound symbolism at the phonological level, where, for example, continuous sounds can symbolically represent smooth and fluid movement.

Iconic syntax is divided into two general groups, including “spatial icons” and “temporal icons.” Spatial icons represent static properties and relations such as “existence” or “symmetry,” while temporal icons are used to represent dynamic qualities and relationships such as “movement” or “interruption”. Spatial and temporal icons are each classified into three categories of quantity, quality, and relation, according to how they are instantiated in syntax. Quantitative examples are created by manipulating the number of tokens in the syntactic structure through operations such as deletion and repetition. Conversely, qualitative examples, by manipulating the overall syntactic structure, lead to the representation of features such as “movement” and “complexity”. Relational patterns are also

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

manifested in syntax through the manipulation of formal or spatio-temporal relations between words and can therefore be constructed by means of syntactic tools such as inversion and scrambling.

3. Methodology

This research was conducted qualitatively and within the framework of a descriptive-analytical method. The corpus of the study comprises the poems in three works, *Hofreha* (*Holes*) by Garous Abdolmalekian, *Fifty-Three Love Lyrics* by Shams Langeroudi, and *Laughing in a Burning House by* Shahram Sheidaei. All of these works, which comprise 104 poems, were collected through library research and were evaluated based on Cureton's (1980) framework of iconic syntax. Each poem was analyzed separately at the syntactic level of the clause in two stages: first from the perspective of conceptual content, and then from the perspective of syntactic structure. Finally, the spatio-temporal relationship of these two levels (the conceptual content of the clause and the syntactic structure) was investigated in accordance with the types of icons in Cureton's system. In addition, the method of representation and syntactic tools used by the poet to reflect the icons were identified.

4. Findings and Discussion

Among the spatial icon types identified by Cureton (1980), only the icons of existence, complexity, spatial contiguity, and disorder were found in the three poetry collections examined. Likewise, the temporal icon types in these works are classified into the categories of event, temporal contiguity, movement, and interruption. Findings of this study show that the boundaries between different types of icons and the ways they are represented are not always clear-cut. In many cases, the alignment of syntactic form with conceptual content in poetic clauses can, at the same time, give rise to both spatial and temporal

Quarterly Literary criticism
E-ISSN: 2538-2179
Vol. 19, No. 74
Summer 2026
Research Article

icons. Moreover, the representation of icons across several consecutive lines may be achieved through quantitative, qualitative, and relational means. Thus, the analysis of iconicity in poetry involves tracing intertwined layers that come to overlap at the formal and semantic levels and influence the reader through different perceptual dimensions.

5. Conclusion

This study concludes that Cureton's (1980) system of iconic syntax can be applied to the analysis of Persian poetry and is not limited to English. The devices used to represent different types of icons may vary depending on the typological properties of each language. Another point that should be noted is that, in the classification proposed within this theoretical framework, no separate section is explicitly defined under the title of syntactic tools. However, it is possible to identify a set of such tools in relation to each category of icons and their modes of representation. Such an approach can be regarded as a step toward the formulation and further development of a functional framework for identifying different types of iconicity.

مقالهٔ پژوهشی

جلوه‌های نحو تصویری در شعر آزاد فارسی: مطالعه‌ای براساس چارچوب نظری ریچارد کرتن

ارسلان گلفام[۱]، محمدجواد برقعی*[۲]، حیات عامری[۳]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۱۱پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۲۸)

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی. س۱۹. ش۷۴. تابستان ۱۴۰۵ (صص ۲۱۰-۲۵۰)

چکیده

نحو تصویری چارچوبی نقش‌گرایانه برای مطالعهٔ اقسام تصویرگونگی در ساختارهای نحوی شعر است. این چارچوب توسط کرتن (Cureton, 1980) به هدف شناسایی سازوکارهای هماهنگ‌سازی محتوای بند با ساختارهای نحوی معرفی شده است و می‌تواند دستمایهٔ مطالعات شعرشناسی در زبان فارسی قرار گیرد. در همین راستا، پژوهش حاضر کوشیده است با تکیه بر این چارچوب، جلوه‌های نحو تصویری را به روش توصیفی ـ تحلیلی در ۱۰۴ شعر معاصر فارسی در قالب آزاد بررسی کند. این آثار مجموعاً شامل سه دفتر «حفره‌ها» نوشتهٔ

۱. دانشیار گروه آموزشی زبان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

https://orcid.org/ 0000-0002-9402-9079

۲. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

https://orcid.org/ 0000-0002-8886-7690

*m_borghei@modares.ac.ir

۳. دانشیار گروه آموزشی زبان‌شناسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

https://orcid.org/ 0000-0002-2627-3862

Copyright© 2026, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

گروس عبدالملکیان، «۵۳ ترانهٔ عاشقانه» به قلم شمس لنگرودی، و «خندیدن در خانه‌ای که می‌سوخت» اثر شهرام شیدایی می‌شود. بدین منظور تحلیل هر یک از اشعار به تفکیک واحد نحوی «بند» در دو مرحله، ابتدا از منظر محتوای مفهومی، و سپس از بُعد ساختار نحوی انجام شد. همچنین نسبت فضایی ـ زمانی این دو سطح (محتوای مفهومی بند و ساختار نحوی) در تطابق با اقسام تصویرگونگی در نظام‌وارهٔ کرتن ارزیابی شد. یافته‌های این پژوهش نشان داد که در آثار مزبور روابط فضایی و حجمی میان صورت نحوی و محتوا در قالب تصاویر وجود، پیچیدگی، همجواری فضایی و آشفتگی قرار می‌گیرد. به‌علاوه، تصاویر زمانی را می‌توان ذیل دسته‌های رخداد، همجواری زمانی، حرکت و مداخله طبقه‌بندی کرد. مرز میان اقسام تصویر و شیوه‌های بازنمایی آن همواره روشن و قطعی نیست و تحلیل آن در شعر معطوف به تبیین لایه‌های درهم‌تنیده‌ای است که در سطح صوری و معنایی بر یکدیگر انطباق می‌یابد و از جنبه‌های ادراکی متفاوتی بر مخاطب اثر می‌گذارند.

واژه‌های کلیدی: نحو تصویری، زبان‌شناسی نقش‌گرا، شعرشناسی، شعر آزاد.

۱. درآمد

تصویرگونگی در زبان به رابطه‌ای دلالت دارد که براساس آن نسبتی تصویری بین صورت زبانی با معنای آن برقرار می‌شود. این پدیده، ایدهٔ دلبخواهی بودن رابطهٔ میان دال و مدلول را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد که زبان همواره واجد لایه‌هایی از انگیختگی و شباهت است (Haiman, 1985: 3) تصویرگونگی همچنین شکاف میان صورت و بازنمایی مفهومی را کاهش می‌دهد و به نظام زبان امکان می‌دهد تا با تجربه‌های حرکتی، ادراکی و عاطفی انسان پیوند برقرار کند (Pernis et al., 2010: 1). جلوه‌های این پدیده در ارتباطات ساده و روزمرهٔ زبان بشری قابل شناسایی است. آنجا که ساختار نحوی سخن فردی مضطرب و وحشت‌زده به‌هم می‌ریزد، یا زمانی که متن یک نامهٔ پرشور عاشقانه به اطاله می‌کشد، کاربرد تصویرگونگی به چشم می‌خورد. این

رابطه همواره به صورت شباهت مستقیم، عمودی و یک‌به‌یک میان دال و مدلول دیده نمی‌شود و گاه به‌صورت هماهنگی افقی میان روابط و ساختارها در لایه‌های عمیق‌تر دستگاه زبان جلوه می‌کند (Fischer, 1997: 66). این حضور، سراسر دستگاه زبان و تمام لایه‌های نشان‌گذاری معنا، از قلمرو واجی گرفته تا نحو را تحت تأثیر قرار می‌دهد و پیوندی ادراکی میان محتوای مفهومی[۱] با برون‌داد زبانی برقرار می‌سازد.

این پیوند در قلمرو شعر و متون ادبی حضوری شاخص می‌یابد. شاعر می‌کوشد تجربهٔ زیستهٔ خویش از مواجههٔ ادراکی با جهان عینی را به بیان خود در جهان شعر بازنمایی کند و این امر بستری برای شکل‌گیری نوعی هماهنگی صوری و معنایی می‌شود. لذا شعر را می‌توان شمایلی از واقعیت دانست که صورت زندگی ملموس را بازنمایی می‌کند (Freeman, 2009: 463). خوانش این هماهنگی و شیوه‌های بازنمایی آن، جدا از کارکردهای سبک‌شناسانه، دری به فهم بهتر مفاهیم مستتر در متن و جهان ادراکی مؤلف می‌گشاید. ازاین‌رو، نظریات و چارچوب‌هایی که سعی در نظام‌مندسازی اقسام تصویرگونگی در دستور شاعرانه دارند، اهمیتی ویژه پیدا می‌کنند.

کرتن[۲] از زبان‌شناسانی است که با رویکرد نقش‌گرایانه در این مسیر گام گذاشته و کوشیده است تا با معرفی نظام‌واره‌ای با عنوان «نحو تصویری»[۳] شیوه‌های نمایش تصویرگونگی در نحو شاعرانه را در دو دستهٔ تصاویر فضایی[۴] و تصاویر زمانی[۵] طبقه‌بندی کند (Cureton, 1980). اگرچه این الگو تاکنون صرفاً به‌منظور تحلیل اشعاری از زبان انگلیسی اتخاذ شده است، اما می‌تواند چارچوب مناسبی برای شناسایی انواع تصویرگونگی در اشعار زبان فارسی، خاصه اشعار آزاد در ادبیات معاصر باشد و ظرفیت‌های نحو شاعرانهٔ فارسی را در موضوع تصویرگونگی نشان دهد. گفتنی است که نگارندگان در این نوشتار، به پیروی از بالدیک (Baldick, 2001)، اصطلاح

«شعر آزاد» را به معنای شعری درنظر می‌گیرند که از نظر وزن، آهنگ و قافیه مقیّد به هیچ الگوی ازپیش‌تعیین‌شده‌ای نیست و در ساخت موسیقایی خود آزاد است. پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر این چارچوب، جلوه‌های نحو تصویری را در دفاتری از شعر آزاد فارسی واکاوی کند. به‌منظورِ این تحلیل، آثاری از شمس لنگرودی، گروس عبدالملکیان و شهرام شیدایی انتخاب شده است که از نظر نویسندگان این پژوهش به‌لحاظ سطح عینیت‌یافتگی و پیوند ادراکی با تجارب زیسته در قیاس با دیگر اشعار آزاد فارسی تمایز دارند. بررسی‌ها و ارزیابی‌های این پژوهش می‌تواند به این پرسش کلیدی پاسخ دهد که چگونه شاعران شعر آزاد فارسی زبان از ظرفیت‌های نحوی این زبان برای انعکاس وجوه تصویری محتوای بند بهره می‌گیرند. همچنین، از این دریچه می‌توان دریافت که در شکل‌گیری اقسام تصویرگونگی، شاعران از کدام یک از شیوه‌های بازنمایی بهره می‌گیرند و هر یک از این شیوه‌ها به مدد کدام یک از ابزارهای نحوی در صورت شعر پیاده‌سازی می‌شود. انتظار می‌رود که یافته‌های این پژوهش بتواند گامی در مسیر شناختن ظرفیت‌های نحو شعر فارسی بردارد و دستمایهٔ مطالعات نقد ادبی و شعرشناختی مرتبط با شعر آزاد معاصر قرار گیرد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های پرشماری در موضوع تصویرگونگی و نسبت تصویری صورت زبانی و محتوا انجام شده است. غالب این پژوهش‌ها بر چارچوب‌هایی شناختی و مفهومی اتکا داشته‌اند و بر مطالعهٔ زبان در ساحت کاربست‌های روزمره متمرکز بوده‌اند. در این میان، نمونه‌های اندکی از مطالعهٔ تصویرگونگی در شعر و متون ادبی به

زبان فارسی دیده می‌شود. در ادامه، به تعدادی از این پژوهش‌ها در قالب بندهای جداگانه خواهیم پرداخت.

کوشش (۱۳۸۹) در مقاله‌ای تحت عنوان «منطق تصویری شعر» به واکاوی روابط معنایی و زیباشناختی میان عناصر تصویرساز در متن شعری پرداخته است. او بر این نکته تأکید دارد که تصاویر شعری، صرفاً عناصر منفرد نیستند، بلکه در کنار یکدیگر الگویی منسجم و ساختاری هندسی پدید می‌آورند که شعر را به سطحی بالاتر از بیان عاطفی صرف ارتقا می‌دهد. این روابط بر اصولی چون «وحدت در کثرت»، «هماهنگی و تناسب»، «تقابل و توازن» و «توسعه و تکامل» استوارند. نویسنده نتیجه می‌گیرد که همین منطق تصویری، اساس انسجام و زیبایی در شعر است و فهم عمیق‌تر از شعر نیازمند توجه به چنین پیوندهای ساختاری و تصویری است.

استرش (۱۳۹۳) ویژگی‌های معنایی دوگان‌ساخت‌ها در *شاهنامهٔ* فردوسی را بررسی کرده و در این مسیر، نظریهٔ تصویرگونگی و الگوی بازنگری‌شدهٔ ریگر[۶] (۱۹۹۸) را به کار گرفته است. نتایج پژوهش او نشان می‌دهد که این دوگان‌ساخت‌ها در پیوندی مستقیم با مفاهیمی چون «کثرت»، «شدت»، «تداوم»، «تکرار» و تمامیّت قرار دارند. در این میان، مفاهیم کثرت و پراکندگی بیشترین بسامد را دارند. بر این اساس، نویسنده چنین استدلال می‌کند که ساختار حماسی *شاهنامه* از رهگذر گزینش و کاربرد آگاهانهٔ این دوگان‌ساخت‌ها، با تصویرگونگی زبان پیوند خورده است؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن را مؤید نقش تصویرگونگی در شکل‌دهی به لحن و محتوای حماسی متن دانست.

یزدان‌پناه (۱۳۹۴) به مطالعهٔ تصویرگونگی واجی و واژی در غزلیات سعدی، حافظ و مولوی پرداخته است. از نظر او این مقوله در شعر کلاسیک فارسی با وجود برخی تفاوت‌ها در کاربرد نام‌آواها، با چارچوب نظری ماسودا[۷] (۲۰۰۲) قابل تبیین

است. درنهایت، یافته‌های او نشان می‌دهد که تصویرگونگی حتی در سطوح پایه‌ای زبان (واج و واژه) حضوری پررنگ دارد و می‌تواند مبنایی برای مطالعات دقیق‌تر در سطوح نحوی قرار گیرد.

صادقی و همکاران (۱۴۰۱) در پژوهشی با رویکرد شعرشناسی شناختی درصدد تحلیل شعر «سورهٔ روشنایی»، سرودهٔ شفیعی کدکنی برآمدند. آن‌ها عنوان می‌کنند که شعر شفیعی کدکنی بر بستری ساختارمند از استعاره‌های مفهومی شکل گرفته است و این ساختارها با مفاهیم کلی شعر پیوندی درونی دارند. همچنین توضیح می‌دهند که بهره‌گیری از نگاشت‌های نظام‌مند شناختی، ایجاد شبکه‌ای از تصویرهای مفهومی و ترکیب آن با موسیقی زبانی، نقش اساسی در تأثیرگذاری و زیبایی‌شناسی شعر کدکنی دارد. درنهایت، مطالعهٔ آن‌ها نشان می‌دهد که این شعر نه‌تنها بازتابی از تخیل شاعرانه، بلکه نمونه‌ای از پیوند عمیق میان زبان و شناخت انسانی است.

زیارت‌بان و همکاران (۱۴۰۱) تأثیر جریان ایماژیسم غربی بر شعر ملک‌الشعرای بهار را بررسی کرده‌اند. در پژوهش آن‌ها اشاره می‌شود که بهار، ضمن وفاداری نسبی به سنت شعری فارسی، از برخی اصول ایماژیسم مانند ایجاز، شفافیت در تصویرپردازی و پرهیز از پیرایه‌های زائد زبانی بهره برده است. این رویکرد سبب شده است که او در برخی آثارش به شعر تصویری و مدرن نزدیک شود و گامی در گذار شعر فارسی از سنت به مدرنیسم ادبی بردارد. نتیجهٔ پژوهش حاکی از آن است که شعر بهار می‌تواند یکی از نخستین تجربه‌های موفق در زمینهٔ ورود شعر فارسی به فضای تصویرپردازی مدرن و همسویی با جریان‌های جهانی تلقی شود.

۳. نحو تصویری از منظر ریچارد کرتن

کرتن از نظریه‌پردازانی است که به‌طور مشخص مفهوم نحو تصویری را در بستری نظری – کاربردی و مبتنی بر رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا بررسی کرده است. او در

رسالهٔ دکتری خود چارچوبی با عنوان «رده‌نگاری تأثیرات زیبایی‌شناسانهٔ نحوی»[۸]، نظام‌واره‌ای برای شناسایی سازوکارهای نحو شاعرانه معرفی می‌کند که مبتنی بر سه سطح تأثیر زیبایی‌شناسانه، شامل تأثیر ادراکی[۹]، تأثیر عاطفی[۱۰] و تأثیر مفهومی[۱۱] سازماندهی می‌شود (Cureton, 1980). این تأثیرات زیبایی‌شناسانه به شیوه‌هایی اشاره دارند که شاعر یا نویسنده از ساخت نحوی استفاده می‌کند تا محتوای اطلاعی متن یا گفتمان را به گونه‌ای ادراکی، عاطفی یا مفهومی مشخص کند (Ibid: x). هر یک از این تأثیرات در سطحی انضمامی‌تر، از رهگذر گذرگاه‌هایی نحوی به مخاطب انتقال می‌یابند که از آن‌ها با عنوان «کانال»[۱۲] یاد می‌شود. کرتن (Ibid: 28) اشاره می‌کند که انتقال اطلاعاتی ترکیبی که شاعر یا نویسندهٔ متن ادبی در پی آن است، به‌علت پیچیدگی و آمیختگی توأمان افکار و احساسات، تنها از کانال‌هایی با ماهیت زیبایی‌شناسانه ممکن می‌شود. این کانال‌ها ذیل هر یک از تأثیرات سه‌گانهٔ ادارکی، عاطفی و مفهومی مجموعاً در یازده ردهٔ مختلف معرفی می‌شوند. در این نظام‌واره، نحو تصویری در کنار تأکید بلاغی[۱۳] و نحو اسمی[۱۴] یکی از کانال‌های نحو شاعرانه است که تأثیری از منظر ادراکی بر مخاطب شعر می‌گذارد.

از منظر کرتن شاعران به‌واسطهٔ نحو تصویری می‌توانند به اثر خود فوریت ادراکی و نوعی ارتباط غیرمستقیم و ظریف ببخشند؛ به‌گونه‌ای که فرم زبانی، شبیه یا نمایانگر محتوای مفهومی متن گردد (Ibid: 29). این تکنیک، معادلی نحوی برای نمادگرایی صوتی در سطح آوایی است؛ جایی که به‌عنوان مثال، صداهای پیوسته می‌توانند به صورت نمادین حرکت روان و سیال را بازنمایی کنند. نحو تصویری به‌جای آن‌که صرفاً به مفاهیم اشاره کند، ساختار صوری یا زمان‌مکانی کلمات و عبارات را شکل می‌دهد تا تصویری از موقعیتی که توصیف می‌شود، ایجاد کند (Ibid: 110). این جنبهٔ

نمایشی از نحو شاعرانه اگرچه در معنای ارجاعیِ صِرف، بی‌معنا تلقی می‌شود، بااین‌حال، سهم قابل‌توجهی در ساختار زیبایی‌شناختی دارد؛ چراکه لایه‌ای از ظرافت هنری به بیان می‌افزاید (Ibid: 145).

نحو تصویری در رده‌نگاری تأثیرات زیبایی‌شناسانهٔ نحوی به دو گروه کلی شامل «تصاویر فضایی» و «تصاویر زمانی» تقسیم می‌شود. تصاویر فضایی، ویژگی‌ها و روابط ایستا مانند موقعیت فضایی یا تقارن را بازنمایی می‌کند؛ در حالی‌که تصاویر زمانی برای نمایش کیفیت‌ها و روابط پویا مانند حرکت یا وقفه به‌کار می‌رود (Ibid: 148). تصویر فضایی و زمانی هر کدام به‌لحاظ شیوهٔ صورتبندی در نحو در سه دستهٔ کمی[۱۵]، کیفی[۱۶] و رابطه[۱۷] جای می‌گیرند. نمونه‌های کمی از طریق دستکاری تعداد نشانه‌ها در نحو ایجاد می‌شوند و به‌وسیلهٔ عملیاتی چون حذف و تکرار پدید می‌آیند. در مقابل، نمونه‌های کیفی با دستکاری در کلیت ساختار نحوی به بازنمایی ویژگی‌هایی نظیر حرکت[۱۸] و پیچیدگی[۱۹] منجر می‌شود. همچنین، نمونه‌های رابطه‌ای از طریق دستکاری روابط صوری یا زمان‌مکانی میان واژه‌ها در نحو تظاهر می‌یابد و بنابراین می‌تواند به‌وسیلهٔ ابزارهایی چون وارونگی[۲۰] و قلب نحوی[۲۱] ساخته شود. جدول ۱ انواع تصاویر در این چارچوب را مشخص می‌کند.

جدول ۱: انواع تصاویر در نحو تصویری (Cureton: 1980: 147)

تصاویر زمانی	تصاویر فضایی	شیوهٔ بازنمایی
رخداد[۲۲]	وجود[۲۳]	**کمی**
	عینیت[۲۴]	
حرکت	پیچیدگی	**کیفی**
همجواری زمانی[۲۵]	همجواری فضایی[۲۶]	**رابطه‌ای**

هم‌زمانی[۲۷]	دربرگیری[۲۸]	
گسست[۲۹]	وارونگی	
	تقارن[۳۰]	
مداخله[۳۱]	آشفتگی[۳۲]	
	ادغام[۳۳]	

نظر بر جدول ارائه‌شده، در این چارچوب ۱۵ نوع تصویر در نحو شعر انگلیسی شناسایی شده است و تقسیم‌بندی هر یک بنابر ویژگی زمانی یا مکانی و همچنین مبتنی بر شیوهٔ ارائهٔ نحوی صورت گرفته است. در ادامه، ابتدا انواع تصاویر فضایی و سپس انواع تصاویر زمانی معرفی می‌شود.

۳ ـ ۱. تصاویر زمانی

رخداد: زمانی شکل می‌گیرد که شاعر یک واحد زبانی را چندین‌بار تکرار می‌کند تا نوعی رخداد یکنواخت و بی‌تغییر را تصویر کند. این سازوکار خاصه برای نمایش رفتارهای خودکار، بی‌روح و مکانیکی کارکرد می‌یابد و شرایطی را پیش می‌آورد که حتی خواننده لحظاتی ملال‌آور و کسالت‌بار را در مواجهه با شعر تجربه کند. این تجربه بازتابی ادراکی از همان وضعیتی است که در شعر بیان می‌شود (Cureton, 1980: 171).

حرکت: به وضعیتی در نحو شعر اشاره دارد که ضرب‌آهنگ و موسیقی جملات با حرکت فیزیکی مورد اشارهٔ شعر هماهنگ شود. در این حالت، مکث‌ها، شکست‌ها یا تکرارهای نحوی در جهت بازنمایی حرکت موردتوصیف عمل می‌کنند. برای مثال، توقف ناگهانی جمله در یک سطر می‌تواند با توقف یک عنصر در جهان معنایی شعر

هماهنگ شود، همچنین، ضرب‌آهنگ سریع و کوتاه یک بند می‌تواند به حرکتی مقّطع مثل کوبش پا یا تپش قلب دلالت کند (Ibid: 172).

هم‌جواری زمانی: زمانی شکل می‌گیرد که شاعر با جابه‌جایی، حذف یا افزودن عناصر نحوی، نزدیکی یا فاصلهٔ زمانی میان رویدادها را به‌طور تصویری بازنمایی می‌کند. در شعر انگلیسی حذف ابزارهای ربطی مانند حروف ربط اغلب هم‌زمانی، و وقوع موازی کنش‌ها را القا می‌کند، در حالی که افزوده شدن ابزارهای ربطی غیرمنتظره یا درون‌گذاری‌های[۳۴] طولانی، باعث کش‌آمدن و فاصله‌گذاری زمانی می‌شود. در این حالت، خودِ نحو به‌گونه‌ای طراحی می‌شود که ضرب‌آهنگ وقوع رویدادها را تقلید کند. بدین ترتیب، تجربهٔ ادراکی خواننده از مکث‌ها و شتاب‌های نحوی، با کیفیت زمانی که شعر توصیف می‌کند، هماهنگ می‌شود (Ibid: 173).

گسست: شاعر ممکن است جریان عادی نحو را عمداً قطع کند تا تجربهٔ گسست و توقف را به‌صورت عینی به مخاطب انتقال دهد. کرتن از این شگرد با عنوان گسست یاد می‌کند. او اضافه می‌کند که ای.ای کامینگز[۳۵] معمولاً با جابه‌جایی قیدهای حالت و قرار دادن آن‌ها در جایگاه‌های غیرمعمول میان فعل و مفعول این کار را انجام می‌دهد و می‌تواند با شکستن ساختار طبیعی جمله تجربه‌ای ادراکی شبیه تکان ناگهانی یا حرکت منقطع را ایجاد کند (Ibid: 175).

مداخله: در این شیوه، شاعر به‌طور ناگهانی و غیرمنتظره یک ساختار نحوی را قطع می‌کند؛ گویی به‌ناگاه در میانهٔ مسیر طبیعی یک بند مداخله می‌کند و آن را با درج ساختاری دیگر می‌شکافد. در مداخله، جمله پیش از آن‌که به پایان طبیعی خود برسد، با جمله‌ای تازه یا عبارتی بی‌مقدمه قطع می‌شود و همین گسست، ضربه‌ای ادراکی به

خواننده وارد می‌کند. این حس مداخله و یورش با آنچه شعر در پی انتقال آن است رابطه‌ای تصویرگونه برقرار می‌کند (Ibid: 178).

هم‌زمانی: به نوعی هماهنگی تصویری میان صورت و محتوا در جهت القای حس هم‌زمانی اشاره کرد. در این شرایط نحوهٔ چیدمان ساختارهای نحوی به مخاطب چنان القا می‌کند که گویی دو کنش متعلق به دو ساختار مجزا به‌طور هم‌زمان اتفاق افتاده است. برای مثال، شاعر با قرار دادن بخشی از متن در میان یک ساخت نحوی پیوسته، کنشی را بازنمایی می‌کند که به‌طور هم‌زمان با کنش اصلی در جریان است. به این سبب، نحو شعر تجربه‌ای ادراکی از هم‌زمانی رویدادها را می‌آفریند. همان‌گونه که دو رخداد در جهان متن هم‌زمان روی می‌دهند، دو سطح نحوی نیز در هم تداخل یافته و در دل یکدیگر جای می‌گیرند (Ibid: 181)

۳ ـ ۲. تصاویر فضایی

وجود: این تصویر، زمانی پدیدار می‌شود که شاعر می‌کوشد با ابزارهای نحوی وجود یا عدم وجود یک پدیده را نشان دهد و نوعی هماهنگی وجودی میان صورت و محتوای شعر خود ایجاد کند؛ چنانچه حذف یک واژه یا صورت ارجاعی در متن می‌تواند به‌صورت نمادین به نیستی و عدم مادیّت مرجع آن اشاره کند. به‌عنوان مثال، کرتن به شعری از کامینگز اشاره می‌کند که در آن شاعر، جایگاه مفعول جمله را خالی گذاشته و با یک خط تیره پر کرده است این خلأ نحوی، خود به‌مثابهٔ بازنمایی تصویری از خلأ معنوی عمل می‌کند؛ یعنی آن‌چه غایب است (Ibid: 149).

مادیت: در این شیوه شاعر از طریق تکرار نحوی می‌کوشد به مرجع زبانی نوعی استواری، مادیت یا عینیت غیرمعمول ببخشد. به عبارت دیگر، تلاش می‌کند با استفاده

از سازوکارهایی نظیر تکرارِ واحدهای زبانی بر سنگینی و حضور پررنگ یک ماهیت تأکید کند. ازاین‌رو، می‌توان مادیت را نقطهٔ مقابل تصویر حذف دانست (Ibid: 151).

پیچیدگی: به دست‌کاری بافت نحوی برای بازنمایی سطح پیچیدگی موقعیت‌ها اشاره دارد. برای مثال، ساختار سادهٔ نحوی و وجود جملات کوتاه و اتمیک در یک شعر می‌تواند نمایانگر آسایش خیال راوی یا گویندهٔ شعر باشد. در مقابل، سطری با وفور افعال مرکب، درونه‌گیری و صفت‌های تودرتو، ممکن است تجربهٔ حسی بغرنج‌تری را نمایان کند یا دال بر وضعیتی هراس‌انگیز و پراضطراب باشد (Ibid: 153).

هم‌جواری فضایی: به قرار دادن یا فاصله‌گذاری میان واژه‌ها برای بازنمایی نزدیکی یا دوری فیزیکی یا معنایی اشاره دارد. درواقع، جایگاه نحوی واژه‌ها در متن به‌صورت تصویری، همان نزدیکی یا فاصله‌ای را تداعی می‌کند که میان اشیا یا شخصیت‌ها برقرار است (Ibid: 151).

دربرگیری: این تصویر، زمانی شکل می‌گیرد که شاعر یک واژه یا عبارت را در دلِ یک ساختار نحوی بزرگ‌تر قرار می‌دهد تا نشان دهد آن واژه بخشی از یک کل است و درون آن احاطه شده است. در این تصویر، عنصری از جایگاه زبانی معمول خود به میانهٔ واحدی بزرگ‌تر منتقل می‌شود و در نسبت با ساختاری که آن را احاطه کرده، به شکلی عینی رابطهٔ دربرگیرنده و دربرگرفته را بازنمایی می‌کند (Ibid: 157).

وارونگی: گاه شاعر ترتیب عادی واژه‌ها یا اجزای جمله را برهم می‌زند تا نوعی وارونگی فضایی یا مضمونی را بازنمایی کند. این شگرد، اصطلاحاً وارونگی عنوان می‌گیرد. در وارونگی، جابه‌جایی غیرمنتظرهٔ عناصر نحوی، خود تصویری از واژگونی، ناپایداری یا تضاد ایجاد می‌کند. به‌عنوان مثال کرتن به شعری از کامینگز با عنوان «Me up at does» می‌پردازد که در آن وارونگی‌های پیاپی ارکان جمله و معکوس کردن

ترتیب متعارف فاعل، فعل و قیدها، شمایلی از موشی بر پشت افتاده و وارونه بر کف زمین را بازنمایی می‌کند (Ibid: 160).

تقارن: به چینش متقارن واژه‌ها و عبارت‌ها برای بازتاب مفاهیم تعادل، هماهنگی یا تقابل معنایی اشاره دارد. در این تصویر، شاعر با قرار دادن عناصر زبانی در آرایش‌های متوازن یا آینه‌ای، نظم درونی و ساختارمند متن را بازنمایی می‌کند (Ibid: 161).

آشفتگی: به درهم‌ریختگی نحو برای نشان دادن بی‌نظمی مفهومی یا احساسی اطلاق می‌شود. این درهم‌ریختگی می‌تواند از تغییرات ساده و قابل‌فهم تا آشفتگی‌های کاملاً غیردستوری و نامفهوم را شامل شود. بدین ترتیب، نحو با از هم‌گسیختگی و ناپایداری‌اش، به‌طور عینی همان بی‌نظمی یا آشوبی را بازتاب می‌دهد که شعر در سطح معنایی یا احساسی بیان می‌کند (Ibid: 165).

ادغام: زمانی رخ می‌دهد که شاعر ساختارهای نحوی را به‌گونه‌ای نامعمول درهم می‌آمیزد تا نوعی هم‌جوشی یا یگانگی معنایی را بازنمایی کند. در این تصویر، مرز میان اجزای جمله عمداً مخدوش می‌شود و یک عنصر نحوی می‌تواند هم‌زمان چند نقش ایفا کند. همچنین شاعر ممکن است علائم سجاوندی یا نشانه‌های نگارشی را نیز حذف کند تا هر چند بیشتر ارکان جمله را به هم نزدیک کند. درنتیجه، جمله‌ها و عبارات به‌گونه‌ای درهم‌تنیده می‌شوند که از نظر ادراکی نوعی تجربهٔ وحدت یا یکپارچگی برای خواننده پدید می‌آید (Ibid: 167-169).

۴. روش تحقیق

این پژوهش به صورت کیفی و در چارچوب روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. پیکرهٔ آن را اشعار موجود در سه دفتر «حفره‌ها» نوشتهٔ گروس عبدالملکیان، «۵۳

ترانه عاشقانه» به قلم شمس لنگرودی و «خندیدن در خانه‌ای که می‌سوخت» سرودهٔ شهرام شیدایی تشکیل می‌دهد. مجموع این آثار که به ۱۰۴ شعر می‌رسد به شیوهٔ کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است و مبتنی بر چارچوب «نحو تصویری» کرتن (Cureton, 1980) مورد ارزیابی قرار گرفته است. بررسی هر یک از اشعار به تفکیک واحد نحوی «بند» در دو مرحله، ابتدا از منظر محتوای مفهومی، و سپس از بُعد ساختار نحوی انجام شد. درنهایت، نسبت فضایی ـ زمانی این دو سطح (محتوای مفهومی بند و ساختار نحوی) در تطابق با اقسام تصویر در نظام‌وارهٔ کرتن بررسی شد. به‌علاوه، شیوه‌های بازنمایی و ابزارهای نحوی مورداستفادهٔ شاعر برای انعکاس تصاویر موردشناسایی قرار گرفت. در ادامه، به‌علت انتخاب چارچوب نظری و شعر آزاد برای تجزیه و تحلیل نحو تصویری در دو بند مجزا اشاره می‌شود.

چرایی انتخاب چارچوب نظری: نظام‌واره‌ای که کرتن در تحت عنوان «نحو تصویری» ارائه می‌کند، دنبالهٔ نظری یک جریان پرسابقه در دستور شاعرانه با رویکرد نقش‌گرایانه است. ریشه‌های نگاه او را می‌توان در آثار لیچ[۳۶] و آستین[۳۷] ملاحظه کرد که به نحوی در اثر وی به تکامل رسیده است. این چارچوبی است که به شیوه‌ای نظام‌مند تلاش دارد به‌طور اختصاصی به ظرفیت نحو زبان در خلق ظرایف زیبایی‌شناختی شعر بپردازد و به‌واسطهٔ تمرکزی که بر لایهٔ نحو دارد، در این حوزه از دقت نظری بیشتری نسبت به نظریات رقیب برخوردار است.

چرایی انتخاب شعر آزاد: تحلیل شعر آزاد امکانی را مهیا می‌کند تا انگیزه‌های بلاغی و شعرشناختی شاعر از نحوهٔ صورتبندی ساختارهای نحوی با دقت بیشتری شناسایی شود؛ چراکه عاملی محدودکننده چون وزن عروضی در تعیین چیدمان سازگانی نقش ایفا نمی‌کند. شاعر کاملاً آزاد است که از انعطاف رده‌شناختی زبان

فارسی در تغییر جایگاه سازه‌ها استفاده کند و صورتی متناسب با اغراض مفهومی شعر ارائه دهد. در چنین وضعیتی است که مفسر، سبک‌شناس یا ناقد ادبی می‌تواند با آزادی نظری بیشتری در مورد چرایی جابه‌جایی سازه‌ها و ساختار سازگانی بندهای شعر بنویسد. این آزادی درمورد قالب‌های کلاسیک و حتی قالب نیمایی که تقیدی به رعایت اسالیب وزن عروضی دارد، دیده نمی‌شود.

۵. تحلیل نحو تصویری در اشعار آزاد فارسی

در این بخش تحلیل نحوتصویری و اقسام تصویرگونگی در شعر آزاد فارسی به تفصیل ارائه می‌شود. این بررسی در چارچوب نظام‌وارهٔ کرتن، و در دو بخش تصاویر زمانی و تصاویر فضایی انجام خواهد گرفت. این پژوهش نشان می‌دهد که هر یک از نمونه‌های تحلیل‌شده در زمرهٔ کدام دسته از تصاویر قرار می‌گیرد و شاعران با اتکا به کدام سازوکارها در لایهٔ نحو زبان دست به نوعی هماهنگ‌سازی تصویری میان صورت و محتوای شعر می‌زنند. همچنین انگیزه‌های شعرشناسانهٔ شاعر از ایجاد این هماهنگی تصویری تحلیل می‌شود. به این‌منظور، نخست نمونه‌هایی از تصاویر زمانی و سپس مصادیقی از تصاویر فضایی ارائه خواهد شد.

۵ ـ ۱. تصاویر زمانی

چنانچه پیش‌تر اشاره شد، تصاویر زمانی برای بازنمایی جنبه‌های پویای تجربه، یعنی رخدادها و تغییرات در گذر زمان به‌کار می‌روند. در این تصاویر، ساختارهای نحوی در شعر در خدمت تصویرسازی زمان ادراکی عمل می‌کند و حس حرکت، وقفه، یا تکرار

را به خواننده انتقال می‌دهند. در ادامه به نمونه‌هایی از سطرهای تحلیل‌شده به ترتیب ذیل دستهٔ کمی، کیفی و رابطه‌ای اشاره می‌شود.

۵ ـ ۱ ـ ۱. بازنمایی کمی تصاویر زمانی

این بخش نشان می‌دهد که شاعر چگونه با تغییر در تعداد عناصر نحوی مانند حذف یا تکرار، کیفیت یک رخداد را تصویر می‌کند. این تلاش را می‌توان در سطرهای زیر از شعر «خزر» از گروس عبدالملکیان شناسایی کرد؛ جایی که شاعر در آن از ابزارهای کمی برای بازنمایی تصاویر زمانی بهره برده می‌برد. گفتنی است که در این بخش، هر کدام از سطرهای شعر، با نشانهٔ یک خط موّرب (/) از یکدیگر جدا شده و به صورت افقی پشت‌سرهم قرار گرفته‌اند.

۱) سیاهکل/ سیاه‌تر از آن بود که روشن شود/ کبریت می‌کشم/ کبریت می‌کشم/ کبریت می‌کشم/ /خزر سیگارش را با آن روشن می‌کند! (عبدالملکیان، ۱۳۹۵: ۶۷)

شاعر در این شعر سعی دارد تجربه‌ای روزمره از کنش کبریت زدن را با تکرار نحوی بازنمایی کند. تلاش چندباره برای روشن کردن کبریت، نه از رهگذر معنای معناشناختی سطرها، که از طریق صورتبندی نحوی آن به شکلی تصویرگونه ادراک می‌شود. به تعبیری، شاعر بی‌آنکه به‌صراحت، کیفیت و کمیت فرایند کبریت زدن را توصیف کند، آن را از طریق تکرار سه‌بارهٔ یک بند و با شکستن سطرها به نمایش می‌گذارد. او در پایان این تکرار، سطری را خالی می‌گذارد و سپس به روشن شدن سیگار خزر با این کبریت اشاره می‌کند. آنچه در این فضای خالی ناگفته مانده است، می‌تواند به زمانی دلالت کند که در آن شعله بر چوب کبریت پایدار می‌ماند و به سیگار نزدیک می‌شود. مخاطب بنا به تجارب روزمره به صورت پیش‌فرض می‌داند که در

شرایطی ممکن است کبریت در تلاش اول روشن نشود. به‌ویژه اگر این اقدام در فضایی مرطوب رخ دهد و کبریت خیس شده باشد. سطرهای یادشده نشان می‌دهد که این تلاش در شمال ایران و در منطقهٔ سیاهکل رخ می‌دهد. ازین رو روشن نشدن کبریت در چند نوبت اول در این منطقهٔ مرطوب مطابق انتظار است. به‌علاوه، رسیدن این کبریت به صورت استعاری به دست خزر یادآور تجربهٔ خوردن یک دست خیس به کبریت است که در تضاد با شکل‌گیری شعله قرار می‌گیرد. از طرفی، شاعر در سطر «سیاهکل سیاه‌تر از آن بود که روشن شود» سیاهکل را استعاره‌ای از چوب‌کبریت‌هایی با سر سیاه فرض کرده است که انتظار نمی‌رود به این زودی روشن شود. به همین سبب، تکرار سه‌بارهٔ بند «کبریت می‌کشم» به نشانهٔ سه بار تلاش برای روشن کردن شعله پیش‌تر در بافت متنی توجیه می‌شود.

درنهایت نظر به آنچه ذکر شد، نمونهٔ یادشده را می‌توان در دستهٔ تصاویر زمانی از نوع رخداد طبقه‌بندی کرد و شیوهٔ بازنمایی آن را به‌خاطر تکرار نحوی بند و ایجاد وقفه از نوع کمی به حساب آورد. نمونهٔ دیگری از تصویرگونگی در سطرهایی از شعر «دیوانگی» این شاعر دیده می‌شود؛ جایی که شاعر بار دیگر از تکرار نحوی و سطرشکنی برای شکل دادن به تصویر رخداد بهره می‌گیرد.

۲) نبضت مدام بگوید:/ چرا؟/ چرا؟/ چرا؟ (همان: ۲۴)

در این شعر تکرار نحوی ابزاری در دست شاعر شده است تا نوعی هماهنگی تصویری میان تکرار ممتد پرسش‌واژهٔ «چرا» با تپش نبض ایجاد کند. این هماهنگی به گونه‌ای است که سوژهٔ تجربه‌گر هر ضربهٔ نبض را به صورت آوایی معنامند در قالب یک پرسش می‌شنود و این پرسش تا زمان برقراری نبض و مرگ طرف مقابل دائماً به گوش می‌رسد. این پرسش به‌اندازهٔ یک پرسش‌واژهٔ دوهجایی، کوتاه است و بدون

حضور ارکان دیگر بند به صورت منفرد ارائه می‌شود. به این سبب، زمان ادا کردنِ آن در نسبتی تصویری با زمانِ کوتاهِ ضرباتِ نبض قرار می‌گیرد و نوعی همگونی میان پرسش‌واژهٔ دوهجایی با دوبار تپش در هر بار نبض برقرار می‌شود. در این ساختار، فاصلهٔ میان سطرها همان سکوت‌های کوتاهی‌اند که میان هر ضربهٔ نبض شکل می‌گیرد و تجربهٔ زیستهٔ بدن را عیناً به تجربهٔ زبانی منتقل می‌کنند. به همین خاطر این نمونه را نیز می‌توان ذیل تقسیم‌بندی تصاویر زمانی رخداد طبقه‌بندی کرد.

۵ ـ ۱ ـ ۲. بازنمایی کیفی تصاویر زمانی

این بخش نشان می‌دهد که شاعر چگونه با دستکاری در ویژگی‌های کلی نحو، مانند کندی یا شتاب ضرب‌آهنگ و میزان پیچیدگی بند، کیفیت ادراکی رخداد را بازنمایی می‌کند. تنها نمونه از تصاویر زمانی با بازنمایی کیفی در چارچوب نظری یادشده، تصویر حرکت است که نمونه‌هایی از آن در میان سطرهای بررسی‌شده از سه دفتر شعر آزاد شناسایی شده است. در ادامه، به مواردی از بازنمایی کیفی تصاویر زمانی خواهیم پرداخت.

۳) برق یک لحظه فلاش/ تانک‌ها در خیابان‌ها/ بهار پراگ/ آلبوم ورق می‌خورد (شیدایی، ۱۳۹۵: ۱۷۵)

شیدایی در بخشی از شعر بلند خود تصاویری را از دوران اشغال حکومت چک اسلواکی و شهر پراگ توسط آلمان نازی را توصیف می‌کند. این تصاویر در ادامه از ظرف زمان خود خارج می‌شوند و به عکس‌هایی در یک آلبوم خاطرات جنگ بدل می‌شوند. آنچه وصف می‌شود، مجموعه‌ای از تصاویری ایزوله و بی‌حرکت در قاب یک دوربین است که پس از عبارت «برق یک لحظه فلاش» در قالب گروه‌های اسمی

پراکنده و خارج از بند درج می‌شود. حضور این تصاویر و گروه‌های اسمی در ادامهٔ شعر به شکل زیر ادامه می‌یابد.

صدای سگ‌ها نصف شب‌ها/ اعدامی‌ها صورت‌ها صداها/ صدای آب در لوله‌ها/
لیست‌ها خط‌خورده‌ها/ شام خوردن قبل از مردن (همان: ۱۷۵)

درنتیجهٔ این گسست نحوی که با توقف ناگهانی جمله در «برق یک لحظه فلاش» آغاز شده است، روایت خطی شعر تغییر می‌کند و مخاطب با چیدمان قطعه‌وار تصاویر مواجه می‌شود. جریان پیوستهٔ کنش‌ها در شعر منقطع می‌شود و تصاویر در ایستاترین شکل خود در سطرهای جداگانه زیر یکدیگر قرار می‌گیرند. به‌علاوه شاعر هوشمندانه با اسمی‌سازی گروه‌های فعلی مانند «شام خوردن» و «مردن» زمان دستوری را از کلام خود حذف می‌کند و نمونه‌ای از نحو ایستا و به تعبیر کرتن، «نحو اسمی» را در شعر شکل می‌دهد. از منظر بصری – نوشتاری[۳۸]، قرار گرفتن هر گروه اسمی در یک سطر جدا، همان نقش قاب‌های متوالی یک آلبوم عکس را تداعی می‌کند. در نتیجهٔ این تلاش، شعر نوعی رخداد منفی یا توقف حرکت را به نمایش می‌گذارد. ازاین‌رو، این پژوهش آن را در دستهٔ تصویر رخداد طبقه‌بندی می‌کند. در این مسیر، استفاده از سازوکارهایی نظیر حذف فعل، اسمی‌سازی و سطرشکنی، نشان می‌دهد شاعر هم‌زمان از شیوهٔ کمی و کیفی برای بازنمایی تصویر زمانی رخداد بهره گرفته است، اما با این‌حال بازنمایی کیفی در این صورتبندی محوریت دارد، چراکه معناسازی در نحو تصویری این شعر از طریق تغییر تجربهٔ زمان و تغییر کیفیت ادراک رخ داده است. به همین خاطر، اگرچه کرتن به‌طور مشخص این شکل از تصویرگونگی را در بخش بازنمایی کمی طبقه‌بندی کرده است اما باید توجه داشت که محور اصلی بازنمایی در این مثال، تغییرِ چگونگیِ تجربهٔ زمان است، نه مقدارِ زمان؛ بر این اساس، نگارندگان

این مقاله شیوهٔ بازنمایی تصویرگونگی در این مورد را از نوع کیفی تلقی می‌کنند. حال، نمونهٔ دیگری در این شیوه بازنمایی بررسی می‌شود.

۴) می‌دانم که وارد یک خواب شده‌ام/ و تاریکی مثل یک کشتی آرام آرام در من پهلو گرفته است (همان: ۱۶۷).

شاعر در این سطرها به موقعیتی رؤیاگونه می‌پردازد که در آن تاریکی به آرامی در بدن فرد انتشار می‌یابد و ورود تاریکی را به یک کشتی نسبت می‌دهد که در هنگام پهلو گرفتن سرعت خود را کُند می‌کند. این کُندی در حرکت در نگاه نخست، به مدد درج افزودهٔ «آرام آرام» در شعر بازتاب می‌یابد، اما چیدمان نحوی و طول بند در کنار ساختار هجایی به القای این حس کمک می‌کند. کثرت هجاهای بلند در یک بند طولانی منتج به شکل‌گیری ضرب‌آهنگی آرام و ملال‌آور می‌شود که با سرعت ورود تاریکی در محتوای مفهومی شعر هماهنگی دارد. میان فاعل (تاریکی) با فعل (پهلو گرفته است) دو رکن غیرضروری و افزودهٔ «مثل یک کشتی» و «آرام آرام» و متمم فعل «در من» درج شده است و این همان فاصله‌ای که تاریکی به آرامی طی می‌کند تا به بدن فرد وارد شود. این فاصله‌گذاری نحوی خود نوعی تصویر زمانی را شکل می‌دهد؛ گویی نحو جمله مسیری را بازسازی می‌کند که تاریکی باید طی کند تا به نقطهٔ نهایی برسد. از سوی دیگر، تشبیه «مثل یک کشتی» بُعدی فضایی به این رخداد می‌دهد: کشتی در پهلو گرفتن ناگزیر مسیر را آهسته و با احتیاط طی می‌کند؛ همان‌طور که تاریکی بدون شتاب و با مکث، گام‌به‌گام در کالبد فرد جای می‌گیرد. درنهایت شاعر با دستکاری طول بند و درج افزوده‌ها در سطح نحوی نوعی هم‌زمانی میان فرم زبانی و محتوای روایی ایجاد می‌کند؛ تجربه‌ای که برای خواننده نه صرفاً معنایی، بلکه در بُعد ادراکی و حسی است. به همین خاطر می‌توان این نمونه را نوعی از تصویر حرکت به

حساب آورد. همچنین باتوجه به دستکاری ضرب‌آهنگ و طول بند می‌توان شیوهٔ بازنمایی آن را از نوع کیفی به حساب آورد. در شعر دیگری نیز شیدایی از این سازوکارها برای اشاره به سرعت حرکت در محتوای بندها اشاره می‌کند.

۵) نام مادرت را به یاد بیاور/ شکل و تصویر کسی را/ سریع! از چیز کوچکی آغاز کن/ مثلاً رنگ‌ها مثل رنگ زرد/ سبز، اسم چند نوع درخت/ به مغزی که نیست فشار بیاور/ فصل‌ها را، مثلاً برف/ سریع باش، سریع! (همان: ۲۷ ، ۲۹).

در این مثال گویندهٔ شعر از مخاطب خویش درخواست می‌کند تا فراتر از عادت‌های روزمره به پیرامون بنگرد و در چیزهایی که پیش‌تر بی‌اهمیت انگاشته است، تأمل کند. در این مسیر با یک تمرین ذهنی از او می‌خواهد به سرعت به مفاهیمی ساده در زندگی فکر کند. برای این منظور، ساختار نحوی درخواست او هماهنگ با محتوای مفهومی به گونه‌ای تنظیم می‌شود که سرعت را بازنمایی کند. ارائهٔ فهرست‌وارهٔ اسامی در سطرهای فوق به‌صورت پیاپی نشان از تلاش شاعر برای تسریع ضرب‌آهنگ شعر و القای حس سرعت دارد. به‌علاوه محتوا و لحن گوینده در بند «به مغزی که نیست فشار بیاور» نشان می‌دهد که نگاهی تحقیرآمیز به مخاطب دارد و او را فاقد توانایی ذهنی مناسب در به‌خاطر آوردن مفاهیم می‌داند. ازاین‌رو، گفتار خود را به شیوه‌ای تلگرافی، چنان که شیوهٔ گفتار کودکان است، تنظیم می‌کند و به جای ذکر بند به درج ترکیب‌های اسمی پیاپی بسنده می‌کند. این فهرست‌سازیِ ساده و کودکانه از رنگ‌ها، فصل‌ها و اشیای روزمره، شعر را به سطحی پایین‌تر از زبان اندیشه فرو می‌برد؛ گویی شاعر می‌خواهد با فروکاستن زبان به حدّ تمرین‌های ابتدایی، ناتوانی یا عقب‌ماندگی ذهنی مخاطب را بازنمایی کند. بدین‌گونه، تقلیل نحو به ترکیب‌های اسمی و نحوزدایی با حذف فعل، علاوه بر القای سرعت، نقش تمسخرآمیز و تحقیرگر را نیز تشدید

می‌کند. چنین شگردی را می‌توان در چارچوب نحو تصویری، ذیل تصاویر زمانی از نوع حرکت قرار داد؛ چراکه نحو، با کوتاه شدن بندها و حذف عناصر پیوندی، ضرب‌آهنگی سریع و بی‌وقفه می‌گیرد و حرکت فکری – زبانی را به صورت تصویری با ابزارهای کیفی بازنمایی می‌کند. نمونهٔ دیگر از این تصویرگونگی در شعری از شمس لنگرودی قابل ملاحظه است.

۶) به سرش زده باد/ نگاهش کنید!/ چگونه میان درخت‌ها می‌دود، و سرش را به پنجره‌ها می‌کوبد/ به سرش زده باد/ دستش را به دهان گنجشک‌ها گذاشته نمی‌گذارد سخنی بگویند (شمس لنگرودی، ۱۳۹۳: ۶۳۱).

در این مثال شاعر کوشیده است تا با دستکاری نحو و تنظیم طول بندها محتوای مفهومی شعر را به‌صورت عینی بازنمایی کند. در این شعر آنجا که حرکت باد توصیف می‌شود، تعداد بندهای به‌کاررفته و طول سطرها به‌طرز قابل‌توجهی افزایش پیدا می‌کند. اتصال بندها در سطر سوم و چهارم در روند شعر ضرب‌آهنگی ممتد را شکل داده است که با حرکت مستمر همخوانی دارد. در مقابل، آنجا که روایت حرکت باد تمام می‌شود، شاعر تنها به ذکر یک گزارهٔ خبری کوتاه در قالب بند «به سرش زده باد» اکتفا می‌کند و بار دیگر که از حرکت باد سخن می‌گوید، به توازی سطر سوم، سطری طولانی با دو بند را درج می‌کند. توصیف شاعر از مسیر وزش باد در سطر سوم جالب توجه است. باد میان درخت‌ها می‌رود و سرش را به پنجره‌ها می‌کوبد. شاعر پس از آنکه به برخورد باد به پنجره اشاره می‌کند، بلافاصله ضرب‌آهنگ شعر را با شکستن سطر و درج بند «به سرش زده باد» قطع می‌کند. این مداخلهٔ نحوی و یورش ناگهان شاعر به میان سطر می‌تواند همسو با حرکت باد تلقی شود که به‌یکباره از حرکت می‌ایستد. به‌تعبیری این بند چنان راه‌بندی بر مسیر حرکت باد قرار می‌گیرد و راهش را

سد می‌کند. همچنین در این نمونه چیدمان سازگانی نامتعارف بند «به سرش زده باد» قابل توجه است. شاعر در این بند نهاد را از جایگاه آغازین به جایگاه پسافعلی حرکت داده است و ترکیب فعلی «به سرش زده» نخستین واحدی است که پس از توقف حرکت باد ذکر می‌شود. به این تمهید، توقف ضرب‌آهنگ شعر و حرکت باد با ذکر «به سرش زده» مصادف می‌شود و برای مخاطب به صورتی تصویری برخورد سر باد به شیشهٔ پنجره تداعی می‌شود. اگرچه شاعر ترکیب فعلی «به سرش زده» را مستقیماً به معنی «برخورد به سر» استفاده نکرده است، اما درج آن در این بافت متنی و معنایی و پس از بند «سرش را به پنجره‌ها می‌کوبد» به شکل‌گیری این ایهام ساختاری منجر می‌شود.

نظر بر آنچه شرح شد، سه نوع تصویر با شیوه‌های بازنمایی متفاوت در این سطرها قابل تشخیص است که آشکارترین نوع آن در این مثال، تصویر حرکت است؛ چراکه امتداد طول سطرها و اتصال بندها در لحظهٔ روایت، ضرب‌آهنگی ممتد و پیوسته می‌سازد که حرکت مداوم باد را عیناً در سطح نحوی بازنمایی می‌کند. افزون بر آن، نحوهٔ تراکم سازه‌ها و طولانی‌شدن بندها جلوه‌ای از تصاویر فضایی از نوع پیچیدگی را نیز در متن پدید می‌آورد. به‌علاوه شکستن ناگهانی ضرب‌آهنگ با درج جملهٔ کوتاه «به سرش زده باد» مصداقی از تصاویر زمانی از نوع مداخلهٔ نحوی است که جریان ممتد حرکت را قطع می‌کند و وقفه‌ای را در مسیر روایت بند شکل می‌دهد.

۵ ـ ۱ ـ ۳. بازنمایی رابطه‌ای تصاویر زمانی

در کنار موارد یادشده تصاویر زمانی ممکن است از رهگذر جابه‌جایی، گسست یا پیوند عناصر نحوی افاده شود. شاعران از این طریق تلاش می‌کنند نسبت‌های زمانی

مانند توالی، هم‌زمانی یا وقفه را به‌صورت تصویری بازنمایی می‌کند. نمونه‌ای آشکار از چنین تلاشی در شعر «ملاقات» گروس عبدالملکیان دیده می‌شود.

۷) بارانی که روزها/ بالای شهر ایستاده بود/ عاقبت بارید،/ تو بعدِ سال‌ها به خانه‌ام می‌آمدی (عبدالملکیان، ۱۳۹۵: ۹)

در سطرهای آغازین این شعر، تصویری از بارش باران بر شهر نمایش می‌یابد. بارانی که مطابق انتظار از لحظهٔ آغاز استمرار ندارد و در نقطه‌ای بر فراز شهر متوقف مانده است. این انتظار و حس تعلیقِ در سراسر شعر در ساخت معنایی و صوری زبان بارها دیده می‌شود و در بخشی نظیر بخش فوق به صورت تصویرگونه انتقال می‌یابد؛ جایی که شاعر عامدانه میان «باران» و فعل «باریدن» با ابزارهای نحوی و بصری ـ نوشتاری فاصله می‌گذارد. این فاصله‌گذاری در وهلهٔ نخست از طریق درج بند موصولی «که روزها بالای شهر ایستاده بود» ایجاد می‌شود و در ادامه شاعر با شکستن سطر و ادامه دادن بند در سطر دیگر وقفه‌ای دوچندان در رخداد ایجاد می‌کند. به عبارت دیگر شاعر، باران را تا رسیدن مسیر بند به فعل، در آسمان متوقف نگه می‌دارد و حضور افزودهٔ «عاقبت» نیز بر گذشت این زمان انتظار را تثبیت می‌کند. در این مسیر همچنین می‌کوشد ضرب‌آهنگ بند را پایین نگه دارد و زمان ادراکی را با استفاده از هجای کشیده در واژهٔ «روزها» و کثرت هجاهای بلند در واژه‌های «بالا»، «شهر»، «ایستاده»، «بود» و «عاقبت» کندتر کند. چنین تلاشی کاملاً همسو با همان حسی است که شعر در پی انتقال آن است. به همین سبب می‌توان آن را در زمرهٔ تصاویر زمانی از نوع هم‌جواری زمانی تلقی کرد. چنین رویه‌ای در این‌همانی صورت و محتوا در شعر دیگری از عبدالملکیان با عنوان «دست‌ها» نیز دیده می‌شود. در بخشی از این شعر می‌خوانیم:

۸) ما شکستن بودیم/ و مشت‌هایی را که در هوا می‌چرخاندیم/ عاقبت بر میز کوبیدیم (همان: ۵۵)

در این بخش نیز شاعر تلاش می‌کند تا فاصلهٔ زمانی چرخاندن مشت در هوا تا کوبیدن آن بر میز را با ابزاهای نحوی و بصری بازنمایی کند و دقیقاً از همان سازوکار نحوی که در شعر ملاقات به‌کار گرفته است، بهره می‌گیرد. در دو سطر پایانی فاصلهٔ میان فاصلهٔ «مشت‌ها» و فعل «کوبیدیم» از رهگذر موصولی‌سازی و درج یک بند وابسته بیشتر می‌شود. وجود این فاصلهٔ نحوی و سطرشکنی عامدانه ابزاری برای بازنمایی خشمی می‌شود که از لحظهٔ شکل‌گیری تا برون‌ریزی‌اش به اندازهٔ دو سطر وقفه وجود دارد. لذا این قطعه را نیز می‌توان مصداقی آشکار از تصاویر زمانی از نوع هم‌جواری به‌حساب‌آورد که از طریق موصولی‌سازی، فاصله‌گذاری نحوی و سطرشکنی شده است و خشم انباشتهٔ گوینده و لحظهٔ بروز آن را تصویر می‌کند.

۵ ـ ۲. تصاویر فضایی

در تصاویر فضایی شاعر به توصیف و بازآفرینی وضعیت‌های ایستا، موقعیت‌ها و روابط مکانی در شعر می‌پردازد. در این شکل از تصویرگونگی، نحو و چیدمان سطرها به‌منزلهٔ ابزاری برای ساختن نوعی فضای ادراکی عمل می‌کند و روابطی چون مجاورت، تقارن، جدایی یا دربرگیری را به‌صورت عینی و ملموس در زبان بازتاب می‌دهد. در ادامه به نمونه‌هایی از این بازنمایی در قالب دسته‌های کمی، کیفی و رابطه‌ای اشاره خواهد شد.

۵ ـ ۲ ـ ۱. بازنمایی کمی تصاویر فضایی

گاه شاعران از ابزارهایی کمی در ساختار نحوی شعر بهره می‌گیرند تا به حضور یا غیاب هستارها، فرایندها و کیفیت‌ها در جهان شعر اشاره کنند. در غالب این موارد، این

تلاش با حذف، درج یا تکرار واحدهای نحوی صورت می‌گیرد. نمونهٔ چنین تلاشی در سطرهایی از شعر «جای خالی یک واژه»، از شهرام شیدایی مشهود است.

۹) جای خالی یک آدم/ که از میان ما برداشته شده/ با دوایری پرفشار، ما را به خلاء می‌کشاند/ ملافه‌ای رویش کشیده بودند/ و بعضی‌ها سیاه ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ (شیدایی، ۱۳۹۵: ۸۱، ۸۳)

سطر به سطر شعر یادشده، روایت فقدان کسی است که نبودنش فضای شعر تحت تأثیر قرار می‌دهد. وجود او به قدری محوری توصیف می‌شود که با رفتنش همه چیز به نیستی کشیده می‌شود. جایگاه او که در نسبت با افراد پیرامونش به صورت حجمی و فضایی در مرکز و نقطهٔ ثقل یک دایره فرض شده است. این چنین است که با نبودش تعادل مرکزی این حجم دایره‌وار برهم می‌ریزد چون گردابی به درون بلعیده می‌شود. پس از این استعاره شاعر نه‌تنها او را از جهان شعر، که از لایهٔ نحو زبان حذف می‌کند و همچنان که زندگی به خلأ و نیستی می‌گراید، بند پایانی نیز بدون فعل در میانه رها می‌شود. شاعر در سطر چهارم به ملافه‌ای اشاره می‌کند که بر جسد او کشیده شده است. این ملافه در هیئت بصری ـ نوشتاریِ یک خط تیره در سطر پنجم نمود پیدا می‌کند و اجزایی از جمله را می‌پوشاند. این تلاش به شکل‌گیری نوعی این‌همانی فضایی و حجمی میان بند با جسد فرد می‌انجامد که به صورت افقی در سطح بصری دیده می‌شود. به‌تعبیری، خلأ حضور یک آدم با خلأ عناصر نحوی هماهنگ می‌شود و به‌این ترتیب، عنوان «جای خالی یک واژه» که برای شعر انتخاب شده است، موضوعیت پیدا می‌کند. از آنجا که عدم وجود چیزی در شعر به عدم وجود ارکان نحوی مرتبط شده است، می‌توانیم این سطرها را نمونه‌ای از تصویر فضایی وجود تلقی کنیم که با ابزار حذف نشان‌گذاری شده است.

۵ ـ ۲ ـ ۲. بازنمایی کیفی تصاویر فضایی

بازنمایی کیفی در تصاویر فضایی بر دست‌کاری ویژگی‌های نحوی و بافت جمله متمرکز است؛ جایی که شاعر با ساده‌سازی یا پیچیده‌سازی ساختارها، کیفیتی ادراکی از صلابت، سبُکی، نظم یا آشفتگی را به تصویر می‌کشد. تنها نمونه از این نوع تصاویر در چارچوب نظری کرتن، تصویر پیچیدگی است که تظاهر آن در مثال شمارهٔ ۶ دیده می‌شود. همانطور که پیش‌تر اشاره شد، در این نمونه، اطالهٔ بند ازطریق درج افزوده و موصولی‌سازی باعث ایجاد نوعی پیچیدگی در ساختار نحوی شده است و با محتوای مفهومی شعر نسبتی تصویری دارد. به جز این مورد، نمونهٔ آشکاری از تظاهر تصویر پیچیدگی در سه دفتر شعر یادشده شناسایی نشده است.

۵ ـ ۲ ـ ۳. بازنمایی رابطه‌ای تصاویر فضایی

بازنمایی رابطه‌ای در تصاویر فضایی بر چگونگی جای‌گیری واژه‌ها نسبت به یکدیگر دلالت دارد. شاعر با جابه‌جایی، تقارن، جداسازی یا دربرگیری عناصر نحوی، روابطی چون نزدیکی و دوری، تقابل و پیوستگی را به‌طور عینی بازنمایی می‌کند و بدین‌سان، نحو به شمایلی از آرایش و سازمان فضایی بدل می‌شود. نمونهٔ چنین رویه‌ای در شعر زیر از شمس لنگرودی قابل مشاهده است.

۱۰) چشم‌ها/ دهان / دندان‌ها/ گونه‌ها/ با کلماتم تو را می‌سازم (شمس لنگرودی، ۱۳۹۳: ۶۴۵)

در این قطعه، شمس لنگرودی بدن معشوق را نه از طریق توصیف یکپارچه، بلکه با برشمردن اجزای چهره وصف می‌کند؛ گویی معشوق همچون پیکره‌ای در حال سرهم‌بندی یا مونتاژ است. در این مسیر، شاعر درعوضِ نگارش بندهای تمام‌عیار به

ذکر فهرست‌وار اسامی در سطرهای مجزا زیر یکدیگر بسنده می‌کند. با این روش چنان به‌نظر می‌رسد که هم‌زمان با نگارش هر سطر، صورت معشوق از بالا به پایین در حال تکمیل شدن است و هر بار که شاعر به سطر دیگری می‌رود، عضو دیگری از چهره را به پیکره اضافه می‌کند. درنهایت، سطر پایانی «با کلماتم تو را می‌سازم» این پراکندگی را به وحدت می‌رساند و کارکرد صوری سطرهای پیشین را آشکار می‌سازد. هماهنگی صوری و معنایی این سطرها در القای معنی پیکرسازی چهرهٔ معشوق می‌تواند مصداقی از تصویر همجواری فضایی باشد که از طریق نحوزدایی و درج اسامی محقق شده است. این چندگونگی در ماهیت نحو تصویری در شعر «دست‌ها» نیز به چشم می‌خورد.

۱۱) باز کن مشتم را!/ هر کجای تهران که دست می‌گذارم/ درد می‌کند/ هر کجای روز که بنشینم/ شب است/ هر کجای خاک.../ دلم نیامد بگویم!/ این شعر/ در همان سطرهای اول گلوله خورد/ وگرنه تمام نمی‌شد (عبدالملکیان، ۱۳۹۵: ۵۵).

در این نمونه شاعر پس از نگارش چند سطر با ساختار نحوی و ترتیب سازگانی مشابه، به یکباره با بندی متفاوت در ساختار نحوی شعر مداخله می‌کند. موج سیال سطرها را می‌شکند و ضرب‌آهنگ را دچار وقفه می‌کند. سطرهای پایانی نشان می‌دهد که شاعر پیکرهٔ شعر خویش را به‌مثابهٔ بدنی در حال حرکت درنظر آورده است که به یکباره با وقفه‌ای در اثر شلیک گلوله متوقف می‌شود. بدنی که تا پیش از سطرهای پایانی به چالاکی دویدن اسب بی‌درنگ در حال حرکت است و به‌ناگاه در پایان از پا می‌افتد. مسیری که محتوای مفهومی شعر توصیف می‌کند در لایهٔ نحو زبان نیز نمایش می‌یابد. ساختارهای «هرکجای تهران که دست می‌گذارم، درد می‌کند» و «هر کجای روز که بنشینم، شب است» به توازی یکدیگر و با چینش سازگانی یکسان ذکر

می‌شوند. این تکرار در الگوی سازگانی یکسان منتج به شکل‌گیری جریانی از موسیقی می‌شود که شاعر آن را با حذف فعل به قرینه از بند «هر کجای خاک...» متوقف می‌کند. خلأ حضور واحدی نحوی که در روند خواندن شعر، مخاطب انتظار حضور آن را دارد، راه‌بندی بر مسیر ضرب‌آهنگ می‌گذارد. سپس حضور بند «دلم نیامد بگویم» با الگوی سازگانی متفاوت این جریان را به‌طور کامل دچار وقفه می‌کند. به همین خاطر، یورش یکبارهٔ شاعر با این بند به ساختارهای تکرارشوندهٔ پایان شعر می‌تواند به تصویر فضایی از نوع «مداخله» دلالت کند. به‌علاوه، این صورت‌بندی به‌گونه‌ای است که از پا افتادن اسب پس از حرکتی مستمر با تصویر فضایی همجواری در لایهٔ نحو متبادر می‌شود.

۵ ـ ۳. ابزارهای بازنمایی نحو تصویری

پژوهش حاضر پس از تحلیل از ۱۰۴ شعر آزاد مأخوذ از سه دفتر شعر «۵۳ ترانهٔ عاشقانه»، «حفره‌ها» و «خندیدن در خانه‌ای که می‌سوخت» فهرستی از ابزارهای نحوی را برای بازنمایی تصاویر فضایی و زمانی معرفی می‌کند. این ابزارها نشان می‌دهد که شاعران شعر آزاد فارسی چگونه محتوای مفهومی سطرها را به صورت تصویری در ساخت نحوی بازتاب می‌دهند. جدول ۲ شامل تمام تصاویر و ابزارهایی می‌شود که نگارندگان این مقاله در سه دفتر شعر یادشده شناسایی کرده‌اند. از میان انواع تصاویر فضایی و زمانی، تعدادی از آن‌ها ازجمله دربرگیری، گسست، عینیت، تقارن و ادغام ملاحظه نشده است.

جدول ۲: انواع تصاویر و ابزارهای بازنمایی آن در سه دفتر شعر آزاد

ابزارهای نحوی	تصاویر زمانی	شیوهٔ بازنمایی	ابزارهای نحوی	تصاویر فضایی	شیوهٔ بازنمایی
• تکرار نحوی •حذف و درج سازه نحوی •موازی‌سازی	رخداد	**کمی**	• تکرار نحوی • حذف سازه نحوی	وجود	**کمی**
• طولانی‌سازی بند • به تأخیر انداختن فعل	حرکت	**کیفی**	• درونه‌گیری نحوی • موصولی‌سازی	پیچیدگی	**کیفی**
• فاصله‌گذاری نحوی (بین فعل و فاعل)	همجواری زمانی	**رابطه‌ای**	• فهرست‌سازی گروه‌های اسمی	همجواری فضایی	**رابطه‌ای**
• شکستن ساختارهای نحوی تکرارشونده	مداخلهٔ نحوی		• تغییر آرایش سازگانی	وارونگی	
			• حذف زمان دستوری • فهرست‌سازی گروه‌های اسمی	آشفتگی نحوی	

جدول حاضر مجموعه‌ای از انطباق شگردهای نحوی با کارکردهای تصویری در اشعار آزاد بررسی‌شده به دست می‌دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بازنمایی

هر کدام از انواع تصاویر با همان شیوه و ابزارهایی انجام می‌شود که کرتن (Cureton, 1980) پیش‌بینی می‌کند و جدول فوق نیز از این حیث بر آرای او در حوزهٔ نحو تصویری صحه می‌گذارد. با این‌حال، بایستی توجه داشت که مرز میان تصاویر و همچنین شیوه‌های بازنمایی کاملاً روشن و بی‌ابهام نیست. بسیاری از نمونه‌های تحلیل‌شده در پژوهش حاضر می‌تواند هم‌زمان از دو منظر متفاوت موردبررسی قرار گیرد و به‌طور مشترک به دو قلمروی متفاوت از تصاویر فضایی و تصاویر زمانی منتسب شود. نمونهٔ شمارهٔ ۱۱ مصداقی از این تعلق دوگانه به حوزه‌های متفاوت ادراکی است. همچنین، مثال‌هایی چون شمارهٔ ۶ نشان می‌دهد که ممکن است شاعر به‌صورت هم‌زمان از ابزارهای کمی و کیفی برای افادهٔ سه گونه از تصاویر بهره‌گیرد و از سه منظر موفق به ایجاد تأثیر ادراکی بر مخاطب شود. این هم‌پوشانی‌ها نشان می‌دهد که نظام تصویرگونگی، برخلاف تقسیم‌بندی‌های نظری رایج با مرزهای صریح، در عرصهٔ کاربست شعری پویا، سیال و چندلایه عمل می‌کند. به‌بیان دیگر، شاعر در فرایند خلاقیت زبانی، خود را به استفاده از یک گونهٔ واحد از بازنمایی محدود نمی‌کند، بلکه می‌کوشد با ترکیب و تداخل شگردهای نحوی متنوع تجربه‌ای چندبُعدی از زمان و فضا بیافریند. همین ویژگی است که نحو شاعرانه را به بستری برای تصویرسازی ادراکی بدل می‌کند و ظرفیت آن را برای بازنمایی موقعیت‌های پیچیده، چندوجهی و احساسی افزایش می‌دهد.

از این منظر، یافته‌های پژوهش نه‌تنها اعتبار چارچوب کرتن را در تحلیل شعر آزاد فارسی تأیید می‌کند، بلکه نشان می‌دهد چگونه می‌توان آن را در خوانش متون ادبی دیگر زبان‌ها و سنت‌های شعری نیز به‌کار گرفت. درنهایت، می‌توان گفت نحو تصویری در شعر فارسی معاصر نه صرفاً ابزاری برای تزیین زبانی، بلکه سازوکاری

بنیادین برای سازماندهی تجربه و انتقال زیسته‌های ذهنی و بدنی است؛ سازوکاری که در آن مرز میان فرم و محتوا از میان برداشته می‌شود و معنا در دل ساختار نحوی مجسم می‌گردد.

۶. نتیجه

تلاش برای انتقال معانی و احساسات همواره در سطح ارجاعی زبان باقی نمی‌ماند؛ این تلاش ممکن است در سطحی تصویری به لایه‌های صوری دستگاه زبان نظیر لایهٔ نحو گسترش یابد و منتج به برقراری انطباقی تصویرگونه میان نحو و معنا شود. چنین رویه‌ای آنگاه که با انگیزه‌های بلاغی و شعرشناختی همراه شود، می‌تواند ارزشی زیبایی‌شناختی در شعر بیافریند. نمونهٔ چنین رویکردی در اشعار شاعران شعر آزاد معاصر دیده می‌شود و می‌تواند از منظر اقسام تصویرگونگی مورد واکاوی قرار گیرد. پژوهش حاضر تلاشی در این مسیر بود تا جلوه‌های نحو تصویری و ابزارهای بازنمایی آن را در این آثار بررسی کند. درنهایت نتایج این تحلیل را می‌توان در قالب بندهای زیر ارائه کرد.

در سه دفتر شعر یادشده، نسبت‌ها و روابط فضایی و حجمی میان فرم نحوی و محتوا در قالب تصاویر وجود، پیچیدگی، همجواری فضایی و آشفتگی نحوی شناسایی شده است. به‌علاوه، مجموعهٔ تصاویر زمانی را می‌توان ذیل دسته‌های رخداد، همجواری زمانی، حرکت و مداخله طبقه‌بندی کرد. در مطالعهٔ این سه دفتر، نگارندگان این مقاله با اقسام دیگر تصاویر که کرتن آن‌ها را در اشعاری از ای.ای کامینگز شناسایی می‌کند، مواجه نشده‌اند.

از منظر شیوهٔ بازنمایی، حذف و تکرار، ابزار اصلی شاعران برای بازنمایی تصاویر در سطح کمی بوده است. در سطح کیفی، طولانی‌سازی بند، موصولی‌سازی و درونه‌گیری نقشی محوری در ایجاد ضرب‌آهنگ کند یا شتابان و نیز در شکل‌دهی به کیفیت ایستایی یا پیچیدگی ساختار بند داشته است. همچنین در سطح رابطه‌ای، تمهیداتی چون جابه‌جایی ارکان جمله و موصولی‌سازی امکان بازنمایی طیفی از روابط ادراکی و معنایی را فراهم کرده‌اند.

مرز میان اقسام تصاویر و شیوه‌های بازنمایی آن همواره روشن و قطعی نیست؛ چه‌بسا انطباق صورت نحوی با محتوای مفهومی در بندهای شعر، به‌صورت هم‌زمان به شکل‌گیری تصاویر فضایی و زمانی بینجامد. به‌علاوه، ممکن است بازنمایی تصاویر در چند بند پیاپی به مدد شیوه‌های کمی، کیفی و رابطه‌ای رخ دهد. ازاین‌رو، تحلیل تصویرگونگی در شعر معطوف به تبیین لایه‌های درهم‌تنیده‌ای است که در سطح صوری و معنایی بر یکدیگر انطباق می‌یابد و از جنبه‌های ادراکی متفاوتی بر مخاطب اثر می‌گذارند.

نظام‌واره‌ای که کرتن از نحو تصویری در شعر ارائه می‌دهد و تمهیدات زبان‌گذر او می‌تواند فراتر از شعر انگلیسی، برای بررسی اشعار زبان فارسی اتخاذ شود. در این میان، تنها ممکن است ابزارهای بازنمایی اقسام تصویر نظر به تفاوت‌های رده‌شناختی هر زبان متفاوت باشد.

در طبقه‌بندی این چارچوب نظری، بخشی تحت عنوان ابزارهای نحوی تعریف نشده است؛ حال آنکه می‌توان فهرستی از این ابزارها را مرتبط هر طبقه از تصاویر و شیوه‌های بازنمایی تعیین کرد. چنین رویه‌ای می‌تواند به‌مثابهٔ گامی در مسیر تدوین و توسعهٔ یک چارچوب نقش‌گرایانه در شناسایی انواع تصویرگونگی نگریسته شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Conceptual content
2. Richard D. Cureton
3. iconic syntax
4. spatial icons
5. temporal icons
6. Tomas Raiger
7. Kumiko Masuda
8. a Typology of Syntactic Aesthetic Effects
9. Perceptual effect
10. Emotive effect
11. Conceptual effect
12. channel
13. rhetorical emphasis
14. nominal syntax
15. quantity
16. quality
17. relation
18. movement
19. complexity
20. inversion
21. scrambling
22. occurrence
23. existence
24. substance
25. temporal contiguity
26. spatial contiguity
27. simultaneity
28 inclusion
29. interruption
30. symmetry
31. intrusion
32. disorder
33. fusion
34. incusion

35. Edward Estlin Cummings
36. Geofrey N. Leech
37.Timothy R. Austin
38 .graphological

منابع

استرش، زینب (۱۳۹۳). ***بررسی دوگان‌ساخت‌ها در شاهنامهٔ فردوسی بر پایهٔ نظریهٔ تصویرگونگی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه شیراز.

زیارت بان، مهدی، مهدیان، مسعود، و زارع، غلامعلی (۱۴۰۱). «ایماژیسم یا تصویرگرایی درونی و بیرونی شعر ملک‌الشعراء بهار». ***پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی***. ش ۱۹. ۷ـ ۳۴.

شمس لنگرودی، محمدتقی (۱۴۰۳). ***مجموعه اشعار شمس لنگرودی*** *(جلد اول)*. چاپ هشتم. تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.

شیدایی، شهرام (۱۳۹۵). *خندیدن در خانه‌ای که می‌سوخت*. تهران: کلاغ سفید.

صادقی، سهیلا، علیپور گسکری، بهناز، روشن، بلقیس و پیامنی، بهناز (۱۴۰۱). «بررسی شعر سورهٔ روشنایی شفیعی کدکنی با رویکرد شعرشناسی شناختی». ***دوفصلنامهٔ پژوهش‌های میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی***. ش ۱. ۶۹ – ۸۹.

عبدالملکیان، گروس (۱۳۹۵). ***حفره‌ها***. چاپ چهاردهم. تهران: چشمه.

کوشش، رحیم (۱۳۸۹). «منطق تصویری شعر». ***پژوهش‌های ادب عرفانی***. ش ۴(۴). ۱۱۳– ۱۳۶.

یزدان‌پناه، هادی (۱۳۹۴). ***بررسی تصویرگونگی در اشعار حافظ، سعدی و مولوی***. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه فردوسی مشهد.

References

Abdolmalekiān, G. (2016). *Hofrehā*. 14th ed. Tehran: Cheshmeh Publication. [in Persian]

Baldick, C. (2001). *Free Verse in The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press.

Cureton, R. D. (1980). *The aesthetic use of syntax: Studies on the syntax of the poetry of EE Cummings.* University of Illinois at Urbana-Champaign.

Esteresh, Z. (2014). *Barrasi-ye Dogāne-Sākht-hā dar Shāhnāme-ye Ferdowsi bar Pāye-ye Nazariye-ye Tasvirgunegi*. M.A. Thesis. Shiraz University. [in Persian]

Fischer, O. (1997). Iconicity in language and literature: language innovation and language change. *Neuphilologische Mitteilungen*. no.98. pp.63-87.

Freeman, M. H. (2009). Poetic iconicity. *Cognition in language: Volume in honor of Professor Elzbieta Tabakowska, Wladyslaw Chlopicki, Andrzej Pawelec and Agnieszka Pokojska, eds*., pp. 472-501, Annual Review of Cognitive Linguistics, Kraków: Tertium, 2007, Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=1399120

Haiman, J. (1985). *Natural syntax: Iconicity and erosion*. Cambridge University Press.

Kushesh, R. (2010). "Manteq-e Tasviri-ye She'r*". Pazhuheshhā-ye Adab-e 'Erfāni*. Vol. 4, No. 4. pp. 113–136. [in Persian]

Perniss, P., Thompson, R. L., & Vigliocco, G. (2010). Iconicity as a general property of language: Evidence from spoken and signed languages. *Frontiers in Psychology*. No.1(227). 1–15.

Sadeqi, S., B. Alipur Gaskari, B. Roshan & B. Payamani (2022). "Barrasi-ye She'r-e Sura-ye Roshanā'i-ye Shafi'i Kadkani bā Roykard-e She'rshenāsi-ye Shenākhti". *Dofaslnāme-ye Pazhuheshhā-ye Meyānreshte'i Zabān va Adabiyāt-e Fārsi*. Vol. 1. No. 1. pp. 69–89. [in Persian]

Shams Langarudi, M.T. (2024*). Majmu'e Ash'ār-e Shams Langarudi* (Vol.1). 8th ed. Tehran: Negāh Publication Institute. [in Persian]

Sheydayi, S. (2016). *Khandidan dar Khāne'i ke Misukht*. Tehran: Kalāgh-e Sefid. [in Persian]

Yazdanpanah, H. (2015). *Barrasi-ye Tasvirgunegi dar Ash'ār-e Hāfez, Sa'di va Molavi*. M.A. Thesis. Ferdowsi University of Mashhad. [in Persian]

Ziyaratban, M., Mahdiyan, M. & Zare', G. (2022). "Imagism yā Tasvirgarāyi-ye Daruni va Biruni dar She'r-e Malek al-Sho'arā Bahār*". Pazhuheshnāme-ye Maktabhā-ye Adabi*. Vol. 6, No. 19. pp. 7–34. [in Persian]