دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی

فصلنامهٔ تخصصی

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

سال اول، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۴۰۲

صاحب امتیاز: دانشگاه علامه طباطبائی
مدیر مسئول: دکتر محمدامیر جلالی
سردبیر: دکتر عباسعلی وفایی
دبیر تخصصی: دکتر مژده کمالی‌فرد

هیئت تحریریه:

الکساندر ایوانوویچ پولیشوک استاد زبان‌های شرقی دانشگاه دولتی زبان‌شناسی مسکو
محمود بشیری دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
محمد بهنام‌فر استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
اسماعیل تاج‌بخش استاد زبان وادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
چن تونگ استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مطالعات بین‌المللی شانگهای
علیرضا شعبانلو دانشیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رضامراد صحرائی استاد زبانشناسی دانشگاه علامه طباطبائی
سهیلا صلاحی‌مقدم دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
مهین‌ناز میردهقان دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی
عباسعلی وفایی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

ویراستار فارسی: دکتر مژده کمالی‌فرد **ویراستار انگلیسی:** ارغوان عمرانی‌پور
صفحه‌آرا: فاطمه پیری

نشانی: تهران، بزرگراه شهید چمران، پل مدیریت، خیابان علامه طباطبائی جنوبی، دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی
کُدپستی: ۱۹۹۷۹۶۷۵۵۶ **تلفکس:** ۸۸۶۸۳۷۰۵
سامانهٔ الکترونیکی: jrll.atu.ac.ir
شاپای چاپی: ۲۸۲۱ -۰۹۳X **شاپای الکترونیکی:** ۲۸۲۱-۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

فصلنامهٔ ***پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*** در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)	www.srlst.com
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی(SID)	www.sid.ir
پایگاه اطلاعات نشریات کشور	www.magiran.com
پرتال جامع علوم انسانی	www.ensani.ir
پایگاه سیویلیکا	www.civilica.com
پایگاه مجلات تخصصی نور	www.noormags.ir
سامانهٔ نشریات دانشگاه علامه طباطبائی	Journals.atu.ac.ir
گوگل اسکالر	www.google.scholar.com

پس از پذیرش، حق چاپ مقاله برای **پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی** محفوظ است و نویسنده نمی‌تواند آن را به نشریه‌ای دیگر ارائه دهد.

مشاوران علمی این شماره:

د. سمیه آقابابایی؛ د. نعمت‌الله ایران‌زاده؛ د. طاهره ایشانی؛ د. علی‌اصغر باباسالار؛ د. غفار برجساز؛ د. محمدامیر جلالی؛ د. ساره زیرک؛ د. عبدالحسین فرزاد؛ د. مصطفی گرجی؛ د. فرشته میلادی؛ د. علیرضا نبی‌لو؛ د. بتول واعظ.

لیتوگرافی، چاپ و صحافی: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه علامه طباطبائی تهران

شیوه‌نامهٔ نگارش و چگونگی پذیرش مقاله

- مقاله باید حاصل پژوهش علمی در یکی از موضوعات مرتبط با زبان ادبی باشد.
- هیئت تحریریه در پذیرش، رد، و ویرایش مقاله‌ها آزاد است.
- تقدّم و تأخّر چاپ مقاله‌ها با بررسی و نظر هیئت تحریریه مشخص می‌شود.
- مسئولیت درستی مطالب مندرج در مقاله به عهدهٔ نویسنده است.
- مقالات باید از طریق سامانهٔ یکپارچهٔ نشریات علمی (**jrll.atu.ac.ir**) ارسال شود.
- در هر مقاله فاصلهٔ بین خطوط ۱سانتی‌متر، حاشیه از دو طرف ۴/۵، و حاشیه با پایین و بالای صفحه ۵ سانتی‌متر باشد. هر مقاله باید حداکثر در ۲۰ صفحهٔ A4 (با قلم بی‌زر ۱۳) و بر پایهٔ دستور خط مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی (www.persianacademy.ir) نگاشته شود.
- نرم افزار مورد استفاده حتماً Microsoft Word 10 یا بالاتر باشد.
- فاصله‌گذاری صفحات به صورت Multiple 0.9 باشد.
- اولین پاراگراف بعد از هر تیتر بدون تورفتگی باشد.
- پاراگراف‌های بعدی ۰/۵ سانتیمتر تورفتگی داشته باشند.
- پاورقی‌ها مطابق با قواعد APA باشند (نام خانوادگی، حرف اول نام.).
- اعداد درون متن با رسم‌الخط فارسی باشد.
- از علامت ممیز (/) برای اعشار استفاده شود.
- همهٔ تیترها pt۱۲ از متن قبل و pt ۰ متن بعد فاصله داشته باشد.
- چکیده باید در یک پاراگراف تنظیم شود بدون آنکه عناوین مجزایی داشته باشد. لازم است در آن زمینه مسئله (یک یا دو جمله)، هدف (یک جمله)، روش (در دو تا سه جمله و شامل طرح پژوهش، جامعه آماری، تعداد نمونه، روش نمونه‌گیری، مداخله، ابزار {نام کامل ابزار، نام سازنده و سال ساخت}، روش تحلیل داده‌ها {نام نرم‌افزار قید نشود})، نتایج (دو تا سه جمله و شامل یافته‌های اصلی بدون ذکر اعداد و ارقام) و نتیجه‌گیری (دو جمله) نوشته شود (متن چکیده روایتی است و ذکر عنوان و بخش‌بندی در آن مجاز نیست). تعداد کلمات چکیده بین ۱۵۰-۲۵۰ باشد. افعال به زمان گذشته باشند. به قلم بی‌زر ۱۱ حروف‌چینی شود.
- در صفحهٔ عنوان به‌ترتیب این موارد ذکر می‌شود: عنوان مقاله (قلم بی‌زر ۱۵ تیره)، نام نویسنده/ نویسندگان (قلم بی‌کامپست ۱۲ تیره)، رتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا سازمان وابسته (قلم بی‌کامپست ۱۰)، چکیده (۱۵۰ تا ۲۵۰ واژه به قلم بی‌زر ۱۱)، کلیدواژه‌ها (۷-۴ واژه با ویرگول از یکدیگر جدا شوند به قلم بی‌لوتوس ۱۲).

*اسم نویسندهٔ مسئول ستاره‌دار شود و در پاورقی ایمیل نویسنده مسئول قید شود. اسامی به این شیوه تنظیم گردند:

- اعضای هیئت علمی: رتبهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار، استاد)، گروه (در صورت وجود)، دانشگاه، شهر، کشور.
- دانشجویان: دانشجوی (کارشناسی، کارشناسی ارشد، دکتری) رشتهٔ تحصیلی، دانشگاه، شهر، کشور.
- افراد و محققان آزاد: مقطع تحصیلی (کارشناسی، کارشناسی ارشد، دکتری) رشتهٔ تحصیلی، سازمان محل خدمت، شهر، کشور.
- طلاب: سطح (۲،۳،۴)، رشتهٔ تحصیلی، حوزهٔ علمیه/ مدرسهٔ علمیه، شهر، کشور.
- افراد و محققان عضو سازمان/ پژوهشکده: رتبهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار، استاد)، گروه (در صورت وجود)، مؤسسه، شهر، کشور.

مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری / پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشته ..... دانشگاه ..... است / مقاله حاضر برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان«.....» با حمایت دانشگاه / موسسه ..... است. با قلم بی‌زر ۱۰ تنظیم شود.

ـ متن اصلی مقاله بین ۶۰۰۰ تا ۸۰۰۰ واژه باشد (تعداد واژه‌های چکیده جداگانه در نظر گرفته می‌شود).

- متن اصلی مقاله شامل: مقدمه، پیشنیهٔ پژوهش، روش، یافته‌ها، بحث و نتیجه‌گیری، تعارض منافع، سپاسگزاری، کد ارکید(ORCID)، منابع فارسی و لاتین (References) است.

- تیترهای داخل متن به قلم بی‌لوتوس ۱۴ تیره؛ متن فارسی مقاله به قلم بی‌زر ۱۳؛ منابع فارسی به قلم بی‌زر ۱۲؛ منابع لاتین به قلم Tims New Roman 11؛ و ترجمه لاتین منابع فارسی با درج [In Persian] در انتهای منبع به قلم Tims New Roman 11.

- عنوان تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم بی‌لوتوس ۱۱؛ و متن تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم بی‌لوتوس ۱۰ باشد.

- تعداد جدول‌های یک مقاله بیش‌تر از ۵ جدول نباشد. جدول‌ها متناسب با فرمت APA و اندازه ۱۰ تنظیم شوند.

- ارجاعات درون‌متن به صورت مستقیم: (نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شمارهٔ صفحه)؛ به صورت غیرمستقیم: (نام‌خانوادگی نویسنده/ نویسندگان، سال نشر: شمارهٔ صفحه)؛ و در صورت تکرار منبع (همان: شماره صفحه).

- تمامی اسامی خارجی (به‌جز عربی) در متن اصلی به فارسی آوانگاری شده، و در پاورقی به صورت : نام و نام خانوادگی (حرف اول بزرگ) درج شود.

- معادل اصطلاحات تخصصی در پاورقی بدین ترتیب بیاید: اولین حرف کلمه بزرگ و باقی حروف کوچک.

- اگر از یک نویسنده در یک سال بیش از یک اثر منتشر شده باشد، این آثار با ذکر حروف الف، ب، و... یا a، b، و ... پس از سال انتشار از هم متمایز شوند.

- به منابع غیرفارسی با همان زبان ارجاع شود.

- اگر کتاب بیش از سه نویسنده داشته باشد، پس از نام نخستین نویسنده، عبارت «و همکاران» نوشته شود. اثری که نام نویسنده ندارد، نام کتاب سرشناسه قرار گیرد. اثری که توسط مؤسسه یا سازمان فراهم آمده باشد، به نام مؤسسه یا سازمان ارجاع شود.

- قبل از فهرست (Tims New Roman 11 ORCID) ارائه شود.

- منابع فارسی با قلم بی‌زر ۱۲، منابع انگلیسی با قلم Tims New Roman 11، و منابع عربی به قلم بی‌بدر ۱۲ با ۱ سانتی‌متر هنینگ (Haning).

- فهرست منابع و مآخذ در پایان مقاله به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر تنظیم شود:

منابع و مآخذ فارسی به قلم بی‌لوتوس ١٤ تیره

* **کتاب:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام. (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). *نام کتاب*. نام و نام‌خانوادگی افراد دخیل (مصحّح، مترجم، ویراستار و ...).شمارهٔ ویرایش. محل نشر: نام ناشر. کتابی که نام مؤلّف ندارد: *نام کتاب*. (سال نشر). محل نشر: نام ناشر. کتابی که توسط مؤسسه فراهم آمده است: نام مؤسسهٔ مؤلف. (سال نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ ویرایش. محل نشر: ناشر (به قلم بی‌زر ۱۲).

* **مقاله:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). «عنوان مقاله». *نام نشریه*، دوره/ سال (شمارهٔ نشریه): شمارهٔ صفحات مقاله از راست به چپ کم به زیاد. درج doi (به قلم بی‌زر ۱۲).

* **پایان‌نامه/ رساله:** نام‌خانوادگی، نام. (سال نشر). *عنوان پایان‌نامه*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری، نام دانشگاه.

* **مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، نام؛ نام‌خانوادگی، نام و نام‌خانوادگی، نام. (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). «عنوان مقاله»، *نام مجموعه مقالات*، محل نشر: نام ناشر . (به قلم بی‌زر ۱۲).

* **پایگاه‌های اینترنتی:** نام خانوادگی، نام نویسنده. (آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). عنوان موضوع، نام و نشانی سایت اینترنتی (به قلم بی‌زر ۱۲).

References (Tims New Roman 13 Bold)

* **کتاب:** نام‌خانوادگی، حرف اول نام.، نام‌خانوادگی، حرف اول نام و (and) نام‌خانوادگی، حرف اول نام. (سال نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ ویرایش. محل نشر: ناشر. کتابی که نام مؤلف ندارد: *نام کتاب*. (سال نشر). شمارهٔ ویرایش. محل نشر: نام ناشر. کتابی که تألیف یک مؤسسه است: نام مؤسّسهٔ مؤلف. (سال نشر). *نام کتاب*. شمارهٔ ویرایش. محل نشر: نام ناشر. (Tims New Roman 11)

* **مقاله:** نام‌خانوادگی، حرف اول نام.، نام‌خانوادگی، حرف اول نام. و (and) نام‌خانوادگی، حرف اول نام. (سال نشر). «عنوان مقاله». *نام نشریه*. دوره/ سال (شماره نشریه). شمارهٔ صفحات مقاله از چپ به راست از کم به زیاد (Tims New Roman 11).

* **پایان‌نامه/ رساله:** نام‌خانوادگی، حرف اول نام. (سال نشر). *عنوان پایان‌نامه*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد/ رساله دکتری. نام دانشگاه. (Tims New Roman 11)

* **مجموعه‌ها:** نام‌خانوادگی، حرف اول نام.؛ نام‌خانوادگی، حرف اول نام. و نام‌خانوادگی، حرف اول نام. (نویسنده/ نویسندگان). (سال نشر). «عنوان مقاله». *نام مجموعه مقالات*. محل نشر: نام ناشر. (Tims New Roman 11)

* **پایگاه‌های اینترنتی:** نام خانوادگی، حرف اول نام. (آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در پایگاه اینترنتی). عنوان موضوع، نام و نشانی سایت اینترنتی. (Tims New Roman 11)

- ترجمه لاتین منابع فارسی طبق فرمت منابع لاتین در انتهای منابع آورده شود و در ادامهٔ منبع [In Persian] افزوده شود.

فهرست مطالب

تقابل تأویلی؛ شگردی برای ایجاد لذت ادبی ۹
محمدرضا یوسفی، مریم بختیاری

تحلیل کارکرد ادبی صفت در آثار صادق چوبک با تأکید بر تنگسیر و مجموعه‌داستان انتری که لوطی‌اش مرده بود..... ۳۷
لیلا ریوندی، محمود بشیری

بازخوانی داستان «پیک‌نیک» ابوتراب خسروی در پرتو نظریهٔ نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی در سطح فرانقش اندیشگانی ۶۳
بتول واعظ، فرحناز اورندی

گویش بوشهری در آثار منیرو روانی‌پور بر اساس دیدگاه هنجارگریزی جفری لیچ ... ۹۷
حیدر نعیم حمزه الزوامل

بررسی فرانقش‌های زبان در مرثیهٔ احمد شاملو و سهراب سپهری.....۱۲۳
سمیه آقابابایی، محمدمهدی زمانی

زیبایی‌شناسی در اشعار رابعه قزداری ۱۶۷
محمدرضا زعیم حسینی اناری

Literary Language Research Journal
Summer 2023, 1(2), 9-36
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.71564.1033

ATU PRESS

Interpretive Confrontation; A Trick to Create Literary pleasure

Mohammadreza Yousefi *
Asossiate Professor of Persian Language and Literature, Qom University, Qom, Iran

Maryam Bakhtiari
Graduated of Persian Language and Literature Ph. D., Alzahra University, Tehran, Iran

Abstract

One of the goals of a literary text is to create literary pleasure, and the more the reader's mind tries to discover it, the more enjoyable and stable it becomes. The element of rhetoric is considered one of the main elements of the literary text that is effective in creating literary pleasure, and it is the opposite of literary arrays in the field of rhetoric, which is mostly used in poetry. The poet creates opposition by placing two things against each other. Sometimes the contrast is obvious in the words and its meaning is understood without the slightest thought, and sometimes it is so hidden in the context of the poem that it cannot be revealed except through interpretation. Since the reader's mind is involved in interpretation and discovery of contrast, he gets double literary pleasure from the text. In this article, which is written in analytical-rhetorical method, interpretive contrast is introduced and analyzed as one of the types of contrast in rhetoric. Although this rhetorical element can be found in most Persian poems, in this article Hafez and Saadi's poems in Iraqi style and Saeb and Hazin in Indian style have been discussed. The interpretative contrasts of this writing have been examined in four categories: vocabulary, irony, allusion and in general in the scope of Ghazal. The results of the research show that the poets have carefully thought out and calculated the choice of words, the use of literary arrays, especially allusion and irony, as well as creating themes in sonnets, carefully and carefully to engage the audience's mind. By interpreting the text, make his literary pleasure more and more stable.

Keywords: rhetoric, persian poem, contrast array, interpretive conflict, literary pleasure.

*Corresponding Author: myousefi46@yahoo.com
How to Cite: Yousefi, M., Bakhtiari, M. (2023). Interpretive Confrontation; A Trick to Create Literary pleasure. *Literary Language Research Journal*, 1(2), 9-36. doi: 10.22054/JRLL.2023.71564.1033

Original research
Received: 17/12/2022, Review: 23/4/2023, Accepted: 13/5/2023
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۲۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۲/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۲۳

ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X

eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

دوره ۱، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، ۹-۳۶

jrll.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/JRLL.2023.71564.1033

تقابل تأویلی؛ شگردی برای ایجاد لذت ادبی

محمدرضا یوسفی * دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران

مریم بختیاری دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

چکیده

یکی از اهداف متن ادبی، ایجاد لذت ادبی است. هر چه ذهن مخاطب در کشف معنا و ادبیت متن بیشتر تلاش کند، آن لذت بیشتر و پایدارتر خواهد شد. بلاغت، از عناصر اصلی متن ادبی، در ایجاد لذت ادبی مؤثر است؛ و تقابل از آرایه‌های مطرح حوزهٔ بلاغت دانسته می‌شود. گاه تقابل در کلام آشکار است و بدون کمترین تأملی مفهوم آن درک می‌شود و گاه چنان در بافت شعر مخفی است که جز با تأویل آشکار نمی‌گردد. از آنجاکه ذهن مخاطب درگیر تأویل و کشف تقابل و موشکافی متن می‌شود، لذتی دوچندان از متن می‌برد. در این نوشتار که به روش تحلیلی به نگارش درآمده، تقابل تأویلی (از انواع تقابل در علم بلاغت) معرفی و تحلیل می‌شود. با توجه به گستردگی تقابل و انعکاس آن در آثار ادبی در این مقاله سعی شده به تقابل در اشعار حافظ و سعدی در سبک عراقی، و صائب و حزین در سبک هندی پرداخته شود. تقابل‌های تأویلی این نوشتار در چهار گروه بررسی شده‌اند: واژگان، کنایه، ایهام، پیکرهٔ غزل. نتایج پژوهش نشان می‌دهد شاعران کاملاً اندیشیده و حساب‌شده از واژه‌گزینی، آرایه‌های ادبی به‌ویژه ایهام و کنایه، و نیز پیکرهٔ غزل بهره برده‌اند و با دقت و به‌گزینی تلاش کرده‌اند ذهن مخاطب را با تأویل متن درگیر کنند تا لذت ادبی او بیشتر و پایدارتر شود.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، شعر فارسی، آرایه تقابل، تقابل تأویلی، لذت ادبی.

* نویسنده مسئول: myousefi46@yahoo.com

۱. مقدمه

افراد برای برقراری ارتباط با یکدیگر از واژگان زبان مدد می‌گیرند و با به‌کارگیری آن‌ها منظور و اهداف خود را بیان می‌کنند. هر چه دایرهٔ واژگان گسترده‌تر باشد و با روح و ظرافت زبان بیشتر آشنا باشیم، برقراری ارتباط بهتر خواهد بود. این ویژگی را می‌توان در بستر فصاحت و بلاغت زبان یافت. شگردها و صنایع ادبی، بیانی و بلاغی در مفهوم سنتی و جدیدآن، بخشی از وظیفهٔ توانمندکردن زبان شاعرانه را بر عهده دارند. صنایع ادبی و بلاغی بسته به منظور و هدف مورد نظر در متن به کار می‌رود و لذت ادبی متن دوچندان می‌کند. «تقابل» از صنایع ادبی است که در علوم بلاغت جایگاه ویژه‌ای دارد که به تفسیر بهتر متن کمک می‌کند، زیرا اشیا بیشتر با تضاد و تقابل شناخته و تفسیر می‌شوند. توجه به تقابل و استفاده از آن برای برجسته‌کردن موضوع و نشان دادن فاصله بین دو امر متقابل، از هنرهایی است که ادبا به کار می‌گیرند و محوری‌ترین پیام‌های خود را بیان می‌کنند. این مقوله علاوه بر حوزهٔ بلاغت در زبان‌شناسی نیز اهمیت بسزایی دارد.

۲. بیان مسئله

تقابل از مقوله‌های اصلی و کاربردی ساختگرایان است، طوری‌که بن‌مایهٔ اصلی نظریات آنان روی این مقوله تنظیم شده است. تقابل انواع گوناگونی دارد که برای بیان و برجستگی موضوعات مختلف کارآمد است. یکی از انواع تقابل‌ها، تقابلی است که برای دست یافتن به آن باید متن را با توجه به بافت آن تفسیر و تأویل کرد. در این مقاله صورت جدیدی از تقابل به نام «تقابل تأویلی» معرفی می‌شود. چون این تقابل برگرفته از تأویل و واکاوی است نامش را «تقابل تأویلی» نهادیم، زیرا برای شناخت آن باید متن را تأویل کرد. اجزای تقابل تأویلی، در ظاهر و صورت کلام با هم تقابل و تضادی ندارند، ولی پس از تأویل و کشف ژرف‌ساختِ سخن و درک ارتباطِ مفهومیِ اجزای آن، زیبایی پنهانش کشف می‌شود. طبیعتاً در این تأویل، روابط بین متنی و ارتباط اجزای کلام اهمیتی دوچندان می‌یابند. این مقاله با روش تحلیل بلاغی به کشف روابط بین اجزای کلام می‌پردازد و با این کشف

تقابل‌هایی را که در لایه‌های معنایی سخن نهفته است استخراج و معرفی می‌کند. هدف از این پژوهش نشان دادن راه‌های جدید دستیابی به لذت ادبی است که شاعر و نویسنده در پی ایجاد و از طرفی اختفای آن بوده‌اند.

۳. محدودهٔ پژوهش

تقابل تأویلی عنصر ادبی قابل‌ملاحظه‌ای در اشعار فارسی است. محدودهٔ پژوهش اشعار دو دورهٔ عراقی و هندی است. با توجه به کثرت شاعران، از دورهٔ عراقی به سعدی و حافظ، و از دورهٔ هندی به صائب و حزین بسنده شد. شمارهٔ کنار هر بیت شمارهٔ غزل است.

٤. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های متعددی دربارهٔ کاربرد بلاغی تضاد و تقابل انجام شده است که به تعدادی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. تقی وحیدیان کامیار (۱۳۷۴) در مقالهٔ «متناقض‌نما در ادبیات» عناصر متقابل و پارادوکسیکال را بررسی نموده و از تقابلی به نام «تقابل معنوی» یاد کرده است. نویسنده به این موضوع اشاره می‌کند که برخلاف سایر تقابل‌ها، تقابل معنوی فقط با در نظرگرفتن بافت قابل شناسایی است.

۲. علی‌رضا نبی‌لو (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ» تقابل‌های دوگانه یا زوج‌های متقابل را از عناصر محوری اشعار حافظ می‌داند و آن‌ها را بررسی کرده است. این تقابل‌ها در سه بخش زبانی، فکری و ادبی بررسی شده‌اند.

۳. فیروز فاضلی و هدی پژهان (۱۳۹۳) در مقالهٔ «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ» به بررسی رویکردهای ساختارشکنانه تقابل‌ها و تضادها در شعر حافظ پرداخته‌اند.

۴. محمدرضا یوسفی و رقیه ابراهیمی شهرآباد (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تضاد و انواع آن در زبان فارسی» با نگاهی دستوری تضاد، انواع آن، و بسامدش در کتب دستوری را بررسی

نموده‌اند. دستاورد این پژوهش مبیّن این است که به این مقوله از دیدگاه دستوری توجه ویژه‌ای نشده است.

۵. طاهره چهری و غلامرضا سالمیان (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی» تقابل را در شعر سنایی از دیدگاه ناخودآگاه فردی و اجتماعی، اوضاع جامعه و روزگار، مضامین عرفانی، اندیشه‌های تعلیمی، ویژگی‌های معنی‌شناسی، و ویژگی‌های هنری زبان شاعر بررسی کرده‌اند.

۶. مریم عاملی رضایی و فؤاد مولودی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل تقابل‌ها در اندیشه شمس تبریزی از منظر روان شناختی» نشان داده‌اند که بر پایهٔ مفاهیم روان‌کاوانه تقابل‌های موجود در سطح امر خودآگاه و اجتماعی در زیرساخت اندیشهٔ شمس کنار گذاشته می‌شود و شمس در رویکرد معرفتی جدیدی، آن‌ها را اموری ذاتاً هماهنگ می‌داند.

در مقاله‌های یادشده تقابل در معنای رایج بررسی شده‌اند، ولی در پژوهش حاضر سعی شده است تا نوع جدید از تقابل به نام «تقابل تأویلی» معرفی گردد.

۵. مبانی نظری

۵. ۱. ساختار و ساختارگرایی

یکی از مباحث اساسی در ساختارگرایی بررسی تقابل‌های دوگانه میان نظام‌های زبان، اجتماعی، نشانه‌ای و تصویری و ... است. «این عنصر تا آنجایی برای ساختارگرایان مهم است که برای تفسیر هر پدیده به اصل تقابل روی می‌آورند و با آن مأنوس می‌شوند» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۲: ۳۵). ساخت یا ساختار همان چارچوب متشکل پیدا و پنهان هر اثر ادبی است. این چارچوب، نظامی را تشکیل می‌دهد که در آن همهٔ اجزای اثر در پیوند با یکدیگر و در کارکردی هماهنگ، کلیّت اثر را می‌سازند. ساختارگرایی با نظریات فردینان دوسوسور[1] پا گرفت. سوسور بر این باور بود که هویت هر عنصر، محصول تفاوت‌ها و تقابل‌هایی است که توسط عناصر ساختار زبانی به دست می‌آید. «در دیدگاه ساختگرایی سوسور، زبان‌شناسی یک نظام تکوین‌یافته از ارزش‌های متقابل است. این ارزش‌ها به

1. Ferdinand de Saussure

واسطهٔ تقابل یا تفاوتی که با یکدیگر دارند تمیز داده می‌شوند. بر این اساس تقابل «اصل معرفت» تلقی می‌شود. تقابل‌های دوگانه که در نشانه‌شناسی نقش مهمی دارند، ساده‌ترین و مهم‌ترین رابطه‌ها در بررسی ساختارها هستند و جولان تحلیلی ساخت‌گرایان غالباً متأثر از همین تقابل‌های دوگانه است» (حقیقت، ۱۳۸۵: ۵۰۱). «لاینز[1] تقابل‌های دوتایی را یکی از مهم‌ترین اصول حاکم بر زبان می‌داند» (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۵۹). تقابل‌های دوگانه پس از زبان‌شناسی توسط متفکرانی چون لوی استراوس[2]، رولان بارت[3]، ژرار ژنت[4]، گرمس[5] و ژان پیاژه[6] در حوزه‌های مختلفی چون اسطوره‌شناسی، نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی و انسان-شناسی نیز به کارگرفته شد. ساختارگرایان برای بررسی متون به چند نکته توجه می‌کنند:

۱. استخراج اجزای ساختاری متن،
۲. کشف ارتباط موجود بین این اجزا،
۳. ساختن دلالتی که در کلیت ساختار متن موجود است (گلدمن، ۱۳۷۱: ۱۰).

از دیدگاه پساساختارگرایان نیز «مشارکت شگفت‌انگیزی بین تقابل‌های دوگانه وجود دارد» (برتنس، ۱۳۸۴: ۱۴۹) و این تقابل به نوعی سبب کمال و انسجام متن می‌شود. این مقوله یکی از شگردهای زیبایی‌شناسی و از مؤلّفه‌های مهم زبان است که در بُعد واژگانی در حوزهٔ مطالعات دستور زبان، و در بُعد معنایی از مقولات بلاغی به حساب می‌آید.

۵. ۲. تقابل

تضاد و تقابل در بحث ساختارگرایی چه در گسترهٔ اسطوره (خوبی و بدی، تاریکی و روشنی، ظلم و عدل)، چه در پیکرهٔ داستانی مانند داستان رستم (پدر= پیر) و سهراب (پسر= جوان)، و چه در ساختار بیتی شعر برای نشان دادن برخی مضامین، جایگاه خاصی دارد. تقابل گاه برای زینت کلام و گاه «برای بیان مقاصد مهم‌تر مانند نشان دادن فاصله و بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی به کار می‌رود» (یوسفی و بختیاری، ۱۳۹۶). صفوی در

1. John Lyons
2. Claude Lévi-Strauss
3. Roland Barthes
4. Gérard Genette
5. Algirdas Julien Greimas
6. Jean Piaget

درآمدی بر معنی‌شناسی تضاد معنایی را ذیل عنوانِ «تقابل معنایی» تعریف و بازکاوی می‌نماید: «اصطلاح تقابل معنایی[1] هنگام بحث دربارهٔ مفاهیم متقابل یا در اصطلاح سنتی معانی متضاد به کار می‌رود. در معنی‌شناسی عمدتاً از اصطلاح تقابل[2] به جای تضاد[3]استفاده می‌شود؛ زیرا تضاد صرفاً گونه‌ای از تقابل به حساب می‌آید». وی به طبقه‌بندی و تعریف تقابل‌هایی از جمله: «مدرج» (پیر/جوان)، «مکمل» (مرده/زنده)، «دوسویه» (خرید/ فروش)، «جهتی» (رفت/آمد)، «واژگانی» (آگاه/ناآگاه) و «ضمنی» (کارد/پنیر) پرداخته است. از طرف دیگر وحیدیان کامیار (۱۳۸۸: ۵۹ – ۶۴؛ همو، ۱۳۷۴: ۲۷۱ – ۲۹۴) قائل به تقابلی است به نام «تقابل معنوی». در این تقابل عناصر متقابل با توجه به بافت و روابط همنشینی شناسایی می‌شوند مانند دو واژهٔ «مگس» و «سیمرغ» در این بیت از حافظ:

ای مگس عرصهٔ سیمرغ نه جولانگه توست عرض خود می‌بری و زحمت ما می‌داری

(حافظ، ۴۴۹)

اگر خارج از این بیت پرسیده شود «چه واژه‌ای در تقابل با سیمرغ است؟» شاید نتوان جواب درستی به آن داد؛ ولی با توجه به بافت این بیت می‌توان متوجه شد که این دو واژه در تقابل با هم قرار دارند.

۵. ۳. تقابل تأویلی

جرجانی در *دلایل‌الاعجاز و اسرارالبلاغه* مباحثی را مطرح کرده که توجه ساختارگرایان را جلب نموده است (هادی و سیدقاسم، ۱۳۹۲). وی گاه دلایل زیبایی متنی را پنهان می‌داند (جرجانی، ۱۳۸۹: ۲۰۸) که با جزئی‌نگری می‌توان آن را شناخت. به اعتقاد وی زیبایی و لطافت، آشکار نخواهد شد مگر اینکه بررسی‌کنندهٔ سخن حساس باشد تا بتواند نیروی وحی و الهام طبیعتِ شعر و جنبش و اهتزاز نهانی آن را دریابد (همان: ۲۴۹). کشف ارتباط میان اجزای یک متن از عناصر مهم تحلیل به شمار می‌آید. این امر در مباحث زیبایی‌شناسی و بلاغت اهمیت دارد. گاه لازم است برای شناخت و کسب لذت ادبیِ بیشتر

1. semantic opposition
2. opposition
3. antonym

از آرایه‌ای، به بررسی آن در ساختار و جایگاهش در کلام بپردازیم و یک‌یک اجزا را تحلیل کنیم.

چنان‌که پیش از این گفته شد، استفاده از برخی طبقه‌بندی‌ها یا توجه به بافت (معنوی) در شناسایی تقابل‌ها نقش مهمی دارند؛ اما در «تقابل تأویلی» که در این جستار معرفی می‌شود، ممکن است مخاطب در نگاه نخست به تقابل‌های نهفته در بیت پی نَبَرد؛ اما با تأمل متوجه خواهد شد چه تقابل شگرفی در اجزای شعر نهفته است. در «تقابل تأویلی» خواننده به تقابل‌های پنهان‌شده و تأویل‌شدهٔ متن که منظور شاعر است پی می‌برد و این امر تأثیرپذیری خواننده از شعر را بسیار بالا می‌برد. در تمام این مراحل ذهن خواننده در کشف این تقابل درگیر و فعال است. به این ترتیب لذت ادبی حاصل از آن پایدارتر و محسوس‌تر خواهد بود و تأثیرپذیری خواننده از شعر بیشتر می شود. «تأثیرپذیری خواننده از شعر، اصلی است که یک شعر موفق باید داشته باشد» (اسکلتن، ۱۳۷۵: ۱۰۳).

با کشف یک تقابل، تقابل‌های دیگر نیز از متن استخراج می‌شوند. خواننده با موشکافی متن پی به تقابل‌های دیگری می‌برد که در هم تنیده‌اند و به یکدیگر دلالت دارند. در این نوع تقابل، هنرنمایی شاعر برای بیان مضامین و به نوعی مقاصدش، به آخرین درجهٔ هنر و زیبایی‌شناسی می‌رسد. منظور جرجانی از نظم کلام که در نهایت به کسب لذت و زیبایی می‌انجامد، این نیست که الفاظ در کلام چینش و نظم داشته باشند بلکه مقصود این است که الفاظ در دلالت به یکدیگر وابسته باشند (جرجانی: ۱۳۸۹). شاعر بر آن است تا از بیان مستقیم و صریح کناره گیرد و مفاهیم را با تصویرسازی بیان کند؛ «زیرا در بیان هنر یکی از راه‌ها، افزودن به مدت زمان ادراک حسی است؛ چون فراشدِ ادراک حسی، هدف و غایت زیباشناسی است پس باید طولانی و دشوار [و به نوعی تأویلی] باشد» (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۰۹).

گاه شاعر آرایه‌ها، تشبیهات و استعارات را در جایگاه واژگان متقابل به کار می‌گیرد تا جلوهٔ مؤثرتری به بیت ببخشد و با تقابل بن‌مایه‌های زیبایی بهتر به تصویر کشیده شوند. این زیبایی‌آفرینی‌ها در ذات خویش زینت‌بخش نیستند، بلکه حاصل قرارگرفتن در سازه‌ها و هم‌نشینی‌های موفق هستند. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد روشی که برای کشف این

گونه تقابل به کار می‌رود، تأمل روی بیت، واکاوی سازه‌ها، و بررسی تقابل‌های ضمنی است. گاه با اندک تأمل در ابیاتی که در ظاهر هیچ نشانه‌ای از تقابل ندارند، این نشانه‌ها یافت می‌شود:

آنکه برگشت و جفا کرد و به هیچم بفروخت به همه عالمش از من نتوانند خرید

(سعدی، ۲۷۳)

عشق فروخته‌شده ≠ عشق غیرقابل‌فروش

فروختن به هیچ ≠ نفروختن در ازای همه عالم

روی‌گردانی از عشق و جفاکاری ≠ وفاداری و پایداری

در این بیت رفتار عاشق در مقابل رفتار معشوق قرار دارد. کانون توجه بی‌وفایی در مقابل وفاداری است. بی‌وفایی در این است که معشوق، عاشق را به هیچ فروخته در حالی‌که عاشق او را در برابر تمام عالم هم نمی‌فروشد. با برگردان، این عبارت به صفاتِ «عشق فروخته‌شده» و «عشق ارزشمند و غیرقابل‌فروش» تبدیل می‌شود. همان‌گونه که مشاهده می‌گردد با تأمل بیشتر در بیت تقابل‌های لایه‌های زیرین بهتر شناسایی می‌شوند و این امر لذت ادبی از بیت را دوچندان می‌کند. قرارگرفتن «واو ربط» میان سه فعل معشوق (برگشتن، جفاکردن و فروختن) در مقابل پایداری عاشق، میزان بی‌وفایی معشوق را برای خواننده محسوس‌تر می‌کند. قرارگرفتن «هیچ» در مقابل «همه عالم» نیز یکی دیگر از تقابل‌های موجود است.

٦. بحث و بررسی

در این جستار ابیات بر اساس واکاوی سازه‌ها و عناصر تقابل‌ساز، و دیگر عناصر زیبایی‌شناسی که در جنبهٔ ادبی و زیبایی بیت نقش دارند، تجزیه و تحلیل شده‌اند. هرکدام از تقابل‌های تأویلی کارکرد ویژهٔ خود را دارند و می‌توانند در گروهی مجزا قرار گیرند. به‌منظور نظم‌بخشی به شواهد مثال، تقابل‌ها در چهار گروه: واژگان، کنایه، ایهام، و پیکرهٔ غزل بررسی می‌شوند.

٦. ۱. تقابل بر بستر واژگان

گاه قرارگرفتن واژگان در حوزهٔ تناسب، تضاد، تشبیه و استعاره تقابل را شکل می‌دهد. خواننده پس از کشف رابطهٔ میان اجزای بیت، به تأویل شعر پرداخته تقابل را درمی‌یابد:

کمتر از ذره نه‌ای، پست مشو، مهر بورز تا به خلوتگه خورشید رسی چرخ‌زنان

(حافظ، ۳۸۷)

ذره	≠	خورشید
پستی	≠	جایگاه بالا و رفیع
ازدحام	≠	آرامش
شلوغی	≠	وحدت
حرکت برای رسیدن	≠	رسیده به مقصد
ذره در قالب صوفی و مرید	≠	خورشید در قالب مراد و مرشد

در نگاه اول فقط «ذره» مقابل «خورشید» قرارگرفته است؛ اما با موشکافی و دقت بیشتر تقابل‌های دیگری نیز در بیت دیده می‌شوند: «چرخ زدن ذره» سماع مریدان (ازدحام) را در مقابل مراد (وحدت) تداعی می‌کند، «انبوه و بسیاری» در تقابل «خلوتگاه» معشوق و یار یا مراد قرار می‌گیرد، جایگاه رفیع و مشخص خورشید در مقابل حرکت‌های متمادی ذره قرارگرفته، همچنین تلاش برای رسیدنِ صوفیِ خواهنده در مقابلِ مرادِ رسیده، نشاندار شده است.

اندر آن ساعت که بر پشت صبا بندند زین با سلیمان چون برانم من که مورم مرکب است؟

(حافظ، ۳۲)

در نگاه اول تقابل بزرگیِ سلیمان و خردی مور به ذهن متبادر می‌شود. با تأویل بیت، تقابل دیگر اجزا نیز خودنمایی می‌کند:

مَرکَب بودن صبا	≠	مَرکَب بودن مور
تندی حرکت	≠	کندی حرکت
سلیمان (بیانگر بزرگی مراد یا معشوق)	≠	من (بیانگر کوچکی مرید یا عاشق)

یکی از راه‌های نشان دادن فاصله میان عناصر متقابل، قرارگرفتن واژگان متقابل در چینش تعریف‌شده‌ای است که همهٔ عناصر برای برجسته‌سازی تقابلات به کارگرفته شده‌اند. قرارگرفتن واژگان، ترکیبات، و جملاتی در کنار «سلیمان» فاصله را بهتر نشان داده است: «آن ساعت» (استفاده از صفت «آن» برای برجسته‌کردن زمان)، «صبا» در حکم مَرکب، ناتوانی در مقابل توانایی، و به‌کارگیری جملهٔ پرسشی و تعجبی «چون برانم؟!»

مرا بگذار با خار ملامت ای سلامت رو　　که من بی‌خار، هیهات است پا از جای بردارم

(صائب، ۵۵۴۶)

در نگاه نخست «خار و بی‌خار» و «ملامت و سلامت» در تضاد معنوی با هم هستند، با تأمل بیشتر تقابل‌های تأویلی زیر از بیت قابل برداشت است:

اهل درد و ملامت	≠	اهل سلامت و آرامش
خاطر آزرده و پرملال	≠	خاطر سالم و بی‌ملال
ماندن در دردِ ملامت و عشق (توجه به عشق)	≠	رفتن و ترک کردن (بی‌توجهی به عشق)

در این بیت حزین:

به سر کوی تو ای قبلهٔ ارباب نیاز　　نقش پیشانی دل تا به سما ریخته‌اند

(حزین لاهیجی، ۳۴۲)

ارباب(بی نیاز)	≠	نیازمند
قبله (ایستادن)	≠	افتادگی و سجده
سما	≠	سجده‌گاه
ساکن بودن	≠	حرکت داشتن
دارای قبله و بارگاه (سجده‌شونده)	≠	نقش پیشانی (سجده‌کننده)

تقابل‌ها بر بستر تناسب میان قبله، ارباب نیاز، و نقش پیشانی شکل گرفته‌اند. همه به قبلهٔ ارباب نیاز سجده می‌کنند، وقتی سجده‌شونده در جایگاهی رفیع مثل عرش باشد دیگر سجده‌گاه زمین و سجده‌کننده جسم نیست، بلکه دل است و تا آسمان امتداد می‌یابد. سجده‌گاه و سما تقابل تأویلی موجود در این بیت هستند.

لب زخمم خموش از شکوه خواهد گشتن آن روزی که شکرخنده شوری در نمکدان تـو انـدازد
(صائب، ۴۹۹)

واژگان زخم و نمک «نمک به زخم پاشیدن» را به ذهن متبادر می‌کنند. این وضعیت به گونه‌ای دیگر نیز بروز یافته، اینکه عاشق آماده است در مقابل لبِ زخمی خود، بانمکی لب یار را بچشد. تقابل‌های زیر نیز از بیت قابل‌برداشت‌اند:

لب زخمی	≠	لب خندان
خاموشی	≠	شورانداختن
شکوه‌کننده	≠	راضی و قانع
چهرهٔ غمگین (شاکی)	≠	چهرهٔ شادمان

در این بیت حافظ:

دلـم گرفـت ز سـالوس و طبـل زیـر گلـیم بـه آنکـه بـر در میخانـه برکشـم عَلَمـی
(حافظ، ۴۷۱)

طبل زدن زیر گلیم	≠	عَلَم برکشیدن
پنهان‌کاری	≠	ظاهرسازی
زاهد	≠	رند
دل‌گرفته (در خود فرورفتن)	≠	بر در می‌خانه رفتن (رفتار و حرکت)

دو کنایهٔ «طبل زدن زیر گلیم» و «عَلَم بر کشیدن» در تقابل با هم قرارگرفته‌اند. موقعیت فیزیکی طبل و عَلَم از دیگر تقابلات موجود در بیت است. از آنجاکه تصاویر موجود در بیت ملموس و محسوس است لایه‌های تقابلی بیشتری به ذهن خطور می‌کند مثل «سالوس و ریاکاری» با «علنی به میخانه رفتن». این موارد با تأمل بیشتر به دست می‌آیند.

به افسون‌ها شنیدم بوالهوس را شاد می‌کردی چه می‌کردم اگر با او مرا هم یاد می‌کردی؟
(حزین لاهیجی، ۷۵۹)

فقط با تأویل می‌توان به لایه‌های متقابل در بیت رسید. این تأویل‌ها جذابیت متن را دوچندان می‌کند:

بوالهوس (عشق دروغین و هوسناک)	≠	عاشق (عشق حقیقی)
به کام دل رسیدن (شاد شدن بوالهوس)	≠	به مراد دل نرسیدن (غم خوردن عاشق)
بودن با معشوق	≠	محروم ماندن از معشوق
یادکردن	≠	فراموش‌شدن
رسیده به دوست	≠	در حسرتِ یادشدن

در بیت دیگری از حزین می‌بینیم که تقابل تأویلی بر بستر تناسب بین واژگان شکل گرفته؛ «بال و پر» با «اوج گرفتن» تناسب دارد:

پیداست که ریزد پر و بال طلب ما　　زین اوج که در جلوگه ناز گرفتی

(حزین لاهیجی، ۷۴۶)

ریختن بال و پر (جلوه‌گری نکردن)	≠	در اوج، بال و پر گرفتن (جلوه‌گری)
طلب کردن (نیاز)	≠	نازکردن
زمین‌گیر شدن (بی بال و پر)	≠	پرواز کردن

و تقابل‌های این بیت حافظ:

هر ناله و فریاد که کردم نشنیدی　　پیداست نگارا که بلند است جنابت

(حافظ، ۱۵)

من حقیر	≠	تویِ بلندجناب
تقاضا از جانب عاشق	≠	بی‌تفاوتی از جانب معشوق
خواهش و نیازمندی	≠	بی‌نیازی

عاشقی را به تصویر می‌کشد که در رتبه و جایگاه و پایینی قراردارد. فریاد عاشق و نشنیدن معشوق فاصلهٔ بین آن‌ها را نشان می‌دهد. وجود این تقابل در کنار بهره‌گیری از مصوت «ا» در واژگان پیدا، نگارا، جنابت و هم‌چنین صفت «بلند» جایگاه بالای معشوق را به صورت دیداری نشان می‌دهد.

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد　　تذرو طرفه من گیرم که چالاک است شاهینم
اگر باور نمی‌داری رو از صورتگر چین پرس　　که مانی نسخه می‌خواهد ز نوک کلک مشکینم

(حافظ، ۳۵۶)

شاعر　≠　ناظمان پرادعا
همه‌گیری و دلپذیری　≠　نادلپذیری
باور نداشتن　≠　به یقین رساندن (بیان پرسش)

در این بیت ذوق و هنر شاعر مقابل بی‌هنری ناظمان پرادعای قرار می‌گیرد. شاعر خود را یگانه شکارچی الفاظ و معانی طرفه می‌داند. مانی با تمام هنر و مهارتش در مقابل کلک مشکین حافظ فقط یک خواهنده است. این کوچک‌نماییِ مانی، مهارت و هنر حافظ را دوچندان نشان می‌دهد و سبب بزرگ‌نمایی او می‌شود، بدین ترتیب تقابل موجود بیش از پیش نمایان می‌گردد. ناظم پرادعا فقط یک نقش می‌زند که مورد قبول عموم نیست در حالی‌که حافظ از تمام طبع خود برای سرودن بهره برده که عموم از آن استقبال کرده‌اند.

مژده وصل تو کو کز سر جان برخیزم　　طایر قدسم و از دام جهان برخیزم

(حافظ، ۳۳۶)

در این بیت چینش عبارات و واژگان به گونه‌ای است که «دام جهان» در تقابل با «طایر و برخاستن آن» آمده است. شاعر با تشبیه جهان به دام در وسط مصرع، میان دو واژهٔ طایر و برخاستن، انحصار، تنگنا و حقارت جهان را نشان داده است. نمونه‌های زیر دیگر تقابل‌های بیت هستند:

جهان (عالم ناسوت)　≠　قدس (عالم ملکوت)
دام، گرفتاری　≠　طایر و برخاستن (پرواز کردن)
گرفتار در عالم زمین　≠　آزاد و رها در عالم ملکوت
از جان گذشتن　≠　رسیدن به عالم بالا

در این بیتِ حافظ:

وگر به ره گذری یک دم از وفاداری　　چو گرد در پی‌اش افتم چو باد بگریزد

(حافظ، ۱۵۵)

تشبیه عاشق به «گرد» و معشوق به «باد»، افتادگی عاشق را در به تصویر کشیده و والایی معشوق را عینیت بخشیده است؛ البته از تناسب اندیشیدهٔ برخی کلمات هم نمی‌توان چشم پوشید: گرد و غبار و باد؛ راه و گذر؛ در پی افتادن و گریختن.

گرد و خاک (آرام‌رونده) ≠ باد (تندرونده)
افتادن ≠ گریختن
وفاداری ≠ بی‌وفایی
نیازمندی ≠ بی‌نیازی

در بیت زیر حافظ با استفاده از ابزار بیانی تشبیه، رخ معشوق را در قالب ماه به تصویر می‌کشد و در مقابل هرچه غیر از معشوق را به ستاره مانند می‌کند. ستاره در این بافت، بیانگر تعدد و ازدحام است در مقابل وحدت ماه و به طورکلی یار:

با هر ستاره‌ای سر و کار است هر شبم از حسرت فروغ رخ همچو ماه تو
(حافظ، ۴۰۹)

ستاره (تعدد) ≠ ماه (فردیت)
هر شب سروکار داشتن (با ستاره) ≠ در حسرت یک بار دیدن (روی یار)
کم‌فروغی(ستاره) ≠ پرفروغی (ماه-یار)

در این بیت سعدی هم تقابل تأویلی را می‌بینیم که بر پایهٔ تشبیه شکل گرفته است:

نه هاونم که بنالم به کوفتن از یار چو دیگ بر سر آتش نشان که بنشینم
(سعدی، ۵۶۸)

هاون (سروصدا) ≠ دیگ (جوششِ بی‌صدا)
عاشق مدعی (بی‌طاقتی و نساختن) ≠ عاشق حقیقی (سوختن و ساختن)
نالیدن ≠ رضا و ننالیدن

با جایگزینی هاون و دیگ که برای خواننده شناخته شده‌اند، به جای عاشق حقیقی و مدعی فضا ملموس‌تر می‌شود.

٦. ۲. تقابل تأویلی بر بستر ایهام

گاه تقابل در بستر ایهام شکل می‌گیرد؛ به این مفهوم که شاعر با بهره‌گیری از معنی دوم کلمه یا جمله که تا حدودی مبهم و دور از ذهن مخاطب است تقابل را بر پا می‌سازد. از آنجاکه ایهام هم در کلمه و هم در جمله (فعل) موجود است این گونه تقابل‌ها نیز دو صورت می‌یابد که صورت نزدیک به کاریکلماتور آن پس از تأویل و کشف، لذت ادبی دوچندانی را نصیب خواننده و تأویل‌کننده می‌نماید:

به سر سبز تو ای سرو که گر خاک شوم ناز از سر بِنِه و سایه بر این خاک انداز

(حافظ، ۲۶۴)

می‌توان از «خاک شدن» دو معنای کنایی «مردن» و هم‌چنین «خواری و تواضع در مقابل معشوق» را برداشت نمود. در این بیت عاشق ملتمسانه به معشوق اظهار نیاز می‌کند. سرسبزی درخت با خشکی خاک در تقابل است. سرسبزی ایهام به خرمی و شادمانی دارد، و خاک شدن ایهام به نیستی و نابودی. همچنین واژه بِنِه معنای بُن و ریشه را به ذهن متبادر می‌کند که با سر تقابل دارد و ایهام تبادر را می‌سازد. «بِنِه» و «انداز» خواری و ذلالت عاشق را در مقابلِ برشوندگی معشوق برجسته می‌سازد. قرارگرفتن واژهٔ «خاک» و فعل «انداز» در پایان مصرع به صورت دیداری بر این ذلت صحه می‌گذارد. هم‌چنین در تصویر معنایی مردن، تصویری در بیت شکل گرفته که در آن عاشق در قالب یک مرده از معشوق درخواست می‌کند تا بر او سایه بیفکند. این تصویر کوچکی عاشق را در برابر بلندی یار و معشوق برجسته می‌سازد.

سرسبز ≠ خاک

سایه رساندن (کمک‌رسانی) ≠ نیاز به سایه (تقاضای کمک و توجه)

بالاروندگی و سرسبزی شاخه‌های سرو ≠ سنگینی خاک

در این بیت سعدی:

همه عمر با حریفان بِنِشَستمی و خوبان تو بخاستی و نقشت بنشست در ضمیرم

(سعدی، ۳۹۴)

با حریفان نشستن (به یاد داشتن نقش معشوق) ≠ برخاستن و بی‌تفاوتی (فراموش‌کردن عاشق)

با قرارگرفتن نشستن و انتظار در کنار برخاستن، شدت سختی انتظار شدت آشکار می‌گردد. «نشستن نقش» در معنای «ماندگار شدن» با «نشستن و برخاستن» ایهام تناسب ایجاد کرده است. به کارگیری مصوت «ا» در فعل «برخاست» رفتار حرکتی «برخاستن و نشستن» را بهتر نشان داده است.

بـه هـواداری از آن سـیب زنخـدان، بـویی گـر تـوانی بـه مشـام مـن بیمـار بیـار

(حافظ، ۴۵۷)

عاشق (بیمار) ≠ معشوق (درمانگر)

بوی سیب (شفابخش) ≠ مشام بیمار (نیازمند شفا)

معشوق توانگری است که همه چیز را در دست دارد. عاشق بیمار نیازمندی است که بویی از معشوق طلب می‌کند تا با استشمام آن درمان پذیرد. هوا در معنای «میل داشتن» یا «طرفدار کسی بودن» است که با بو و مشام (هوا در معنای فیزیکی آن) ایهام تناسب دارد؛ هم‌چنین بو و امید داشتن. تناسب هوا، بوی سیب، و مشام بیمار تقابل را بهتر فراهم بیان می‌دارد.

من قلـب و لسـانم بـه وفـاداری و صـحبت و اینان همه قلب‌انـد کـه پـیش تـو لسـان‌اند

(سعدی، ۲۴۹)

ایهام تناسب در واژهٔ قلب در معنای «عضوی از بدن که جایگاه عشق حقیقی است» و «ناسره و تقلبی»، تقابل بین عشق حقیقی و مجازی را نشان می‌دهد. عاشق حقیقی خود را در تقابل با عاشق مدعی، و متعهد به وفاداری و محبت می‌داند.

من (عاشق حقیقی) ≠ عاشق مدعی

(دل و زبان) ≠ دورویی

وفاداری (حقیقت عشق) ≠ تقلبی (زبان‌بازی)

جایگاه قلب (ماندگاری) ≠ جایگاه زبان (زودگذری)

در این بیت حزین نیز ایهام در ایجاد تقابل نقش مهمی بازی می‌کند:

چه دولتی‌ست که دردت نصیب جان من است همای تیر تو را طعمه استخوان من است

(حزین لاهیجی، ۱۸۱)

دولت در این بیت هم به معنای خوشبختی است و هم به تعریض و از باب تهکم به معنای بدبختی برای عاشق. درد عشق همچون تیری تا استخوان عاشق فرومی‌رود. تناسب میان درد و تیر و استخوان، اندوه و غم عاشق را بیشتر جلوه می‌دهد. همچنین از تناسب بین همای و دولت و استخوان و نیز بین تیر و طعمه نمی‌توان غافل شد.

شکارچی ≠ طعمه

بر بلندای آسمان (هما) ≠ بر خاک افتاده (استخوان)

مرغ شکاری ≠ هما (استخوان‌خوار)

درد و اندوه ≠ خرّم از شکار

٦. ۳. تقابل تأویلی بر بستر کنایه

آن‌گاه که کنایه بسترساز تقابل می‌شود، درک مفهوم کنایی بیت به استخراج اجزای تقابل یاری می‌رساند. پس از تأویل کنایه می‌توان به تقابل نهفته در آن پی برد.

به صدق کوش که خورشید زاید از نفست که از دروغ سیه‌روی گشت صبح نخست

(حافظ، ۲۸)

«سیه‌رویی» در معنای کنایی شرمندگی بر اثر ارتکاب گناه، و در معنای حقیقی سیاهی چهره به کار رفته است. در تأویل بیت می‌توان گفت سیاه‌رو در مقابل زایش نفس به کار رفته است. سیاهی تصویر خفگی چهره را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. هم‌چنین «خورشید» تصویر روشنایی و تلألو، و «کوش» حرکت را القا می‌کند؛ یعنی در حال تغییر است و روشنایی آن هر لحظه بیشتر می‌شود. در حالی‌که سیاهی (خفگی) یادآور شب است و سکون و بی‌حرکتی را به ذهن متبادر می‌کند.

صدق ≠ دروغ

زایش خورشید ≠ سیاهی

نفس کشیدن ≠ خفگی

روشنی روی ≠ تیرگی روی

یک‌رنگی ≠ دورنگی (صبح کاذب و صبح صادق)

در بیتی دیگر از حافظ:

بـه تنگ‌چشـمی آن تـرک لشـکری نـازم کـه حملـه بـر مـن درویـش یک‌قبـا آورد

(حافظ، ۱۴۵)

تنگ‌چشم در معنای کنایی «حریص و طمع‌کار» و معنای حقیقی «دارای چشمان کوچک و تنگ»، و یک‌قبا در معنای کنایی «فقیر» و حقیقی «فقط یک قبا داشتن» به کار رفته است. تنگ‌چشمی ترک لشکری، تنگ نظری او را نشان می‌دهد که با وجود قدرتمندی به درویش رحم نمی‌کند. این بیت تصویر یک ترک غارتگر را در تقابل با درویش بی‌نوا نشان می‌دهد. همچنین تنگ‌چشمی که کوچکی چشم را نیز می‌رساند مفید این معناست که به دلیل کوچکی چشم نمی‌تواند یک‌قبابودن درویش را ببیند و آن را درک کند. این تقابل، دوگانگیِ «درک درویش» و «درک نکردن تُرک لشکری» را برجسته می‌کند.

ترک لشکر ≠ درویش

معشوق بی‌رحم ≠ عاشق

ترک لشکری ≠ فقیر یک لا قبا

و در این بیت:

سـمند دولـت اگـر چنـد سرکشـیده رود ز همراهـان بـه سـر تازیانـه یـاد آریـد

(حافظ، ۲۴۱)

تقابل بر بستر تعریض شکل می‌گیرد؛ تعریض به کسانی که چند روزی به قدرت و جایگاه رسیده‌اند و به دیگران توجهی ندارند. سرکشیده بودن، بالابودن سر را به ذهن متبادر می‌کند حال آنکه همراه بودن و تازیانه خوردن از سوار، جهت پایین را نشان می‌دهد. حرکت تازیانه از محل سوار و ایستادن آن در جهت همراه نمونه‌ای دیگر از تقابل است. گویا «به سر تازیانه زدن» رسمی بوده است بدین صورت که چون بزرگی سواره از جایی بگذرد و کسی را بر راه افتاده بیند، برای تفقد با سر تازیانه به او اشاره‌ای کند، به معنی کمترین بخشش (و التفات) (تعلیقات خانلری بر حافظ به نقل از خرمشاهی، ۱۳۶۸: ۸۱۵). این کنایه

تقابل را ساخته است. کم‌توجهی به شاعر با کم‌ترین شکل یعنی «اشاره با سر تازیانه» آن هم صرفاً در جهت یادآوری نشان داده شده است. این امر تقابل و فاصله موجود در «دولتیان» و «همراهان بی‌چیز» را نشان می‌دهد. با اندکی تأمل صورت‌های دیگر تقابل در لایه‌های زیرین نمود می‌یابند:

سواره (سوار بر سمند)	≠	پیاده (همراهان)
سرکش	≠	مطیع
تازیانه زدن	≠	تازیانه خوردن
کم‌توجهی	≠	توقع توجه داشتن
فرماندهی	≠	فرمان‌برداری

در این بیت حزین با تأویل و تأمل بیشتر می‌توان به لایه‌های مختلف تضاد و تقابل پی‌برد:

ز ترک‌تازی آن نازنین‌سوار هنوز مرا غبار بلند است از مزار هنوز

(حزین لاهیجی، ۴۷۴)

پس از غارت آنچه باقی می‌ماند غبار است. در اینجا غبار هم در معنای حرکت ترک‌تاز است و هم در معنای هیچ و پوچ، چون پس از غارت چیزی باقی نمی‌ماند. صورت‌های تقابل تأویلی در زیر مشخص شده است:

سوار	≠	خفته در مزار
غارتگر (ترک‌تازی)	≠	غارت‌شده
حرکت و پویایی	≠	غبارآلوده از یک جای ماندن
ترک‌تازی	≠	نازنین بودن

حافظ در این بیت خود را درقالب عاشق بی‌چیز به تصویر می‌کشد که عنصری در تقابل است:

چه گردها که برانگیختی ز هستی من مباد خسته سمندت که تیز می‌رانی

(حافظ، قصیده ۲)

گرد از چیزی افکندن کنایه از نابود کردن آن است؛ و سمند یار همه چیز شاعر را نابود ساخته است. تصویر ارائه‌شده از عاشق در این بیت، مفلس بی‌چیزی است که دارایی‌اش اینک غباری بیش نیست. مفلس حالت نشسته را در ذهن مخاطب تداعی می کند در حالی‌که معشوق غارتگری است سوار بر سمند تیزرو. هم‌چنین است گرد در مقابل باد. نشستن گرد روی سطح چیزی با وزیدن تقابل دارد.

نابود شدن	≠	تیز راندن و نابود کردن
مغلوب	≠	غالب
ساکن	≠	در حال پوییدن
نشسته و خسته	≠	پرتوان
گرد وخاک شدن	≠	به باد آوردن

٦. ٤. تقابل تأویلی در گسترهٔ غزل

گاه تقابل تأویلی در گسترهٔ کل غزل قرار می‌گیرد؛ یعنی بن‌مایه و شالودهٔ غزل بر تقابل و تضاد نهاده شده است. در چنین غزل‌هایی تکرار تقابل‌ها سبب برجستگی و القا بهتر موضوع می‌شود:

در قید غم خاطر آزاد کجایی؟ تنگ است دلم، قوت فریاد کجایی؟
دیری‌ست که رفتی و ندارم خبر از تو بازآ دل آواره خوشت باد کجایی؟
ای ناوک تأثیر که کردی سفر از دل می‌خواست تو را ناله به امداد کجایی؟
رسوای جهان می‌کندم هند جگرخوار غم پرده در افتاده دل شاد کجایی؟
با آنکه نیاوردی یک بار ز ما یاد ای آنکه نرفتی دمی از یاد کجایی؟

(حزین لاهیجی، ۸۴۶)

حزین در این غزل واژگان و عباراتی را در قالب تقابل آورده و آن‌ها را با ردیف «کجایی» هم‌نشین کرده است که دالّ بر دوری است. بدین ترتیب دو قطب تقابل را نشاندار نموده است: استغاثه که فاصلهٔ عاشق و معشوق را محسوس‌تر نشان داده است. حزین با به کارگیری تقابل بر آن است که معشوق را در قالبی آزاد و رها قرار دهد که بر اسارت و

دوری عاشق تأکید بیشتری دارد. این نوع فاصله‌گذاری و تقابل که در گسترهٔ غزل به‌کار می‌رود، صرفاً میان دو واژه یا در یک بیت نیست. این تقابل‌ها را می‌توان در ترکیبات زیر یافت:

در قید غم، دل‌تنگ، ناتوان از فریاد کشیدن ≠ خاطر آزاد
بی‌خبر از همه جا (در معنای مقیّد) ≠ دارندهٔ دل آواره (در معنای آزاد)
نیازمند یاری (تأثیرپذیرفته) ≠ ناوک اثرگذار
یادنشده ≠ یادشده (نرفته از یاد)

در این غزل حزین هم تقابل در کل پیکرهٔ غزل دیده می‌شود:

طبیب من چرا از خسته جان خود نمی‌پرسی؟ توان پرسیدنی وز ناتوان خود نمی‌پرسی؟
قلم کی محرم و قاصد کجا درد سخن دارد چرا احوال ما را، از زبان خود نمی‌پرسی؟
مگر آگه نه‌ای از سوختن ای شمع بی‌پروا که از پروانهٔ آتش به جان خود نمی‌پرسی؟
نسیم آشفته می‌گوید، سراغ نافهٔ چین را چرا احوال ما را از زبان خود نمی‌پرسی؟
اگر باور نداری شرح جور از من، چرا باری حدیثی از دل نامهربان خود نمی‌پرسی؟
شکار خسته می‌داند عیار سختی بازو چرا از زخم دل زور کمان خود نمی‌پرسی؟
سرت گردم، چه دیدی کز حزین گردانده‌ای دل را ز دستان‌سنج دیرین، داستان خود نمی‌پرسی؟

(حزین، ۷۶۸)

تقابل‌های موجود در این غزل نشان‌دهندهٔ تحسر شاعر است که در قالب پرسش بیان شده است. حزین در این غزل و امثال آن با به‌کارگیری تقابل، بر ضعف و سرخوردگی خویش بیشتر تأکید می‌ورزد و اندوه خود را در شعر ملموس‌تر می‌کند. با ردیف قرار گرفتن «نمی‌پرسی؟» این اندوه نشان‌دار می‌شود و شکایت شاعر از بی‌اعتنایی یار برجسته می‌گردد.

طبیب (بی‌درد) ≠ بیمار خسته‌جان (دردمند)
ناز کردن برای هم‌صحبتی با عاشق ≠ اظهار نیاز به صحبت با معشوق
بی‌وفایی و بی‌توجهی (شمع بی‌پروا) ≠ توجه و فداکاری (پروانهٔ آتش به جان)
بی‌توجه به سوختن ≠ آگاهانه سوختن را به جان خریدن

صید (خسته و زخمی) ≠ صیاد (کمان‌دار)

غزلی دیگر از حزین:

میگساران چو هوای گل و شمشاد کنید — لختی از خون جگر خوردن ما یاد کنید
خوش‌قدان خسرو وقتید به اقبال بلند — ملک دل زان شما شد ستم‌آباد کنید
به وفا خاطر عشّاق توان داشت نگاه — به جفا گر نتوانید دلی شاد کنید
من تنک‌ظرف ستم نیستم و غمزه‌بخیل — سینه‌ام را هدف ناوک بیداد کنید
عندلیبان چمن‌سیر از آن باغ بهار — به پیامی من دلسوخته را یاد کنید
سر چه باشد که دل و جان بفشانید به ذوق — هر چه دارید نثار ره صیاد کنید

(حزین لاهیجی، ۴۱۷)

شاعر با قراردادن دوگروه در مقابل هم، اوج بدبختی و تیره‌روزی یکی و شادباشی دیگری را به تصویر می‌کشد. غرض شاعر از این غزل جلب توجه معشوق است. حزین با قرار دادن ترکیبات مصرع اول (شادِ غرق در نعمتِ بدون ناخوشی) در مقابل ترکیبات مصرع دوم اوج حُزن و درماندگی خود را نشان می‌دهد:

میگساری (شادباشی) ≠ خون جگر خوردن (اندوه و درد)
خوشی، شادخواری ≠ اندوه و درد
مالک (معشوق) ≠ رعیت (عاشق)
مالک دل(خوش‌قدان خسرو وقتِ اقبال بلند) ≠ ستم آباد
خسرو (ستم کردن) ≠ رعیت (ستم دیدن)
غمازی ≠ بخل در غمازی
عندلیبان چمن ≠ دلسوخته و بی‌بهره از کام معشوق

۷. نتیجه‌گیری

در تقابل تأویلی، تلاش برای کشف عناصر متقابل مخفی شده در بیت باعث تلذذ ادبی می‌شود؛ خواننده به تقابل‌های پنهان و تأویل‌شدهٔ متن که اساس منظور شاعر است پی

می‌برد. این امر تأثیرپذیری خواننده را از شعر بالا می‌برد. به کارگرفتن آرایه‌هایی مانند تشبیه و استعاره در جایگاه واژگان متقابل، جلوهٔ مؤثری به بیت می‌بخشد. همنشینی واژگان و عبارات متقابل با دیگر کلمات، میزان فاصله و دوری طرف تقابل را بهتر نشان می‌دهد. در ابتدا ممکن است مخاطب به تقابل‌های نهفتهٔ موجود در بیت پی نَبَرد؛ اما با تأمل متوجه خواهد شد چه تقابل شگرفی در اجزای شعر نهفته است.

تقابل‌های تأویلی در چهار زیرگروه: واژگان، کنایه، ایهام و پیکرهٔ غزل دسته‌بندی می‌شوند. تقابل بر بستر واژگان یعنی قرارگرفتن واژگان در حوزهٔ تناسب، تضاد، تشبیه و استعاره، تقابل را شکل دهد. خواننده پس از کشف رابطه میان اجزای بیت به تأویل مفهوم شعر می‌پردازد و تقابل را درمی‌یابد. تقابل تأویلی بر بستر ایهام، یعنی شاعر با بهره‌گیری از معنی دوم کلمه یا جمله که تا حدودی مبهم و دور از ذهن مخاطب است، تقابل را بر پا - می‌سازد. از آنجاکه ایهام هم در کلمه و هم در جمله (فعل) موجود است این گونه تقابل‌ها نیز دو صورت می‌یابد که صورتی نزدیک به کاریکلماتور آن پس از تأویل و کشف، لذت ادبی دوچندانی را نصیب خواننده و تأویل‌کننده خواهد کرد. در تقابل تأویلی بر بستر کنایه، خواننده با درک مفهوم کنایی بیت اجزای تقابل را استخراج و پس از تأویل به تقابل نهفته در آن پی می‌برد. لازمهٔ درک این تقابل درک هر دو معنی قریب و بعید ایهامی کلام است. تقابل تأویلی بر بستر غزل، یعنی شاعر تقابل را در گسترهٔ کل غزل قرار دهد. بن‌مایه و شالودهٔ غزل بر مبنای تقابل و تضاد است؛ تکرار تقابل‌ها سبب برجستگی و القای بهتر موضوع مد نظر شاعر می‌شود. در این نوع تقابل، یا در دو مصراع هر بیت با هم تقابل دارند، یا هر بیت در تقابل معنایی با بیت دیگر است. مخاطب پس از خواندن کل غزل و درک مفهوم کلی آن در پی کشف تقابل‌ها برمی‌آید و پس از تأویل ابیات، دوباره غزل را با درنگ و تأمل بیشتری می‌خواند و با آشکار شدن تقابل‌ها لذت ادبی نو و بیشتری از مرتبهٔ قبل می‌برد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Mohammadreza Yousefi **https://orcid.org/0009-0002-3317-3138**
Maryam Bakhtiari **https://orcid.org/0000-0002-8245-932x**

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۹۱). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

اسکلتن، رابین. (۱۳۷۵). *حکایت شعر*. ترجمه مهرانگیز اوحدی، مقدمه و ویرایش اصغر دادبه. تهران: میترا.

برتنس، هانس. (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: ماهی.

پارسی‌نژاد، کامران. (۱۳۸۲). «ساختارگرایی و ساخت‌شکنی». *ادبیات داستانی*. ش ۶۹ (خرداد ۱۳۸۲): ۳۵ – ۳۸.

جرجانی، عبدالقاهربن عبدالرحمن. (۱۳۸۹). *اسرارالبلاغه*. ترجمه جلیل تجلیل. تهران: دانشگاه تهران.

چندلر، دنیل. (۱۳۸۶). *مبانی نشانه‌شناسی*. ترجمه مهدی پارسا. تهران: سوره مهر.

چهری، طاهره، سالمیان، غلامرضا و یاری گل‌دره، سهیل. (۱۳۹۲). «تحلیل تقابل‌ها و تضادهای واژگانی در شعر سنایی». *پژوهش‌های ادب عرفانی(گوهر گویا)*، س ۷، ش ۲ (پیاپی ۲۵): ۱۴۱ – ۱۵۸.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۱). *دیوان*. تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: اساطیر.

حزین لاهیجی، محمدعلی. (۱۳۸۵). *دیوان*. تصحیح ذبیح‌الله صاحبکار. تهران: سایه.

حقیقت، سیدصادق. (۱۳۹۱). *روش‌شناسی علوم سیاسی*. ویراست سوم. قم: دانشگاه علوم انسانی مفید.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۶۸). *حافظ‌نامه*. تهران: سروش. ۲ جلد.

سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۸۳). *کلیات*. تصحیح بهاءالدین خرمشاهی. تهران: دوستان.

صائب تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۵). *دیوان*. تصحیح محمد قهرمان. تهران: علمی و فرهنگی.

صفوی، کورش. (۱۳۸۷). *درآمدی بر معناشناسی*. تهران: سوره مهر.

عاملی رضایی، سیده‌مریم و مولودی، فؤاد. (۱۳۹۹). «تحلیل روان‌شناختی تقابل‌ها در اندیشه شمس تبریزی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*. س۱۸، ش۵۶: ۴۹ – ۷۶.

فاضلی، فیروز و پژهان، هدی. (۱۳۹۳). «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ». *پژوهشنامه ادب غنایی*. س ۱۲، ش ۲۳: ۲۸۴ – ۳۰۱.

گلدمن، لوسین. (۱۳۷۱). *جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه محمدجعفر پوینده. تهران: هوش و ابتکار.

نبی‌لو، علی‌رضا. (۱۳۹۲). «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ». *زبان و ادبیات فارسی*. س۲۱، ش ۱۹ (پیاپی ۷۴): ۶۹ – ۹۹.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۴). «متناقض‌نما در ادبیات». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد*. س ۲۵، ش ۳ – ۴: ۲۷۱ – ۲۹۴.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.

هادی، روح‌الله و *سیدقاسم*، لیلا. (۱۳۹۲). «بررسی همانندی‌های نظریات عبدالقاهر جرجانی با ساختگرایی و نقد نو». *مطالعات زبانی بلاغی*. س۴، ش۷: ۱۲۷ – ۱۴۸.

یوسفی، محمدرضا و ابراهیمی شهرآباد، رقیه. (۱۳۹۱). «تضاد و انواع آن در زبان فارسی». *فنون ادبی*. س۴، ش۲: ۱۲۹ – ۱۵۴.

یوسفی، محمدرضا و بختیاری، مریم. (۱۳۹۶). «هنر حافظ در ترسیم فراز و فرود ابیات بر پایهٔ عنصر تقابل». *شعرپژوهی بوستان ادب*، س ۹، ش ۳: ۱۶۳ – ۱۸۸.

References

Ahmadi, Babak. (2011). *Truth and beauty*. Tehran: Centeral. [In Persian]

Ameli Rezaei, Maryam and Molodi, Fo'ad. (2019). "Psychological analysis of contrasts in the thought of "Shams Tabrizi"". *Persian Language and Literature Research Quarterly*. Vol.18, No.56: 49-76. [In Persian]

Bertens, Hans. (2004). *Basics of Literary Theory*. Translated by Mohammadreza Abulqasimi. Tehran: Mahi. [In Persian]

Chandler, Daniel. (2016). *Basics of semiotics*. Translated by Mahdi Parsa. Tehran: Surah Mehr. [In Persian]

Chehri, Tahereh, Gholamreza Salemian and Sohail Yari Goldareh. (2012). "Analysis of lexical comparisons and contrasts in Sana'i poetry". *Researches of mystical literature* (*Gohar Goya*). Vol. 7, No. 2 (25): 141-158. [In Persian]

Fazeli, Firouz and Pejhan, Hoda. (2013). "Avoiding double confrontations in Hafez's court". *Research paper on lyrical literature*. Vol.12, No. 23: 227-244. [In Persian]

Goldman, Lucien. (1371). *Sociology of literature*. Translated by Mohammadjaafar Pouindeh. Tehran: Intelligence and Innovation. [In Persian]

Hadi, Ruhollah and Seyedqassem, Leila. (2012). "Examining the similarities of Abdulqahir Jarjani's theories with constructivism and new criticism". *Rhetorical language studies.* Vol. 4, No. 7: 127-148. [In Persian]

Hafez, Shamsuddin Mohammad. (1371). *Diwan*. Edited by Mohammad Qazvini and Qasim Ghani. Tehran: Asatir. [In Persian]

Hazin Lahiji, Mohammadali. (1385). *Diwan*. Proofreader by Zabihullah Sahibkar. Tehran: Shadow. [In Persian]

Haqiqat, Seyyed Sadegh. (1391). *Political Science Methodology*. 3thedition. Qom: Mofid University. [In Persian]

Jurjani, Abdulqahar ibn Abdulrahman. (1389). *Asrar ol-Balagha*. Translated by Jalil Tajleel. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Khorramshahi, Bahauddin. (1368). *Hafeznameh*. Tehran: Soroush. 2 Vol. [In Persian]

Nabilo, Alireza. (2012)."Investigation of double contrasts in Hafez's sonnets". *The Faculty of Literature and Human Sciences*. Vol. 21, No. 19 (74): 69-99. [In Persian]

Parsinejad, Kamran. (1382). Structuralism and deconstruction. *Fiction Literature*, Vol. 11, No. 69: 11-76. [In Persian]

Sae'b Tabrizi, Mohammadali. (1365). *Diwan*. Proofreader by Mohammad Qahraman. Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Saadi, Mosleh ibn Abdullah. (1383). *General*. Proofreader by Bahauddin Khorramshahi. Tehran: Dostane. [In Persian]

Safavi, Korosh. (1387). *Introduction to semantics*. Tehran: Surah Mehr. [In Persian]

Vahidian Kamiyar, Taghi. (1374). "Contradiction in literature". *Journal of Ferdowsi University*, Vol. 25, No. 3-4: 271-294. [In Persian]

————. (1388). .*Innovative from an aesthetic point of view*. Tehran: Samt. [In Persian]

Yousefi, Mohammadreza and Ebrahimi Shahrabad, Ruqiya. (2011). "Contradiction and its types in Persian language". *Fonun Adabi*. Vol. 4, No.2: 129-154. [In Persian]

Yousefi, Mohammadreza and Bakhtiari, Maryam. (2016). “Hafez's art in drawing the ups and downs of verses based on the element of confrontation”. *Bostan Adab poetry research*. Vol. 9, No. 3: 163-188. [In Persian]

استناد به این مقاله: یوسفی، محمدرضا و بختیاری، مریم. (۱۴۰۲). تقابل تأویلی؛ شگردی برای ایجاد لذت ادبی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۲)، ۹-۳۶. doi: 10.22054/JRLL.2023.71564.1033

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Literary Language Research Journal
Summer 2023, 1(2), 37 -62
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.70977.1031

ATU PRESS

Analysis of the Literary Function of the Adjective in Tangsir's Novel and Antari Ke Loutiash Morde Bud Story Collection by Sadegh Chubak

Leila Rivandi *
Graduate of Persian Language and Literature, Allameh Tabatab'i University, Tehran, Iran

Mahmood Bashiri
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabatab'i University, Tehran, Iran

Abstract

An adjective in Persian is a word other than a noun that comes with a noun or noun group; it binds the meaning and explains it. There are different types of adjectives. This research tries to carefully examine the adjective in detail, to deal with its meta-directive role in processing of space-building figures, and the writer's literary school, drawing scenes and its literary functions, and to answer the questions about the nature of the literary and semantic function of the adjective in the novel Tangsir and the collection of short stories of Antar(monkey figure of the story) whose Louti (trainer) had died. By analyzing the data in a descriptive-analytical method, we came to the conclusion that adjectives, are very effective in constructing and processing characters, expressing their views, relationships and thinking of characters towards each other, as well as in constructing literary arrays such as metaphor, synesthesia and literary highlighting and in constructing the dominate atmosphere of the story through the frequency of the adjectives , the darkness or lightness of the adjectives and some features such as physical features and the type of structure of the adjective. From category cognition point of view, by examining the frequency of the traits used, we came to the conclusion that the frequency of the prototype adjectives, both in the novel and in the short story series, is higher than the non-prototype adjective. The author has mostly used simple expressive adjectives, and most of these adjectives are the prototype adjectives, That is, they have the highest degree of being of an adjective and are used around the first character or the protagonist.

Keywords: adjective, semantic and aesthetic function, Sadegh Chubak, Tangsir, Antar (monkey figure of the story) whose Louti (trainer) had died.

* Corresponding Author: leilarivandy@yahoo.com
How to Cite: Rivandi, L., Bashiri, M. (2023). Analysis of the Literary Function of the Adjective in Tangsir's Novel and Antari Ke Loutiash Morde Bud Story Collection by Sadegh Chubak. *Literary Language Research Journal*, 1(2), 37-62. doi: 10.22054/JRLL.2023.70977.1031

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 13/11/2022, Review: 15/3/2023, Accepted: 13/5/2023 Original research

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، ۳۷-۶۲
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.70977.1031

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۸/۲۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۲۳
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

تحلیل کارکرد ادبی صفت در آثار صادق چوبک با تأکید بر تنگسیر و مجموعه‌داستان انتری که لوطی‌اش مرده بود

لیلا ریوندی * دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

محمود بشیری دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

در این پژوهش تلاش می‌شود نقش فرادستوری صفت در پرداخت شخصیت‌ها، ساخت فضا، مکتب ادبی نویسنده، ترسیم صحنه و کارکرد ادبی بررسی شود. بدین منظور در رمان *تنگسیر* و مجموعه‌داستان *انتری که لوطی‌اش مرده بود* چگونگی کارکرد ادبی و معنایی صفت بررسی گردید. با تحلیل داده‌ها به روش توصیفی- تحلیلی این نتیجه حاصل شد که صفت در ساخت و پرداخت شخصیت‌ها، بیان دیدگاه آن‌ها، روابط، و طرز فکر شخصیت‌ها از همدیگر مؤثر است، هم‌چنین در ساخت آرایه‌های ادبی‌ای نظیر استعاره، حس‌آمیزی، و برجسته‌سازی‌های ادبی نقش دارد. صفت در ساخت فضای حاکم بر داستان نیز از طریق بسامد کاربرد، تیرگی یا روشنی، و ویژگی‌هایی نظیر ویژگی‌های فیزیکی و نوع ساختمان تأثیرگذار است. از نظر رده‌شناختی با بررسی بسامد صفات به‌کاررفته این نتیجه حاصل شد که بسامد صفات سرنمون، چه در رمان و چه در مجموعه‌داستان کوتاه، بیشتر از صفت غیرسرنمون است. نویسنده بیشتر از صفات بیانی ساده استفاده کرده است و اغلب آن‌ها صفات سرنمون هستند. یعنی، بالاترین درجهٔ صفت‌بودن را دارند و برای شخصیت اول یا قهرمان داستان به‌کار برده شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: صفت، کارکرد معنایی و زیبایی‌شناختی، صادق چوبک، تنگسیر، انتری که لوطی‌اش مرده بود.

* نویسنده مسئول: leilarivandy@yahoo.com

مقدمه

مکتب ادبی: مجموعهٔ *انتری که لوطی‌اش مرده بود* (تألیف ۱۳۲۸) و رمان *تنگسیر* (تألیف ۱۳۴۲) از برجسته‌ترین آثار داستانی صادق چوبک هستند. آن‌ها مرثیه‌ای بر نابودی ارزش‌های گران‌مایهٔ گذشته‌اند، مرثیه‌ای که اندوه خواننده را بابت ازدست‌رفتن این ارزش‌های اخلاقی برمی‌انگیزد (مهرور، ۱۳۸۰: ۱۰۹ – ۱۲۷). غالب آثار چوبک بر پایهٔ مکتب ادبی ناتورالیسم نوشته شده است. ناتورالیسم در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم به وجود آمد. بر اساس فلسفهٔ آن، هر چیزی که وجود دارد بخشی از طبیعت است؛ و هر چه در حوزهٔ علم قرار دارد، با علل مادی و طبیعی قابل‌توصیف و توجیه است (میرصادقی، ۱۳۹۹: ۴۷۵ – ۴۷۷). آنچه چوبک را در تصویر جنبه‌های عینیِ مختلفِ پلشتی و پستی زندگی آدم‌های داستان‌هایش موفق می‌کند، بینش ناتورالیستی اوست. زیرا ناتورالیسم بر عین‌نمایی پایه‌گذاری شده و هدف آن ارائهٔ تصویری زنده‌نما از واقعیت است (میرعابدینی، ۱۳۹۶: ۲۴۱ – ۲۵۲).

به کلامی دیگر ناتورالیسم عبارت است از به کار بردن روش تجربی و علمی در ادبیات (حسینی، ۱۳۸۶: ۴۷). عنوان این مکتب که در ۱۶ آوریل ۱۸۷۷ به وسیلهٔ گوستاو فلوبر[1]، ادمون دوگنکور[2]، امیل زولا[3]، و گروه آیندهٔ مدان[4] شکل گرفت، از زبان علم و فلسفه و نقد هنر گرفته شد و وارد ادبیات گردید (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۳۹۳). ناتورالیست‌ها مانند دانشمندان علوم طبیعی معتقد به مشاهده و تجربه بودند. تفاوت رئالیسم و ناتورالیسم در این است که تکیهٔ ناتورالیسم بیشتر بر نشان‌دادن زشتی‌ها است و به این اعتبار فلوبر و چوبک را می‌توان ناتورالیست خواند (شمیسا، ۱۳۹۰: ۹۷ – ۹۸). در شیوهٔ ناتورالیستی رمان‌نویس می‌تواند اشخاص و موقعیت‌ها را با نیروی پندار بیافریند، اما جهانی که در آن زیست می‌کند باید نسخه‌ای از جهان واقع باشد. این‌گونه داستان‌سرایی مستند چیزی بین ادبیات و وقایع‌نگاری است (پریستلی، ۱۳۵۲: ۲۹۱-۲۹۲). در سبک ناتورالیسم

1. Gustave Flaubert
2. Edmond de Goncourt
3. Emile zola
4. Medan

داستان‌نویس باید شخصیت‌های داستانی را به گونه‌ای وارد کنش داستان کند که در نتیجهٔ اعمال آن‌ها، پیرنگ داستان مطابق با اقتضای جبری امور منجر به نتیجه‌ای خاص شود، نتیجه‌ای که معمولاً با مرگ عجین است (پاینده، ۱۳۹۵: ۲۹۴).

صفت: صفت کلمه‌ای است برای مقید ساختن اسم، یا به عبارت‌دیگر برای بیان چگونگی اسم (خیام‌پور، ۱۳۸۶: ۴۹). در واقع صفت کلمه‌ای است غیر از اسم که همراه اسم یا گروه اسمی می‌آید و معنی آن را مقید می‌سازد و توضیحی دربارهٔ آن می‌دهد (فرشیدورد، ۱۳۹۲: ۲۵۲) و توضیحی به معنی اسم می‌افزاید بنابراین، وابستهٔ اسم است (خانلری، ۱۳۹۵: ۱۸۳). همهٔ صفت‌ها از بُعد جهت با هم یکی نیستند و از دیدگاه‌های گوناگون به اقسام مختلفی تقسیم می‌شوند. صفت‌ها از حیث مفهوم پنج گونه هستند: ۱) ساده، ۲) فاعلی، ۳) مفعولی، ۴) نسبی، و ۵) لیاقت (انوری و گیوی، ۱۳۹۳: ۱۱۰ – ۱۳۰). کاربردی از صفت را «صفت هنری» می‌گویند که به استعاره بسیار نزدیک می‌شود (ذوالقدر، ۱۳۷۲ : ۲۱۲).

پیشینهٔ پژوهش

شکوفه احمدی پایان‌نامه‌ای با عنوان «شگردها و شیوه‌های توصیف در آثار احمد محمود و صادق چوبک» در ۱۳۹۷ نگاشته است. در این پژوهش «توصیف» عنصر مهمِ معیارِ سنجش مهارت نویسندگان در نظر گرفته شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که میان توصیف نویسندگان و اقلیم آن‌ها، شباهت‌هایی وجود دارد.کارکرد صفت در ابعاد دیگر مانند شخصیت‌پردازی، ساخت فضا، مکتب ادبی نویسنده، صحنه‌پردازی و کارکرد ادبی بررسی نشده است.

نرگس استادی در پایان‌نامه‌ای با عنوان «تحلیل عناصر داستانی در آثار چوبک» که در ۱۳۹۲ نگاشته، عناصر به‌کاررفته در آثار چوبک را بررسی و تحلیل کرده است. در این پژوهش، آثار چوبک براساس ویژگی‌های اساسی ناتورالیسم بررسی شده، و پژوهشگر فقط ویژگی‌های بارز ناتورالیسم در آثار چوبک را بیان نموده، و تأثیر صفت بر ساخت مکتب ادبی نویسنده بررسی نشده است.

در مقاله‌ای با عنوان «نگاه رده‌شناختی به مقولهٔ صفت در زبان فارسی» که والی رضایی در ۱۳۹۴ به چاپ رسانده، دربارهٔ اهمیت صفت، و نقش ادبی آن با نگاهی رده‌شناختی بحث شده است. در این مقاله ابتدا مباحث نظری رده‌شناختی بیان شده، سپس معیارهای رده‌شناختی در زبان و دستور زبان فارسی بیان گردیده و معیارهای سرنمونی صفت با زبان فارسی تطبیق داده شده است. در این پژوهش به‌تفصیل رده‌بندی صفت مطرح و بررسی شده، اما تأثیر صفت در اثر ادبی بررسی نشده است.

۱. تنگسیر

مضمون *تنگسیر* کشاکش محمد با چهار تن از اهالی بوشهر است. آن‌ها با کلاه‌برداری هزار تومان از او که کاسبی خرده‌پا است، ستانده و همگی مدعی شده‌اند که محمد پولش را از کریم، تاجر بازار، گرفته است. در نهایت محمد هر چهار تن را می‌کُشد و فاتحانه می‌گریزد. *تنگسیر* در فضایی متفاوت از دیگر داستان‌های چوبک آفریده شده است. این اثر بازسازی خاطرات و ذهن جمعی مردم است. پیش از وی، رسول پرویزی نیز در داستان «شیرمحمد» به شیوه‌ای گزارش‌گونه دربارهٔ اقدام دلیرانهٔ او قلم زده بود. چوبک بعضی جمله‌ها را با مختصر تغییری از آنجا نقل کرده است (مهرور، ۱۳۸۰: ۱۰۹ – ۱۲۷).

۱. ۱. شخصیت‌پردازی

شخصیت‌های اصلی

از ابتدای رمان تأثیر صفت را در شخصیت‌سازی می‌بینیم. نویسنده اولین مواجههٔ خواننده با محمد را با تصویری آشفته و زمخت شروع می‌کند. او نمایندهٔ طرز فکر آرمانی‌ای است که دیگر از بین رفته. محمد شخصیتی با خویشمندیِ خویش ندارد، بلکه شخصیتی تیپیکال است. صفات فیزیکی منسوب به او تداعی‌کنندهٔ نیرومندی و زمختی مردی روستایی و زحمت‌کش است. شهرو، زنی سنتی در نظام مردسالارانهٔ روستایی جنوبی است که قدرت بیان اندیشه و اعتراض ندارد. هنگامی که محمد شهرو را از تصمیمش آگاه می‌کند، حتی فرصتی برای گریه بدو نمی‌دهد و او را از گریستن منع می‌کند. به همین دلیل لبخندهای

شهرو گریه‌زده است؛ گریه‌ای که شهرو فرصتی برای بروز آن نیافته بود. نویسنده همهٔ احساسات درونی شهرو را فقط با یک ترکیب وصفیِ پارادوکسیکال به مخاطب انتقال می‌دهد: «گریه‌گرفته» (چوبک، ۱۳۶۹ الف: ۱۱۶). در واقع این صفت مشتق‌مرکب علاوه بر بیان منظور نویسنده، به دلیل برجستگی ادبی و آشنایی‌زدایی کارکرد ادبی ایجاد کرده است.

زندگی شهرو در یک لحظه با فهمیدن تصمیم محمد تغییر می‌کند. این تغییر با ترکیب وصفی «آدم‌بیگانه» (همان: ۱۱۰) بیان می‌شود. این صفت را شهرو به محمد نسبت می‌دهد دقیقاً در لحظه‌ای که ناگهان از تصمیم محمد آگاه می‌شود؛ گویی ضربه‌ای عاطفی خورده است. او خودش را بیگانه می‌بیند زیرا محمد در تصمیم‌گیری با او مشورت نکرده، نظر او را جویا نشده، و خودش به‌تنهایی تصمیم گرفته است. پنداری اصلاً شهرو وجود ندارد یا نقشی ندارد. در اینجا نویسنده نظرش را در باب هیچ‌انگاریِ زنان در نظام سنتی ابراز می‌دارد. نویسنده با بیان صفاتی که شهرو به محمد نسبت می‌دهد، موضع ضعیف زن سنتی در مقابل مرد را متذکر می‌شود.

دیدگاه محمد به شهرو، همان دیدگاه مرد سنتی در نظام مردسالارانه به زن است. محمد او را ضعیف می‌پندارد، زنی که همواره به مردش وابسته است و در همه حال نیاز به حمایت او دارد. محمد، هیچ خویشمندی در شخصیت شهرو نمی‌بیند و برای او، شهرو فقط یک زن روستایی خوب و آرام است که وظایف خود را در زندگی زناشویی به‌خوبی انجام می‌دهد. از دیدگاه محمد، شهرو شخصیت تیپیکال زنی روستایی است، زنی تلاشگر و منبع مهر و عطوفت. ازاین‌رو، محمد او را با صفاتی که بر این آرامش تأکید دارند وصف می‌کند و او را یگانه منبع محبت خود می‌بیند، صفاتی چون «خندهٔ بازتسلی‌بخش» (همان: ۵۰)؛ یا صفات «زن کدبانو و باخدا» (همان: ۱۱۸) که طرز تفکر محمد نسبت به شهرو را نشان می‌دهد و به‌طور غیرمستقیم به دیدگاه سنتی مردسالارانهٔ محمد نیز اشاره دارد. در این صفت‌ها خلاقیت ادبی دیده نمی‌شوند، کاملاً کلیشه‌ای هستند. بیان‌کنندهٔ دیدگاه عام محمد به شهرو که او را فقط زنی خوب و مؤمن و نه معشوقی یگانه می‌داند.

در ذهن نویسنده نظری پارادوکسیکال دربارهٔ محمد وجود دارد. از یک سو او

قهرمان داستان است و از سویی دیگر نویسنده با انتساب برخی صفات دیدگاهی متفاوت را بیان می‌دارد. شاید دلیل آن درگیری‌های ذهنی نویسنده در این باره باشد: آیا باید ستم را پذیرفت؟ اگر نباید زیر بار ستم رفت و غیرتمندانه از حق خود دفاع کرد، تکلیف خون‌هایی که ریخته می‌شود چیست؟ چه کسی می‌تواند مجازات ستم‌کنندگان را تعیین کند؟ آیا محمد کار درستی کرد؟ خون‌های بی‌گناهی که به دست او ریخته شده چه سرانجامی خواهند داشت؟ این تناقض‌ها کاملاً در صفاتی که نویسنده برای محمد به‌کار می‌برد مشهود است: «انگشتان گنده و بی‌رحم» (همان: ۶۸)، صفت «گندگی، زمختی و درشتی» در داستان بارها و بارها به محمد نسبت داده شده که درشتیِ اندام و قدرتمندی او را برای مخاطب تداعی می‌کند اما چرا نویسنده می‌گوید بی‌رحم؟ انگشتان محمد همان انگشتانی است که بی‌تردید قتل می‌کنند و حتی برای گرفتن حیوان به او صدمه می‌زنند. درست است که محمد این کارها را در راستای اخلاقیات خود انجام می‌دهد، ولی از نظر نویسنده محمد نوعی بی‌رحمی که شاید برآمده از شجاعت باشد نیز دارد.

یکی دیگر از شخصیت‌های داستان، پدر شهرو است. محمد شب قبل از ارتکاب جرم پیش او می‌رود، شهرو و بچه‌هایش را به او می‌سپرد. او محمد را مردی درست و خوب می‌داند، از رفتن و کشته‌شدن او می‌ترسد، اما شجاعتِ مخالفت و ممانعت را ندارد. صفاتی که پدر شهرو در وصف محمد به‌کار می‌برد اغلب صفاتی بدون کارکرد ادبی و برجستگی هستند، مصطلح‌اند و پرکاربرد که نشان‌دهندهٔ نگاه عام پدر شهرو به محمد است. او محمد را مانند تمام مردهای خوب و غیور دیگر می‌بیند. محمد برای او یگانگی ندارد. چون پدر شهرو هیچ مخالفتی نمی‌کند، محمد نظر خوبی نسبت به او دارد که با صفاتی مثل «آدم سردوگرم‌چشیده» (همان: ۱۰۸) بیان می‌گردد.

شخصیت‌های فرعی

در این رمان به کودکان چندان پرداخته نشده، فقط اشارات اندکی به فرزندان محمد شده است که نشان‌دهندهٔ تیپیکال کودکان جنوبی است، مانند «آدمیزاد سوخته و نیمه‌عریان» (همان: ۵۲).

شخصیت دیگر کریم است با صفت «سر گندهٔ شقیقه بیرون‌جسته‌اش» (همان: ۱۳۷) که کریم را شخصی عصبانی و نامهربان تداعی می‌کند. این صفت نیز مانند صفاتی که در وصف شیخ ابوتراب به‌کار برده شده صفاتی خاص هستند، کریم در داستان شخصیتی تیپیکال نیست و تکینگی دارد. در این خلال، محمد با توصیفاتی چون «چهرهٔ کبود» و «چشمان داغ» (همان: ۱۳۸) توصیف می‌شود. هر دو صفت عام هستند و در تداعی‌کنندهٔ خشم و تنفرِ محمد. محمد حین صحبت با کریم از ترکیب وصفی «کاغذهای دروغکی» استفاده می‌کند. صفت «دروغکی» به اسنادی که شیخ جعل کرده نسبت داده شده است. استفاده از واژهٔ «دروغکی» ادبیات و سطح دانش محمد را به مخاطب می‌فهماند، برای مثال از واژهٔ «جعلی» استفاده نشده است.

شخصیت دیگر علی‌آقای کچل است. نکتهٔ جالب تفاوت توصیف مواجههٔ زن‌ها با رویدادها بنا بر تفاوت شخصیتی‌شان است. نویسنده، زن علی‌آقای کچل را با «صدای نازک» وصف می‌کند که شخصیت رنجور و شکنندهٔ او را تداعی می‌کند که در روند داستان نیز بعد از دیدن جنازهٔ همسرش غش می‌کند؛ در صورتی که مادر و خواهر شیخ با قدرت به محمد حمله کردند و قصد گیرانداختن او را داشتند. این نکته تفاوت شخصیت‌های زن این رمان را نشان می‌دهد. شاید تصویر زن علی‌آقای کچل، و مادر و خواهر شیخ دو تیپ شخصیتی متفاوت از زن‌های جنوبی باشد که نویسنده تفاوت آن‌ها را در یک موقعیت چالش‌برانگیز بیان می‌کند و چون به یک تیپ شخصیتی اشاره دارد، از صفتی عام و ساده بهره برده است.

دهخدا که می‌تواند نمایندهٔ همهٔ تنگسیری‌ها باشد، ادبیاتی کاملاً ساده و روستایی‌مسلک دارد. او در توصیف محمد می‌گوید: « محمد، کار بچه‌گونه نمی‌کند» (همان: ۱۹۲) . نفی صفت بچه‌گانه از محمد از طرف دهخدا، نشان‌دهندهٔ این است که دهخدا کار محمد را کاری درست و پخته می‌داند و ابداً آن را نقد نمی‌کند. صفتی که آورده مبیّن بیان ساده و روستایی اوست. در ادامه صفت «زن لچک‌به‌سر» (همان: ۱۹۳) از محمد سلب می‌شود. این صفت دهخدا بیان‌کنندهٔ دیدگاه روستایی و سنتی اوست و اشاره‌ای به تفکرات مردسالارانه و زن‌ستیزانهٔ روستاییان دارد.

اسمعیل، شاگرد آساتور، یک چشمش نابیناست. او کارگر است و شخصیتش تیپیکال همهٔ کودکان و نوجوانانی است که مجبور به کارکردن هستند و زندگی فقیرانهٔ سختی را می‌گذرانند. اسمعیل شباهت زیادی به محمد دارد، محمد هم پیش از این شاگرد آساتور بوده و از قشر کارگر است. اسمعیل، برخلاف آساتور هم‌کیش محمد است. او به محمد مانند مردم معمولی با دیدگاهی قهرمانانه می‌نگرد، اما در برابرش در موضع ضعف قرار دارد. تمام تلاشش را برای فراری‌دادن محمد می‌کند، دلسوزانه به او یاری می‌رساند و حتی از سهم غذای خودش برای او می‌برد. نویسنده اسمعیل را با «یک چشم کور» (همان: ۲۲۷) توصیف می‌کند. کوری به او شخصیتی قابل‌ترحم داده است. اسمعیل، همواره در موضع ضعف و ترس است و زمانی که با محمد مواجه می‌شود، با صفاتی مانند «چهرهٔ دردناک التماس‌آمیز» (همان : ۲۳۸) وصف می‌شود. صفاتی برای اسمعیل آورده شده که او را چهره‌ای مظلوم در مقابل مخاطب معرفی می‌کند. صفت در شکل‌گیری دیدگاه مخاطب و حتی جهت فکری او تأثیرگذار است. صفات دیگر هم همگی نشان‌دهندهٔ موقعیت ترحم‌انگیز اسمعیل از دیدگاه نویسنده و محمد هستند: «چهرهٔ غم‌انگیز» (همان: ۲۳۸)، «نالهٔ لرزان» (همان‌جا)، «نگاه سوزنده» (همان: ۲۴۷). این صفات حس ترحم مخاطب را نیز برمی‌انگیزد. نویسنده، با به‌کارگیری این صفات به نقدی اجتماعی هم می‌پردازد و اسمعیل را ترحم‌انگیزترین شکلِ این قشر معرفی می‌نماید که بیان تصویر سیاه و دردناک او تلنگری به مخاطب وارد می‌سازد.

در میان تفنگچی‌های بی‌گناهی که به‌اجبار به دست محمد کشته می‌شوند، شخصیت «نایب» هم وجود دارد. نویسنده او را شخصیتی تیپیکال برای اهل قدرت می‌آورد و این‌گونه توصیف می‌کند: «سبیل دم‌کژدمی» (همان: ۳۰۹). این صفت در ساخت شخصیت نایب نقش دارد. او فردی حکومتی است که نویسنده او را فردی خبیث و فاسد ترسیم می‌کند. این صفت تداعی‌کنندهٔ خودِ شخصیت نایب است؛ شخصیتی مانند عقرب سمّی، گزنده، آزاررسان، و خطرناک. او به شهرو (همسر محمد) نیز قصد تعدی دارد و این نکته بر خباثت وی صحّه می‌گذارد. دیدگاه نایب نسبت به محمد با سایر تفنگچی‌ها متفاوت است. او در خطاب با شهرو محمد را چنین توصیف می‌کند: «شوهر پدرسوخته» (همان:

۳۱۱). اگر محمد را نماینده و یا قهرمان قشر فرودست رنج‌دیده بدانیم، می‌توان این صفت را نشان‌دهندهٔ دیدگاه نایب به روستاییان و قشر فرودست دانست.

۱. ۲. نقش صفت در ساخت فضا و مکتب ادبی (ناتورالیسم)

یکی از مهم‌ترین نقش‌های صفت در این رمان، تأثیر آن بر شکل‌گیری مکتب ادبی نویسنده است که گاه با فضاپردازی ایجاد شده، و گاه بسامد نوع صفت‌ها به شکل‌گیری آن کمک کرده است. فضا و صحنه، نقش مهمی در ایجاد مکتب ادبی دارد.

نویسنده رمان را با فضایی کاملاً کلافه‌کننده شروع می‌کند. توصیفاتی که برای فضاپردازی به‌کار رفته، نوعی براعت استهلال برای اتفاقی است که قرار است رخ دهد. نویسنده از فضا و صفت‌ها بسیار بهره برده است. او رمان را با ترکیباتی وصفی مانند «کنار مهنای گردگرفته و سوخته و خاموش» که تصویر گرما و سکوت بیابان را تداعی می‌کند، و «سایهٔ پهن تب‌دار» (همان: ۱۰) که تداعی‌کنندهٔ گرما است و در فضاسازی تأثیر دارد، آغاز می‌کند. از همان ابتدا نویسنده به رمان رنگ تیرگی و پوچی می‌پاشد.

ترکیب وصفی «حملهٔ مرگبار» (همان: ۶۵) تداعی‌کنندهٔ فضای خطرناک و دلهره‌آوری است که محمد با آن مواجه است؛ علاوه بر آن خواننده درمی‌یابد که با چه اتفاقات و ژانری مواجه خواهد شد. این صفت مشتق و خاص است. اغلب زمانی که نویسنده می‌خواهد فضا ایجاد کند از صفات مشتق و خاص استفاده بهره می‌برد؛ زیرا صفت‌های دلخواه را با واژگانی که با بسامد آن‌ها می‌خواهد رنگی به رمان ببخشد، ایجاد می‌کند. برای مثال واژه‌هایی مثل «خون» و «مرگ» در این ترکیبات بسامد بالایی دارد و دست‌مایهٔ نویسنده برای ایجاد فضا شده است. ترکیب وصفی «مرگبار» (همان: ۶۵) و «بوی مرگ‌آور» (همان: ۹۹) بیان‌کنندهٔ این است که محمد به فکر جنایت افتاده است. وقتی محمد در حال تمیزکردن تفنگ و آلات قتّاله است، نویسنده از بو استفاده می‌کند، بویی مرگ‌آور که به صفت کارکرد ادبی می‌دهد. بو که به‌عنوان موسیقی متن در پسِ ذهن مخاطب تداعی می‌شود و واژهٔ «مرگ» در خدمت مکتب فکری و ادبی نویسنده قرار گرفته‌اند و به تیره شدن فضای داستان کمک می‌کنند.

صفات ترکیبی به‌کاررفته مانند موسیقی متن عمل می‌کند. برای مثال در ترکیب وصفی «صدای نفیر خشن خشم‌آلود» (همان: ۶۴) نویسنده از واج‌آرایی «خ» در صفت استفاده کرده است که این تکرار «خ» یک موسیقی متن خشن و آزاردهنده را ایجاد می‌کند. نویسنده در جایی دیگر ترکیب وصفی «بند چرمین چرکی» (همان: ۱۰۲) را به‌کار می‌برد. صفت «چرک» کینهٔ محمد را تداعی می‌کند که در آن واج‌آرایی دیده می‌شود. دیگر ترکیب زیبای وصفی «چند چکه خندهٔ شوم» (همان: ۱۰۳) است که کارکرد ادبی دارد. صفت «شوم» به فضاسازی داستان کمک کرده و انگار نویسنده دارد تصمیم محمد را نقد می‌کند، زیرا در این قسمت مدام از واژگان سیاه و تیره استفاده می‌شود و واج‌آرایی به‌عنوان موسیقی متن کاربرد دارد. نویسنده با استفادهٔ بسیار از تصویر ریختی سینمایی به رمان داده است. ترکیب «وصفی خندهٔ شوم» (همان‌جا) تصویری است که در ذهن مخاطب تداعی می‌شود، اما «چند چکه» به آن بُعد انتزاعی داده و کاربرد ادبی پیدا کرده است. این ترکیب هم بسیار تصویری است و هم بُعد انتزاعی دارد.

از صفاتی که در فضاسازی بسیار به کار رفته و مانند موسیقی متن تداعی‌گر جرم و جنایت است، صفات مرکب با کلمهٔ «بو» است. صفات مشتق ساخته‌شده از «خون» در ساخت فضای داستان بسیار مؤثرند. بسامد این صفات بسیار بالاست.

از واژگانی که در این رمان تغییر معنا یافته و برعکسِ معنای خود فضایی حزن‌آلود را تداعی می‌کند، «لبخند» است. صفت‌های مرتبط با لبخند اغلب مرکب و مشتق‌مرکب‌اند. این صفات زمانی به کار رفته‌اند که نویسنده از شخصیت‌ها و اتفاقات تیپیکال فاصله می‌گیرد و قصد ایجاد اتفاقی ادبی و خلاقیت دارد. صفت‌ها، خاصِ موصوف خودشان بوده و در پی ایجاد فضایی متمایز در داستان هستند. «لبخند» خبر از فضایی دهشتناک و حزن‌آلود، و جرم و جنایت می‌دهد. این واژه در نقش موصوف ضمن پیوند با صفت خود باعث شکل‌گیری این فضا می‌شود.صفاتی همچون «لبخند لرزندهٔ گریه‌گرفته» (همان: ۱۱۶) و لبخند بویناک (همان: ۱۵۹).

از توصیفات مهم دیگر در ساخت مکتب فکری-ادبی نویسنده، توصیف ویژگی‌های فیزیکی و زیستی است. صفاتی همچون : پاهای سنگین (همان: ۲۵۱) و باد دردناک (همان:

۲۶۱). نویسنده در این رمان مانند رمان‌های ناتورالیستی، انسان را به‌مثابهٔ موجودی با ویژگی‌های زیستی در آزمایشگاه نشان می‌دهد. این صفت‌ها اغلب ساده و عام هستند و نویسنده فقط قصد ایجاد فضایی تیره و تاریک عام در داستان دارد نه فضایی متمایز. اتفاقی ادبی خلق نمی‌شود بلکه فقط در ایجاد پیرنگ و تم داستانی به کار می‌روند.

از دیگر شکل‌های صفت که به ساخت فضا کمک کرده، صفات انسان‌ها و متعلقات آن‌ها است. توصیفات و ترکیبات وصفی که موجب فضاسازی در داستان می‌شود و می‌تواند در شکل‌گیری مکتب ادبی نقش داشته باشند، توصیفات خلاقانه‌ای است که پیرامون اشخاص شکل گرفته است. این صفت‌ها اغلب ساده‌اند، زیرا برای شخصیت‌ها به‌ویژه شخصیت‌های فردی و تیپیکال ساده و عام به کار رفته‌اند و بیشتر در ساخت فضا نقش ایفا کرده‌اند.

۱. ۳. صحنه‌پردازی

توصیفات مرتبط با ترسیم صحنه به چند دسته تقسیم می‌شوند. برخی دربارهٔ آب‌وهوا است. اهمیت آب‌وهوا در وصف سادهٔ هوا خلاصه نمی‌شود، زیرا آب‌وهوا نقش مهمی در فضاسازی، توصیف شرایط، و توصیف موقعیت شخصیت اصلی دارد. ترسیم صحنه در رمان‌های ناتورالیستی بسیار مهم است، زیرا صرفاً در لذت هنری (مانند رمان‌های رئالیستی) خلاصه نمی‌شود و در ساخت رمان، پیرنگ، فضا و حتی شخصیت‌سازی نقش مؤثری دارد. بستر گرمای جنوب و توصیفات خلاقانهٔ آن در *تنگسیر* سبب شده که رمان رنگ ابزوردی[1] به خود بگیرد و در موقعیت‌های متعددی، خشم و کلافگی شخصیت‌های داستانی را نشان داده است. رمان با چنین فضایی آغاز می‌شود: فضای کاملاً گرم و شرجی. وقتی نویسنده ترکیبات خلاقانه ایجاد می‌کند و به آن بُعد ادبی می‌افزاید، از صفات خاص و مشتق‌مرکب یا مرکب استفاده می‌کند، اما هنگامی که می‌خواهد فقط یک فضای کلی در اختیار خواننده قرار دهد از صفت عام و ساده بهره می‌برد. نویسنده با ترکیبات وصفی دربارهٔ آب‌وهوا و محیط رمان خود را آغاز می‌کند. ترسیم محیطی که شخصیت در آن

1. absurde

قرار دارد، اهمیت فراوانی در بیان احساسات، موقعیت، شرایط، و فضای داستان دارد. محمد، شخصیتی است که با دلاوری و صفات فیزیکی دالّ بر زمختی و خشنی توصیف می‌شود. این توصیف در مورد متعلقات او نیز صدق می‌کند. آغاز داستان با توصیفاتی همراه است که هم بر شخصیت محمد، و هم محیط روستایی و فضای خالی از لطافت دلالت دارد که البته به فضاسازی و تداعی مکتب نویسنده نیز کمک می‌کند. در ناتورالیسم با محیطی لطیف و عاری از خشونت مواجه نیستیم. ناتورالیسم واقعیت‌های زمخت را نشان می‌دهد؛ بر بخشی از واقعیات دلالت دارد که برای ما نادیدنی است یا شاید سعی بر دیدن آن نداریم. در رمان‌های ناتورالیستی معروف جهان، از قبیل *ژرمینال* نیز با واقعیاتی زمخت و تصاویری خشن و عاری از لطافت مواجه هستیم. نویسنده محیط داستان را با صفاتی وصف می‌کند که دلالت بر زمختی و خشنی دارد و به شکل‌گیری مکتب ادبی اوکمک به‌سزایی می‌کند. ترسیم تصویر شخصیت و مردمان به انتقال خلق‌وخوی آن‌ها و در قدم بعدی، ساخت فضا کمک می‌کند. روزی که محمد می‌خواهد تصمیم خودش را عملی کند بدین شکل ترسیم می‌شود: «محمد با شلوار کوتاه، پیراهن آستین‌کوتاه، کتان سفید کلفت هندی، چوخهٔ سفید نازک بوشهری، پاهای سیاه‌سوختهٔ پشم‌آلود، ته‌ریش خارخاری، کلاه نمدی نخودی و زلف‌های سیاه پرپشت» (همان: ۱۲۲). کوتاهی شلوار و آستین پیراهن محمد، نشان‌دهندهٔ قاطعیت او در اجرای نقشه‌اش است، زیرا طوری لباس پوشیده که دست‌وپاگیر نباشد و بتواند به‌راحتی از پس عملیات بربیاید. رنگ سفید که تکرار شده و در ترسیم لباس محمد به‌کار رفته است، نشان‌دهندهٔ مرگ است؛ خبر از نقشهٔ شوم محمد و قتل‌هایی دارد که قرار است رخ بدهد، زیرا یکی از تعبیرات رنگ سفید «مرگ» است.

نویسنده در ترسیم صحنهٔ قتل کریم، ابتدا او را این‌گونه توصیف کرده است: «سر گندهٔ شقیقه‌بیرون‌جسته‌اش» (همان: ۱۳۷). صفت‌های خاص به صورت مشتق‌مرکب به‌کار برده شده‌اند، یعنی جایی که نویسنده دست به خلق می‌زند و سعی دارد با نسبت دادن صفت خاصِ موصوف خود، تصویر شخصیت را برجسته‌تر کند. شخصیت علی‌آقای کچل برعکس کریم، در محیطی امن و بسیار آرام و آراسته توصیف شده است. صفات متعلقاتِ صحنه، اغلب به تزئینات اشاره دارند. صفت‌هایی مثل کوتاه، سبز و کوچک و ... بر آرامش

تأکید دارند که این امر، پارادوکسِ این قضیه را بیان می‌کند. فردی مثل علی‌آقا در محیطی مجلل و آرام قرار دارد اما این‌ها با خون دل امثال محمد به‌دست‌آمده است. صفات به‌کاررفته دلالت بر رفاه و تجمل بورژوازی دارد. رفاه و آرامش زن علی آقا در مقابل شخصیت شهرو قرار می‌گیرد. هر دو بی‌تقصیر، منفعل و قربانی روزگار هستند، اما در نقطهٔ مقابل هم. نکتهٔ قابل توجه این است که برعکس شخصیت مادر و خواهر شیخ که به محمد حمله، و از شیخ دفاع کردند و شخصیت‌هایی منفعل و مظلوم توصیف نشدند، زن علی‌آقا با صفاتی توصیف شده که نظر نویسنده دربارهٔ او را به‌خوبی می‌رساند. او ابداً کنشگر نیست، به‌طور کامل قربانی است، اما فقط در جهت دیگر داستان قرار گرفته است. صفاتی که نویسنده برای او یا متعلقاتش می‌آورد، مبیّن همین موضوع است. صفات هیچ‌کدام از او شخصیتی بد و منفی نمی‌سازند و پیرامون او از رنگ‌هایی مثل سبز که حتی نشان‌دهندهٔ تقدس و زندگی است استفاده می‌شود، یا رنگ آسمانی که تداعی‌کنندهٔ آرامش است.

مغازهٔ آساتور آخرین پناهگاه محمد است که اتفاقات پایانی رمان در آنجا رقم می‌خورد. مغازهٔ آساتور برای محمد احساس غریبگی ندارد، گویی محمد به آشنایی قدیمی پناه برده است که البته این آشنای قدیمی هم‌کیش و هم‌ولایتی او نیست. در این قسمت به این موضوع اشاره می‌شود که افراد با ادیان متفاوت کنار قهرمان قرار می‌گیرند و با او همکاری می‌کنند. آساتور با همهٔ غریبگی‌اش هیچ‌جا پشت محمد را خالی نمی‌کند و به او نارو نمی‌زند، او را آدم خوبی می‌داند و از او دفاع می‌کند.

مغازهٔ آساتور مکانی آرام و در عین حال، زیبا و قدیمی است که نشان‌دهندهٔ اصالت شخصیت آساتور است. برخلاف او مغازه و مشتری‌هایش، شخصیت اسمعیل (شاگرد آساتور) و متعلقاتش تداعی‌کنندهٔ محمد و قشر فرودست و کارگر است. اسمعیل در موضعی کار می‌کند که روزگاری محمد در آن قرار داشته است، بنابراین اسمعیل آیینهٔ محمد است. توصیفات او با توصیف آساتور و متعلقاتش به‌طور کامل متفاوت است، حتی صحنه و فضای ترسناکی که اسمعیل در آن قرار دارد به‌طور کامل با آساتور تفاوت دارد. اغلب صفاتی که برای او و متعلقاتش به‌کار می‌رود، ساده و عام است، زیرا شخصیت او شخصیتی تیپیکال است؛ مگر در قسمت‌هایی که صفت قصد برجسته‌سازی فضا را داشته باشد.

ترسیم صحنهٔ خواب محمد از قسمت‌های بسیار مهم رمان است، از معدود جاهایی است که روان محمد آشکارا به مخاطب نشان داده می‌شود مانند ترسیم «کوسهٔ گنده». این ترکیب وصفی در خواب محمد، استعاره‌ای از دشمنان او است و ترسی که محمد از آنان دارد، خطر و خفقانی را نشان می‌دهد که محمد در آن غرق شده است. علاوه بر آن، نویسنده این ترس را با تصاویر ذهنی زادگاه شخصیت پیوند زده است، زیرا ترس محمد که فرزند دریاست با شخصی که درکی از دریا ندارد، متفاوت است. ترس محمد از کوسه به شناخت او پیوند می‌خورد. در اینجا صفت «گنده» این ترس را تشدید می‌کند.

ترسیمات پایانی داستان از صحنه و آب‌وهوا نیز تداعی‌کنندهٔ احساسات درونی محمد است. رفته‌رفته هرچه محمد از فضای خطر دور می‌شود و به مکان مطمئن‌تری دست می‌یابد، توصیف صحنه نیز آرام‌تر و رنگ‌ها ملایم‌تر می‌شوند و نویسنده از ترکیباتی مانند نور زلال استفاده می‌کند که آرامش را برای مخاطب تداعی کند.

٤.١. نقش صفت در کارکرد ادبی

صفت در ایجاد کارکرد و بُعد ادبی در داستان بسیار مؤثر واقع شده است. صفت در کنار موصوفش ترکیباتی ادبی و انتزاعی ایجاد کرده که داستان را از متن خبری فراتر برده است. قرار گرفتن صفت در کنار موصوف در محور همنشینی به ایجاد انواع استعاره و در نتیجه برجسته‌سازی ادبی منجر شده است.

یکی از راه‌های ایجاد استعارهٔ مکنیه نسبت‌دادن صفات انسانی به غیر انسان است. راه دیگر آوردن وجه شبه از طریق صفت است. بدین طریق نویسنده می‌تواند دست به خلق استعاره‌ای بزند مثل برزخ و خشمگین، سایهٔ پهن تب‌دار، نیزه‌های سوزنده، نیزه‌های مویین خورشید (همان: ۱۰) و مورچهٔ حریص و شتاب‌زده و گرسنه (همان: ۱۳).

از دیگر کارکردهای ادبی صفت ایجاد صنعت حس‌آمیزی است. نویسنده با به‌کارگیری صفتی که تداعی‌کنندهٔ حسی مجزای از موصوف خود است و درآمیختن حس‌ها، صنعت حس‌آمیزی را خلق کرده است مثل: ناجنسی دردناک (همان: ۱۷)، بوی گرم پشم‌آلودش (همان: ۵۹)، خندهٔ بویناک همیشگی (همان: ۱۲۴) و خارش تلخ (همان: ۲۱۵).

گاه نویسنده در متن حس‌آمیزی یا استعاره‌ای را شکل نداده، اما با استفاده از تغییر در محور همنشینی و ایجاد ترکیبات نامأنوس و نو، برجستگی‌های ادبی ایجاد کرده که به ادبیت متن او افزوده است، مثل: چشمان سیاه درشت سرمه‌ناک (همان:۱۸۲) و ماه پهن مالاریایی زردانبویی (همان: ۲۰۶).

۲. انتری که لوطی‌اش مرده بود

۲. ۱. شخصیت‌پردازی

وقتی دریا توفانی شد

«صورت لاغر استخوان‌درآمده» (چوبک، ۱۳۶۹ب: ۱۱) توصیفی است از «شوفر» که به شکل‌گیری ذهنیت ما از شخصیت معتاد و فرسودهٔ او کمک می‌کند. برای مثال، نویسنده کهزاد را چنین وصف می‌کند: «هیکل گنده و زمخت و خرسکی» (همان: ۳۶) کهزاد که شخصیت مرد روستایی را دارد با صفات «گنده و زمخت و خرسکی» توصیف می‌شود. کهزاد، معشوق زیور است. تصویر او مانند شخصیت‌هایی مثل عباس و اکبر شخصیت معتاد و نزار نیست. کهزاد، مردی قوی‌هیکل روستایی است و نمایندهٔ مرد قوی که سمبل قدرت جنسی مردانه است و شخصیت او باعث بارداری زیور می‌شود. چون شخصیت کهزاد، نماد مرد روستایی و قدرت جنسی مردانه است، صفاتی که برای او به‌کار می‌برد اغلب ساده و عام هستند و خاص‌بودگی در شخصیت او پیدا نیست.

شخصیت دیگر این داستان، زیور است. شخصیت تیپیکال زن فاحشه‌ای که در تنگنای جامعه در این موقعیت قرار گرفته است. شخصیت زیور اغلب از طریق متعلقاتش و توصیف شخصیت‌های دیگر دربارهٔ او، نشان داده می‌شود.

قفس

این داستان فقط یک شخصیت دارد. مردی که صاحب مرغداری است و نویسنده، شخصیت او را در ابتدای داستان چنین توصیف می‌کند: «دست سیاه‌سوخته و رگ‌درآمده و چرکین و شوم و پینه‌بسته» (همان: ۶۲). صفت در ساختن شخصیت داستان، مؤثر است.

نویسنده او را فردی چندش‌آور و خبیث معرفی می‌کند، زیرا از صفت «شوم» برای دست‌های او استفاده کرده است. این دست‌ها، همان دست‌هایی هستند که مرغ‌ها را در این وضعیت خفقان‌آور اسیر قفس کرده‌اند و از آن‌ها بهره‌کشی می‌کنند. این داستان به‌طورکلی در نقد حیوان‌آزاری است، بنابراین تنها شخصیت آن که تیپیکال و ایستا است، نمادی از شومی و آزار و خباثت است و نویسنده با آوردن چند صفت، به‌طور خلاصه و کوتاه نظر خودش را بیان می‌کند.

انتری که لوطی‌اش مرده بود

این داستان، دو شخصیت اصلی دارد: یکی «انتر» و دیگری «لوطی». این داستان نیز در نقد حیوان‌آزاری است. لوطی شخصیت منفی این داستان است که نقد نویسنده بر اوست. صفاتی که برای او به‌کار می‌برد، صفاتی تاریک و مبیّن رذالت اخلاقی اوست. انتر شخصیتی مطیع و وفادار است، البته وفاداریی که بر اثر ترس و بیچارگی ایجاد شده است و نویسنده، آن را «پوزهٔ سگی» وصف می‌کند که در ساخت شخصیت انتر مؤثر است. آوردن صفت «سگی» در ابتدای داستان شاید مبیّن شخصیت وفادار و رام او در خدمت لوطی است.

شخصیت دیگری که در داستان نقش فرعی ایفا می‌کند، «پسر چوپان» است که تیپیکال یک پسر روستایی است. صفاتی که نویسنده برای او آورده، صفاتی عام و ساده و مشتق هستند که هیچ برجستگی ادبی ندارند. صفت «خون شفاف سنگین» (همان :۹۹) در وصف خون او، تصویر خوب بی‌گناهی از او را به مخاطب ارائه می‌دهد، زیرا خون پسرک، شفاف است، سیاه نیست.

نمایشنامهٔ توپ پلاستیکی

صفت‌های بیان شده در دیالوگ‌ها موضع افراد و دیدگاه آن‌ها نسبت به هم را نشان می‌دهد. در نمایشنامه نویسنده فرصت توضیح شخصیت‌ها را ندارد، در نتیجه دیالوگ‌ها را طوری می‌نویسد که بیان‌کنندهٔ شخصیت‌ها باشد، روابط بین آن‌ها، موضع و دیدگاه

شخصیت‌ها را توصیف کند. در این میان، صفت نقش مهمی را ایفا می‌کند، زیرا نویسنده از طریق به‌کارگیری صفت‌های مناسب به شخصیت‌ها می‌پردازد و مواضع آن‌ها را مشخص می‌کند. برای مثال زمانی که «دالکی» خودش را با صفاتی از جمله «غلام خانه‌زاد» و «خاکسار بی‌مقدار» (همان: ۱۱۸) توصیف می‌کند، هم موضع پایین خودش را نشان می‌دهد و هم شخصیت وی که شخصیتی ضعیف، ترسو و چاپلوس است آشکار می‌شود.

۲. ۲. نقش صفت در ساخت فضا و مکتب ادبی

وقتی هوا توفانی شد

نویسنده در توصیف شخصیت از صفات مرکب و ساده که خاصِ موصوفِ خود هستند، بهره می‌برد و بر ویژگی انسانیِ شخصیت تکیه می‌کند. ترکیباتی مانند «چهرهٔ فرسودهٔ رنج‌برده» (همان: ۹) که خاص موصوف خود است، هم فضای حاکم بر داستان را تیره می‌کند و هم بر این موضوع تکیه دارد که شخصیت‌های داستان از جمله زیور یا کهزاد شخصیت‌هایی بی‌دغدغه و نشسته در ایوان کاخ اشرافیِ خود (مانند داستان‌های کلاسیک) نیستند. شخصیت‌های داستان افرادی رنج‌برده‌اند که مانند اغلب داستان‌های ناتورالیستی که بر رنج بشری تکیه می‌کنند و قصد نمایش آن را دارند و از این طریق جامعه را نقد می‌کنند. نویسنده خصلت رنج‌دیدگی را با استفاده از صفت در داستان خود منعکس می‌کند.

صفت‌های تداعی‌کنندهٔ «تاریکی» نیز بسامد بالایی دارند که سبب تیرگی فضای داستان می‌شوند و روح ناتورالیستی را بر داستان حاکم می‌کنند؛ مانند «نور مرده» (همان: ۴۰) که در فضاسازی و تداعی حال بد و جسم نزار و بی‌حال زیور پس از زایمان مؤثر است. درخلال درگیری فقدان بچه، این صفت مرگ و سالم‌نبودن نوزاد را تداعی می‌کند یعنی تردید و تفکرات منفی کهزاد را برای خواننده تداعی می‌نماید. «آدم‌هایی سایه‌وار» (همان: ۱۱۱) صفتی است در خدمت فضاسازی پایانی داستان که فضایی سیاه و ابهام‌آور در پایان داستان ایجاد می‌کند. نویسنده با استفاده از صفت به پایان داستان ابهام و نامشخص‌بودن ببخشد. داستان‌های ناتورالیستی قرار نیست نتیجه و پند اخلاقی به مخاطب

خود القا کنند، بلکه بخشی از رنج بشری را بیان می‌دارند که از دیده‌ها پنهان مانده، و وظیفهٔ نویسنده بیان آن‌ها است. بنابراین نویسنده با استفاده از صفت، پایان ابهام‌واری برای داستان خود خلق می‌کند تا از قضاوت و نتیجه‌گیری به‌دور باشد.

از دیگر موقعیت‌هایی که نویسنده به‌وضوح به بُعد انسانیِ بشر به‌مثابهٔ موجودی زنده اشاره دارد، لحظهٔ دیدار کهزاد و زیور است. استفاده از صفت‌هایی از قبیل «لذت کش‌دار» (همان: ۴۸) و «هرم تب‌دار» (همان‌جا) در پرداخت صحنه و اروتیک‌کردن فضا نقش به‌سزایی دارند و به شکل‌گیری این خصیصهٔ ناتورالیستی کمک کرده‌اند. این صفت‌ها، در جایی از پایان داستان می‌آید که دو سمبل جنسی یعنی زیور و کهزاد در کنار هم قرار می‌گیرند. یکی از مسائل پررنگ در ناتورالیسم، اشاره به مسائل جنسی قشر فرودست است که اشاره‌ای به حیات انسانیِ آن‌ها به‌مثابهٔ یک موجود زنده دارد. در آثار چوبک این اشارات مشهود است. در رمان *ژرمینال* زولا نیز یکی از مسائل پررنگ نیروی جنسی، سو و جهتِ استفاده، و چگونگی مهارکردن آن در قشر فرودست است. این امر در آثار چوبک و به‌طور اخص داستان‌های کوتاه او کاملاً مشهود است.

قفس

این داستان نقدی بر حیوان‌آزاری است. بسامد این تفکر در داستان‌های کوتاه چوبک فراوان دیده می‌شود. نویسنده فقط به صحنه‌هایی تیره و وحشتناک از قربانی‌شدن حیوانات را نمایش می‌دهد که ممکن است از دید مخاطب پنهان مانده باشد. صفت به نویسنده در ساخت فضای وحشتناک، و بیان ناگفته‌های حسی که نقدی که بر حیوان‌آزاری دارد، یاری می‌رساند.

انتری که لوطی‌اش مرده بود

این داستان نیز دربارهٔ حیوان‌آزاری است و نویسنده با ترسیم صحنه‌هایی از زندگی یک انترِ اسیر و دستی‌شده، دربارهٔ رنج حیوانات دست‌آموز می‌نویسد. در این داستان، صفت به نویسنده کمک کرده تا فضای داستان را تاریک‌تر کند. نویسنده با استفاده از صفت

انتقادش به حیوان‌آزاری را بیان می‌کند. در این داستان فرصت خوبی برای نویسنده فراهم شده است تا با به‌کارگیری صفت، ناگفته‌های فراوان را کوتاه‌تر بیان کند.

۲. ۳. صحنه‌پردازی

در داستان کوتاه معمولاً صحنه‌ها تنوع زیادی ندارند. داستان در صحنه‌های محدودی اتفاق می‌افتد و گاه صحنه ثابت است. بنابراین در داستان کوتاه توصیف صحنه نسبت به رمان کوتاه‌تر است.

در داستان‌های کوتاه چوبک ترسیم صحنه اغلب برای ساخت فضای داستان به‌کار می‌رود و نویسنده از طریق صفت د فضای حاکم بر داستان را تداعی می‌کند. برای مثال در داستان *قفس* نویسنده برای ترسیم محیط از ترکیب وصفی «شلغم گندیده» (همان:۶۰) استفاده می‌کند. صفت «گندیده» که صفتی ساده و خاص موصوفِ خود است، تعمیم پیدا می‌کند به همهٔ محیط و فضای حاکم و تداعی‌کنندهٔ محیط آلوده و فضای کثیفی است که مرغ‌ها در آن زندگی می‌کنند.

در داستان *انتری که لوطی‌اش مرده بود*، نویسنده با توصیف صحنه و اشخاص عقاید و موضع خودش را بیان می‌دارد و فضا را می‌سازد. برای مثال، در ترسیم شخصیت لوطی که که انتر را به اسارت درآورده و مورد نقد است، نویسنده از صفاتی برای ترسیم ظاهر او استفاده می‌کند که حس انزجاز را در خواننده تداعی می‌کند. او را با صفاتی مانند «صورت آبله‌ای»، «ریش کوسه‌ای»، «بینی دراز»، «پوزهٔ باریک» و «چهرهٔ اخمو» (همان: ۷۱) توصیف می‌کند. این صفات اغلب مشتق و خاص موصوف خود هستند، زیرا لوطی شخصیت خاصِ پرداختهٔ چوبک است و شخصیتی تیپیکال نیست.

در ترسیم تصویر شخصیت انتر دیگر به صفات منزجرکننده برنمی‌خوریم. تصویر او با صفاتی که از نظر فیزیکی بر کوچکی دلالت دارند، توصیف می‌شود. تصویری از موجودی کوچک، قابل‌ترحم، و در موضع ضعف و ترس نشان داده می‌شود. صفاتی مانند «چشمان ریز»، «ابروان برآمده»، «یال‌های خارخار»، «پره‌های لب‌پریده» (همان: ۹۷) و «تیز و نازک‌بینی» (همان: ۹۸)، «چشمان ریز و پر تشویشش» (همان: ۷۴).

صفاتی نیز برای تداعی وضعیت او به کار رفته مانند «انگشتان سیاه چرب خاک‌آلوده‌اش» (همان: ۹۲) که در ترسیم تصویر انتر به‌عنوان یک حیوان دست‌آموز خیابانی که لوطی را از این شهر به آن شهر همراهی می‌کند، نقش دارد. صفت «سیاه» تداعی‌کنندهٔ وضعیت تاریک و موقعیت سخت و قابل‌ترحم انتر بوده و در ساخت مکتب نیز مؤثر است.

۲. ٤. نقش صفت در کارکرد ادبی

کارکرد ادبی صفت در بخشیدن بُعد ادبی به داستان بسیار مؤثر واقع شده است. قرار گرفتن صفت در کنار موصوفِ خود، ترکیباتی ادبی و انتزاعی ایجاد کرده و داستان را از متن خبری فراتر برده است. در داستان کوتاه هم مانند رمان، با ترکیب صفت و موصوف انواع استعاره ایجاد شده‌اند و در محور همنشینی توانسته‌اند برجسته‌سازی‌های ادبی ایجاد کنند.

یکی از راه‌های ایجاد استعاره با استفاده از صفت، نسبت‌دادن صفات انسانی به غیرانسان و شکل‌دادن استعارهٔ مکنیه است. راه دیگر آوردن وجه شبه از طریق صفت است، مانند: «تاریکی پرپشت» (همان: ۱۱)، «سر کوچک مکیده‌شده» (همان: ۱۲)، «شاخه‌های استخوانی و بی‌روح و کج‌وکوله» (همان: ۷۰) و «دشت گل‌وگشاد» (همان: ۷۴).

از دیگر کارکردهای ادبی صفت که می‌توان به صنعت حس‌آمیزی اشاره کرد. نویسنده با به‌کارگیری صفتی که تداعی‌کنندهٔ حسی مجزای از موصوف خود است و درآمیختن این حس‌ها، به خلق حس‌آمیزی پرداخته است، مانند: «نور چرک» (همان: ۳۸)، «هوای فلفل‌نمکی» (همان: ۷۷)، «صدای چسبناک» (همان: ۷۹) و «خشم تلخ» (همان: ۱۱۰).

نتیجه‌گیری

ضمن بررسی و تحلیل داده‌های آماری و تحلیلی، این دریافت حاصل شد که نویسنده در این دو اثر با استفاده از صفت‌هایی که برای شخصیت و گاه متعلقات شخصیت به‌کار برده است، در وصف و ساخت خودِ شخصیت موفق عمل نموده است. در رمان *تنگسیر* و مجموعه‌داستان *انتری که لوطی‌اش مرده بود* قهرمان‌ها، مانند دیگر داستان‌های ناتورالیستی

اشخاصی از طبقات فرودست بودند که معمولاً دچار شکست می‌شوند و شخصیت ابرقهرمان، انسان کامل و خوب را مثل رمان‌های کلاسیک نداشتند. به همین دلیل نویسنده در پرداخت شخصیت‌ها از صفاتی استفاده کرده که اغلب تیره و خشن هستند. این صفات از قهرمانِ انسانی متعلق به قشر فرودست که زمختی و خشنی دارد و دچار پلشتی‌های زیستی گردیده، خبر می‌دهد.

با بررسی صفات از لحاظ ساخت، چه در داستان‌های کوتاه و چه در رمان، این نتیجه دریافت شد که صفات ساده، بسامد بالاتری نسبت به صفات مشتق، مرکب، و مشتق‌مرکب دارند و این نیز برخاسته از شخصیت‌های ساده و خاکی داستان‌هاست. البته نویسنده با به‌کارگیری صفات مشتق‌مرکب به متن داستان بُعد ادبی می‌بخشد؛ صفاتی را به‌کار می‌برد که کارکرد ادبی دارند و ایجاد حس‌آمیزی یا استعاره می‌کنند و حتی اگر کارکرد ادبی به این صورت نداشته باشند، نویسنده با خلاقیت آشنایی‌زدایی ایجاد می‌کند و به متن برجستگی ادبی می‌بخشد.

صفاتی که شخصیت‌ها برای هم به‌کار برده‌اند، اهمیت خاصی در داستان دارد. این صفات برآمده از دیدگاه آن‌ها نسبت به یکدیگر است. در رمان *تنگسیر* صفاتی که شهرو برای محمد بیان می‌کند، با صفاتی که دیگر شخصیت‌ها نظیر پدر شهرو یا پاسبان‌ها به‌کار می‌برند، کاملاً متفاوت است زیرا هرکدام بیان‌کنندهٔ دیدگاه متفاوتی است. خواننده از این طریق به دیدگاه شخصیت‌ها نسبت به همدیگر نیز پی می‌برد. صفات به‌کاررفته در دیالوگ‌ها بسیار بادقت انتخاب شده‌اند. صفاتی که محمد هنگام گفتگو به‌کار می‌برد، بیان‌کنندهٔ دیدگاه‌های اعتقادی و مذهبی، سیاسی، سنتی و مردسالارانه، قومی، ویژگی‌های روحی و شخصیتی، تربیت، و جایگاه اجتماعی اوست.

در رمان فرصت پرداختن به شخصیت بیشتر از داستان کوتاه است. در داستان کوتاه خیلی به شخصیت‌ها پرداخته نمی‌شود، اما صفت به خواننده کمک می‌کند تا بدون توضیح و شرح بیشتر و فقط از طریق صفت‌هایی که برای شخصیت‌ها و متعلقات آن‌ها بیان می‌شود، به درک درستی از شخصیت‌های داستان مخصوصاً قهرمان‌ها و ضدقهرمان‌ها برسد.

صفت از چند طریق در شکل‌گیری مکتب ادبی نویسنده نقش به‌سزایی داشت:

۱. بسامد صفات رنگی که باعث ایجاد درون‌مایه‌ای تاریک و خون‌آلود در داستان شده است.

۲. بسامد صفات فیزیکی خشن و زمخت که باعث شکل‌گیری قهرمان‌هایی مطابق با رمان‌های ناتورالیستی شده است.

۳. ذکر صفاتی که بیان‌کنندهٔ جزئیات زیستی انسان است، انسان به‌مثابهٔ موجودی زنده با ویژگی‌های زیستی چون بیماری و گرسنگی و... طرح می‌گردد که ازخصوصیات رمان‌های ناتورالیستی است.

۴. بیان صفات دربارهٔ شرایط آب‌وهوا و مکان، موجب تاریک و مغموم‌شدن فضای داستان می‌شود و به خواننده در درک درست شرایط زیستی شخصیت اصلی داستان کمک می‌کند.

نقش صفت در شخصیت‌پردازی بسیار گسترده و مهم است. نویسنده با یاری صفت نوع شخصیت‌ها و میزان اهمیت آن‌ها را مشخص کند. نویسنده به‌جای پرداختن طولانی به شخصیت‌ها در خلال داستان، ویژگی‌های آن‌ها را با صفت‌هایی در مورد افراد، صحنه و متعلقات شخصیت‌ها بیان می‌دارد.

ترسیم صحنه در پرداخت شخصیت‌ها و فضا بسیار مهم است. صفت در این مقوله به کمک توصیف صحنه آمده است تا صحنه بتواند آنچه نویسنده در داستان بیان نکرده اما در پی توصیف آن بوده را به مخاطب القا کند.

صفت در شکل‌گیری کارکرد ادبی داستان کمک زیادی به نویسنده کرده، و موجب ادبیت متن داستان شده است. نویسنده با صفت به خلق استعاره، ساخت حس‌آمیزی، و ایجاد برجسته‌سازی ادبی پرداخته است. در مطالعهٔ آثار چوبک اولین نکتهٔ برجسته‌ای که خواننده را متوجه خود می‌سازد بسامد صفت‌ها از نظر آماری و کارکردی است. آنچه نویسنده با صفت ایجاد کرده است، چه از لحاظ بسامد تعداد و چه از لحاظ کارکرد ادبی، در آثار دیگر داستانی فارسی دیده نمی‌شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Leila Rivandi **https://orcid.org/0000-0000-0000-0000**
Mahmood Bashiri **https://orcid.org/0000-0002-5076-6982**

منابع

احمدی، شکوفه. (۱۳۹۷). *شگردها و شیوه‌های توصیف در آثار احمد محمود و صادق چوبک*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه یزد.

احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن. (۱۳۹۳). *دستور زبان فارسی ۲*. تهران: فاطمی.

استادی، نرگس. (۱۳۹۲). *تحلیل عناصر داستانی در آثار چوبک*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه یاسوج.

پاینده، حسین. (۱۳۹۵). *داستان کوتاه در ایران (جلد اول: داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)*. تهران: نیلوفر.

پریستلی، جی.بی. (۱۳۵۲). *سیری در ادبیات غرب*. تهران: فراکلین.

چوبک، صادق. (۱۳۶۹) (الف). *تنگسیر*. تهران: انتشارات جاویدان.

ـــــــــــــ (۱۳۶۹) (ب). *انتری که لوطی‌اش مرده بود*. تهران: انتشارات جاویدان.

حسینی، فاطمه. (۱۳۸۶). *بررسی آثار چوبک از دیدگاه ناتورالیسم و رئالیسم*. تهران: ترفند.

خیامپور، عبدالرسول. (۱۳۸۶). *دستور زبان فارسی*. تبریز: ستوده.

داد، سیما. (۱۳۹۲). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

ذوالقدر، میمنت. (۱۳۷۲). *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*. تهران: کتاب مهناز.

رضایی، والی. (۱۳۹۴). «نگاهی رده‌شناختی به مقولهٔ صفت در زبان فارسی». فصلنامه *زبان و ادب فارسی*، س ۷، ش ۲۳.

سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۱). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *مکتب‌های ادبی*. تهران: قطره.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۹۲). *دستور مفصل امروز*. تهران: سخن.

مهرور، زکریا. (۱۳۸۰). *بررسی داستان امروز: از دیدگاه سبک و ساختار*. تهران: تیرگان.

میرصادقی، جمال. (۱۳۹۲). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

میرصادقی، جمال، و میرصادقی، میمنت. (۱۳۹۹). *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*. تهران: لوگوس.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۹۶). *صد سال داستان‌نویسی در ایران*. تهران: چشمه.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۹۵). *دستور زبان فارسی*. تهران: توس.

ولک، رنه. (۱۳۹۴). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.

References

Ahmadi, Shekufe. (2017). *Techniques and methods of description in the works of Ahmad Mahmoud and Sadegh Choubak*. Master's degree. Yazd University. [In Persian]

Ahmadi Givi, Hasan. and Anvari, Hasan. (2013). *Persian Grammar 2*. Tehran: Fatemi. [In Persian]

Payandeh, H. (2016). *Short stories in Iran (volume one: realistic and naturalistic stories)*. Tehran: Nilofar. [In Persian]

Priestley, J. B. (1973). *Satiety in Western literature*. Tehran: Fraklin. [In Persian]

Choubak, Sadeq. (1990) (a). *Tangsir*. Tehran: Javidan Publications. [In Persian]

———— . (1990) (b). *Antari ke lotiash morde bod*. Tehran: Javidan Publications. [In Persian]

Hosseini, Fateme. (2007). *Examining Choubak's works from the point of view of naturalism and realism*. Tehran: Tarfand. [In Persian]

Khayampour, Abdul-rasul. (2007). *Persian grammer*. Tabriz: Sotode. [In Persian]

Dad, Sima. (2012). *Dictionary of literary terms*. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Mirsadeghi, Meymanat. (1993). *Dictionary of poetic art*. Tehran: Mahnaz ketab. [In Persian]

Wellek, R. (2014). *New review date*. Translated by Saeed Arbab Shirani. Tehran: Nilofar. [In Persian]

Seyed Hosseini, Reza. (1992). *Literary schools*. Tehran: Negah. [In Persian]

Shamisa, Sirus. (2018). *Literary schools*. Tehran: Ghatre. [In Persian]

Farshidvard, Khosro. (2012). *Today's detailed recipe*. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Mehrvarr, Zakariya. (2001). *Analysis of today's story: from the point of view of style and structure*. Tehran: Tiregan. [In Persian]

Mirsadeghi, Jamal. (2012). *Story elements*. Tehran: Sokhan. [In Persian]
Mirsadeghi, Jamal. and Mirsadeghi, Meymanat. (2019). *Dictionary of the art of story writing*. Tehran: Logos. [In Persian]
Mirabedini, Hasan. (2016). *One hundred years of story writing in Iran*. Tehran: Cheshme. [In Persian
Natel Khanlari, Parviz. (2015). *Persian grammer*. Tehran: Tos. [In Persian]
Ostadi, Narges. (2012). *Analysis of fictional elements in Chubek's works*. Master's degree. Yasouj University. [In Persian]
Rezaei, Vali. (2014). "A cognitive category look at the category of adjective in Persian language". *Persian Language and Literature*, Vol.7, No. 23. [In Persian]

استناد به این مقاله: ریوندی، لیلا و بشیری، محمود. (۱۴۰۲). تحلیل کارکرد ادبی صفت در آثار صادق چوبک با تأکید بر تنگسیر و مجموعه‌داستان انتری که لوطی‌اش مرده بود. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۲)، ۳۷- ۶۲.
doi: 10.22054/JRLL.2023.70977.1031

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Literary Language Research Journal
Summer 2023, 1(2), 63 -95
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.67440.1020

ATU PRESS

Original research
Received: 12/4/2022, Review: 28/2/2023, Accepted: 12/3/2023
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

A Reading of "The Picnic" Story from The Destroyed Book Story Collection by Aboutorab Khosravi from the Perspetive of Systemic Functional Linguistics at the Level of Ideational Metafunction

Batul Vaez * Assistant Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Farahnaz Orandi Master's student of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Halliday's theory of functional linguistics explores language and its structure in terms of the meaning of the text and shows how context and meaning organize the particular language of a text. The theory reveals the relationship between language, meaning, society and culture in three domains, namely ideational metafunction, interpersonal metafunction, and textual metafunction. Examining and analyzing the literary text from the perspective of each of the domains of this functional theory—ideational, interpersonal, and textual metafunctions—leads to an objective and scientific interpretation of the text. In the present study, we have offered a reading of one of the stories from Aboutorab Khosravi's The Destroyed Book story collection, namely "The Picnic", focusing on the ideational metafunction in Halliday's systematic functional linguistics, and have shown how the author's narrative mindset and postmodernist discourse governing the story are represented through language and the transitive structure of clauses which are realized through verb processes, process participants, and circumstantial elements. The findings of the linguistic analysis of the text and the statistical data of the research were in line with the semantic system of the text and the ontological and postmodernist field of the narrative. We also analyzed the two circumstantial elements of time and place, due to their high frequency in the narrative, based on Bakhtin's Chronotope Theory, and showed how these circumstantial elements that formed the temporal-spatial continuum of the

* Corresponding Author: batulvaez@yahoo.com

How to Cite: Vaez, B., Orandi, F. (2023). A Reading of "The Picnic" Story from The Destroyed Book Story Collection by Aboutorab Khosravi from the Perspetive of Systemic Functional Linguistics at the Level of Ideational Metafunction. *Literary Language Research Journal*, 1(2), 63-95. doi: 10.22054/JRLL.2023.67440.1020

narrative framed the conceptual and semantic system of the narrative and how the narrator's experience of reality and the world around him is represented through verb processes and transitive structures.

Keywords: Functional Linguistics, Ideational Metafunction, Verb Process, Narrative, Chronotope, Aboutorab Khosravi, “The Picnic” Story.

مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۲/۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۱

ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

دوره ۱، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، ۶۳-۹۵

jrll.atu.ac.ir

DOI: 10.22054/JRLL.2023.67440.1020

بازخوانی داستان «پیک‌نیک» ابوتراب خسروی در پرتو نظریهٔ نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی در سطح فرانقش اندیشگانی

بتول واعظ * استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

فرحناز اورندی دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی، زبان و ساختار آن را در راستای معنای متن می‌کاود و نشان می‌دهد که چگونه بافت و معنا، زبان خاص متنی را سامان می‌دهند. این نظریه رابطهٔ میان زبان، معنا، اجتماع، و فرهنگ را در ساحت فرانقش‌های اندیشگانی، بینافردی، و متنی آشکار می‌سازد. بررسی و تحلیل متن ادبی از منظر هر یک از این ساحت‌ها به تفسیر عینی و علمی متن می‌انجامد. در این پژوهش داستان«پیک‌نیک» از *کتاب ویران* ابوتراب خسروی بر اساس فرانقش اندیشگانی بازخوانی شده، و چگونگی ذهنیت روایی نویسنده و گفتمان پست‌مدرنیستی حاکم بر داستان از طریق زبان و در ساحت ساخت گذرایی بندها که نمود عینی آن در فرایندهای فعل، مشارکان فرایند، و عناصر حاشیه‌ای ظاهر می‌شود، بازنمایی شده است. آنچه از تجزیهٔ زبان‌شناختی متن و داده‌های آماری پژوهش به دست آمد، همسو با نظام معناشناختی متن و ساحت وجودشناختی و پست‌مدرنیستی روایت بود. بسامد بالای دو عنصر حاشیه‌ای زمان و مکان بر اساس نظریهٔ کرونوتوپ باختین تحلیل گردید و نشان داده شد که این عناصر حاشیه‌ای که پیوستار زمانی ـ مکانی روایت را شکل داده‌اند، چگونه نظام مفهومی و معناشناختی روایت را چارچوب‌بندی کرده‌اند. چگونگی تجربهٔ راوی از واقعیت و دنیای پیرامونی او و از طریق فرایندهای فعل و ساخت گذرایی نیز بازنمایی شد.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی نقش‌گرا، فرانقش اندیشگانی، فرایند فعل، ابوتراب خسروی، داستان پیک‌نیک.

* نویسنده مسئول: batulvaez@yahoo.com

بیان مسئله

بررسی ادبیات در پرتو نظریه‌های زبان‌شناسی، شیوه‌ای را در برخورد با متون پدید می‌آورد که از سطح معنای ظاهری فراتر می‌رود و به معنای ضمنی می‌پردازد. مقصود از رویکرد زبان‌شناسانه به متن، تقلیل زبان و مباحث زبانی به صرف و نحو و پاره‌ای مقوله‌های دستور زبانی نیست، بلکه جنبهٔ تحلیلی و کاربردی زبان است که در تفسیر متن و توصیف ارتباط میان زبان و تفکر، زبان و سبک، و زبان و ذهن نقش مؤثری دارد. بخش وسیعی از تحلیل و کاربرد زبان، و نقش تفسیری آن در نظریه‌های زبان‌شناسی بازتاب یافته است. در نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی، زبان و ساختار آن در راستای معنای متن کاویده می‌شود. بر پایهٔ این نظریه می‌توان نشان داد که چگونه بافت و معنا زبان خاص متنی را سامان می‌دهند. این نظریه رابطهٔ میان زبان، معنا، اجتماع، و فرهنگ را در ساحت فرانقش‌های اندیشگانی، بینافردی، و متنی آشکار می‌سازد. بررسی و تحلیل متن ادبی از منظر هر یک از ساحت‌های این نظریهٔ نقش‌گرا، به تفسیری عینی و علمی از متن می‌انجامد. این نظریه به دلیل توجه به وجوه واژ- دستوری، ساختار زبان، معنا و بافت متن، رابطهٔ متقابل زبان و اجتماع، و پیوستگی زبان و معنا به یکدیگر در تحلیل متون ادبی کارآمد است. متن گزینشی در این پژوهش داستان «پیک نیک» از مجموعهٔ داستان کوتاه *کتاب ویران* اثر ابوتراب خسروی است. با نظر به اینکه *کتاب ویران* پسامدرن و در برخی جنبه‌ها سوررئال است و این مکتب‌ها مؤلفه‌های خاص خود را دارند، نگارندگان در پی این هستند که با توجه به این مؤلفه‌ها، متن را از حیث زبان‌شناسی نقش‌گرا مطالعه کنند تا با بررسی سطح اندیشگانی داستان، بازنمایی این مؤلفه‌ها را در متن نشان دهند. در این فرانقش که بیشتر با ذهنیت و نظام اندیشگانی نویسنده سروکار دارد، تجربیات و ذهنیت او از طریق ساخت گذرایی که از طریق فرایندهای فعل بازنمایی شده است، کدگذاری می‌شود. مطالعهٔ متن بر مبنای ساخت گذرایی، امکان تفسیر آن را از طریق بازنمایی اندیشه و ذهنیت نویسنده/گوینده در زبان او به‌طور عام و فرایندهای فعلی گزاره‌های او به‌طور خاص فراهم می‌کند.

پرسش‌های پژوهش

ـ اندیشه و ذهنیت نویسنده چگونه در زبان متن از طریق فرایندهای افعال و ساخت گذرایی بازنمایی شده است؟

ـ کدام یک از فرایندهای افعال در زبان داستانی «پیک نیک» بسامد بیشتری دارد؟ این فرایندِ غالب چگونه در تفسیر متن عمل می‌کند؟

ـ جنبهٔ پسامدرن و سوررئال داستان چگونه از طریق فرایندهای افعال و ساخت گذرایی زبان داستان قابل‌تبیین است؟

پیشینهٔ پژوهش

متون ادبی بسیاری بر اساس نظریهٔ نقش‌گرای هلیدی، به‌ویژه در ساحت فرانقش اندیشگانی بررسی شده‌اند که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۱. صدری، نیره (۱۳۹۴). *بررسی سبک‌شناختی گلستان سعدی با تکیه بر زبان‌شناسی نقش‌گرا (براساس حکایت‌های برگزیده از هر باب)*. به راهنمایی احمد تمیم‌داری. رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی.

۲. حمدی دورباش، روح‌انگیز (۱۳۹۶). *بررسی وجوه و فرایند افعال در سی غزل عطار از منظر زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی عباسعلی وفایی. دانشگاه علامه طباطبائی.

۳. واعظ، بتول و نصری، عطیه‌سادات (۱۴۰۰). «بازخوانی دو سفرنامهٔ دورهٔ قاجار در پرتو نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی در سطح فرانقش اندیشگانی». *مطالعات و تحقیقات ادبی*، س ۱۲ ش ۲ (پیاپی ۲۰): ۱۲۹ – ۱۵۳.

۴. جمالی، عبدالمجید و میرزانیا، محمدرضا (۱۴۰۱). «مطالعهٔ تطبیقی شیوهٔ بازنمایی تراژدی حلاج در شعر شفیعی کدکنی و عبدالوهاب بیاتی از نظر فرانقش اندیشگانی». *متن-پژوهی ادبی*، س ۲۶ ش ۳ (پیاپی ۹۳): ۲۱۰ – ۲۳۲.

۵. قنبری عبدالملکی، رضا و فیروزیان پوراصفهانی، ایلین (۱۴۰۰). «سبک‌شناسی

گفتمان داستان کوتاه دهلیز از منظر فرانقش اندیشگانی و متنی بر اساس دستور نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی.» *پژوهش‌های زبانی*، س ۱۲ ش ۱ (پیاپی ۲۲): ۱۷۲ – ۱۹۲.

آثار ابوتراب خسروی از منظرهای مختلفی بررسی شده است، اما هیچ یک از آثار او به‌ویژه مجموعهٔ «کتاب ویران» از منظر فرانقش اندیشگانی و در ساحت نظریهٔ زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی بررسی و تحلیل نشده است. در اینجا به برخی پژوهش‌هایی که بر محور آثار این نویسنده انجام شده، به‌اختصار اشاره می‌کنیم:

۱. سلیمی، نیره (۱۳۸۸). *نقد و بررسی آثار ابوتراب خسروی: تحلیل ساختاری و مضمونی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. به راهنمایی حسین نجف‌دری. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲. رضایی جمکرانی، احمد و چراغی، علی (۱۴۰۱). «کلام‌محوری و تعویق معنا، عنصر غالب آثار ابوتراب خسروی». *ادبیات پارسی معاصر*، س ۱۲ ش۱: ۸۷ – ۱۱۱.

۳. نجات‌زاده عیدگاهی، حسنیه و قوام، ابوالقاسم (۱۴۰۰). «واکاوی توصیفات عرفانی در دو اثر آواز پر جبرئیل و رود راوی از ابوتراب خسروی». *عرفان اسلامی*، س۱۷ ش ۶۷: ۹ – ۲۶.

۴. ـــــــ (۱۳۹۹). «وصف مدرنیستی در آثار ابوتراب خسروی». *تحلیل و تفسیر متون زبان و ادب فارسی (دهخدا)*، س ۱۲ ش۴۳: ۱۷۱ – ۱۹۴.

۵. مالمیر، تیمور (۱۳۹۲). «تحلیل ژرف‌ساخت مجموعه داستان کتاب ویران». *ادب-پژوهی*، ش ۲۳: ۶۷ – ۹۳.

بحث و بررسی

نقش

در این دیدگاه «نقش» مفهومی کلیدی دارد. برخلاف پیشینیان که نقش‌های زبان را اموری ثابت می‌دانستند، هلیدی نقش‌های زبان را تابع موقعیت و بافت فرهنگی ـ اجتماعی می‌داند. از نظر هلیدی مهم‌ترین نقش زبان ایجاد ارتباط است. زبان مطابق بنا به موقعیت و

جایگاهش در جامعه نقش‌های گوناگون می‌پذیرد. هلیدی این مفهوم را با عنوان فرانقش[1] بررسی می‌نماید. زبان در ارتباط با محیط اجتماعی انسان دو نقش عمده دارد: یکی معنا بخشیدن به تجربیات انسان، و دیگری به تصویر کشیدن روابط اجتماعی انسان (Halliday and Matthiessen, 2014: 30). هلیدی سه فرانقش برای عناصر زبان قائل می‌شود: اندیشگانی[2]، بینافردی[3]، و متنی[4].

۱) فرانقش اندیشگانی

هر فردی برای بیان تجربیات خود از واژگان، عبارات و اصطلاحات ویژه‌ای را به کار می‌برد. انتخاب این واحدهای زبانی بسته به موقعیت اجتماعی و فرهنگی متفاوت است و این تفاوت در زبان نمودار می‌شود. هر تجربه‌ای قابلیت معنامندشدن از طریق زبان را دارد. در واقع زبان بستری است برای نظریه‌پردازی دربارهٔ تجربیات انسان و هم‌چنین منبعی است از واژگان ـ دستور برای ایفای این نقش. این فرانقش را فرانقش اندیشگانی می‌نامیم و آن را به دو گروه تجربی و منطقی تقسیم می‌کنیم. سازهٔ تجربی محتوای کلام را به‌واسطهٔ نظام تعدی، و سازهٔ منطقی هنگام بیان معناهای پیچیده‌تر در بندهای مرکب و رابطهٔ میان دو بند مجاور بیان می‌شود؛ در نتیجه این دو سازه مکمل یک‌دیگرند (مهاجر و نبوی؛ ۱۳۹۳: ۴۱ – ۴۲). سه پیوستار در فرانقش اندیشگانی بررسی می‌شوند: فرایند، مشارکان فرایند، و عناصر حاشیه‌ای فرایند.

۲) فرانقش بینافردی

زبان در عین بازنمایی تجربیات انسان، بیان‌کنندهٔ روابط فردی و اجتماعی انسان‌ها با یک دیگر نیز هست. بند در زبان فقط ساختار و قالبی برای بیان فرایندهای فعل، گفته‌های افراد، متعلقات آن‌ها، مشارکان فرایند و عناصر حاشیه‌ای وقوع فرایند نیست، بلکه گزاره یا طرحی

1. metafunction
2. ideational
3. interpersonal
4. textual

است که فرد در آن پرسش و پاسخ می‌کند، دستور می‌دهد، یا نظر و ارزیابی خود را نسبت به مسئله‌ای به فردی دیگر ابراز می‌کند. این لایهٔ معنایی زبان کنشی‌تر و فعال‌تر از لایهٔ پیشین است؛ بدین معنا که اگر فرانقش اندیشگانی را زبان به‌منزلهٔ بازنمود بنامیم، فرانقش بینافردی را زبان به‌منزلهٔ کنش می‌نامیم (Halliday and Matthiessen, 2014: 30). این کنش‌های کلامی در لایهٔ واژ ـ دستوری زبان به‌وسیلهٔ ساختار وجهی بند تحقق می‌یابند.

۳) فرانقش متنی

این لایهٔ معنایی، تفسیرکنندهٔ ساختار متن است. تحقق دو لایهٔ معنایی پیشینی زبان، منوط است به ساختن زنجیره‌هایی از گفتمان، سازمان‌دهی گفتمانی، آرایش اجزای سخن، خلق انسجام، و تداوم بخشیدن به گفتمان در حال پیشرفت (Halliday and Matthiessen, 2004: 29؛ صدری، ۱۳۹۴: ۴۱). سازوکار این لایهٔ معنایی مبتنی است بر جایگاه و محل استقرار عناصر محتوایی بند است. به سخن دیگر، مبتنی است بر چگونگی ترتیب و آرایش اطلاعات اندیشگانی و بینافردی‌ای که در بند آمده‌اند. تفاوت در معناهای مختلف یک بند، ریشه در نحوهٔ آرایش و سازمان‌بندی عناصر نقش‌مند دارد. اینکه آرایش بند چگونه باشد، دلایلی کاربردی و بافتی دارد (مهاجر و نبوی؛ ۱۳۹۳: ۵۴ – ۵۵).

این فرانقش‌ها در سطح نظام معنایی عمل می‌کنند. بنابراین، به آن‌ها لایه‌ها یا سطوح معنایی زبان نیز می‌گویند. هریک از فرانقش‌ها در قالب نظام‌هایی ویژه در سطح واژگان ـ دستور متبلور می‌شوند. بدین ترتیب که فرانقش تجربی در نظام تعدی یا گذرایی، فرانقش بینافردی در قالب نظام وجه، و فرانقش متنی در قالب نظام آغازگری و نظام اطلاع تحقق می‌یابند (Halliday and Matthiessen, 2004: 30 & 67؛ صدری، ۱۳۹۴: ۴۱).

لایهٔ معنایی فرانقش اندیشگانی

بندهای تجربی بیان‌کنندهٔ تجربیات بیرونی و درونی انسان هستند. بخشی از تجربیات انسان از طریق رفتارها، رویدادها، تفکرات و تصورات وی شکل می‌گیرند و زبان این توانایی را

دارد که اعمال و اقدامات گوناگون جهان را منعکس کند. یک پیکرهٔ زبانی در سطح اندیشگانی مشتمل بر این عناصر است:

۱. یک فرایند که در طول زمان جریان دارد (گروه فعلی)،

۲. مشارک‌ها که در این فرایندها سهیم‌اند (گروه اسمی)،

۳. عناصر حاشیه‌ای که توسط فرایند به هم مرتبط می‌شوند (گروه قیدی و عبارات حرف‌اضافه‌ای) (همان: ۱۷۵).

عناصر حاشیه‌ای

عناصر حاشیه‌ای عناصری هستند که به‌طور کلی دربارهٔ چگونگی و حالت وقوع فعل اطلاع می‌دهند. این عناصر غالباً در گروه‌های قیدی بازنمایی می‌شوند و انواع مختلفی دارند از جمله: مکان، زمان، کیفیت، حالت، شباهت، تأکید، گستره، ابزار، علت، قصد و همراهی(رک: صدری، ۱۳۹۴: ۵۷).

فرایندها و مشارکان

فرایندهای اصلی

۱. فرایند مادی[1]

این فرایندها میزان تغییر در جریان رویدادی را حین حادث شدن بیان می‌کنند. افعالی که بر انجام دادن یا انجام گرفتن یک کنش دلالت می‌کنند، جزء فرایندهای مادی محسوب می‌شوند. این فرایندها شامل مشارکان اصلی (کنشگر/ کنش‌پذیر) و مشارکان فرعی (دامنه/ بهره‌ور) هستند. افعالی که نمایندهٔ این نوع فرایند هستند جنبهٔ بیرونی دارند و بیان‌کنندهٔ به وقوع پیوستن یک کنش هستند. آن‌ها با پرسیدن این قبیل سؤالات مشخص می‌شوند: آن فرد چه کرد؟ آن فرد یا آن شیء چه کرد؟ چه اتفاقی برای آن شیء یا فرد افتاد؟ چه تغییری بر آن‌ها حاصل شد؟

---

1. material clause

بند	فرایند مادی
خانه در آتش سوخت	سوخت
آهو به سرعت به سمت بچه‌اش دوید	دوید

مشارکان اصلی

فرایندهای مادی در دو نوع معلوم و مجهول در متن حاضر می‌شوند. کنشگر فعل در فرایندهای مادی معلوم، جزو مشارکان اصلی فرایند محسوب می‌شود. این کنشگر همان اکتور[1] است (Halliday and Matthiessen: 2004: 179) که تغییر روند وقایع را ممکن می‌سازد و فعل را به سمتی هدایت می‌کند که منجر به یک پیامد است؛ پیامدی که فعل را از حالت آغازین آن خارج می‌سازد و بیان‌کنندهٔ حادث شدن تغییری در آن است. این پیامد اگر منحصر به کنشگر[2] باشد که ذاتی فرایند است، با یک بند ناگذر یا لازم روبه‌رو هستیم که فقط یک مشارک اصلی دارد؛ اما اگر پیامد منجر به مشارک دیگری باشد که فرایند بر آن صورت گیرد، با بندی گذرا مواجهیم که دارای دو مشارک اصلی است: کنشگر و کنش‌پذیر. کنش‌پذیر کسی یا چیزی است که فعل بر آن حادث می‌شود، تأثیر می‌گذارد و یا آن را تغییر می‌دهد. کنشگر در فرایندهای مادی مجهول حضور ندارد و فقط مشارک اصلی بندهای مجهول، کنش‌پذیر یا همان هدف است. کنش‌پذیر در زبان فارسی و در بندهای گذرا به مفعول، در نقش مفعول ظاهر می‌شود و در بندهای مجهول در نقش نایب‌فاعل. بحث تعدی یا گذرایی بودن بیشتر متوجه بند[3] است تا فرایند. تعدی یک نظام بندی است که هم بر فرایند افعال، و هم بر مشارک‌ها و عناصر حاشیه‌ای تأثیر می‌گذارد. در نتیجه اگر در فرایندی، کنشگر (هدف) حضور داشته باشد، بازنمایی در دو حالت صورت می‌پذیرد: انجام‌دهندگی ـ عملیاتی[4]، صورت‌پذیری ـ پذیرا بودن[5] (همان: ۱۸۱).
گسترهٔ مشارکان فرایندهای مادی گسترده و متنوع است. کنشگر و کنش‌پذیر می‌توانند

1. actor, logical subject
2. patient
3. clause
4. operative
5. receptive

ذی‌شعور، غیر ذی‌شعور و غیر ذی‌شعور در جایگاه ذی‌شعور باشند.

بند	کنشگر	کنش‌پذیر
به بنه‌گاهی می‌برمش که مادر همیشه دارد مرا می‌زاید	مادر	مرا

(*کتاب ویران*؛ ۱۳۸۷: ۵۲)

۲. فرایند ذهنی[1]

بندهای مادی بیان‌کنندهٔ تجربیات ما از دنیای خارج و مادی هستند، در حالی‌که بندهای ذهنی بیان‌کنندهٔ تجربیات ما از دنیای خودآگاهمان. این بندها فرایندهای ادراکی و احساسی را پوشش می‌دهند (Halliday and Matthiessen, 2004: 197).

بند	فرایند ذهنی
چشمان خاکستری مردی را که پشت آن کمین کرده بود خواند	خواند

(*کتاب ویران*؛ ۱۳۸۷: ۱۵۹)

فرایندهای ذهنی به دنبال تعبیر تغییراتی هستند که در جریان حوادثی در خودآگاه ما صورت می‌گیرد. این فرایندهای حسی هم می‌توانند ساختهٔ جریان خودآگاه باشند و هم تحت تأثیر آن. زمان معمول و بی‌نشان در این فرایندها حال ساده است. فاعل این فرایندها گروه اسمی است که به یک موقعیت خودآگاه و موجودی ذی‌شعور اشاره دارد. در مقابل، مکمل این فرایندها می‌تواند گروه اسمی باشد که به هر نوعی اشاره دارد اعم از جان‌دار، بی‌جان، اشیاء، مفاهیم و خیال (Halliday and Matthiessen, 2004: 198).

مشارکان اصلی

فرایندهای حسی دو مشارک اصلی دارند: حسگر[2] و پدیده[3]. حسگر موجودی است که چیزی را درک یا احساس می‌کند. این مشارک می‌تواند ذی‌شعور، یا غیر ذی‌شعور در

1. mental clause
2. sensor
3. phenomenon

جایگاه ذی‌شعور باشد. پدیده موجودی است که درک، خواسته، یا احساس می‌شود. گسترهٔ مشارک پدیده بسیار وسیع است و هر نوع موجودی اعم از جان‌دار، بی‌جان، مفاهیم، خیال و یا حقیقتی را دربرمی‌گیرد (Halliday and Matthiessen, 2004: 203).

بند	حسگر	پدیده
شمایل‌هایی از من در وقایعی به جا مانده که خود من هم چند و چونشان را فراموش کرده‌ام	من	چند و چون شمایل‌ها

(*کتاب ویران*؛ ۱۳۸۷: ۲۶)

فرایندهای ذهنی انواع مختلفی دارند که با توجه به معنا و حوزهٔ تجربی‌شان در چهار دسته جای می‌گیرند:

ادراکی[1]	دیدن/ توجه کردن/ شنیدن/ گوش دادن/ حس کردن...
دانشی/ شناسایی[2]	فکر کردن/ باور داشتن/ گمان کردن/ شناختن...
تمنایی[3]	آرزو داشتن/ خواستن/ امیدوار بودن/ تمنا داشتن...
احساسی[4]	دوست داشتن/ پشیمان شدم/ متنفر بودن/ علاقه داشتن...

(Halliday and Matthiessen, 2004: 210)

۳. فرایند رابطه‌ای[5]

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، بند مادی متوجه تجربیات ما از جهان مادی، و بند ذهنی متوجه تجربیات ما از جهان خودآگاهمان است. هر دو این تجربیات می‌توانند توسط بندهای رابطه‌ای بیان شوند. بندهای رابطه‌ای تجربهٔ فرد را در قالب «بودن/ وجود داشتن» شکل می‌دهند. مشارکان فرایندهای رابطه‌ای محدود به اشیاء و موجودات نیستند و مقولاتی چون کنش، حقیقت یا امری واقع را نیز در برمی‌گیرند. این مشارکان مثل پدیده در فرایند ذهنی برآمده از خودآگاه فرد نیستند، بلکه عنصری هستند در نسبت با «بودن» (همان:

1. perceptive
2. cognitive
3. desideration
4. emotive
5. relational clause

۲۱۳). فرایندهای رابطه‌ای لزوماً دارای دو مشارک اصلی است که هر دوی آن‌ها برآمده از قلمروی «بودن» هستند. فرایندهای رابطه‌ای بر چگونگی «بودن» چیزها و پدیده‌ها اشاره دارند و این امر را یا از رهگذر کیفیتی که به آن‌ها نسبت می‌دهد، یا به واسطهٔ بیان موقعیت زمانی ـ مکانی مترتب بر آن‌ها، و یا از طریق بیان تملکی که بر آن‌ها می‌رود، صورت می‌دهند (مهاجر و نبوی؛ ۱۳۹۳: ۴۵).

زبان با سه‌گونه ارتباط کار می‌کند: تأکیدی، ملکی و موقعیتی. هرکدام از این گونه‌ها در دو ساحت مختلفِ بودن بیان می‌شوند: کیفی و شناسایی. تفاوت مهم میان این فرایندها این است که مشارکان فرایندهای کیفی، برخلاف فرایندهای شناسایی، قابلیت جابه‌جایی با یک‌دیگر را ندارند.

الف) فرایند رابطه‌ای تأکیدی[1]

رایج‌ترین افعال در این فرایند، افعال اسنادی هستند. مشارکان در این نوع فرایند گروه اسمی هستند و بسته به اینکه در پی توصیف یا شناسایی باشند، نقش‌های متفاوتی به خود می‌گیرند.

۱. فرایند رابطه‌ای تأکیدی کیفی

در بندهای رابطه‌ای کیفی[2] موجودی در بند حاضر است که ویژگی‌هایی به آن نسبت داده می‌شود. در دستور زبان‌شناسی نقش‌گرا، گروه اسمی‌ای که توصیف می‌شود با نام حامل و ویژگی‌هایی که به آن نسبت داده می‌شود، شاخص نامیده می‌شود. برای مثال:

1. intensive relational clause
2. attributive

بند	حامل	شاخص
سرش را از روی یال اسب که از جنس کلماتی افشان و پریشان بود، برداشت	یال اسب	از جنس کلماتی افشان و پریشان

(*کتاب ویران*؛ ۱۳۸۷: ۱۵۸)

۲. فرایند رابطه‌ای تأکیدی شناسایی

در بندهای شناسایی، موجودی حضور دارد که هویتی به آن داده می‌شود. به عبارت دیگر یک موجود برای شناخت موجودی دیگر به کار گرفته می‌شود. این فرایندها در تنظیم فرهنگ‌های لغت، اصطلاحات علمی، گفتارهای تخصصی و گفتگوهای روزمره نیز کاربرد دارند. فرایند نام‌گذاری و تعریف کردن کلمات، عملکردهای زبان‌شناختی‌ای هستند که کلمه در آن‌ها نمونه[1] و معنای آن ارزش[2] است:

بند	نمونه	ارزش
شاعر، صنعتگر واژه‌هاست	شاعر	صنعتگر واژه‌ها

بندهای شناسایی را می‌توان با پرسش‌واژه‌های چون: که، چه کسی، چی، کدام‌یک، و چه کاره سؤالی کرد.

مشارکان

مشارکان بندهای شناسایی با نام‌های شناخته و شناسا مشخص می‌شوند. شناخته، گروه اسمی است که هویتی به آن داده می‌شود و شناسا همان هویتی است که به شناخته داده می‌شود. هویت هرچیز یا هرکس، یسان‌کننده اصل وجود آن است؛ بنابراین تفاوتی با خود موجود ندارد. از این رو، شناخته و شناسا در تمام انواع بندهای رابطه‌ای می‌توانند با یک‌دیگر جابه‌جا شوند، بدون آنکه خللی در معنا ایجاد شود.

1. token
2. value

بند	شناخته	شناسا
به هرحال اوباش خاندان صاحبی و غیرصاحبی جزء لاینفک باغ هستند	اوباش خاندان صاحبی و غیرصاحبی	جزء لاینفک باغ

(*کتاب ویران*؛ ۱۳۸۷: ۲۴)

فرایندهای فرعی

۱. فرایند رفتاری[1]

این فرایندها غالباً رفتارهای روانی و فیزیکی انسان را دربرمی‌گیرند: مثل نفس کشیدن، سرفه کردن، لبخند زدن، خیره شدن (مهاجر و نبوی: ۲۵۰) و مرز مشخصی با دیگر فرایندها ندارند و نمی‌توان گستره‌ای ثابت و معین برای‌شان قائل شد. برای مثال فعل «توطئه کردن» فرایندی است که مقدمات آن در ذهن چیده می‌شود پس، ذهنی است. از سوی دیگر فرایندی کلامی است چون بر زبان فرد رانده می‌شود. از طرف دیگر مادی است چون در نهایت کاری انجام شده است که نمودی خارجی و بیرونی دارد. می‌توان همهٔ این جوانب را در فرایند رفتاری جمع کرد.

مشارکان

فرایندهای رفتاری دارای یک مشارک اصلی به نام رفتارگر هستند. غالب این فرایندها لازم‌اند و مشارکی مانند کنشگر در فرایندهای مادی ندارند. اما مشارک فرعی بهره‌ور در برخی بندهای رفتاری حضور دارد. بهره‌ور در بندهای رفتاری، غالباً گروه اسمی بعد از حرف‌اضافه است.

بند	رفتارگر	بهره‌ور
مادر برای فرزند از دست‌رفته‌اش گریست	مادر	برای فرزند از دست‌رفته‌اش

1. behavioral clause

۲. فرایند کلامی[1]

بندهای کلامی شامل فرایندهای مرتبط با گفتارند و در خلق روایت از طریق گذرگاه‌های گفت‌وگو سهیم‌اند. وقتی روایت در قالب گفت‌وگو شکل می‌گیرد، بندهای کلامی غالباً برای ادامه دادن و گسترش علل گفت‌وگو به کار گرفته می‌شوند. فعل «گفتن» و «حرف زدن» عنصر بی‌نشان این بندها هستند (Halliday and Matthiessen, 2004: 252).

مشارکان

مشارکان اصلی این فرایندها گوینده، مخاطب، و گفته هستند. هر گفته و کلامی از دهان یک گوینده برمی‌آید، حتی اگر گوینده در متن حضور نداشته باشد، مجهول باشد و یا آن را نبینیم. مشارک مخاطب نیز ذاتی کلام است چون هر گفته‌ای خطاب به کسی گفته می‌شود. گوینده می‌تواند ذی‌شعور یا غیر ذی‌شعور باشد. جملات «مادر می‌گوید انگار هوا ابری است» و «ساعت می‌گوید که دیروقت است» هر دو گفتاری هستند برای تبادل معنا که گوینده در جملهٔ اول ذی‌شعور و در جملهٔ دوم غیر ذی‌شعور است.

بند	گوینده	مخاطب	گفته
این تابلو می‌گوید سکوت در این مکان الزامی است	تابلو	{همه‌گان}	سکوت در این مکان الزامی است

۳. فرایندهای وجودی[2]

بندهای وجودی برای بیان «بودن» یا «به وقوع پیوستن» به کار می‌روند. این فرایندها فقط یک مشارک دارند که با نام «موجود» شناخته می‌شود. مشارک موجود در نحو، نقش فاعل را ایفا می‌کند. دامنهٔ مشارک موجود بسیار گسترده است و می‌تواند ذی‌شعور، غیر ذی‌شعور، مفاهیم، اشیاء، واقعه یا هر کنشی باشد.

1. verbal clause
2. existential clause

بند	موجود
شاید هم اصلاً به دنیا نیایم	من

(*کتاب ویران*؛ ۱۳۸۷: ۸)

داستان پیک‌نیک

راوی، یکی از افراد اصلی خاندان صاحبی است که طبق عادت این خاندان برای پیک‌نیک به باغ اجدادی‌شان آمده است. صاحب قبلی این باغ یعنی پدر راوی به طرز مشکوکی کشته شده و خاندان صاحبی به دنبال مقتول است. این باغ و این پیک‌نیک پر از شمایل خاندان و به‌طور مخصوص، مملو از شمایل‌های پدر راوی است. باغ خاندان صاحبی، باغی منحصر به فرد است که هر جای آن فصل و زمان متفاوتی دارد. راوی در میان پیک‌نیک‌ها در باغ حرکت می‌کند و شاهد شمایل، وقایع و اعمال شخصیت‌هاست. خاندان صاحبی، راوی را گناه‌کار می‌داند و با اینکه سال‌ها از مرگ پدرش گذشته است، درست در روز عروسی راوی در آیینه‌خانه‌ای که اتاق زفاف است، راوی را به جای متهم می‌نشانند. در پایان داستان برخلاف سعی راوی برای اعلام بی‌گناهی، هیئت منصفه متشکل از عموها و عمه‌ها او را گناه‌کار می‌شناسد. راوی به دار آویخته، و ویران می‌شود.

برای تحلیل این داستان بر اساس نظریهٔ نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی، دویست بند از داستان را پیکرهٔ پژوهش قرار دادیم و بر اساس فرانقش اندیشگانی تجزیه کردیم. در پایان بر اساس آمارگیری فرایندهای فعل، انواع مشارکان، عناصر حاشیه‌ای، و در کل ساخت گذرایی بندها به داده‌هایی دست یافتیم که اساس کار ما را در تحلیل زبان‌شناختی و معناشناسانهٔ این داستان تشکیل می‌دهد. در ادامه داده‌های پژوهش ذکر می‌گردد و بر مبنای آن‌ها به تحلیل زبان‌شناختی و معناشناسانهٔ داستان پیک‌نیک می‌پردازیم.

جدول ۱. فراوانی فرایندها در داستان پیک‌نیک

فرایند	فراوانی	درصد
فرایند مادی	۷۵	۳۷/۵
فرایند ذهنی	۱۸	۹
فرایند رابطه‌ای	۶۷	۳۳/۵
فرایند رفتاری	۹	۴/۵
فرایند کلامی	۱۹	۹/۵
فرایند وجودی	۱۲	۶
مجموع فرایندها	۲۰۰	۱۰۰
فرایند مادی مجهول	۶	۳
فرایند رابطه‌ای حامل و شاخص	۵۴	۲۷
فرایند رابطه‌ای شناخته و شناسا	۱۳	۶/۵
فرایند رابطه‌ای مالکیت	۷	۳/۵

جدول۲. فراوانی مشارک‌ها در داستان پیک‌نیک

مشارک‌ها	فراوانی	درصد
نقش‌های فاعلی ذی‌شعور	۱۲۲	۵۸/۹
نقش‌های فاعلی غیر ذی‌شعور	۷۲	۳۴/۸
مشارک فرعی دامنه	۸	۳/۸
مشارک فرعی بهره‌ور	۵	۲/۴
مجموع مشارک‌ها	۲۰۷	۱۰۰
نقش‌های فاعلی غیر ذی‌شعور در جایگاه ذی‌شعور	۲۴	۱۱/۶
ساخت مجهول	۶	۲/۹

جدول ۳. فراوانی عناصر حاشیه‌ای در داستان پیک‌نیک

عناصر حاشیه‌ای	فراوانی	درصد
مکان	۲۸	۲۱/۴
زمان	۲۷	۲۰/۶
کیفیت	۷	۵/۴
تأکید	۱۸	۱۳/۷
تشبیه	۸	۶/۲
گستره	۳	۲/۲
مقدار	۶	۴/۶
مرتبه	۲	۱/۵
همراهی	۷	۵/۳
قصد	۶	۴/۶
علت	۱۱	۸/۴
ابزار	۱	۰/۷
روش	۱	۰/۷
پرسش	۴	۰/۹
برجسته‌سازی از نوع شرایط	۲	۳/۱
مجموع عناصر حاشیه‌ای	۱۳۱	۱۰۰

تحلیل داده‌های پژوهش

پیک‌نیک روزی طولانی است که در هر نقطه که پرسه بزنی و از هر مکانی که به آن وارد شوی، شاهد دویدن هزاران شمایل و سایه و بچه هستی که «اگر باید نوشته شود، متن روزی بی‌انتها خواهد بود که خورشید در جایی از آسمان همیشه خواهد بود و به همین دلیل در این روز، پیک‌نیک طوری خواهد بود که خورشید اصلاً غروب نمی‌کند، زیرا همیشه می‌تابد» (خسروی؛ ۱۳۸۷: ۲۶). بازنمایی زمان و مکان به‌طور هم‌زمان در قالب یک‌دیگر، بارزترین خصیصهٔ این داستان است. زمان افزون بر اینکه بُعدی از جهان مادی است، شکل‌دهندهٔ تاریخ فردی و اجتماعی نیز هست. زمان و مکان در ساخت هویت انسان نقشی کلیدی دارند. انسان ذاتاً موجودی زمانمند است و زمان عاملی مهم در بازنمایی

هویت اوست. زمانمندی وجود انسان در نحوهٔ به کارگیری زبان توسط او نیز تأثیرگذار است. بنابراین، درهم‌آمیختگی زبان و زمان برای خلق متن و تأویل آن، هنری بنیادین است. به بیان دیگر زمانمندی یکی از ویژگی‌های ذاتی زبان است. بدون داشتن درکی از زمان نمی‌توان دست به روایتگری زد. پل‌ریکور نیز بر این باور تأکید دارد که «زمانمند بودن انسان در چگونگی به‌کارگیری زبان تأثیر مستقیم دارد» (Recour, 1984: 3).

هر متنی تحت شرایط و زمینه‌های اجتماعی و تاریخی ویژه‌ای متولد می‌شود. ازاین‌رو، بررسی عناصر مکانی ـ زمانی درون متن اهمیت ویژه‌ای دارد. زمان و مکان در این روایت در یک پیوستار قرار دارند. این پیوستار حامل دو عنصر زمان و مکان در کنار هم است نه در امتداد هم. هر نمود مکانی در زمانی ویژه، و هر نمود زمانی در مکانی ویژه بازنمایی می‌شود. باختین این پیوستار زمانی ـ مکانی را «کرونوتوپ» می‌نامد. کرونوتوپ از ترکیب دو لغت یونانی کرونوس به معنای زمان و توپوس به معنای مکان ساخته شده است. باختین مدعی است که همهٔ معانی نسبی هستند، از این حیث که نتیجهٔ ارتباط بین دو جسم یا دو بدن با حیثیت هم‌زمانی‌اند، در حالی‌که فضاهای متفاوتی را اشغال می‌کنند. هر شخصیت و واقعه‌ای از حیث برخورداری از جایگاه متفاوت زمانی ـ مکانی حائز ویژگی‌های خاص خود بوده و این جایگاه قابل رد و بدل و تغییر نیست. براین اساس، زمانمندی و مکانمندی هر واقعه و هر شخص، هویتی منحصر به فرد به آن می‌دهد. کرونوتوپ با مهیا کردن فضایی درخور برای وقوع حوادث، روایت را شکل می‌دهد: «به همین ترتیب مکان نیز به نسبت تغییرات زمان، پیرنگ و تاریخ، از خود حساسیت و عکس‌العمل نشان می‌دهد» (باختین؛ ۱۳۸۷: ۱۳۸).

دو عنصر حاشیه‌ای زمان و مکان در این روایت در حالت «نشان‌دار» خود هستند. بسامد بالای واژهٔ پیک‌نیک و عنوان داستان بیان‌کنندهٔ اهمیت ویژهٔ این واژه در درک روایت است. پیک‌نیک افزون بر اینکه زمانی است برای گردهم‌آمدن شمایل‌ها، سایه‌ها و افراد خاندان صاحبی، مکانی هم هست به وسعت یک باغ بیست هکتاری. هر گوشه از باغ حامل پیک‌نیکی کوچک و زمانمند/ مکانمند است و تمام این پیک‌نیک‌ها در بستری

بزرگ‌تر که همان پیک‌نیک اصلی و جریان کلی روایت است، معنامند می‌شوند. بنابراین، در این داستان با نوعی از کرونوتوپ آستانه روبروییم. پیک‌نیک در معنای کلی آن، مکانی عمومی است که محدویت کرونوتوپ‌های دیگر مانند کرونوتوپ قصر، خانه، کاخ پادشاهی یا هر مکان محدود و محصور دیگر را ندارد، اما در این داستان شامل درهم‌آمیختگی ویژگی‌های دو پیوستار زمانی ـ مکانی است. یعنی، در عین حال که مکان و فضایی خانوادگی، شخصی و وقفی را بازنمایی می‌کند، اما از نظر حضور شخصیت‌ها در این مکان که همه نسل‌های مختلف یک خاندان هستند، وجهه‌ای شخصی و خصوصی به این نظام کرونوتوپی می‌بخشد: «دویدن همیشگی بچه‌ها مثل ریسمانی همهٔ پیک‌نیک‌ها را به هم می‌دوزد و آن‌ها را بدل می‌کند به بیست جریب این پیک‌نیک درندشت تا همهٔ جمعیت شمایل‌های اصلی خاندان صاحبی به خوبی در آن جای بگیرند و توی هر بنه‌گاه و زیر هر آلاچیقش باشند» (خسروی؛ ۱۳۸۷: ۲۸).

گزینش این پیوستار زمانی ـ مکانی، مهم‌ترین عنصری است که نظام فرمی و معنایی این داستان را شکل داده، و گفتمان هستی‌شناختی این داستان را که در هم شکستن پارادایم متعارف زمان و مکان است و در سایر داستان‌های این مجموعه نیز عنصری بنیادین است، بازنمایی کند. زمان و مکان در این داستان به‌عنوان برهه‌ای از زمان و جغرافیا حضور ندارد، بلکه به مثابهٔ شخصیت، رویداد و اندیشه حضور یافته است. این دو عنصر بنیادین روایت در این داستان، گذشته و حال را در یک نقطه گرد آورده، به گونه‌ای که همهٔ شخصیت‌ها و رویدادها و کنش‌ها، تصویرگر یک چیزند.

شمایل‌ها در روایت، در سنی خاص که در جایی مشخص از باغ مشغول کاری هستند. یک جا شمایل چهل‌سالهٔ پدر مشغول پیاله‌نوشی است و در جایی دیگر شمایل شصت‌سالهٔ پدر در خاک دفن می‌شود. اشاره به سن هریک از شمایل‌ها نشانی دیگر از اهمیت عنصر زمان است. فراوانی یکسان زمان و مکان نیز دالّ بر انعکاس این دو عنصر در یک‌دیگر است. هر یک از فصول سال نیز برای راوی اهمیت ویژه‌ای دارد. داستان، داستان غم راوی از کشته شدنش به دست خانوادهٔ خودش است. اولین فصلی که در روایت به آن

اشاره می‌شود، فصل زمستان است. فصل زمستان به تبع سرد و تاریک بودنش، حامل غم و اندوه و مرگ است: «زمستان آنجاست که همیشه ابری سنگین آسمانش را پوشانده و جابه‌جایش برف می‌بارد و بچه‌ها همان‌طور که از آنجا می‌دوند تا زمستان را بگذرانند، همهٔ راه را از بین برف و بوران می‌گذرند و همهٔ طول زمستان را می‌لرزند تا به جایی گرم برسند» (همان: ۲۹). فصل بعدی تابستان است. تابستان به سبب بار دادن درختان و به ثمر نشستن شکوفه‌ها، فصل زایندگی و زندگی است. راوی هم در همین فصل متولد می‌شود و هم در همین فصل عاشق ژاله می شود: «مادر در جایی از باغ قلیان می‌کشد و بوی دود قلیانش از آن حوالی می‌آید. همیشه برایم می‌گوید که مرا در تابستان باغ به دنیا می‌آورد ... همین جای پیک‌نیک در حال زاییدن من است ... . همان‌جاست که ژاله را می‌بینم» (همان: ۲۹ – ۳۰).

بهار فصلی است که پدر در شمایل الغیاث‌خوان خود در جایی و زمانی از باغ زیر سایهٔ نسترن‌ها می‌نشیند و العفو می‌خواند. همان‌طور که بهار فصل سرزندگی و شروعی دوباره است، پدر هم پس از سال‌ها عیاشی و پیاله‌نوشی، در تکه‌ای از باغ که اواخر اردیبهشت است، در شمایل کامله‌مردی روی سجاده نشسته است و در طلب بخشش گناهان خود ذکر الغیاث می‌گوید: «... کنار زیلوی سجاده‌اش می نشینم. پدر زیر آن نسترن در تکه‌ای از باغ چهل‌ساله مردی است که که فقط شقیقه‌هایش سفید هستند و همان‌طور نشسته دعا می‌خواند. می‌پرسد: دارید چه کار می‌کنید پدر؟ می‌گوید: دارم طلب عفو می‌کنم» (همان: ۳۹).

پاییز آخرین فصلی است که در روایت می‌آید و فصلی مهم است. دو رویداد مهم در این فصل رخ می‌دهد که یکی نوید سور، امید و شروع زندگی است و دیگری پیام‌آور ترس و هراس و پایان زندگی است. راوی در این فصل حین پیوند ازدواج با ژاله توسط خانواده‌اش اعدام می‌شود: «ذکر نام پاییز به این علت است که ما در جایی از آن عروسی می‌کنیم و جشن بزرگی برگزار می‌شود که بخشی از آن پیک‌نیک طولانی را می‌سازد» (همان: ۴۴). زمان در این روایت در سیال‌ترین حالت خود است و حتی فصل‌های سال به

ترتیب واقعی‌شان نیست. زمان پاییز با مکان آیینه‌خانه گره خورده است. آیینه‌خانه اتاقی است که جشن‌های عروسی در آن برگزار می‌شود و در عین حال مکانی است که راوی در آن به قتل می رسد. تنیدگی زمان و مکان و وقایع، فراوانی شمایل‌ها و بی‌ثباتی موقعیت‌های داستان، خصیصهٔ سیال‌بودن روایت را به‌خوبی واسازی می کند.

پیک‌نیک بزرگ و اصلی، روایت داستان در یک‌روز کامل است. تمام وقایع ریز و درشت داستان با بستر زمانی ـ مکانی خاص خود در فضایی بزرگ‌تر فقط در یک روز رخ می‌دهند. در پیک‌نیکی بی‌انتها که روایتگر سال‌ها زندگی خاندان صاحبی، سایه‌ها و شمایل هاشان در آن باغ است: «به نظرم این از جمله کارهای خوب آن‌هاست که کاری کرده‌اند تا همهٔ آن پیک‌نیک‌ها بدل شوند به یک چنین روز طولانی که هرجایش که پرسه می‌زنی، فوجی از خویش‌ها و رفقا شانه‌به‌شانه‌ات از کنارت می‌گذرند که سال‌هاست پیدایشان نیست» (همان: ۲۶). انتخاب آگاهانهٔ عبارات زمانی مانند روز و شب، صبح، طلوع، غروب و ... بیان‌کنندهٔ گذرا بودن زمان، در پی هم آمدن وقایع و معلق بودن آن‌هاست. گذرا بودن روایت نه فقط در معنا که در ساختار آن نیز مشهود است. جملات داستان در پی هم و بدون فاصله روایت می‌شوند. هیچ مکثی در داستان نیست، هیچ پاراگرافی در صفحات کتاب دیده نمی‌شود و در بعضی صفحات حتی نقطه و ویرگولی هم وجود ندارد و صحنه‌ها بدون تعلل و مکث روایت می‌شوند. داستان ملغمه‌ای از پیک‌نیک‌های جاری در زمان و مکان است که هزاران شمایل در آن مشغول کنشگری‌اند. گذرایی روایت به حدی است که خواننده نمی‌تواند در حین خواندن مکث کند، فکر کند و یا درکی قطعی از واقعه‌ای داشته باشد. با هر بار خوانده شدن داستان، واژه‌ها، وقایع و شخصیت‌ها جان تازه‌ای به خود می‌گیرند و خواننده کم‌تر در بهت فرو می‌رود. «بازآفرینی متن توسط یک سوژه (مخاطب) با بازگشت به متن، خواندن متن از نو، اجرای تازه‌ی متن و نقل روایت آن، یک حادثهٔ جدید و تکرارنشدنی در حیات متن و حلقه‌ای جدید در رشتهٔ تاریخی ارتباط کلامی است» (تودوروف؛ ۱۳۹۶: ۵۰). مخاطب برای درک روایت چاره‌ای جز شرکت در این ملغمه و همراه شدن با آن ندارد. به عبارتی، تنها راه دنبال کردن روایت حل شدن در آن

است. در اینجاست که مرز میان راوی و مخاطب برداشته می‌شود و مخاطب به شکل شمایلی از راوی درمی‌آید که در گوی سیال روایت در حرکت است و نیز شاهد وقایع.

عنصر حاشیه‌ای علت نیز بسامد نسبتاً بالایی دارد. داستان حول محاکمهٔ شخصیت اصلی (راوی) به جرم قتل پدرش شکل می‌گیرد و راوی برای اثبات بی‌گناهی خود دست به روایتگری می‌زند و از پیک‌نیکی وسیع و طولانی سخن می‌گوید که نمونهٔ بارز هرج‌ومرج باغ است. او از عبارات علّی و معلولی برای توضیح بی‌گناهی خود و متهم کردن شمایل‌ها استفاده می‌کند. کارکرد دیگر عنصر حاشیه‌ای علّت، برای اقناع خود راوی است. راوی در عین اعتقاد به بی‌گناهی‌اش، آگاه است که راه فراری از این مهلکه ندارد و برای اقناع خود دائماً در حال توضیح شرایط و ذکر دلیل توطئهٔ خاندان صاحبی علیه خود است: «از بعد از مرگ پدر بازی‌های ما دیگر شیطنت نسیت، شرارت است. برای همین می‌نشینند و جلسه می‌گیرند تا تعیین تکلیف کنند و قاتل را بیابند» (خسروی؛ ۱۳۸۷: ۲۱). عنصر حاشیه‌ای تأکید دو کارکرد نشان‌دار و بی‌نشان در متن دارد. کارکرد بی‌نشان آن کارکردی زبانی است و ادات تأکید بنا بر ضروریات دستور زبان فارسی در متن گنجانده شده است؛ مانند: «معلوم هم نیست کی غریبه است کی خودی (همان: ۲۱)، اما حالت نشان‌دار آن، حامل تأکید و حساسیت راوی بر بعضی وقایع و شخصیت‌هاست مانند: «کار یکی از همین‌هاست، یکی از همین‌ها که همیشهٔ خدا اطراف بنه‌گاه پرسه می‌زند» (همان: ۲۱).

نقش‌های فاعلی ذی‌شعور به این دلیل که این روایت روایتی دربارهٔ انسان است، بسامد بالاتری دارد. شمایل‌ها و سایه‌ها نیز جزء شخصیت‌های اصلی داستان هستند، بنابراین بسامد نقش‌های فاعلی غیرذی‌شعور هم بالاست. گرچه می‌توان آن‌ها را نوعی ذی‌شعور هم دانست به این دلیل که همگی کنشگرند و رفتارهای خاص خودشان را دارند. راوی در طول داستان اشاره‌های زیادی به ذهنیات، تفکرات و احساسات شمایل‌ها نمی‌کند و اغلب افعال‌شان را از طریق فرایندهای مادی و رفتاری که نمودی بیرونی دارند و حامل معنای مادی و جسمانی هستند، بیان می‌کند. یکی از این شمایل‌ها «تقصیر» است که همزاد راوی است. تا وقتی که گناه‌کار دانستن راوی از سمت خاندانش فقط در مرحلهٔ اتهام است،

تقصیر رفیق شفیق اوست که راوی او را «تقصیر عزیز من» می‌نامد و از او به نیکی یاد می‌کند. وقتی به مرحلهٔ جزا می‌رسد، راوی تقصیر عزیزش را می‌فروشد و قتل را به گردن او می‌اندازد؛ اینجاست که اسم تقصیر معنادار می‌شود و مسمّی با اسم مطابقت تام پیدا می‌کند. تقصیر نیز مانند دیگر شمایل‌ها و وقایع در روایت شناور است و در موقعیت‌های مختلف و در پرتو سخنان افراد خاندان صاحبی، تغییر حالت می‌دهد و شخصیتی خاص به خود می‌گیرد. مشارک سایه نیز بارها در داستان حضور پیدا می‌کند. سایه به سبب رها بودن از قید جسم و ماده، حامل معنای بی‌وزنی و سیالی است. این سایه‌ها در مکان و زمان معلق‌اند و آزادانه به هر سو می‌روند. بیشترین فراوانی شمایل‌ها ازآن شمایل‌های پدر و پسر است. توجه راوی بیشتر متوجه شمایل پدر است. در هر گوشهٔ باغ شمایلی از پدر را می‌بیند که مشغول کاری است: «پدر شرور من، پدر عیاش من، پدر مؤمن من، پدر زخمی من، پدر روسیاه من، پدر العفوخوان من» (همان: ۴۱).

شخصیت‌های من، تقصیر، و نویسنده همگی همان راوی هستند. چند بار در طول داستان به مستی و سرخوشی و باده‌نوشی اشاره می‌شود که انگار همه‌چیز در مستی و بی‌خبری رخ می‌دهد. این مستی و معلقی تا جایی ادامه پیدا می‌کند که راوی می‌گوید: «حتماً از مستی است که ضمیر فاعل بین من که نویسنده‌ام و او که قربانی است جابه‌جا می‌شود» (همان: ۵۶). تمام داستان به دست یکی از شمایل‌های راوی نوشته می‌شود که شاهد قتل قربانی است و از دست مأموران اجرای حکم می‌گریزد تا این داستان را مکتوب کند و این داستان همیشه بماند.

درهم‌آمیختگی دو عنصر شمایل و شخصیت‌ها منجر به شکل‌گیری نوعی فضای ذهنی در روایت شده است که ژانر روایت داستانی را به ژانر روایت نمایشی نزدیک کرده و حتی در هم تنیده است. بالا بودن زمان حال و استمراری افعال با نمایشی بودن این روایت تناسب دارد به گونه‌ای که گویی تمام شخصیت‌ها برای بازی در نقش‌های مخصوص و متفاوت خود هر بار با شمایلی بر صحنه ظاهر می‌شوند و پیوسته توالیِ روایت به مثابهٔ یک بازی را به حالت تعلیق درمی‌آورند. این ویژگی با صبغهٔ پست‌مدرنیستی روایت در پیوند

است. روایت‌های پست‌مدرن، روایت‌هایی هستند که واقعیت را در یک برش اکنونی و آنی به تصویر می‌کشند و همین موضوع، منجر به عدم‌قطعیتی در روایت می‌شود که همه چیز را به تعلیق درمی‌آورد.

در روایت پیک‌نیک با اینکه خیلی کم با فرایندهای وجودی مواجهیم، ولی جنبه‌های وجودشناختی و هستی‌شناسانهٔ روایت که ویژگی روایت‌های پست‌مدرن است، در به چالش کشیدن دو عنصر زمان و مکان که غالباً دارای وجودی معین و تاریخی هستند، ظاهر شده است. راوی با فشرده کردن زمان و مکان و تمام رویدادهای آن در یک نقطهٔ اکنونی که تجسم این فشردگی از طریق مشارک شمایل‌ها اتفاق می‌افتد محدوده، قلمرو و مرز این دو عنصر را درهم شکسته و مانند انسان معاصر و پست‌مدرن که ابعاد وجودی متفاوتی از او به تصویر کشیده می‌شود، ماهیت تاریخی آن‌ها را درهم شکسته است. زمان و مکان در این روایت نسبت به انسان‌ها و شخصیت‌ها هویت پیدا می‌کنند.

بنابراین، داستان پسامدرن مجموعه‌ای از پیچیدگی‌ها و تکنیک‌های مختلف برای بیان مطالبی اغلب وجودشناختی و پاسخی به پرسش‌های بنیادین هستی‌شناختی است. البته این درون‌مایهٔ وجودشناختی در همهٔ داستان‌های پسامدرن دیده نمی‌شود. گاهی داستان فقط به دنبال به چالش کشیدن یک موضوع است (مثلاً تولد و مرگ، یا جبر و اختیار) بی‌آنکه پاسخ روشنی به سؤال‌های مطرح شده در ذهن مخاطب بدهد. به بیان روشن‌تر، در اغلب داستان‌های پسامدرن فرجام نیست که حائز اهمیت است، بلکه طرح یک مسئله، چگونگی و کیفیت مسئله، و مسیرهای احتمالی آن برای رسیدن (یا گاهی هم نرسیدن) به فرجام، مهم است. مخاطب در داستان پسامدرن به دنبال یک خط داستانی مشخص، روشن و ثابت نیست، بلکه براساس فرضیات مطرح شده در داستان، مسیرها و فرجام‌های چندگانه و احتمالی را در ذهن خود متصور می‌شود. داستان پسامدرن به‌طور مشخص به جریان‌های شکل‌گرفته در تاریخ خود متوجه نیست، اما خود جریان پسامدرنیسم مستقیماً تحت تأثیر اوضاع زمانه شکل گرفته است. در واقع گفتمان، نقش مهمی در تولد داستان پسامدرن دارد: «رفتار شخصیت‌ها یا ادراک آن‌ها از جهان پیرامون‌شان نتیجهٔ گفتمان یا گفتمان‌هایی

است که آن شخصیت را به نحوی نامحسوس اما اثرگذار در برگرفته‌اند» (پاینده؛ ۱۳۹۶: ۳۴).

فرایند مادی در این روایت بیشترین فراوانی را دارد. بالا بودن بسامد این فرایند دو دلیل عمده دارد: یکی اینکه اغلب اعمال انسان، نمودی بیرونی و مادی دارد؛ و دیگری اینکه نویسنده برای بازنمایی هرچه واضح‌تر روایت گنگ خود از فرایندهای مادی بهره برده است. پیک‌نیک روایتی سیال در بستر زمانی و مکانی معلق است. افعال مادی مانند دویدن بچه‌ها، جاری شدن آب، کنار رفتن ابرها، وزیدن باد، پرسه زدن، تابش آفتاب، باریدن برف، گذشتن از بوران، پیچیدن صدا در شاخ و برگ درختان و ... همگی نشان از گذرا بودن، در حرکت بودن، سیال بودن و عدم‌ثبات وقایع و فاعل‌های روایت‌اند. بالا بودن بسامد این فرایند، با ساخت گذرایی بندها نیز ارتباط دارد. میزان گذرایی بندها مرهون مؤلفه‌های بسیار است: «تعریف نقشی یا معنایی «گذرایی» که از سو نقش‌گرایان ارائه شده است، گذرایی را مفهومی مدرج یا طیفی می‌داند. در این تعریف بر ویژگی‌های معنایی همچون عاملیت و تأثیرپذیری تأکید می‌شود و با تعریف سنتی گذرایی قرابت دارد که جمله‌های متعدی را دارای افعالی می‌داند که عملی را از فاعل به مفعول منتقل می‌کنند و به این ترتیب در مفعول که متأثر از آن عمل است، تغییری ایجاد می‌شود» (لیکاف، ۱۹۷۷، هاپر و تامسون، ۱۹۸۰، ص ۲۵۱؛ به نقل از راسخ مهند، ۱۳۹۸: ۱۱۴). در روایت پیک‌نیک به دلیل بسامد بالای فرایند مادی که کنشگری و کنش‌پذیری را نشان می‌دهد و دارای دو مشارک کنشگر و کنش‌پذیر است که تأثیرپذیری و انتقال عمل از موضوعی به موضوع دیگر را روایت می‌کند، با گذرایی بالایی مواجهیم. نکتهٔ جالب این است که این گذرایی و کنشگری بیشتر از جانب شمایل‌ها و شخصیت‌هایی به‌جز شخصیت راوی است. شخصیت راوی هویتی از آن خود ندارد و عملی در روایت انجام نمی‌دهد، بلکه دیگر شخصیت‌های خاندان صاحبی و شمایل‌ها هستند که در این روایت بازی‌گون به او نقشی می‌دهند و در آخر هم او را از دور بازی خارج می‌کنند.

استفاده از فرایندهای رابطه‌ای یکی از شیوه‌های معمول توصیف و روایتگری است

که در این داستان هم مصداق دارد. نویسنده چند صحنه از داستان را با هنرمندی تمام و با به‌کارگیری دو فرایند مادی و رابطه‌ای (پر بسامدترین فرایندها) به زیبایی توصیف کرده است. یکی از این صحنه‌ها، لحظهٔ جان دادن راوی پای چوبهٔدار در اتاق آیینه‌خانه است: «زاویهٔ تابش نور بر سر آونگی معوج شده از موج‌های رعشهٔ پاها که وا می‌دارند سایه‌ها را تا گریزان بدوند در نبود زمینی که غایب است زیر پاها و جایش را سراب پر کرده، سرابی که فریب آب نیست، فریب زمین است، زیر پاها و سراب راهی که معلوم نیست به کجا می‌رسد که آن‌طور دویدن حتی اگر بر راهی بر زمین باشد به گریز می‌ماند که دو سمت شانه‌های جاده‌ای مبهم را در هوا عبث می‌پیمایند پاها» (همان: ۵۱).

فراوانی فرایندهای کلامی و ذهنی در این روایت با هم یکسان است. عمدهٔ افعال فرایندهای ذهنی در داستان پیک‌نیک بیان‌کنندهٔ معنای به خاطر سپردن، فراموش کردن، سوءتعبیر کردن، قضاوت، و توطئه‌چینی است. معنای این فرایندها با هدف اصلی دور هم جمع شدن خاندان صاحبی در پیک‌نیک، هماهنگ است. هدف اول آن‌ها به یاد آوردن شمایل و وقایعی است که به فراموشی سپرده شده بود، و هدف دومشان یافتن قاتلی است که چم و خم راه را می‌شناسد و به احتمال زیاد از افراد خاندان صاحبی است.

نتیجه‌گیری

تفسیر متن ادبی بدون روش‌های علمی زبان‌شناختی، معمولاً تفسیری به‌رأی و غیرروشمند است. زبان رکن اساسی تفسیر و تحلیل متن است که چون لنگری محکم در متن عمل می‌کند و غالباً به تأویل‌های دور و دراز از متن راه نمی‌دهد. یکی از نظریه‌های زبان‌شناختی کاربردی و معناگرا، نظریهٔ نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی است که برخلاف دیگر نظریه‌های زبانی و ادبی، تقلیل‌گرا نیست و متن را در سه سطح کلان فرانقش اندیشگانی، بینافردی و متنی بررسی و تحلیل می‌کند. انطباق این نظریه با متن ادبی با توجه به ماهیت آن، اگرچه کامل نیست و خلأهایی دارد، ولی در سطح توصیف، تحلیل و تفسیر متن ادبی کارایی

زیادی دارد. با اساس قرار دادن بافت (بافت زبانی/ بافت موقعیتی و فرهنگی) می‌توان ساحت‌های کلان اندیشه و ذهنیت متن و نویسنده را از طریق ساختارهای زبانی تحلیل و بازنمایی نمود. به دلیل چنین ظرفیتی است که غالباً در نظریه‌های تحلیل گفتمان، به‌ویژه تحلیل انتقادی گفتمان، سطح توصیفی متن که ابزار منتقد در تحلیل سطوح دیگر است، بر اساس این نظریه صورت می‌گیرد.

در این پژوهش یکی از داستان‌های مجموعه داستان *کتاب ویران* اثر ابوتراب خسروی به نام «پیک‌نیک» بر اساس این نظریه تحلیل شد تا چگونگی بازنمایی ذهنیت نویسنده و نظام اندیشگانی متن را از طریق زبان به‌ویژه ساخت گذرایی بندهای آن نشان داده شود. بدین منظور دویست بند از متن داستان پیک‌نیک انتخاب شد و پس از آمارگیری فرایندهای فعل، مشارکان، و عناصر حاشیه‌ای آن به نتایجی دست یافتیم که بیان‌کنندهٔ نظام معنایی متن و فضای ذهنی آن بود. بالا بودن بسامد فرایند مادی دو دلیل عمده داشت: یکی اینکه اغلب اعمال انسان، نمودی بیرونی و مادی دارد، و دیگری اینکه نویسنده برای بازنمایی هرچه واضح‌تر روایت گُنگ خود از فرایندهای مادی بهره برده است. فراوانی این فرایند با گذرایی بندها ارتباط داشت، زیرا فرایند مادی با مفهوم کنشگری و مؤلفه‌هایی چون فردیت مفعول، تأثیرپذیری مفعول، میزان انتقال بالای عمل از موضوعی به موضوع دیگر، گذرایی بیشتری به روایت می‌بخشید. نقش فرایندهای رابطه‌ای در این روایت و بسامد بالای آن، با کنش توصیفگری روایت در ارتباط بود. زیرا بخش وسیعی از روایت را توصیف‌های راوی از موقعیت‌های زمانی و مکانی شخصیت‌ها تشکیل می‌داد. این موقعیت‌های زمانی و مکانی که عناصر حاشیه‌ای روایت را شامل می‌شوند، بر اساس نظریهٔ کرونوتوپ باختین، پیوستاری معنادار را شکل می‌دهند که پیکربندی معنایی، اندیشگانی، و نشانه‌شناختی روایت بر اساس آن می‌چرخد و با استعارهٔ عنوان نیز ارتباط می‌یابد. فراوانی فرایندهای کلامی و ذهنی در این روایت با هم یکسان است. عمدهٔ افعال فرایندهای ذهنی در داستان پیک‌نیک بیان‌کنندهٔ معنای به خاطر سپردن، فراموش کردن،

سوءتعبیر کردن، قضاوت، و توطئه‌چینی است. معنای این فرایندها با هدف اصلی دور هم جمع شدنِ خاندان صاحبی در پیک‌نیک هماهنگ است. عنصر حاشیه‌ای «علت» که پس از دو عنصر زمان و مکان بسامد قابل‌توجهی دارد، با پیرنگ داستان که به دنبال یافتن قاتل و شناسایی مقتول است، قابلیت توجیه می‌یابد. البته باید به این نکته توجه داشت که در نگاه اول بسامد این عنصر حاشیه‌ای با روایت‌های پست‌مدرن، به علت عدم قطعیت و اصالت نداشتن سیر علّی و معلولی وقایع تناسبی ندارد. با دقت در پیرنگ داستان و شناخت شخصیت راوی به این نکته دست می‌یابیم که اصرار راوی در علت‌یابی وقایع، بیش از آنکه جنبهٔ منطقی و استدلالی داشته باشد، یک استعارهٔ تهکمیه است که در پی تمسخر تلاش صاحبی‌ها در یافتن قاتل و ویران کردن اساس استدلال‌های آن‌ها شکل گرفته است و از سوی دیگر می‌خواهد بیهودگی و پوچی این شبه‌استدلال‌ها و روزمرّگی رفتارهای آن‌ها را نشان دهد. باقی عناصر حاشیه‌ای چون تشبیه، تأکید، کیفیت و ... نیز در فضای داستان نقش بسیار مهمی دارند. هرچند بسامد هریک به صورت مجزا پایین است، اما مجموع آن‌ها در بازنمایی هرچه بیشتر داستان در ذهن مخاطب تأثیرگذار است. نقش‌های فاعلی ذی‌شعور به این دلیل که این روایت، روایتی دربارهٔ انسان است، بسامد بالاتری دارند. شمایل‌ها و سایه‌ها نیز از شخصیت‌های اصلی داستان هستند، بنابراین بسامد نقش‌های فاعلی غیرذی‌شعور هم بالاست، اگرچه می‌توان آن‌ها را نوعی ذی‌شعور هم دانست زیرا همگی کنشگرند و رفتارهای خاص خودشان را دارند. راوی در طول داستان اشاره‌های زیادی به ذهنیات، تفکرات، و احساسات شمایل‌ها نمی‌کند و اغلب افعالشان را از طریق فرایندهای مادی و رفتاری که نمودی بیرونی دارند و حامل معنای مادی و جسمانی هستند، بیان می‌کند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Batul Vaez **https://orcid.org/0000-0001-7523-8513**
Farahnaz Orandi **https://orcid.org/0000-0002-5076-6982**

منابع

اکو، اومبرتو. (۱۳۹۷). *تفسیر و بیش‌تفسیر*. ترجمهٔ آرش جمشیدی. تهران: شب‌خیز.

باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). *تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان*. ترجمه رویا پورآذر. تهران: نی.

پاینده، حسین. (۱۳۹۶). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)*. تهران: نیلوفر.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۹۶). *منطق گفتگویی میخائیل باختین*. ترجمه داریوش کریمی. تهران: مرکز.

حسام‌پور، سعید و کریمی، فرزاد. (۱۳۹۴). «وقتی نویسنده متن می‌شود: متنی‌شدن سوژه در داستان ویران نوشتهٔ ابوتراب خسروی». فصل‌نامه *نقد ادبی*، س۸، ش۲۱: ۱۶۷ – ۱۸۳.

حمدی دورباش، روح‌انگیز. (۱۳۹۶). *بررسی وجوه و فرایند در سی غزل عطار از منظر زبانشناسی نقشگرای هلیدی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. به راهنمایی عباسعلی وفایی. دانشگاه علامه طباطبائی.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۸۷). *کتاب ویران*. تهران: چشمه.

راسخ مهند، محمد. (۱۳۹۸). *نحو زبان فارسی*. چاپ دوم. تهران: آگه.

رمضانی فوکلائی، محمدحسین. (۱۳۹۸). *نظریه‌های رمان پسامدرن و سینمای ایران*. تهران: مروارید.

سلیمی، نیره و شریف‌نسب، مریم. (۱۳۹۴). «واکاوی چند کهن‌الگو در آثار ابوتراب خسروی». *ادبیات پارسی معاصر*، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، س۵، ش ۱: ۲۱ – ۴۲.

صدری، نیره. (۱۳۹۴). *بررسی سبک‌شناختی گلستان سعدی با تکیه بر زبان‌شناسی نقشگرا (بر اساس حکایت‌های برگزیده از هر باب)*. به راهنمایی احمد تمیم‌داری، دانشگاه علامه طباطبائی.

مالمیر، تیمور. (۱۳۹۲). «تحلیل ژرف‌ساخت مجموعه داستان ویران»، *ادب پژوهی*، ش۲۳: ۶۷ –

.۹۵

مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۹۳). *به سوی زبان‌شناسی شعر*. تهران: آگه.

هلیدی، مایکل و حسن، رقیه. (۱۳۹۶). *زبان، بافت و متن*. ترجمه مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی. تهران: علمی.

References

Halliday, M. and Matthiessen, Ch. (2004). *An introduction to functional Grammar*, Third edition. London: Hodder Arnold.

_____. (2014). *Halliday's introduction to functional Grammar*. Revised by Christian Matthiessen. Fourth edition. London & New York: Routledge.

_____. (1978). *Language as social semiotic: The social introduction of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.

Ricoeur, Paul. (1984). *Time and Narrative*. Chicago & London: University of Chicago Press. Volume 1.

Echo, Umberto. (2019). *Interpretation and over-interpretation*. Trans by Arash Jamshidi. Tehran: Shabkhiz. [In Persian]

Bakhtin, Mikhail. (2009). *Conversational imagination essays about the novel*. Trans by Roya Pourazer. Tehran: Ney. [In Persian]

Payandeh, Hossein. (2016). *Short story in Iran (postmodern stories)*. Tehran: Nilofar. [In Persian]

Todorov, Tzutan. (2016). *Dialogue logic of Mikhail Bakhtin*. Translated by Dariush Karimi. Tehran: Markaz. [In Persian]

Hossampour, Saeed and Karimi, Farzad. (2014). "When the author becomes the text: the textualization of the subject in the ruined story written by Abu Torab Khosravi". *Literary Criticism Quarterly*, Vol 8, No. 21: 167-183. [In Persian]

Hamdi Dorbash, Roohangiz. (2016). *Investigating aspects and processes in Attar's 30 sonnets from the perspective of Halidi's role-oriented linguistics*. Under the guidance of Abbasali Vafaei, MA, Allameh Tabataba'i University. [In Persian]

Khosravi, Abutorab. (2008). *Ruined book*. Tehran: Cheshme. [In Persian]

Rasekh Mohand, Mohammad. (2018). *Farsi syntax*. second edition. Tehran: Ad. [In Persian]

Ramezani Fukalaei, Mohammadhossein. (2018). *The theories of postmodern novel and Iranian cinema*. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Salimi, Nireh and Sharifnasab, Maryam. (2014). "Analysis of several

archetypes in Abu Torab Khosravi's works". *Contemporary Persian Literature, Research Institute of Humanities and Cultural Studies*, Vol 5, No. 1: 21-42. [In Persian]

Sadri, Naireh. (2014). *Stylistic investigation of Saadi's Golestan based on role-oriented linguistics (based on anecdotes selected from each chapter*). Under the guidance of Ahmad Tamimdari, Allameh Tabataba'i University. [In Persian]

Malmir, Timur. (2012). "Analysis of the deep structure of the Wiran story collection", *Adabpazhuhi*, Vol. 23: 67-95. [In Persian]

Mohajer, Mehran and Nabavi, Mohammad. (2013). *Towards the Linguistics of Poetry*. Tehran: Agah. [In Persian]

Halidi, Michael and Hasan, Ruqieh. (2016). *Language, texture and text*. Translated by Mojtaba Monshizadeh and Tahereh Ishani. Tehran: Elmi. [In Persian]

استناد به این مقاله: واعظ، بتول و اورندی، فرحناز. (۱۴۰۲). بازخوانی داستان «پیک‌نیک» ابوتراب خسروی در پرتو نظریهٔ نقش‌گرای نظام‌مند هلیدی در سطح فرانقش اندیشگانی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۲)، ۶۳-۹۵.

doi: 10.22054/JRLL.2023.67440.1020

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Literary Language Research Journal
Summer 2023, 1(2), 97-122
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.67129.1015

ATU PRESS

Bushehri dialect in the works of "Moniro Ravanipour" based on the perspective of Jeffrey Leech

Heidar Naeem Hamza Al-Zawamel *

Assistant Professor of Persian Language, Faculty of Archeology, Qadisia Al Diwaniyah University, Iraq

Abstract

Norm avoidance is one of the topics that is discussed in the field of linguistics, and one of the ways to create a literary work is to use norm avoidance techniques. Leach, one of the prominent figures of English formalism, considers one of the types of norm avoidance to be dialectic. In his opinion, whenever a poet or writer uses words from a specific regional dialect that are not in the standard language, in his work, he uses dialectical norm avoidance. With the help of this technique, he tries to convey to the audience a relative knowledge of the local environment and the climatic and cultural characteristics of a region. Moniro Ravani pour introduced the Bushehri dialect in her works. She has been very successful in this way due to her life experience. In this research, using an analytical-descriptive approach and based on Leach's theory of dialectal deviation in eight works of her and their frequency was determined. The obtained results show that the use of dialect words in the works of Ravipour varies depending on the environment. The stories narrated in the rural environment of the south have a higher dialectal frequency than the stories in the urban.

Keywords: Leach's norm deviation, Bushehri dialect, Muniro Ravani pour, literary effect, russian formalism.

* Corresponding Author: haider.alzoamil@qu.edu.iq
How to Cite: Naeem Hamza Al-Zawamel, H. (2023). Bushehri dialect in the works of "Moniro Ravanipour" based on the perspective of Jeffrey Leech. *Literary Language Research Journal*, 1(2), 97-122. doi: 10.22054/JRLL.2023.71652.1035

Original research
Received: 21/12/2022, Review: 26/1/2023, Accepted: 7/5/2023
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، ۹۷-۱۲۲
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2022.67129.1015

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۱۷
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

گویش بوشهری در آثار منیرو روانی‌پور بر اساس دیدگاه هنجارگریزی جفری لیچ

حیدر نعیم حمزه الزوامل * استادیار زبان فارسی، دانشکده باستان شناسی، دانشگاه قادسیه الدیوانیه، عراق

چکیده

هنجارگریزی از مباحث مطرح در حوزهٔ زبان‌شناختی است. یکی از راه‌های خلق اثر ادبی استفاده از شگردهای هنجارگریزی است. جفری لیچ از چهره‌های برجستهٔ شکل‌گرای انگلیسی، یکی از انواع هنجارگریزی را نوع گویشی می‌داند. به عقیدهٔ او هرگاه شاعر یا نویسنده واژگانی ویژهٔ منطقه‌ای خاص را که در زبان معیار وجود ندارد به کار برد، هنجارگریزی گویشی به کار برده است. او می‌کوشد با این تکنیک روش شناخت نسبی از محیط بومی و ویژگی‌های اقلیمی و فرهنگی منطقه‌ای را به مخاطب انتقال دهد. منیرو روانی‌پور از نویسندگانی است که توانسته هنرمندانه گویش بوشهری را در آثارش وارد کند و در این راه موفق نیز بوده است، این امر بدون شک از تجربه‌های زیستی نویسنده نشئت می‌گیرد. در این پژوهش با رویکردی توصیفی- تحلیلی و بر اساس نظریهٔ لیچ، هنجارگریزی گویشی در هشت اثر منیرو روانی‌پور بررسی و بسامدگیری شد. یافته‌ها نشان می‌دهد میزان کاربرد واژگان گویشی در آثار روانی‌پور بر حسب محیط تغییر می‌کند. داستان‌هایی که در محیط روستایی جنوب روایت‌شده نسبت به داستان‌های محیط شهری بسامد گویشی بالاتری دارد.

کلیدواژه‌ها: اثر ادبی، فرمالیسم روسی، هنجارگریزی لیچ، گویش بوشهری، منیرو روانی‌پور.

* نویسنده مسئول: haider.alzoamil@qu.edu.iq

مقدمه

زبان عنصری زنده و پویاست. در دنیای مدرن، در پی جهانی‌شدن صنعت و رسانه گویش‌ها رو به فراموشی و زوال می‌روند. شاید در پیِ مرگِ گویش‌ها زوال فرهنگ‌های مرتبط نیز پیش آید. یکی از راه‌های احیا و حفظ گویش‌ها آن است که نویسندگان گویش‌ها را در آثار خود بازتاب دهند. آثار ادبی همواره در خدمت فرهنگ و مظاهر تمدن ازجمله زبان بوده‌اند؛ بنابراین استفاده از ادبیات برای حفظ گویش امری رایج است به‌گونه‌ای که لیچ[1] از پیروان مکتب فرمالیسم، هنجارگریزی گویشی را از تکنیک‌های برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در خلق آثار ادبی می‌داند.

منیرو روانی‌پور گویش بوشهری را برای برجسته‌سازی آثارش انتخاب نموده که متناسب با دیدگاه برجسته‌سازی و هنجارگریزی گویشی لیچ است. او در نخستین آثارش برای خلق صحنه‌های واقعی از جنوب ایران و القای فضای فرهنگی حاکم بر داستان به‌طور گسترده، مکرر و پربسامد از گویش زادگاه مادریش «جفره»[2] بهره جسته و کمک شایانی به حفظ گویش و فرهنگ بومی آن منطقه کرده است. کاربرد هدفمندانهٔ روانی‌پور از عناصر گویشی در آثار نخستینش، نشان از علاقه‌مندی او به اساطیر و آیین‌های جنوبی دارد. او در داستان‌هایش آیین‌هایی را که ریشه در جامعهٔ واقعی و فرهنگ بومی زادگاهش دارد به تصویر می‌کشد؛ این تصویرسازی برگرفته از تجربهٔ زیستهٔ او و آشنایی با سختی‌های زندگی مردم جنوب به‌ویژه زنان جنوبی است.

در این تحقیق فرض بر این است که گرچه درون‌مایهٔ بخش عمده‌ای از داستان‌های روانی‌پور را مسائل اجتماعی به‌ویژه مصائب زنان تشکیل می‌دهد، اما او با به‌کارگیری تعداد زیادی از واژگان گویش بوشهری در آثار خود، طبق نظریهٔ لیچ دست به هنجارگریزی گویشی زده است تا از این طریق ضمن برجسته‌سازی آثار داستانی، قدمی برای احیای گویش محلی بردارد. پژوهش حاضر کوششی است به‌منظور بررسی چگونگی به‌کارگیری گویش بوشهری در هشت اثر منیرو روانی‌پور بر اساس نظریهٔ هنجارگریزی لیچ، و پاسخ به

1. Jeffrey Leach

۲. جفره ماهینی یکی از محلات قدیمی بندر بوشهر است که در جنوب غربی آن قرار دارد (زیاری و دیگران، ۱۴۰۰: ۲۲۵).

این پرسش که آیا طبق دیدگاه لیچ کاربرد گویش در آثار منیرو روانی‌پور سبب تشخّص سبکی و ادبیّت آثار او می‌شود یا نه. هم‌چنین با پاسخ به ریزسؤالاتی مانند بسامد هنجارگریزی گویشی در اسم‌های به‌کار رفته در آثار داستانی منیرو روانی‌پور کدام است؟ و بسامد هنجارگریزی گویشی در فعل‌های به‌کاررفته در آثار داستانی منیرو روانی‌پور چگونه است؟ محقق بر آن است تا مشخص نماید منیرو روانی‌پور در کاربرد گویش بوشهری چه هدفی را دنبال می‌کرده است. بنابراین تعدادی از آثار نویسنده که عبارت‌اند از «کنیزو»، «اهل غرق»، «دل فولاد»، «سنگ‌های شیطان»، «سیریا سیریا»، »کولی کنار آتش»، «زن فرودگاه فرانکفورت»، و «نازلی» گزینش شد تا با تحلیل کمّی افعال و اسم‌های گویشی در آثار داستانی او گزارشی به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی از این نوع هنجارگریزی ارائه گردد.

۱. پیشینهٔ پژوهش

کتاب، مقاله و رساله‌های فراوانی به تحلیل آثار منیرو روانی‌پور اختصاص داشته‌اند که همگی درخور توجه و اهمیت‌اند. در نگاه ابتدایی برخی مقالات اشتراکات زیادی با موضوع مقالهٔ حاضر دارند؛ ولی در بیشتر کتاب‌ها و مقالات به دو کتاب *کنیزو* و *اهل غرق* که بیشترین بسامد واژگان گویشی را دارند پرداخته شده است. از باب نمونه ناصر نیکوبخت و مریم رامین‌نیا (۱۳۸۴) در مقاله خود با عنوان «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان *اهل غرق*» به تعریف و تبیین رئالیسم جادویی پرداخته‌اند و نمودهای آن را در آثار منیرو روانی‌پور بیان کرده‌اند. مقالهٔ «نقد بوم‌گرایانه رمان *اهل غرق* منیرو روانی‌پور» از فاطمه شهبازی و همکاران به سال ۱۳۹۴ نمونهٔ دیگر از این مقالات است. در مقالهٔ «بررسی و تحلیل حضور عناصر فولکلوریک در داستان‌های منیرو روانی‌پور (اهل غرق، سیریا سیریا، سنگ‌های شیطان، کنیزو)» از سیده نرگس رضایی (۱۳۹۵) صرفاً به بیان آداب و رسوم مردم جنوب و برخی عناصر اقلیمی و وهمی که ناظر به باورهای مردم جنوب است پرداخته شده و بحثی از بسامد هنجارگریزی مطرح نشده است؛ اما در مقالهٔ حاضر محقق پس از بسامدگیری و ارائه پربسامدترین واژگان به قرار عدد در جدول‌های متفاوت به بحث

هنجارگریزی گویشی «روانی‌پور» پرداخته است. زینب رحمانیان و لیلا عدل‌پرور در مقالهٔ «ادبیات اقلیمی در رمان «اهل غرق» اثر منیرو روانی‌پور» (۱۳۹۹) کوشش کرده‌اند نمودهای مسائل اقلیمی در رمان «اهل غرق» را بررسی کنند، اما مباحث اقلیمی طرح‌شده درصدد بیان شرایط فرهنگی و اقتصادی منطقه است و با گویش تفاوت بسیار دارد و با تحقیق حاضر تداخل موضوعی ندارد. زینب رحمانیان، لیلا عدل‌پرور و محمد یاوری (۱۴۰۰) در مقالهٔ دیگری با عنوان «تابوی زن و بازتاب آن در آثار منیرو روانی‌پور» به تابوی‌های حول محور زنان در فرهنگ، آداب و رسوم جنوب پرداخته‌اند. ابتدا تابو را تعریف کرده‌اند و سپس انواع تابوهای زنان در داستان‌های روانی‌پور را موردبررسی قراردادهاند. آن‌ها درصدد بررسی مباحث گویشی نبوده‌اند و هدفی متفاوت داشته‌اند.

در پایان‌نامه‌هایی نیز برخی واژه‌های گویشی بررسی شده‌اند و همانند مقالهٔ حاضر نمونه‌هایی از آن‌ها بیان شده است مانند پایان‌نامهٔ «ادبیات اقلیمی در آثار احمد محمود و منیرو روانی‌پور» از میترا محمدی که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران به ۱۳۹۰ دفاع شده است. در این پایان‌نامه به صورت تطبیقی ادبیات اقلیمی در داستان‌های بومی و ناحیه‌ای منیرو روانی‌پور و احمد محمود بررسی شده که به دلیل غفلت از سایر آثار «روانی پور» فاقد استقلال در بررسی است. تعداد کتب دامنهٔ کار کمتر از کتب مقالهٔ حاضر است که بر نتایج بسامدها تأثیر دارد. همچنین در کنار بیان واژه‌ها، تمرکز این پایان‌نامه نقد آثار بوده است ولی تمرکز اثر حاضر طرح نحوهٔ هنجارگریزی نویسنده در آثارش است.

در پژوهش حاضر تلاش بر آن است که بر اساس نظریهٔ زبان‌شناختی لیچ، نمودهای هنجارگریزی گویشی در آثار منیرو روانی‌پور استخراج و بررسی شود. منابع پژوهش، کتاب‌های داستانی نویسنده است که اهمّ آن‌ها بررسی و بسامدگیری شده‌اند. آنچه اثر حاضر را از سایر آثار متمایز می‌کند تمرکز آن بر کلمات و واژگان گویشی است نه صرفاً مباحث بومی و ویژگی‌های اقلیمی حاکم بر داستان؛ ازاین‌رو این مقاله جامع‌تر و درعین‌حال دارای مباحثی متفاوت از آثار پیشین است به‌ویژه اینکه موارد بسامدگیری گویشی در هیچ مقاله‌ای از مقالات مذکور دیده نشد. همچنین بیشتر مقالات فارسی که مقولهٔ هنجارگریزی را از دیدگاه لیچ بررسی کرده‌اند، بنا را بر هنجارگریزی واژگانی

به‌خصوص در شعر گذاشته‌اند و اگر هنجارگریزی گویشی لیچ در آن‌ها مطرح شده، بیشتر در آثار شعرا بوده است.

۲. چارچوب نظری تحقیق

پشتوانهٔ نظری پژوهش بر اساس «نظریهٔ ساختارشکنی و هنجارگریزی لیچ» است. طبق الگوی لیچ (۱۹۶۹)، انحراف یا هنجارگریزی از زبان هنجار به هشت صورت رخ می‌دهد که عبارت‌اند از: هنجارگریزی واژگانی، دستوری، آوایی، نوشتاری، معنایی، گویشی، سبکی، و زمانی (آهنگر، رجب‌زاده، عباسی، ۱۳۹۶: ۵۱). روش لیچ برای بررسی زبان متن، درحقیقت روشی زبان‌شناختی است که در چارچوب مکتب فرمالیسم روسی مطرح شده است. فرمالیسم روسی از جریان‌های نقد ادبی است که در بحبوحهٔ جنگ جهانی اول به وجود آمد و رواج یافت. فرمالیست‌ها با رویکردی زبان‌شناسانه ادبیات را بررسی کردند و به دنبال یافتن «ادبیّت» متن و کشف قوانین این ادبیّت بودند؛ همان‌گونه که شفیعی کدکنی در *رستاخیز سخن* بیان نموده مسئلهٔ ادبیّت یکی از مسائل بنیادی در مکتب فرمالیست‌ها است و موضوع اصلی کار پژوهشگران حوزهٔ ادبیات است. ادبیّت همان عاملی است که «مادهٔ ادبی» را به «اثر ادبی» تبدیل می‌کند. کوشش فرمالیست‌های روس بر این امر بود که آن عامل را کشف کنند. به اعتقاد او نخستین اصل ادبیّت از دیدگاه صورت‌گرایان و فرمالیست‌ها در آثار ادبی «آشنایی‌زدایی» است (شفیعی کدکنی،۱۳۹۶: ۵۹). آشنایی‌زدایی به تمام روش‌ها و تکنیک‌هایی گفته می‌شود که نویسنده یا شاعر به‌وسیلهٔ آن متن خود را در نظر مخاطب ناآشنا جلوه دهد و به این ترتیب معنا به تأخیر افتد تا خواننده لذت بیشتری ببرد (همان: ۱۰۶). بهره‌گیری از واژگان گویشی یکی از راه‌هایی است که سبب آشنایی‌زدایی و ادبیّت متن می‌شود. استفاده از واژگان محلی مخاطب را با فضا و مکان شاعر آشناتر می‌کند و حتی بخشی از این واژگان به زبان راه می‌یابند و به باروری و غنای زبان کمک می‌کنند (سنگری، ۱۳۸۶: ۲۶۰).

به اعتقاد لیچ هر اثر هنری درون خود ویژگی‌هایی دارد و نویسنده با گزینش کردن آن درصدد آشنایی‌زدایی یا برجسته‌سازی اثر خود است (Leech, 2008: 4). او

هنجارگریزی را که نوعی از آن هنجارگریزی گویشی است، مجرای اصلی برجسته‌سازی می‌شمارد و این زمانی رخ می‌دهد که شاعر یا نویسنده هنرمندانه با انحراف از قواعد طبیعی زبان معیار (هنجار) به اثر خود ادبیّت می‌بخشد. اگرچه منظور از آن هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست و برای اینکه اثری به این مهم دست یابد باید به اعتقاد لیچ سه ویژگی: نقشمندی، جهت‌مندی، و غایتمندی را دارا باشد در غیر این صورت خلاقیت هنری به شمار نخواهد رفت (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۰- ۵۱). در دیدگاه لیچ هنجارگریزی گویشی نیز مانند سایر هنجارگریزی ها برای ایجاد ادبیّت در اثر هنری باید دارای این سه خصیصه باشد (Leech, 2008: 101 - 190).

فرایند برجسته‌سازی به دو طریق انجام می‌پذیرد: ۱) قاعده‌افزایی یعنی اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان؛ ۲) فراهنجاری یا گریز از قواعد زبان هنجار. لیچ عقیده دارد قاعده‌افزایی باعث ایجاد نظم می‌شود و فراهنجاری شعر می‌سازد (همان: ۹). از انواع فراهنجاری می‌توان به هنجارگریزی یا فراهنجاری گویشی اشاره کرد. بنا بر نظر لیچ شاعران و دیگر نویسندگان خلاق از زبان به شیوه‌های نامتعارف استفاده می‌کنند (همان: ۱۴)؛ او یکی از شیوه‌های نامتعارف را هنجارگریزی گویشی می‌داند (همان: ۱۲).

۳. هنجارگریزی گویشی

هنجارگریزی گویشی به کار بردن واژگان یا نحوهٔ گویش محلی و زیست‌بوم شاعر در شعر است به‌گونه‌ای که این واژگان در زبان معیار وجود نداشته باشد. صفوی نیز قائل به این تعریف است و می‌گوید: «در برخی موارد می‌بینیم که شاعر ساخت‌هایی را از گویشی غیر از زبان هنجار وارد شعر می‌کند، چنین انحرافی از زبان هنجار را هنجارگریزی گویشی می‌نامیم» (۱۳۹۰: ۵۶).

واژگان ابزار کار شاعرند، آن‌ها از همهٔ واژگان و ظرفیت‌های آن‌ها برای طرح بهتر، رساتر و تأثیرگذارتر اندیشه‌ها و عواطف خویش بهره می‌گیرند. در این رهگذر واژگان محلی و بومی نیز به کار می‌آیند و شاعر را یاری می‌دهند تا صمیمی‌تر بگوید و دنیای مخاطب را با دنیای خویش پیوند زند (سنگری، ۱۳۸۶: ۲۶۰).

بدون تردید یکی از تلاش‌های نویسندگان داستان‌های بومی حفظ اصالت محیط، فرهنگ، زبان و گویش زادگاهشان است؛ آن‌ها سعی می‌کنند با به‌کارگیری گویش بومی هم به اثر خود غنا بخشند و هم حس و حال و فضای لازم را برای بیان خواسته‌ها، آمال و آرزوهای خود در هیبتی تازه فراهم آوردند.

در میان شعرای معاصر نیمایوشیج نخستین کسی است که گویش محلی زادگاهش را در آثار خود منعکس کرده است:

ترا من چشم در راهم شباهنگام
که می‌گیرند در شاخ تلاجن سایه‌ها رنگ سیاهی
وزان دلخستگانت راست اندوهی فراهم
ترا من چشم در راهم ...

«تلاجن» در گویش مازندرانی نوعی درخت است که از ترکیب «تلا» و «جن» تشکیل شده. «تلا» به معنی خروس و «جن» مخفف جنگ است. وجه تسمیهٔ آن این است که گل‌های این درختچه شبیه تاج خروس‌های جنگی است.

از میان نویسندگان و شاعران جنوب منوچهر آتشی و منیرو روانی‌پور به پیروی از نیما از میزان قابل‌توجهی از هنجارگریزی گویشی در آثارشان بهره برده‌اند.

باز مزرع طلایی وسیع جو
استران و اسب‌های بارکش
بازیارهای خسته خم‌شده به هر طرف
زیر آفتاب در کشاکش درو (آتشی، ۱۳۸۰: ۱۸)

«بازیار» در گویش مردم جنوب به معنی دهقان است. نمودهای هنجارگریزی گویشی در آثار منیرو روانی‌پور در ادامه خواهد آمد.

٤. ساختار اصلی

از میان آثار منیرو روانی‌پور، هشت اثر او گزینش‌شده و در پژوهش حاضر بررسی شده‌اند که شامل پنج مجموعه داستان به نام‌های: *کنیزو* به سال ۱۳۶۷، *سنگ‌های شیطان* به سال

۱۳۶۹، *سیریا سیریا* به سال ۱۳۷۲، *زن فرودگاه فرانکفورت* به سال ۱۳۸۰، و نازلی به سال ۱۳۸۱ می‌شود و سه رمان *اهل غرق* به سال ۱۳۶۸، *دل فولاد* به سال ۱۳۶۹، و *کولی کنار آتش* به سال ۱۳۷۸ است.

جدول ۱. جدول بسامدی واژگان گویشی در آثار روانی‌پور

نام اثر به ترتیب سال انتشار	محیط	تعداد واژگان گویشی	مثال
کنیزو (۱۳۶۷)	محلی	۴۱	منیار، جت زاده، بوره، غناهشت
اهل غرق (۱۳۶۸)	محلی	۸۱	بوسلمه، وهچیره، راسه، جلّت
دل فولاد (۱۳۶۹)	شهری	۶	خزنگ، گُرده، پشنگه، تجه زدن
سنگ های شیطان (۱۳۶۹)	محلی	۱۸	خالو، مسیله، خارک، جفنه
سیریا سیریا (۱۳۷۲)	محلی	۳۸	خیط، یزله کردن، شپ زدن، بُلتش
کولی کنار آتش (۱۳۷۸)	شهری	۱۹	شنا شیر، پوز ، تفکه، کپه
زن فرودگاه فرانکفورت (۱۳۸۰)	شهری	۱۱	تراندن، شره کردن، آسمان غرنبه
نازلی (۱۳۸۱)	شهری	۳	خنج زدن، واگشتن، عاجزشدن

در جدول فوق لغاتی که صرفاً جنبه گویشی دارد در نظر گرفته شده و لغاتی که گواه مظاهر اقلیمی هستند مدّ نظر نبوده‌اند. برای مثال لغت «دریا» در همهٔ آثار او پرتکرار است: در *کنیزو* ۱۶۱ بار، در *اهل غرق* ۹۷۹ بار، در *سنگ‌های شیطان* ۱۱ بار، در *زن فرودگاه فرانکفورت* ۱۷ بار، در *سیریا سریا* ۱۷۷ بار، و در *کولی کنار آتش* ۵۱ بار آمده است و بیشترین بسامد را دارد جز در *نازلی* که حسب تغییر محیط داستان تعداد کلمات محلی و گویشی در آن به صفر رسیده با این حال کلمهٔ دریا یک بار در آن آمده است.

طی بسامدگیری آشکار شد که در آثار روانی‌پور در مجموع ۲۱۷ کلمهٔ گویشی وجود دارد؛ از این میان، ۱۷۵ مورد اسم و ۴۲ مورد فعل‌گویشی هستند. برخی واژگان گویشی در همهٔ آثار دیده می‌شوند و برخی منحصر به یک کتاب هستند.

اهل غرق شناخته‌ترین و مهم‌ترین اثر نویسنده، و به سبک رئالیسم جادویی است (داستان رئالیستی داستانی است که در صدد بیان عینی واقعیت خارجی به شکل حداکثری است). این اثر بیشترین تعداد هنجارگریزی را دارد که نشان می‌دهد فضای جنوب کاملاً بر

آن حاکم است. نویسنده از همان ابتدای کار با استفاده از واژه‌هایی از قبیل «راسه»، «جفنه»، «مینار»، «رمبیدن»، «پشک خوردن» و دیگر واژگان مختص جنوب در صدد تجسم فضایی است که تفاوت فاحش محیط جنوب با غیر آن را به مخاطب نشان دهد (بهبهانی، ۱۳۸۳: ۳۲).

پرتکرارترین واژگان گویشی در *اهل غرق* دو موجود خیالی و وهمی به نام‌های «بوسلمه» و «آبی» است. این تکرار بیان‌کنندهٔ این است که داستان در فضایی محلی و آکنده از خرافات، اوهام، اساطیر و نمادهای بومی جریان دارد. نویسنده این عناصر را دستمایهٔ پردازش دغدغه‌های فکری خود قرار می‌دهد و تلاش می‌کند مفاهیم کلیدی و مهم از دیدگاه خود را در لفافه‌ای از رمز و رازهای مبهم و پیچیده به‌صورت نمادین بیان کند. برای القای فضای بومی حاکم بر داستان به‌صورت وسیع از واژگان گویشی کمک می‌گیرد. او علاوه بر *اهل غرق* در مجموعه‌های *کنیزو*، *سنگ‌های شیطان* و *سیریا سیریا* نیز تحت تأثیر فرهنگ بومی زادگاهش، جفره بوده است. باید این نکته را یادآور شد که این سه اثر مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه‌اند که عناصر بومی در همهٔ کتاب پراکنده شده است؛ برخلاف *اهل غرق* که رمانی طولانی است و همهٔ این عناصر زنده و خلاقانه درون آن یکجا جمع شده است.

نکتهٔ مهمی که در داستان‌نویسی روانی‌پور با آن مواجهیم، فضای داستان‌هاست. تمام داستان‌ها در دو فضا و محیط جریان دارند: یکی محیط بومی و محلی که در آن آداب‌ورسوم، باورها و اعتقادات مردم جنوب منعکس شده‌اند. او در این آثار از تجربیات زیستی خود بهره می‌برد. چهار اثر را که در پاراگراف پیشین گفتیم می‌توان در این دسته جای داد. دستهٔ دیگر آثارش در محیط شهری و فضای روشنفکری روایت می‌شوند و مسائل جامعهٔ بزرگ‌تری را به تصویر می‌کشند. این آثار از ویژگی‌های داستان‌های بومی محلی فاصله دارند. همان‌طور که در جدول ۱ بیان شد در *نازلی* میزان هنجارگریزی گویشی به حداقل می‌رسد. برخی محققان ازجمله فرشته احمدی در مقالهٔ خود همین مطلب را عنوان نموده که دو کتاب *نازلی* و *زن فرودگاه فرانکفورت* درون‌مایه‌ای متأثر از محیط شهری دارند (احمدی، ۱۳۸۳: ۳۲). بسامد صفر کلمات گویشی در *نازلی* در حیطهٔ

اسم مؤید همین سخن است.

اگرچه حضور و نقش زنان در همهٔ آثار روانی‌پور برجسته و چشمگیر است، اما در داستان‌های *دل فولاد*، *کولی کنار آتش*، *زن فرودگاه فرانکفورت*، و *نازلی* که در زمینهٔ شهری نوشته‌شده‌اند موضوع زنان و مشکلات آن‌ها کاملاً جایگزین عناصر اقلیمی و بومی‌شده‌اند و فضا به سمت رئالیستی‌شدن حرکت می‌کند. پرداختن به واقعیت‌های زندگی اجتماعی و شخصی زنان نمود بیشتری دارد، به همین دلیل هنجارگریزی‌های واژگانی را به‌ندرت می‌توان در این آثار مشاهده کرد.

با این تفاصیل از این داده‌ها می‌توان نتیجه گرفت که نویسنده در داستان‌هایی که به سبک رمان بومی و ناحیه‌ای نوشته، تحت تأثیر محیط زندگی و فرهنگ بومی مردم جنوب و زبان مادری خود بوده است. او ضمن پرداختن به مسائل و مشکلات مردم خصوصاً زنان و نحوهٔ رویارویی آن‌ها با سختی‌های زندگی، واژگان گویشی را در پیشبرد داستان و برجسته‌سازی آن در جهت به تصویر کشیدن و القای فضای محیط بومی به مخاطبانش دخیل کرده است. وی در این دسته از آثار گاه به باورها، اعتقادات و خرافات موجود نگاهی بی‌طرفانه دارد و آن‌ها را ناشی از فقر و ناآگاهی می‌داند، بنابراین در برابر آن‌ها موضع نمی‌گیرد همان‌گونه که در *اهل غرق* می‌بینیم؛ اما گاه به این باورهای خرافی می‌تازد و با دیدی انتقادی به آن‌ها می‌نگرد. در رمان *اهل غرق* بدون سرزنش و انتقاد اعتقادات زنان ساده‌دل را آورده ولی در رمان‌های *سنگ‌های شیطان* و *سیریا سیریا* که بعد از *اهل غرق* نوشته شده با دیدی انتقادی به این اعتقادات می‌نگرد.

روانی‌پور در آثاری که در زمینهٔ شهری نوشته است از خصوصیات و سبک داستان‌های بومی فاصله می‌گیرد به‌گونه‌ای که از واژگان گویشی در آن‌ها خبری نیست. به عقیدهٔ برخی ادیبان هرچه بسامد هنجارگریزی به‌کارفته به وسیلهٔ شاعر و نویسنده از منحنی هنجار بالاتر رود سبک او نیز مشخص‌تر می‌شود (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۴۵). همین مطلب در نظریهٔ لیچ ذیل تحلیل سبک آمده، آنجا که می‌گوید انحراف از زبان معیار به اثر نویسندگان ویژگی سبکی خاص می‌دهد (Leech, 2008: 59). پس بی‌تردید می‌توان گفت سبک روانی‌پور در این آثار تغییر می‌کند، عناصر بومی رنگ می‌بازد و دغدغه‌های

اجتماعی و سیاسی جایگزین آن می‌شود؛ به همین دلیل تعداد هنجارگریزی گویشی در آن ناچیز است.

با بسامدگیری اسم‌ها و فعل‌های گویشی در آثار منیرو روانی‌پور شاهد جهتمندی، غایتمندی و نقشمندی این واژگان در معرفی محیط جنوب هستیم. ازاین‌رو، مطابق دیدگاه لیچ که آثار ادبی را در صورتِ داشتن این سه محور، ادبی و هنری می‌داند؛ می‌توانیم بگوییم آنچه به آثار منیرو روانی‌پور ویژگی سبکی داده هنجارگریزی گویشی است.

۵. هنجارگریزی گویشی در اسم‌ها

منظور از اسم در این مقاله آن دسته از واژگان گویشی هستند که فقط در زبان عامیانه کاربرد دارند و در زبان فارسی معیار معادل دیگری دارند، یا واژگانی که مختص یک منطقه اقلیمی‌اند.

جدول ۲. اسم‌های گویشی در آثار منیرو روانی‌پور

نام اثر (سال انتشار)	محیط	تعداد اسم‌های گویشی	مثال
کنیزو (۱۳۶۷)	محلی	۳۸	خالو، آبی، دی، پسین، عینی، راسه، سپور، بچه برو، مینار، کپر، جت زاده، بوره، هبانه، پیش، خور، غناهشت، کپ کپی، جاشو، کپه، مسیله، شروه، بمبک، آقای اشک، پشنگه، درخت گل ابرایشم، هبه، خوار، پا زن، مختکی و ...
اهل غرق (۱۳۶۸)	محلی	۷۰	بوسلمه، آبی، گسار، کپر، راسه، دی، غبه، درخت گل ابرایشم، آقای اشک، جاشو، بچه برو، خور جنی، جفنه، خلبوس و ...
دل فولاد (۱۳۶۹)	شهری	۴	خورنگ، گُرده، کُپه، پشنگه
سنگ‌های شیطان (۱۳۶۹)	محلی	۱۶	بوره، خورنگ، کپه، جت زاده، دست به بازی، راسه، پیش، جفنه، جلت و ...
سیریا سیریا (۱۳۷۲)	محلی	۲۸	کپر، خیط، راسه، بولتش، بابلشیر، برج مقام، خرنگ، پنگ و...
کولی کنار آتش (۱۳۷۹)	شهری	۱۴	شناشیر، جاشو، کپه، تفکه، تاره، تل عاشقون، پوز، کپر و ...

نام اثر (سال انتشار)	محیط	تعداد اسم‌های گویشی	مثال
زن فرودگاه فرانکفورت (۱۳۸۰)	شهری	۵	درخت گل ابریشم، مینار، بوره، پشنگه، آسمان قرمبه
نازلی (۱۳۸۱)	شهری	۰	ندارد

واژگانی که مختص منطقه‌ای اقلیمی‌اند مانند: نام اماکن خاص، مراسم سنتی و محلی، یا حتی نام گیاهانی که فقط در یک ناحیهٔ جغرافیایی رشد می‌کنند. قابل‌ذکر است که نمادهای جنوب ازجمله نخل، خرما، دریا و همهٔ عناصری که به دریا مربوط‌اند، و نام شهرها و روستاهای بوشهر به دلیل نداشتن بار گویشی در این مقاله نمی‌گنجند. با توجه به بسامد بالای اسم‌های گویشی آن‌ها را دسته‌بندی نمودیم تا تحلیل صحیحی از آن‌ها ارائه دهیم:

۱. موجودات وهمی و خیالی،
۲. باورها و اعتقادات بومی،
۳. پوشش محلی مردم،
۴. گیاهان و جانوران،
۵. اسم‌های خاص،
۶. اسم‌های مربوط به اشیا و دیگر کلمات گویشی.

۵. ۱. موجودات وهمی و خیالی

منیرو روانی‌پور در بهره‌گیری از اسم‌ها در گویش بوشهری به موجودات وهمی و خیالی که در فرهنگ بومی جایگاهی برجسته دارند توجه دارد. در کتاب‌های *اهل غرق*، *کنیزو* و *سیریا سیریا* با چندین موجودات خیالی و وهمی روبرو می‌شویم که از بین آن‌ها «بوسلمه» و «آبی» نسبت به سایر واژگان اسمی بیشترین تکرار را در *اهل غرق* دارند. «بوسلمه» **۲۳۷** بار و «آبی» **۲۲۸** بار تکرار شده است. همچنین «آبی» در مجموعه *کنیزو* **۲۳** بار و در *سیریا سیریا* **۱۰** بار تکرار شده است.

بوسلمه؛ بوسلامه (busalame): در *اهل غرق* از بوسلمه به‌عنوان خدای دریا یاد شده که با خشم خود باعث طوفانی شدن دریا می‌شود و تنها راه آرام کردن او قربانی‌کردن است، اما در فرهنگ‌نامه‌ها موجودی نیمه انسان و شرور است که انسان‌ها را به قعر دریا می‌کشاند (ساعدی، ۱۳۴۵: ۱۵۳؛ حمیدی، ۱۳۸۰: ۱۶۳). «طوفان برخاسته بود. غناهشت دریا گوش را کر می‌کرد. بوسلمه می‌غرید» (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۳۰).

آبی (abi): پری دریایی که می‌تواند طبق باور بومی باعث مواج شدن دریا شود. در فرهنگ‌نامه لغات جنوب این واژه یافت نشد. «گفته بودم که گریهٔ آبی‌ها آب دریا را بالا می‌آورد. آنقدر که شاید بندر، بندر بوشهر را غرق کند. (روانی‌پور، *کنیزو*، ۱۳۸۰: ۱۰۳).

دی زنگرو (کر زنگرو)(day zangero): طبق اعتقاد مردم موجودی است که ماه را پنهان و اسیر خود می‌کند و آن‌قدر باید بر طبل کوبید و آواز خواند تا ماه را رها کند (باوری خرافی دربارهٔ خسوف که بین مردم رواج داشته). به معنی مادر زشت‌رو است و ترکیبی از واژه «دی» و «زنگرو»؛ در فرهنگ‌نامه «دی» به معنی مادر است (حمیدی، ۱۳۸۰: ۳۳۳) «زنگرو» نیز ترکیب «زنگی» و «رو» یا «ری» است به معنی «زشت‌چهره» است (همان: ۳۴۹). در گویش بوشهری «کرزنگرو» نیز معادل آن است (همان: ۵۰۷). «دی زنگرو، مادر بوسلمه است و مثل همو زشت و بدکار، از صدای طبل بیزار است و با شنیدن آواز زنانی که روی زمین زندگی می‌کنند و تندرست و دلیر و زیبا هستند سرگیجه می‌گیرد (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۱۴۳). از دیگر موارد می‌توان به «آل یا یال»، «بچّه برو» و «غولک» اشاره کرد.

۵. ۲. باورها و اعتقادات بومی

این دسته از واژگان گویشی اسم‌های مربوط به اعتقادات و باورهای بومی و محلی‌اند؛ گرچه معادلی در زبان معیار ندارند اما جزء آیین‌ها و عقاید عامیانه یک منطقه‌اند و از لحاظ بسامدی نیز تکرار آن‌ها در داستان‌ها اندک و در حدود ۲ تا ۴ بار است؛ مانند:

گِلی (geli): از مراسم مرسوم در استان بوشهر که برای بارش باران انجام می‌دهند اما در *فرهنگ‌نامه بوشهر* نوعی دیو زشت‌رو و انسان‌نما است (حمیدی، ۱۳۸۰: ۵۴۷). در دشتی و دشتستان هنگامی‌که باران به وقتش نبارد، تصمیم می‌گیرند «گِلی» درست کنند به این شکل که یک نفر از اهالی روستا گِلی می‌شود، وی را با برگ درختان گوناگون ازجمله خرما می‌پوشانند، کلاه کاغذی به سرش می‌گذارند، او را بر چوبی سوار می‌کنند و چوبی هم به دستش می‌دهند. سپس عده‌ای از کوچک و بزرگ و زن و مرد پشت سر گِلی راه می‌افتند و به در خانه‌های ده رفته و آواز باران ویژه‌ای را می‌خوانند (افشار سیستانی، ۱۳۶۹: ۶۰). نمونهٔ کاربرد این در کتاب *اهل غرق*: «اولین بار خی جو به فکر افتاد، حالا که والاحضرت جوابشان را نداده، بهتر است دست به دامن گِلی شوند» (روانی‌پور، ۱۳۸۴: ۲۲۰).

بادتوویبه (badtuveybe): در کتب ادبی به معنای باد طوبیه یا باد طربناک است (حمیدی، ۱۳۸۰: ۱۱۳) اما در باور محلی بادی است که دریا را توبه می‌دهد تا آرام شود. «باد تووبیه می‌وزید؛ بادی که دریا را توبه می‌دهد تا موج‌های بلند و سیاهش را بر سر ماهیگیران نکوبد (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۴۹).

آب روطلا، باد پیرزن، رفتن زار (نوعی جن) به جلد آدمی، و تفکه کردن نمونه‌های دیگری است که در این مقال نمی‌گنجد.

۵. ۳. پوشش محلی مردم

منیرو روانی‌پور اسامی پوشش زنان و مردان بومی را در آثارش ذکر کرده است مثل مینار، لنگوته، دشداشه، و شلیته که اغلب درگذشته استفاده می‌شده‌اند. بیشترین تکرار را لنگوته در *اهل غرق* ۱۳ بار و مینار در همان داستان ۱۵ بار، در *سیریا سیریا* ۱۵ بار در *کنیزو* ۹ بار، در *زن فرودگاه فرانکفورت* ۳ بار، در *کولی کنار آتش* ۲ بار، و در *سنگ‌های شیطان* ۱ بار داشته‌اند.

مینار (meynar): «مقنعه» نوعی روسری زنانه که در جنوب می‌پوشند (احمدی ریشهری، ۱۳۸۲: ۱۳). «می‌نشینم تا وقتی دی‌یعگوب دل سیر قلیان می‌کشد و نی‌قلیانش را نزدیک

منقل می‌گذارد و مینارش را باز می‌کند تا بخوابد» (روانی‌پور، *سیریا سیریا*، ۱۳۸۳: ۱۳). «ماکو دو هسته خرما را در پر مینارش گره زد و دوباره مشغول شد» (همان: ۳۹).

لنگوته(langoteh): یکی از پوشش‌های رایج مردان در جنوب؛ لُنگ که در گویش بوشهری به آن لنگوته می‌گویند (ساعدی، ۱۳۴۵: ۱۶۴). «گاهی زائر غلام ادای سرهنگ و ماموارنش را در می‌آورد، لنگوته‌اش را باز و بسته می‌کرد تا غصه را از چشمان آبادی دور کند» (روانی‌پور، اهل غرق، ۱۳۸۴: ۱۸۲).

شلیته (sheliteh): نوعی پوشش زنانه در قالب شلوار که بیشتر در روستاها جنوب مرسوم بوده است (حمیدی، ۱۳۸۰: ۴۲۲). «از آن روز که فانوس با شلیتهٔ لیمویی پر از برگ‌های زیتون میان آدم‌هایی که منتظر نگاه می‌کردند، گذشت سال‌ها می‌گذرد (روانی‌پور، *کنیزو*، ۱۳۸۰: ۷۵).

۵. ٤. گیاهان و جانوران

منیرو روانی‌پور اسم برخی گیاهان و جانورانی بومی را در داستان‌هایش آورده که به دلیل اختصاص آن‌ها به جنوب کشور و داشتن بار گویشی تحت این عنوان جای می‌گیرند. به علت آب‌وهوای گرم و خشک و میزان بارندگی کم در طول سال تنها گیاهانی قابلیت رشد د رانجا را دارند که امکان ذخیره آب را داشته باشند؛ پس گیاهانِ این منطقه دارای ریشه‌های عمیق و برگ‌های ریز هستند (افشار سیستانی، ۱۳۶۹: ۶۱). گاروم زنگی، گز، گل‌ابریشم، کُنار، بی‌بی مرنجان و بابل شیر از گیاهانی هستند که روانی‌پور پراکنده از آن‌ها نام برده است و به کتاب خاصی اختصاص ندارند. پربسامدترین آن‌ها گل‌ابریشم است که در *اهل غرق* ۲۵ بار، در *سیریا سیریا* ۱۱ بار، در *زن فرودگاه فرانکفورت* ۴ بار، در *کنیزو* و *کولی کنار آتش* ۳ بار تکرار شده است. در ذیل به ذکر چند نمونه بسنده می‌شود.

گل‌ابریشم (gol abrisham): نام درختی است که در استان‌های ساحلی جنوب ایران می‌روید (*لغت‌نامه دهخدا*، ذیل «گل ابریشم»). «هیچ پری دریایی در عالم نیست که بگذارد

سه تا جوان که قدشان بلند است به‌اندازهٔ درخت گل‌ابریشم، به روی آب بیایند، حتی اگر دلشان برای آبادی تنگ‌شده باشد» (روانی‌پور، *سیریا سیریا*، ۱۳۸۳: ۹).

گاروم زنگی (garum zangi): درختی خاص منطقهٔ جنوب به‌ویژه بندرعباس. در سطح نت اطلاعات این گیاه موجود است اما در فرهنگ‌نامه جنوب نیامده است. «از دور دیدم روی درخت گاروم زنگی چراغانی کرده‌اند و می‌خوانند و می‌رقصند، دلم قرص بود، نزدیکشان رفتم همگی غیب شدند» (همان: ۴۵).

بابل‌شیر (babolshir): گیاهی که در نواحی گرم کشت می‌شود. چوب این گیاه محکم است و در صنعت کشتی‌سازی استفاده می‌شود و از شیره آن چسب کاغذ درست می‌کنند (حمیدی، ۱۳۸۰: ۱۱۱). «خسته به جانب آبادی آمدم و در میان نیزارها و بابل شیرها صدای خنده‌های دخترانه‌ای شنیدم» (روانی‌پور، *سیریا سیریا*، ۱۳۸۳: ۷۳).

پربسامدترین واژگان گویشی مربوط به نام حیوانات لقمه با ۱۲ تکرار در *اهل غرق* و بمبک با ۴ تکرار در همان کتاب و ۳ تکرار در *کنیزو* است. نمونهٔ حیوانات و جانوران گویشی:

بمبک (bambak): هر نوع کوسه‌ماهی را گویند (احمدی ریشهری، ۱۳۸۲: ۸۶).

لقمه (loghmeh): کوسه- بمبک (حمیدی، ۵۷۱: ۱۳۸۰). «منصور نگران ایستاده بود. کارد توی دست زائر بود، کاردی که منصور بارها با آن شکم بمبک‌ها را پاره کرده بود و دم لقمه‌ها را بریده بود (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۴۲).

تیترموک (titermook): پرنده‌ای که در جنوب آن را نماد شادی و سعادت می‌دانند (احمدی ریشهری، ۱۳۸۲: ۱۵۲) «سرداری بی‌سر که هرسال با پنبه ساخته می‌شد سرداری عاشق که یک روز در صحرایی دور با حاکمان ولایات دوردست به خاطر تیتر موک جنگید» (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۱۳۷).

منوچهر آتشی همشهری روانی‌پور نیز در اشعارش این واژه را به‌کاربرده است:

سخن از باد و باران گفت
و «تیترموک» اگرچه پاسخ نداد از سال پربرکت
غم دل می‌توان با ساز قلیان گفت (۱۳۶۵: ۱۹۰)

۵. ۵. اسم‌های خاص

منظور از اسم خاص واژگان گویشی است که نام مکان خاصی در استان بوشهر هستند و گاه در آثار نویسندگان جنوب دیده می‌شود؛ واژگانی همچون: امامزاده اشک، برج مقام، تل عاشقون، تنگه دیزاشکن، خورجنّی، عمارت دریا بیگی و عمارت جنی، غاله، قلعهٔ پیر، گاراژ میهن تور و ... که از بین آن‌ها بیشترین تکرار را به تل عاشقون دارد که در *سیریا سیریا* ۳۴ بار تکرار شده است. همچنین آقای اشک که نام امامزاده‌ای در جفره است در *اهل غرق* ۲۲ بار و در *کنیزو* نیز ۳ بار آمده است. مثال‌هایی کاربرد اسم‌های خاص در گویش بوشهری در آثار منیرو روانی‌پور:

تل عاشقون (tele asheghon): نام تپه‌ای کنار دریا در بوشهر. تل در گویش بوشهری به معنی تپه است (حمیدی، ۱۳۸۰: ۲۷۰). «در بندری که من بودم و هستم، هیچ کاری نمی‌توانی بکنی، جز اینکه روی تل عاشقون بنشینی و منتظر بمانی تا ماهی کوچکی به قلابت تک بزند و بعد خیط را بکشی» (روانی‌پور، *سیریا سیریا*، ۱۳۸۳: ۵۱).

عمارت جنی (emarteh jeny): عمارتی متروکه و قدیمی در حد فاصل جفره و بوشهر؛ امروزه از این عمارت فقط خرابه‌ای باقیمانده است (حمیدی، ۱۳۸۰: ۳۷۳). «خستگی به من می‌گفت که باید زمان طولانی گذشته باشد، نگاه کردم، عمارت جنی دور بود و بندر دورتر و هیچ قافله‌ای پیدا نبود ...» (روانی‌پور، *سیریا سیریا*، ۱۳۸۳: ۵۹).

تنگه دیزاشکن (tangeh deezeshkan): دیز اشکن نام تنگه‌ای در دشتستان است گرچه در سطح اینترنت اطلاعات آن موجود است ولی در فرهنگ‌نامه‌های جنوب نامی از آن

نیامده است. «بارها صدای ده‌تیرش را از تنگه دیزاشکن شنیده بودند و هنوز بر سر راه او، زنان مشک‌های آب، آیینه و قرآن می‌گذاشتند تا همچنان زنده بماند (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۳۰۵).

۵. ٦. اسم‌های اشیا و دیگر کلمات گویشی

اسم‌های اشیا و دیگر کلمات گویشی که در دسته‌های گذشته جای نمی‌گیرند، بیشترین بسامد را در میان واژگان گویشی دارند. پربسامدترین آن‌ها در این هشت اثر روانی‌پور به ترتیب این موارد هستند: «دی» در *سیریا سیریا* با ۸۲ تکرار، «کپ کپی» در *اهل غرق* با ۴۱ تکرار، «خالو» در *کنیزو* با ۳۰ تکرار، «پشنگه» در *دل فولاد* با ۱۸ تکرار، و «شناشیر» در *کولی کنار آتش* با ۱۲ تکرار. نمونه‌های این دسته کلمات در آثار داستانی منیرو:

کپ‌کپی (kopkopi) : موتوسیکلت (حمیدی، ۱۳۸۰: ۵۰۰). « معلوم نبود اگر صدای کپ‌کپی از دور شنیده نمی‌شد، نمردی سوار بر چیزی که کپ صدا می‌داد از راسه نمی‌آمد، مردم چه قصه‌ها که درباره مروارید نمی‌ساختند» (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۱۴۴).

پِشنگه (pesenge): قطره، قطره آب، باران (حمیدی، ۱۳۸۰: ۹۹). «زن خیال کرد که لابد پشنگه‌های خون دیده است که زخمی بود و بال‌بال می‌زد، اما هیچ‌چیز نبود نه پشنگه‌های خون و نه پرنده‌ای زخمی. کاشی‌ها سیاه بود. سیاه و چرک» (روانی‌پور، *دل فولاد*، ۱۳۶۹: ۹۲)

خِیط (xyet): نخی از پلاستیک که به انتهای آن قلاب وصل است و برای ماهیگیری از آن استفاده می‌کنند (حمیدی، ۲۹۶:۱۳۸۰). «او تنها بود و خیطش را در عمق آب‌های دریا کرده بود به‌قصد آنکه شوریده‌ای به قلابش تک بزند» (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۲۷۸).

خَلبوس (khalbos): خواب‌آلود، پریشان و گنگ (احمدی ریشهری،۱۳۸۲: ۱۶۴).

«هیچ‌چیز حقیقی نبود و زائر نمی‌دانست مردان از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند جهان خلبوس بود و زمین و آسمان سخت. زائر دل به دریا داد» (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۱۷۴).

جُفنَه (jofneh): ظرفی مدور و چوبی مخصوص خمیر و نان (حمیدی، ۱۳۸۰: ۲۲۴). «جفنه‌ای پر از نان کنار دایه بود» (روانی‌پور، *سنگ‌های شیطان*، ۱۳۶۹: ۱۱).
نمونه‌های بیشتر: خاکستان: قبرستان/ خار: تیغ ماهی/ غُناهِشت: صدای بلند/ تُفکه: آب دهان/ پیش: شاخهٔ خشکیدهٔ نخل/ پوز: بینی/ پَنگ: خوشه/ پسین: عصر/ راسِه: جاده/ بورَه: زوزه/ پَرپَری: چین‌دار/ دِی: مادر/ خالو: دایی.

٦. هنجارگریزی گویشی در فعل‌ها

افعال گویشی نیز با تکرار بالا در داستان‌های روانی‌پور دیده می‌شوند و با فراوانی بسیار در این آثار نمود یافته‌اند؛ به‌گونه‌ای که مخاطب پیوسته با این عنصر زبان عامیانه در طول داستان برخورد می‌کند. پربسامدترین آن‌ها فعل «واگشتن» است با ۴۳ تکرار در *اهل غرق*، ۲۱ تکرار در *کولی کنار آتش*، و ۱۳ تکرار در *سیریا سیریا*.

جدول ۳. افعال گویشی در آثار منیرو روانی‌پور

نام اثر به ترتیب سال انتشار	محیط	تعداد فعل گویشی	مثال
کنیزو (۱۳۶۷)	محلی	۳	عاجز شدن، شروه خواندن، سیل کردن
اهل غرق (۱۳۶۸)	محلی	۱۱	واگشتن، وهچیره کشیدن، بوره کشیدن، پشک خوردن، عاجز شدن، تک تک زدن، تفکه کردن، پشنگه کردن،
دل فولاد (۱۳۶۹)	شهری	۲	تجه زدن، خنج زدن
سنگ‌های شیطان (۱۳۶۹)	محلی	۲	واگشتن، بوره کشیدن
سیریا سیریا (۱۳۷۲)	محلی	۱۰	واگشتن، شپ زدن، یزله کردن، عاجز شدن، خنج زدن، پشنگهکردن، شروه خواندن، بوره کشیدن، وهچیره کشیدن، سیل کردن

نام اثر به ترتیب سال انتشار	محیط	تعداد فعل گویشی	مثال
کولی کنار آتش (۱۳۷۸)	شهری	۵	واگشتن، واگرداندن، پشنگه کردن، تراندن، تفکه کردن
زن فرودگاه فرانکفورت (۱۳۸۰)	شهری	۶	خنج زدن، تراندن، شره کردن، تجه زدن، بوره کشیدن، پشنگه کردن
نازلی (۱۳۸۱)	شهری	۳	خنج زدن، واگشتن، عاجز شدن،

واگشتن (va gashtan): در گویش مردم بوشهر به معنای برگشتن است. «وا» پیشوند افعال در لهجه بوشهری است. (حمیدی، ۱۳۸۰: ۶۵۱). «انگار سطلی از آب چاه به رویش خالی‌شده باشد، عرق از چهاربند تنش روان بود، واگشت تا نشانی از کپر ماکو ببیند، چیزی پیدا نبود» (روانی‌پور، *سیریا سیریا*، ۱۳۸۳: ۴۴).

پِشک خوردن (peshk): در زبان مردم اهالی جنوب علی‌الخصوص بوشهر، به معنی شکستن و تکه‌تکه شدن است (حمیدی، ۱۳۸۰: ۱۹۲). «اگر آدمیزاد نتواند باندهٔ خیالش را تا آن‌سوی جهان پرواز دهد، از غصه پشک خواهد خورد» (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۱۵۰).

تَک‌تَک زدن (taktak): به آهستگی و آرامی در زدن (احمدی ریشهری، ۱۳۸۲: ۱۴۹). «خانم زری که ناخدا را مجبور کرده بود همیشه چفت در را ببندد و دیگران را واداشته بود که تک‌تک بزنند» (روانی‌پور، *اهل غرق*، ۱۳۸۴: ۲۷۰).

تِجه کردن (teje): جوانه زدن، در فرهنگ‌نامه لغات جنوبی حرف «ک» جایگزین «ج» شده و «تجه» «تک» ثبت شده است (حمیدی، ۱۳۸۰: ۲۰۶). «رفته بود. وقتی نارنج‌ها همه خشکیدند و نی‌قلیان مادر افتاد و او دیگر نمی‌خواست هیچ نارنجی هیچ کجا تجه کند حتی توی قصه» (روانی‌پور، دل فولاد، ۱۳۶۹:۱۴۱).

نمونه‌های بیشتر: بوره کشیدن: زوزه کشیدن/ خِنج زدن: خراشیدن/ عاجز شدن: خسته شدن/ هَفه کردن: آرایش کردن/ چشم‌چشم کردن: منتظر بودن/ یزله کردن: نوعی

مراسم رقص و پای‌کوبی/ شَپ زدن: دست زدن/ سیل کردن: نگاه کردن/ تُراندن: غلطاندن.

نتیجه‌گیری

روانی‌پور بی‌تردید از نویسندگان تأثیرگذار در حوزهٔ ادبیات بومی و ناحیه‌ای است. او به‌واسطهٔ تجربهٔ سال‌ها زندگی در جنوب و به یاری قدرت تخیل و خلاقیت بی‌نظیرش، آثار ارزشمندی را در عرصهٔ ادبیات بومی عرضه کرده است. با در نظر گرفتن پربسامدترین واژگان که در جداول ذکر شد، دانسته می‌شود آنچه سبک وی را در داستان‌های دورهٔ اول نویسندگی متمایز می‌کند هنجارگریزی گویشی است. از دیدگاه لیچ هنجارگریزی در صورت هدفمند، غایتمند و جهتمند بودن می‌تواند سبب تشخّص ادبی اثری شود. با مشاهدهٔ بسامد بالای گویشی در آثار اولیهٔ روانی‌پور و با توجه به عناوین واژگان گویشی پربسامد (اعم از اسم و فعل)، آشکار می‌گردد که در داستان‌های نخست او واژگان برای «جهتمندی» انتقال خشونت محیط گزینش‌شده‌اند. آثاری که او به سبک رمان بومی نوشته تحت تأثیر محیط خشک، خشن و سرشار از وهم و خیال زادگاهش بوده است. در تمام این واژگان جهتمندی، نقش‌پذیری و غایتمندی واحدی چه در داستان‌های دورهٔ اول و چه در داستان‌های بعدی او قابل‌مشاهده است. با بهره‌گیری از نظریه هنجارگریزی گویشی لیچ، می‌توان گفت این امر به آثار او جنبهٔ ادبیّت بخشیده است. گواه ما برا ین سخن تغییرات بسامدی واژگان گویشی طی سال‌های اولیه و بعدی نویسندگی روانی‌پور است.

کنیزو با ۴۱ واژه گویشی در ۱۳۶۷ انتشاریافته، و یک سال بعد *اهل غرق* با ۸۱ واژه و بیشترین درصد واژگان گویشی تحت تأثیر کامل فضای بوشهر و خصوصیات اقلیمی آن نوشته شده است. *سنگ‌های شیطان* با ۱۸ واژه گویشی مجموعه‌ای از نه داستان کوتاه است که بین سال‌های ۱۳۶۸ تا ۱۳۷۰ نوشته شده است. *سیریا سیریا* با ۳۸ واژهٔ گویشی در ۱۳۷۲ با هشت داستان کوتاه به چاپ رسید. از میان آثار سال‌های اولیه فقط رمان *دل فولاد* تألیف ۱۳۶۹ با شش واژهٔ گویشی کمترین تعداد واژگان گویشی را دارد، زیرا محیط داستان محیط شهری است.

درصد عناصر و واژگان بومی در آثار بعدی به‌تدریج کمتر می‌شود، *کولی کنار آتش*

با ۱۹ واژه در ۱۳۷۸، *زن فرودگاه فرانکفورت* با ۱۱ واژه در ۱۳۸۰ و مجموعهٔ *نازلی* با ۳ واژه در ۱۳۸۱؛ تعداد واژگان بومی کم‌کم به صفر می‌رسد. روانی‌پور در آثاری که به سبک بومی نوشته تحت تأثیر محیط زندگی خود بوده است. حضور او در محیط بومی این انگیزه را به او می‌دهد که برای برجسته‌سازی آثارش از گویش بوشهری به شکلی هدفمند بهره ببرد. تغییر محیط داستان‌های منیرو روانی‌پور در طول زمان از روستایی به شهری، ناشی از تغییر تفکر وی بوده که سبب شده در داستان‌های بعدیش بهرهٔ کمتری از واژگان بومی برای هنجارگریزی و انتقال مفاهیم ببرد. البته در این آثار وسعت دیدگاه اجتماعی او به‌ویژه در موضوع زنان کاملاً ملموس است.

او با بهره‌گیری از هنجارگریزی گویشی مضامین بومی را نقابی برای بیان اندیشه‌های خود قرار داده است. نقش برجستهٔ زنان از همان داستان‌های نخستینش آشکارند، این نکته از بسامد بالای واژگان مربوط به زنان فهمیده می‌شود. در کنار اینکه شخصیت‌های اصلی داستان‌هایش زنان هستند. با وجود تغییر سبک در آثار بعدی و دوری از عناصر بومی، باز هم اولویت اصلی نویسنده زنان هستند به‌گونه‌ای که در رمان *زن فرودگاه فرانکفورت* که در محیط شهری است با بسامد کم واژگان گویشی مواجهیم، بیشتر به موضوع مسائل زنان پرداخته شده است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Heidar Naeem Hamza Al-Zawamel **http://orcid.org/0000-0002-5400-7772**

منابع

احمدی ریشهری، عبدالحسین. (۱۳۸۲). *سنگستان*. شیراز: نوید شیراز.

احمدی، فرشته .(۱۳۸۳). «داستان خوانی در یلدای سوم» گزارش سخنرانی دربارهٔ کار و زندگی منیرو روانی‌پور، در *جشن کتاب*، ش ۸: ۳۲-۳۴.

افشار سیستانی، ایرج. (۱۳۶۹). *نگاهی به بوشهر*. تهران: هما.

انوشه، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ‌نامه ادبی فارسی*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

آتشی، منوچهر. (۱۳۸۰). *آواز خاک*. تهران: نگار.

ـــــــــــــ (۱۳۸۰). *دیدار در فلق*. تهران: نگاه.

ـــــــــــــ (۱۳۶۵). *گزینهٔ اشعار*. تهران: مروارید.

آهنگر، عباسعلی، رجب‌زاده، مهدی، عباسی، محمود. (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل گونه‌های هنجارگریزی در غزل‌های امیرحسن سجزی دهلوی»، *مطالعات شبه قاره*، س۹، ش۳۲: ۵۱-۷۸.

بهبهانی، سیمین. (۱۳۷۸). *یاد بعضی نفرات*. تهران: البرز.

حمیدی، جعفر. (۱۳۸۰). *فرهنگ‌نامه بوشهر*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

رحمانیان، زینب و عدل‌پور، لیلا. (۱۳۹۹). «ادبیات اقلیمی در رمان «اهل غرق» اثر منیرو روانی‌پور»، *ادبیات و زبان‌های محلی ایران‌زمین*، ش ۴: ۳۱-۵۰.

رحمانیان، زینب؛ عدل پرور، لیلا و یاوری، محمد. (۱۴۰۰). «تابوی زن و بازتاب آن در آثار منیرو روانی‌پور»، *ادبیات فارسی*، ش ۲۶: ۲۲- ۳۲.

رضایی، نرگس .(۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل حضور عناصر فولکوریک در داستان‌های منیرو روانی‌پور (اهل غرق، سیریا سیریا، سنگ‌های شیطان، کنیزو)»، *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش ۴۰: ۱۰۵-۱۳۵.

روانی‌پور، منیرو. (۱۳۶۹). *دل فولاد*. چ ۱. شیراز: شیوا.

ـــــــــــــ (۱۳۶۹). *سنگ‌های شیطان*. چ ۱. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ (۱۳۸۱). *زن فرودگاه فرانکفورت*. چ ۲. تهران: قصه.

ـــــــــــــ (۱۳۸۳). *سیریا سیریا*، تهران: قصه.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲). *کولی کنار آتش*. چ ۵. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ (۱۳۸۰). *کنیزو*. چ ۴. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۴). *اهل غرق*. چ ۲. تهران: قصه.

ـــــــــــــ (۱۳۸۴). *نازلی*. چ ۳. تهران: قصه.

زیاری، کرامت اله؛ حسینی، علی و گودرزی، علی. (۱۴۰۰). «تحلیل سیاست‌های کالبدی و اقتصادی بازآفرینی شهری مسکن مبنا، مورد مطالعه محله جفره ماهینی شهر بوشهر»،

جغرافیا و توسعه فضای شهری، س۸، ش۲: ۲۱۹-۲۴۰.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳–۱۳۷۲). *لغت نامه دهخدا*. تهران: روزنه.

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۴۵). *اهل هوا*، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات اجتماعی.

سنگری، محمدرضا. (۱۳۹۱). *پرسه در سایه خورشید*. تهران: سایه سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۶). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

صفوی، کورش. (۱۳۹۴). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: سوره مهر.

نیکوبخت، ناصر و رامین‌نیا، مریم. (۱۳۸۴). «بررسی رئالیسم جادویی و تحلیل رمان *اهل غرق*»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۸: ۱۳۹ – ۱۵۴.

References

Afshar Sistani, I. (1369). *A look at Bushehr*. Tehran: Homa. [In Persian]

Ahangar, A., Rajabzadeh, M. and Abbasi, M. (2016). "The Study and Analysis of Variations of Linguistic Deviations in Sejzi's Sonnets". *Subcontinental Studies*, Q9, No. 32: 51-78. [In Persian]

Ahmadi Rayshahri, A. (2012). *Sangistan*. Shiraz: Navid Shiraz. [In Persian]

Ahmadi, F. (2013). "Reading a story on Yalday Som*" report of a speech about the work and life of Moniro Ravani pour.* in *Book Festival*, No. 8: 32-34. [In Persian]

Anousheh, H. (2008). Bushehr dictionary. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian]

Atashi, M. (2008). *The song of the earth*. Tehran: Negar. [In Persian]

——— . (1365). *Selected poems.* Tehran: Pearl. [In Persian]

——— . (1380). *Meeting at dawn*. Tehran: Look. [In Persian]

Behbahani, S. (1378*). Remembering some people*. Tehran: Alborz. [In Persian]

Dehkhoda, A. (1372-1373*). Dehkhoda dictionary*. Tehran: Rozeneh. [In Persian]

Hamidi, J. (1380). *Bushehr dictionary*. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian]

Leech, G. H. (2008). *Linguistics Guide to English Poetry*. NewYork: Longman.

Nikobakht, N. and Raminnia, M. (2004). "Review of magical realism and analysis of Ahl Ghareq novel". *Literary Researches*, Vol. 8, 139-154. [In Persian]

Ziyari, k., Hosseini, A. and Guderzi, A. (1400). "Analysis of the physical and economic policies of the urban regeneration of the base housing, the case study of Jafrah Mahini neighborhood of Bushehr city". *Geography and Urban Space Development* 8 (2), pp. 219-240. [In

Persian]
Rahmanian, Z., Adel Paror, L. and Yavari, M. (1400). "The Taboo of Woman and its reflection in the works of Moniro Ravanipour". *Persian Literature*, Vol. 26: 22-32. [In Persian]
Rahmanian, Z.; and Adelpour, L. (2019). "Ituational literature in the novel of Ahl-e Gharq by Moniro Ravanipour". *Literature and Local Languages of Iranzmin*, Vol. 4: 31-50. [In Persian]
Ravanipour Moniro. (1369). *Devil's stones*. C 1. Tehran: Center. [In Persian]
——————— (1380). *Maidservant*. C 4. Tehran: Nilufar. [In Persian]
——————— (1381). *Frankfurt airport woman*. Tehran: Qasa. [In Persian]
——————— (1382). *Gypsy by the fire*. C 5. Tehran: Center. [In Persian]
——————— (1383*). Syria Syria*. Tehran: Qaseh. [In Persian]
——————— (1384*). Drowned*. C 2. Tehran: Qaseh. [In Persian]
——————— (1384). *Nozzle.* C 3. Tehran: Qaseh. [In Persian]
——————— (1369*). Steel heart* .C 1. Shiraz: Shiva. [In Persian]
Rezaei, N. (2014). "An Analysis of Folkloric Elements in Moniro Ravanipour's Stories (Ahl e Ghargh, Siria Siria, Sanghaye Sheytan, Kanizu)". *Persian Language and Literature Research*, Vol. 40: 105-135. [In Persian]
Sa'edi, Gh. (1345). *Ahl Hawa*. Tehran: Institute of Social Studies and Research. [In Persian]
Safavi, K. (2014*). From linguistics to literature*. Tehran: Surah Mehr. [In Persian]
Sangri, M. (2013*). Roam in the shadow of the sun*. Tehran: Sayeh Sokhn. [In Persian]
Shafi'i Kadkani, M. (2016*). Resurrection of words*. Tehran: Sokhn. [In Persian]

استناد به این مقاله: نعیم حمزه الزوامل، حیدر. (۱۴۰۲). گویش بوشهری در آثار منیرو روانی‌پور بر اساس دیدگاه هنجارگریزی جفری لیچ، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی* ۱ (۲)، ۹۷ - ۱۲۲.
doi: 10.22054/JRLL.2023.71652.1035

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Literary Language Research Journal
Summer 2023, 1(2), 123-165
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.72909.1040

ATU PRESS

Original research
Received: 4/3/2023, Review: 2/5/2023, Accepted: 13/5/2023
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

A Study on Metafunctions of Language in Ahmed Shamloo and Sohrab Sepehri's Elegy

Somayeh Aghababai — assistant professor of Persian language and literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Mohammad Mehdi Zamani * — Ph.D. in Persian language and literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran

Abstract

Halliday's SFG is one of the theories that is effective in the analysis of literary texts. In this theory, the understanding of language and language uses is formed in context of situation and social context. From Halliday's point of view, context of situation is a sign that has three components, and each component corresponds to one of the triple metafunctions of language. In comparative study of literary texts, analysing of each of these metafunctions cause to understand the meaning of the text and the attitude of the speaker of the text about the subject. In this article, based on this theory, the elegies written by two contemporary poets, Sohrab Sepehri and Ahmed Shamloo, in the mourning for Forough Farrokhzad are studied. By studying transitional structure, logical – semantic structure, taxis structure, modal structure, theme – rheme structure, and information structure as well as non-structural relations cause to understad the linguistic and textual differences and similarities of these two texts. The research method is qualitative and quantitative. This study shows tht Shamloo tends to represent the outer world in his elegies and Sepehri tends to represent the inner world. Shamloo considers his audience, i.e. Forough Farrokhzad, present and therefore uses the present tense, while Sepehri only uses the past tense considering the audience absent.

Keywords: elegy, Ahmed Shamloo, Sohrab Sepehri, Forough Farrokhzad, Halliday, SFG.

* Corresponding Author: mm.zamani@ymail.com

How to Cite: Aghababai, S., Zamani, M. M. (2023). A Study on Metafunctions of Language in Ahmed Shamloo and Sohrab Sepehri's Elegy. *Literary Language Research Journal*, 1(2), 123-165. doi: 10.22054/JRLL.2023.72909.1040

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، ۱۲۳-۱۶۵
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.72909.1040

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۱۶
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
eISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

بررسی فرانقش‌های زبان در مرثیهٔ احمد شاملو و سهراب سپهری

سمیه آقابابایی استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

محمدمهدی زمانی * دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران

چکیده

زبان‌شناسی نظام‌بنیاد نقش‌گرای هلیدی یکی از نظریه‌های کارآمد در تحلیل متون ادبی است. در این نظریه، درک زبان و کاربردهای زبانی در بافت موقعیتی و اجتماعی شکل می‌گیرد. از دیدگاه هلیدی بافت موقعیتی، نظامی نشانه‌ای است که سه سازه دارد و هر سازه با یکی از فرانقش‌های سه‌گانهٔ زبان متناظر است. در بررسی مقایسه‌ای متون ادبی تحلیل هر یک از این فرانقش‌ها سبب درک معنای متن و نوع نگرش گویندهٔ متن به موضوع می‌شود. در این مقاله، براساس این رویکرد مرثیه‌هایی که دو شاعر معاصر، سهراب سپهری و احمد شاملو، در رثای فروغ فرخزاد سروده‌اند بررسی می‌شود. با بررسی نظام گذرایی، منطقی ـ معنایی، بستگی، وجهی، آغازگر ـ پایان‌بخشی، اطلاعی، و نیز عناصر غیرساختاری در دو متن و مقایسهٔ آن دو می‌توان تفاوت سبک دو شاعر، یعنی نگرش آنان به جهان و نحوهٔ بیان آن‌ها را دریافت. روش پژوهش کیفی و کمّی است. از نتایج پژوهش این موارد است: شاملو بیشتر در مرثیهٔ خود گرایش به بازنمایی جهان بیرون و سپهری گرایش به بازنمایی جهان درون دارد. شاملو مخاطب خود، یعنی فروغ فرخزاد، را حاضر در نظر گرفته و به همین سبب افعال زمان حال را به کار برده است، درحالی‌که سپهری با غایب دانستن مخاطب فقط از زمان گذشته استفاده کرده است.

کلیدواژه‌ها: مرثیه، احمد شاملو، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، هلیدی، دستور نظام‌بنیاد نقش‌گرا.

* نویسنده مسئول: mm.zamani@ymail.com

۱. مقدمه

۱. ۱. بیان مسئله

مرثیه از انواع ادبی بسیار کهن در ادبیات جهان و ایران است. از دیرباز بشر با مرگ شخصیت‌های تأثیرگذار در زندگی خود مواجه بوده و احساسات خود را در مواجهه با مرگ آن‌ها در قالب شعر یا نثر بیان کرده است. این مرثیه‌ها نگاه شاعر به مرگ، زندگی، جهان، احساسات، و مسائل بنیادین دیگر را نشان می‌هد. بررسی مرثیه‌ها از منظری که بتواند به‌نحوی دقیق جنبه‌های مختلف سبک شاعر را بیان کند و نگرش او به جهان، خود، و دیگری را به‌صورت عینی و مستدل تصویر کند ضرورتی آشکار دارد. یکی از رویکردهایی که با مفروضات نظری و ابزارهای روش‌شناختی دقیق زمینه را برای مطالعهٔ این جنبه‌های بنیادین سبک شاعران فراهم می‌کند دستور نظام‌بنیاد نقش‌گرای هلیدی است. در این رویکرد، «پدیده‌های زبانی با ارجاع به کارکردهای زبان در جامعه و نظام اجتماعی تبیین و توصیف می‌شوند» (هلیدی و حسن، ۱۳۹۵: ۳۵). تحلیل این کارکردها در متون ادبیْ بافت موقعیتی و فرهنگی متن را بر پژوهش‌گر آشکار می‌کند. اگر متون بررسی‌شده آثاری شاخص از نظر تاریخی باشند، اهمیت چنین تحلیلی بیشتر مشخص می‌شود. در این پژوهش دو مرثیه از دو شاعر صاحب‌سبک معاصر در رثای شاعر صاحب‌سبک دیگر از منظر رویکرد هلیدی بررسی می‌شود: مرثیهٔ شاملو و مرثیهٔ سهراب سپهری در رثای فروغ فرخ‌زاد. با توجه به اهمیت فروغ فرخ‌زاد از نظر تاریخ شعر فارسی، اینکه شاعران تأثیرگذار و صاحب‌سبک دیگر چگونه با درگذشت او مواجه شده‌اند حائز اهمیت است. بدین ترتیب، این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ می‌دهد:

- بازنمایی جهان در مرثیهٔ دو شاعر به چه صورت است؟
- گوینده، مخاطب، و شخصیتِ درگذشته در این دو مرثیه چه وضعیتی دارند؟
- صورت‌بندی متن در ارتباط با گوینده و مخاطب به چه شیوه‌ای است؟

۱. ۲. پیشینه

کاربست دستور نظام‌بنیاد نقش‌گرای هلیدی در متون ادبی موضوع پژوهش‌های متعددی

بوده است. برای نمونه، ایشانی و برزگری (۱۳۹۸) در پژوهشی با بررسی فرانقش تجربی به مقایسهٔ مضمون و سبک در حکایات و حکمت‌های گلستان سعدی و بهارستان جامی پرداخته‌اند. ایشانی پژوهش‌های دیگری نیز براساس رویکردهای زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی و حسن مشخصاً در حوزهٔ انسجام و پیوستگی، با همکاری پژوهش‌گران دیگر صورت داده است. ازجملهٔ این پژوهش‌ها، «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا» (پورنامداریان و ایشانی، ۱۳۸۹) است. همچنین، نبی‌لو (۱۳۹۲) به مقایسهٔ غزلی از خاقانی و غزلی از حافظ براساس دستور نظام‌بنیاد هلیدی پرداخته است. در مورد اشعار شاملو پژوهشی براساس دستور نظام‌بنیاد نقش‌گرا صورت نگرفته است، فقط در برخی پژوهش‌ها بخشی از مباحث این رویکرد در برخی اشعار شاملو به کار بسته شده است. برای نمونه قاسم‌زاده و باباحسین‌پور (۱۳۹۶) در مقالهٔ «کیفیت انسجام متن در اشعار روایی کودکانهٔ احمد شاملو با تکیه بر شعر "پریا و دختران ننه دریا"» به بررسی مباحث انسجام در این اشعار پرداخته‌اند؛ اما کاربرد این نظریه در برخی اشعار سپهری موضوع پژوهش بوده است. برای نمونه، دشتیان‌نژاد و نمازی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان منظومهٔ "نشانی" سهراب سپهری با توجه به الگوی مایکل هلیدی و رقیه حسن» مضامین عرفانی و فلسفی در این شعر را بررسی کرده‌اند. نعمتی (۱۳۸۶) در مقالهٔ «تجزیه و تحلیل گفتمانی ـ دستوری منظومهٔ "صدای پای آب" سهراب سپهری» به بررسی زبانی مجموعهٔ صدای پای آب پرداخته است. دربارهٔ مرثیه‌هایی که این دو شاعر برای درگذشت فروغ فرخزاد سروده‌اند تاکنون هیچ پژوهشی صورت نگرفته است. بنابراین، کاربست این رویکرد در این دو شعر با موضوع مشترک می‌تواند تفاوت سبک دو شاعر را که ازطریق کاربردهای زبانی متفاوت پدید آمده است، نشان دهد.

۲. مبانی نظری

۲. ۱. دستور نظام‌بنیاد نقش‌گرای هلیدی

از منظر هلیدی (Halliday & Mathtiessen, 2014)، کاربردهای زبانی دارای سه لایهٔ

معنایی هستند. هر یک از این لایه‌ها در ارتباط با سه فرانقش زبان شکل می‌گیرد: فرانقش اندیشگانی[۱] (خود شامل دو فرانقش تجربی[۲] و فرانقش منطقی[۳] می‌شود) که معنای اندیشگانی را شکل می‌دهد، فرانقش بینافردی[۴] سبب ایجاد معنای بینافردی می‌شود، و فرانقش متنی[۵] معنای متنی را پدید می‌آورد. مطالعهٔ معنا در هر متن مستلزم تحلیل دقیق هر یک از این سه جنبهٔ معنایی در متن است. در تحلیل معنای تجربی به نوع فرایند[۶]، مشارکان[۷] آن، و عناصر پیرامونی[۸] آن پرداخته می‌شود. فرایندها به دو نوع کلی تقسیم می‌شوند: اصلی و فرعی. فرایند مادی،[۹] ذهنی،[۱۰] و رابطه‌ای[۱۱] اصلی؛ و فرایند رفتاری[۱۲]، کلامی[۱۳]، و وجودی[۱۴] فرعی هستند.

فرایند مادی «بر انجام کاری یا رخداد واقعه‌ای دلالت دارد» (مهاجر و نبوی، **۱۳۹۳: ۴۴**) و یک یا دو مشارک اصلی دارد: کنش‌گر[۱۵] و کنش‌پذیر.[۱۶] فرایند ذهنی «بر احساس، اندیشه، و ادراک دلالت دارد» (همان: **۴۵**) و دارای یک یا دو مشارک است: مُدرِک[۱۷] و پدیده.[۱۸] فرایند رابطه‌ای دلالت بر چگونگی «بودن» پدیده‌ها دارد (همان‌جا). این فرایند دو گونه است: گونهٔ شناسایی[۱۹] که دارای دو مشارک است: شناسا[۲۰] و شناخته؛[۲۱] و گونهٔ وصفی[۲۲] که در آن رابطه‌ای میان حامل[۲۳] و وصف[۲۴] برقرار می‌شود (همان: **۴۶**). فرایند رفتاری دلالت بررفتارهای موجود جاندار یا جاندارپنداشته‌شده دارد (همان‌جا) و به مشارک آن رفتارگر[۲۵] گفته می‌شود. مشارکان فرایند کلامی بدین قرار است: گوینده،[۲۶]

---

1. ideational metafunction
2. experiential metafunction
3. logical metafunction
4. interpersonal metafunction
5. textual metafunction
6. process
7. participants
8. circumential elements
9. material
10. mental
11. relational
12. behavioral
13. verbal
14. exsitential
15. actor
16. goal
17. sensor
18. phenomenon
19. identifying mode
20. identifier
21. identified
22. attributive mode
23. carrier
24. attribute
25. behaver
26. sayer

مخاطب،[1] و گفته. فرایند وجودی بر وجود داشتن و نداشتن پدیده‌ها دلالت دارد. مشارکِ این فرایند موجود[2] خوانده می‌شود (همان‌جا). مشارک دیگر که در مواردی مشاهده می‌شود بهره‌ور[3] است که معادل مفعول غیرمستقیم[4] در اصطلاحات سنتی است (Thompson, 2014: 111).

عناصر پیرامونی عناصری هستند که مکان، زمان، چگونگی، و موارد دیگر را دربارهٔ فرایند نشان می‌دهد. بر اساس اثر تامپسون (116 -115 :2014) و هلیدی و متیسن (Halliday and Matthiessen, 2014: 313- 314) عناصر پیرامونی در جدول ۱ ثبت شده است. چنانکه ملاحظه می‌شود، عناصر پیرامونی معنای بند را توسعه، شرح، افزایش، و نمایش می‌دهند. از این نظر، عناصر پیرامونی عملکردی شبیه به بندهای ثانویه در بندهای مرکب دارند (Ibid: 432- 435).

جدول ۱. عناصر پیرامونی

عناصر پیرامونی			پرسش یا عبارت مرتبط
توسعه	گره[5] (نقطه[6])	زمانی	کی؟
		مکانی	کجا؟
	دامنه[7] (خط[8])	زمانی	چه مدت/ چند وقت یک بار؟
		مکانی	تا کجا/ چه اندازه؟
		بسامد[9]	چندبار؟
	چگونگی[10]	کیفیت[11]	به چه صورت؟
		ابزار[12]	با چه/ به چه وسیله‌ای؟
		سنجش[13]	همانند چه؟
		میزان[14]	چه مقدار؟

1. receiver
۲. existent
۳. beneficiary
۴. Indirect object
۵. location
۶. point
۷. extent
8. line
9. frequency
10. manner
11. quality
12. means
13. comparison
14. degree

عناصر پیرامونی			پرسش یا عبارت مرتبط
	سبب[۱]	دلیل[۲]	چرا/ در نتیجهٔ چه؟/ بندهای دارای «زیرا»
		مقصود[۳]	برای چه؟/ بندهای دارای «برای»
		همدلی[۴]	برای چه کسی؟
	احتمال[۵]	وضعیت[۶]	بندهای دارای «اگر»
		پذیرش[۷]	بندهای دارای «اگرچه»
شرح	نقش[۸]	هیئت[۹]	در چه هیئتی (به چه عنوان)؟
		فرآورده[۱۰]	تبدیل به چه چیزی؟
افزایش	همراهی[۱۱]		با چه چیزی/ چه کسی؟
نمایش	موضوع[۱۲]		دربارهٔ چه؟
	دیدگاه[۱۳]		از چه منظری؟

فرانقش منطقی به روابط بندها در بندهای مرکب ارتباط دارد. نظام بستگی[۱۴] (یعنی میزان وابستگی) و نظام رابطهٔ منطقی ـ معنایی[۱۵] رابطهٔ میان بندها را تعیین می‌کند (Halliday and Matthiessen, 2014: 438). براساس نظام بستگی، رابطهٔ میان بندها یا پیرابستگی[۱۶] است یا وابستگی.[۱۷] در وابستگی، یک بندْ اصلی[۱۸] (با علامت α) و یک بندْ وابسته[۱۹] (با علامت β) است. در پیرابستگی، جایگاه بندها برابر است؛ در این حالت، بند آغازین[۲۰] را با عدد ۱ و بندهای دنباله[۲۱] را با اعداد ۲ و ۳ و ... نشان می‌دهند. باید توجه داشت که بند موصولیْ بند ثانویه به‌حساب نمی‌آید؛ یعنی کاربرد این بندها سبب مرکب بودن بند نمی‌شود. بدین

۱. Cause
۲. reason
۳. purpose
۴. behalf
۵. contingency
۶. condition
۷. concession
۸. role
۹. guise
۱۰. product
11. accompaniment
12. matter
13. angle
14. taxis
15. logico-semantic relation
16. parataxis
17. hypotaxis
18. dominant
19. dependent
20. initiating
21. continuing

ترتیب، بند موصولی جزئی از بند محسوب می‌شود. این بندها با علامت [[ ]] مشخص می‌شوند (دربارهٔ بندهای درونه‌ای ر. ک. 503 -490 :ibid).

روابط منطقی ـ معنایی به دو دستهٔ کلی گسترش[۱] و نمایش[۲] تقسیم می‌شوند. در گسترش، بند ثانویه (یعنی بند وابسته یا دنباله) بند اولیه (یعنی بند اصلی یا آغازین) را شرح[۳] (با علامت =)، افزایش[۴] (با علامت +)، و توسعه[۵] (با علامت *) می‌دهد. در شرح، بندِ ثانویه بند اولیه یا بخشی از آن را شرح می‌دهد؛ در این حالت، بند ثانویه جزئیاتی دربارهٔ بند اولیه مشخص می‌کند، برای بند اولیه نمونه‌هایی بیان می‌کند، یا به تفسیر آن می‌پردازد. در شرح، بند ثانویه با تعابیری مانند «یعنی»، «به‌بیان دیگر»، «مثلاً» و مانند این‌ها همراه می‌شود. در افزایش، بند ثانویه چیزی به بند اولیه می‌افزاید؛ یعنی استثنائاتی برای آن ذکر می‌کند، جایگزینی پیشنهاد می‌کند، یا عناصری جدید به آن اضافه می‌کند. در این حالت، بند ثانویه با حروف ربطی مانند «و» و «یا» ممکن است همراه شود. در توسعه، بند ثانویه زمان، مکان، سبب، یا وضعیت بند اولیه را ذکر می‌کند. در این حالت، بند ثانویه با حروف ربطی مانند «پس»، «چون»، «زیرا»، «و» (با معنای «پس از آن» و «به همین دلیل»)، «تا»، و مانند این‌ها همراه می‌شود. نمایش شامل دو نوع عبارت[۶] (با علامت ″) و نظر[۷] (با علامت ′) می‌شود. در عبارت، بند ثانویه در قالب نقل‌قول بند اولیه را نمایش می‌دهد؛ عبارت در فرایندهای کلامی کاربرد دارد. در نظر، بند ثانویه، با بیان عقیده، بند اولیه را نمایش می‌دهد؛ این نوع از نمایشْ زمانی‌که بند اولیه حاوی فرایند ذهنی باشد کاربرد دارد (ibid: 444).

با توجه به این توضیحات در تحلیل بند مرکب «چون علی فهمید که حسن خیر او را می‌خواسته، با او آشتی کرد و به خانه‌اش رفت» چنین عمل می‌شود (زمانی، ۱۳۹۷: ۵۷):

جدول ۲. نمونهٔ تحلیل نظام بستگی و روابط منطقی‌ـمعنایی

---

۱. expansion
۲. projection
۳. elaborating
۴. extending
5. enhancing
6. locution
7. idea

چون علی فهمید	که حسن خیر او را می-خواسته	با او آشتی کرد	و به خانه‌اش رفت
	β*		α
α	β′	۱	۲*

در تحلیل فرانقش بینافردی به بررسی ساخت وجهی[۱] پرداخته می‌شود. بر این اساس، عناصر موجود در بند یا وجه کلام را شکل می‌دهند یا در شکل‌گیری آن نقشی ندارند. دستهٔ اول عنصر وجه[۲] و دستهٔ دوم باقی‌مانده[۳] خوانده می‌شود (مهاجر و نبوی، ۱۳۹۲: ۵۱). عنصر وجه فاعل (شامل نهاد در دستور زبان فارسی)، عنصر خودایستا[۴]ی فعل، و ادات وجه‌نما[۵] را در بر می‌گیرد. عنصر خودایستا زمان (گذشته و حال و آینده) و وجه بند را مشخص می‌کند. وجه در زبان فارسی «با پیشوندهای "می" یا "بـ" و نیز افعال وجه‌نما[۶] و یا همراهی هر دو مشخص» می‌شود و سه نوع است: اخباری (خبری و پرسشی)، التزامی، و امری (همان: ۵۲). ادات وجه‌نما یا احتمال وقوع فعل را نشان می‌دهد، که به آن ادات احتمال[۷] گفته می‌شود (مانند «احتمالاً» و «قطعاً»)، یا بر میزان وقوع آن دلالت دارد، که آن را ادات تناوب[۸] می‌خوانند (مثل «معمولاً») (ر. ک. همان: ۵۲– ۵۳). باقی‌مانده دربرگیرندهٔ فعل‌واژه[۹] (گروه فعلی بدون زمان و وجه)، متمم[۱۰] (گروه اسمی به‌جز فاعل)، و ادات غیروجه‌نما (گروه‌های قیدی و حرف‌اضافه‌ای به جز متمم اجباری) می‌شود (همان: ۵۳).

در تحلیل فرانقش متنی به بررسی عملکرد ساخت آغازگر ـ پایان‌بخشی[۱۱] و ساخت اطلاعی[۱۲] بند پرداخته می‌شود. همچنین، عوامل غیرساختاری که انسجام[۱۳] متن را پدید می‌آورند نیز بررسی می‌شود. براساس ساخت آغازگر ـ پایان‌بخشی، بند متشکل از دو

---

۱. mood structure
۲. mood element
۳. residue
۴. finite element
۵. modal adjuncts
۶. modal verbs
۷. adjuncts of probability
۸. adjuncts of frequency
9. predicator
10. complement
11. thematic structure
12. information structure
13. cohesion
14. theme
15. rheme

بخش آغازگر[۱] و پایان‌بخش[۲] است. آغازگر سازه‌ای است که در آغاز بند می‌آید و بند دربارهٔ آن است. اگر آغازگر فاعل در ساخت وجهی باشد، بندْ بی‌نشان است؛ اما اگر آغازگرْ متمم، فعل، و مانند اینها باشد، بند نشان‌دار است (همان: ۵۶). باید توجه داشت که در فعل امریْ آغازگر شدنِ فاعلْ سببِ نشان‌دار شدن بند می‌شود؛ زیرا در زبان فارسی، اساساً فاعلِ فعلِ امر ذکر نمی‌شود مگر آنکه گوینده تأکیدی خاص در نظر داشته باشد. ساخت آغازگر ـ پایان‌بخشی ساختی گوینده‌محور است؛ براساس این ساخت، مشخص می‌شود که گوینده قصد دارد دربارهٔ چه سخن بگوید (همان: ۵۶– ۵۷). براساس ساخت اطلاعیْ سازه‌های موجود در بند یا اطلاع نو[۳] هستند یا اطلاع مفروض.[۴] اطلاع نو آن است که پیشتر در متن ذکر نشده است (همان: ۵۷). اینکه اطلاعی نو یا مفروض در نظر گرفته می‌شود با توجه به وضعیت مخاطب است؛ یعنی ساخت اطلاعی ساختی مخاطب‌محور است (همان‌جا).

عوامل انجسام‌بخش به متن فراتر از بندها عمل می‌کنند. این عوامل در رویکرد هلیدی بدین قرار هستند: ارجاع،[۵] حذف[۶] و جایگزینی،[۷] ادات ربط،[۸] و انسجام واژگانی.[۹] ارجاع رابطه‌ای است که «میان یکی از عناصر متن و عنصری دیگر برقرار می‌گردد و به‌واسطهٔ این رابطه می‌تواند تعبیر و تفسیر شود» (همان: ۶۱). در حذف و جایگزینی سازه‌ای حذف یا سازه‌ای جایگزین سازه‌ای دیگر می‌شود (همان‌جا). ادات ربط بخش‌های مختلف متن را با توسعه، شرح، و افزایش به بخش‌های پیشین ارتباط می‌دهد (همان: ۶۴). ذکر این نکته لازم است که ادات ربط بند اولیه و ثانویه را در بندهای مرکب نیز به هم پیوند می‌دهد، اما زمانی عامل انجسام متن هستند که فراتر از بند مرکب به‌کار روند (Halliday and

---

۳. new information
۴. given information
۵. reference
۶. ellipsis
۷. substitution
۸. conjunction
۹. lexical cohesion
8. synonymy
9. antonymy
10. hyponymy
11. meronymy
12. repetition
13. collocation

Matthiessen, 2014: 610). انسجام واژگانی مبتنی بر رابطهٔ معنایی در سطح واژه است (مهاجر و نبوی، ۱۳۹۳: ۶۴). آنچه در رویکرد هلیدی مورد توجه است هم‌معنایی،[۱] تضاد معنایی،[۲] شمول معنایی،[۳] رابطهٔ جزء ـ کل،[۴] تکرار،[۵] و هم‌آیی[۶] است (همان: ۶۴- ۶۶). در هم‌معنایی، دو واژه در معنایی تقریباً یکسان هستند. البته باید توجه داشت که هیچ دو واژه‌ای معنای کاملاً یکسان ندارند. رابطهٔ تضاد معنایی زمانی است که دو واژه معنایی مخالف داشته باشند. البته در معنی‌شناسی ساختگرا، اصطلاح «تقابل معنایی» به‌کار می‌رود که انواع مختلفی برای آن در نظر گرفته می‌شود (ر. ک. گیررتس، ۱۳۹۳) و اتفاقاً در تحلیل جنبه‌های ایدئولوژیک روابط معنایی اهمیت بسیاری دارد. رابطهٔ شمول معنایی رابطهٔ میان یک مفهوم و مفاهیم زیرمجموعهٔ آن است، مانند رابطهٔ «پرنده» و «گنجشک». رابطهٔ جزء و کل رابطهٔ میان یک مفهوم و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن است، مانند رابطهٔ «دست» و «انگشت». هم‌آیی رابطه‌ای است که براساس آن دو واژه تمایل دارند در ارتباط با دیگری به‌کار روند، مانند «چشم» و «میشی». در تکرار واژه بخش‌های مختلف متن تکرار می‌شود.

در رویکرد هلیدی سه فرانقش اندیشگانی، بینافردی، و متنی با بخشی از بافت موقعیتی ارتباط دارند. از منظر هلیدی بافت موقعیتی متشکل از سه سازه است: گستره، پردازنده، و شیوه. گستره شامل موضوع متن می‌شود و با فرانقش اندیشگانی ارتباط دارد. پردازنده با فرانقش بینافردی ارتباط دارد و دربرگیرندهٔ روابط میان مشارکان و وضعیت آن‌ها نسبت به یکدیگر است. شیوه در ارتباط با فرانقش متنی قرار می‌گیرد و شامل نحوهٔ شکل‌گیری پیام میان فرستنده و گیرنده می‌شود (مهاجر و نبوی، ۱۳۹۳: ۲۸- ۳۲).

۳. تحلیل داده‌ها

در این بخش به تحلیل سه فرانقش در مرثیهٔ شاملو (۱۳۸۷: ۶۴۹- ۶۵۰) و سپهری (۱۳۸۶: ۳۹۸- ۴۰۱) پرداخته می‌شود (جدول‌ها با تغییراتی برگرفته از پژوهش درویش (۱۳۹۱) است). سپس با مقایسهٔ کمی و کیفی دو مرثیه به تفاوت سبک دو شاعر پرداخته می‌شود.

۳. ۱. فرانقش اندیشگانی

در این بخش، ابتدا انواع فرایند، مشارکان فرایند، و عناصر پیرامونی در شعر شاملو بررسی می‌شود. در محل شمارهٔ بندها، روابط میان بند اولیه و ثانویه نیز براساس ساخت منطقی ـ معنایی و ساخت بستگی مشخص شده است.

جدول ۳. بررسی انواع فرایند، مشارکان، و عناصر پیرامونی در مرثیهٔ شاملو

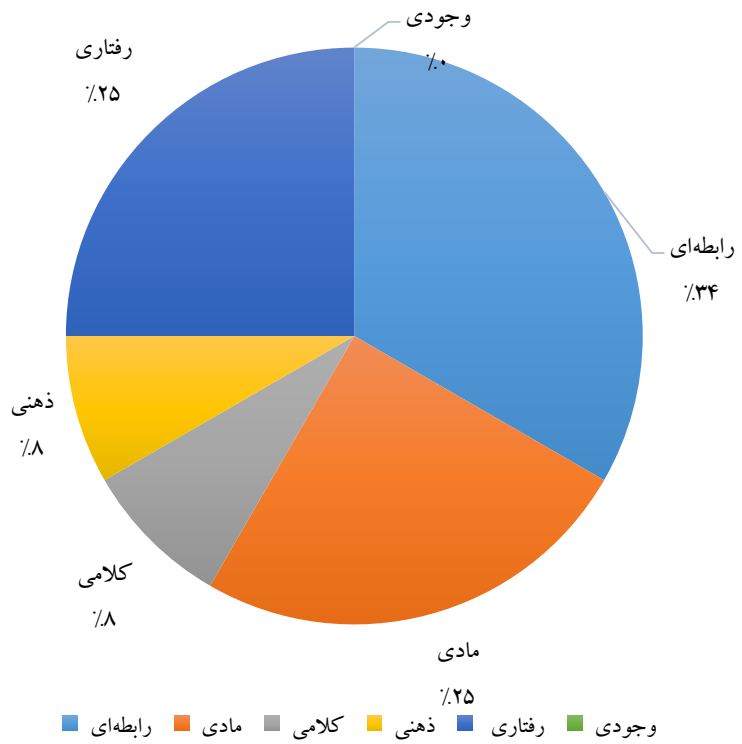
شماره	بند	فرایند						مشارکان فرایند	عناصر پیرامونی
		اصلی			فرعی				
		مادی	ذهنی	رابطه‌ای	رفتاری	کلامی	وجودی		
۱	به جست‌وجوی تو بر درگاه کوه می‌گریم، در آستانهٔ دریا و علف				می‌گریم			[Ø: من] (رفتارگر)/	به جست‌وجوی تو (سبب: مقصود)/ بر درگاه کوه (گره: مکانی)/ در آستانهٔ دریا و علف (گره: مکانی)
۲	به جست‌وجوی تو در معبرِ بادها می‌گریم در چارراهِ فصول، در چارچوبِ شکستهٔ پنجره‌یی				می‌گریم			[Ø: من] (رفتارگر)/	به جست‌وجوی تو (سبب: مقصود)/ در چارراهِ فصول (گره: مکانی)/ در چارچوبِ شکستهٔ پنجره‌یی [[[]]] (گره: مکان)
۲ [[[]]]	که آسمانِ ابرآلوده را قابی کهنه می‌گیرد	قابی کهنه می‌گیرد						[Ø: چارچوب شکسته پنجره] (کنش‌گر)/ آسمان ابرآلوده را (کنش‌پذیر)	
۳	به انتظارِ تصویرِ تو این دفترِ خالی تا چند تا چند ورق خواهد خورد؟	ورق خواهد خورد						این دفتر خالی (کنش‌گر)	به انتظار تصویر تو (سبب: مقصود)/ تا چند تا چند (دامنه: بسامد)

شماره	بند	فرایند						مشارکان فرایند	عناصر پیرامونی
		اصلی			فرعی				
		مادی	ذهنی	رابطه‌ای	رفتاری	کلامی	وجودی		
۴	جریان باد را پذیرفتن و عشق را								
۴[[]]	که خواهرِ مرگ است			است (وصفی)				[Ø: عشق] (حامل)/ خواهر مرگ (وصف)	
۵	و جاودانگی رازش را با تو در میان نهاد					در میان نهاد		جاودانگی (گوینده)/ رازش (گفته)/ با تو (مخاطب)	
۶	پس به هیئتِ گنجی درآمدی بایسته و آزانگیز گنجی از آن دست				به هیأت ... درآمدی			[Ø: تو] (رفتارگر)	گنجی از آن دست بایسته و آزانگیز (نقش: هیئت)
۶[[]]	که تملکِ خاک را و دیاران را از این سان دل‌پذیر کرده است			کرده است (وصفی)				[Ø: گنج] (واصف)/ خاک را و دیاران را (حامل)/ دل‌پذیر (وصف)	از این سان (چگونگی: کیفیت)
۷	نامت سپیده‌دمی است			است (وصفی)				نامت (حامل)/	

شماره	بند	فرایند						مشارکان فرایند	عناصر پیرامونی
		اصلی			فرعی				
		مادی	ذهنی	رابطه‌ای	رفتاری	کلامی	وجودی		
								سپیده دمی (وصف)	
۷[[]]	که بر پیشانیِ آفتاب می‌گذرد	می‌گذرد						[Ø: نامت] (کنش‌گر)	پیشانی آفتاب (گره: مکان)
۸	متبرک باد نام تو!			باد (وصفی)				نام تو (حامل)/ متبرک (وصف)	
۹	و ما همچنان دوره می‌کنیم شب را و روز را هنوز را ...		دوره می‌کنیم					ما (مدرک)/ شب را و روز را هنوز را (پدیده)	همچنان (دامنه: بسامد)

در مرثیهٔ شاملو، فرایند ذهنی بسامد بسیار اندکی (با ۸,۳۳ درصد) را در متن به خود اختصاص داده است. فرایند مادی ۲۵ درصد و فرایند رابطه‌ای ۳۳,۳۳ درصد از فرایندها را تشکیل می‌دهند. فرایند کلامی ۸,۳۳ درصد فرایندهای موجود در متن و فرایند رفتاری نیز ۲۵ درصد آن‌ها را به خود اختصاص داده‌اند. باید توجه داشت که در این شعر بسامد فرایند وجودی صفر است. در نمودار زیر درصد کاربرد هر فرایند قابل مشاهده است.

شکل ۱. نمودار فرایندها در مرثیهٔ شاملو



در ادامه به بررسی معنای اندیشگانی در مرثیهٔ سهراب سپهری پرداخته می‌شود.

جدول ٤. بررسی انواع فرایند، مشارکان، و عناصر پیرامونی در مرثیهٔ سپهری

شماره	بند	فرایند						مشارکان فرایند	عناصر پیرامونی
		اصلی			فرعی				
		مادی	ذهنی	رابطه‌ای	رفتاری	کلامی	وجودی		
۱ ۱	بزرگ بود			بود (وصفی)				[Ø: او] (حامل)/ بزرگ (وصف)	
۱ +۲	و از اهالی امروز بود			بود (وصفی)				[Ø: او] (حامل)/ از اهالی امروز (وصف)	
۱ +۳	و با تمام			داشت				[Ø: او] (حامل)/	

شماره	بند	فرایند						مشارکان فرایند	عناصر پیرامونی
		اصلی			فرعی				
		مادی	ذهنی	رابطه‌ای	رفتاری	کلامی	وجودی		
	افق‌های باز نسبت داشت			(وصفی)				نسبت با تمام افق‌های باز (وصف)	
۱+۴	و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید		می‌فهمید					[Ø: او] (مدرک)/ لحن آب و زمین را (پدیده)	
۲	صداش به شکل حزن پریشان واقعیت بود			بود (وصفی)				صداش (حامل)/ به شکل حزن پریشان واقعیت (وصف)	
۳	و پلک‌هاش مسیر نبض عناصر را به ما نشان داد		نشان داد					پلک‌هاش(باعث)/ ما (پدیده)/ مسیر نبض عدالت (مدرک)	
۱۴	و دست‌هاش هوای صاف سخاوت را ورق زد	ورق زد						دست‌هاش (کنش‌گر)/ هوای صاف سخاوت (کنش‌پذیر)	
۲*۴	و مهربانی را به سمت ما کوچاند							[Ø: دست‌هاش] (کنش‌گر)/ مهربانی (کنش‌پذیر)	به سمت ما (دامنه: مکانی)
۱۵	به شکل خلوت خود بود			بود (وصفی)				[Ø: او] (حامل)/ به شکل خلوت خود (وصف)	
۲۵	و عاشقانه‌ترین انحنای وقت		تفسیر کرد					[Ø: او] (مدرک)/ عاشقانه‌ترین انحنای وقت خودش را	برای آینه (بهره‌ور)

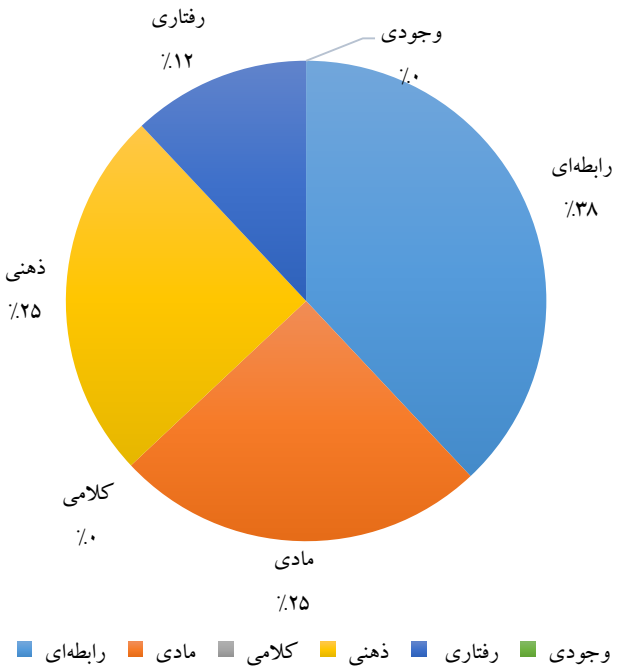
شماره	بند	فرایند						مشارکان فرایند	عناصر پیرامونی
		اصلی			فرعی				
		مادی	ذهنی	رابطه‌ای	رفتاری	کلامی	وجودی		
	خودش را برای آینه تفسیر کرد							(پدیده)	
۶	و او به شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود			بود (وصفی)				[Ø: او] (حامل)/ پر از طراوت تکرار (وصف)	به شیوهٔ باران (چگونگی: کیفیت)
۷	و او به سبک درخت میان عافیت نور منتشر می‌شد			می‌شد (وصفی)				او (حامل)/ منتشر (وصف)	به سبک درخت (چگونگی: کیفیت)/ میان عافیت نور (دامنه: مکانی)
۸	همیشه کودکی باد را صدا می‌کرد				صدا می‌کرد			[Ø: او] (رفتارگر)/ کودکی یاد (پدیده)	همیشه (دامنه: بسامد)
۹	همیشه رشتهٔ صحبت را به چفت آب گره می‌زد	گره می‌زد						[Ø: او] (کنش‌گر)/ (کنش‌پذیر)	همیشه (دامنه: بسامد)/ به چفت آب (بهره‌ور)
α ۱۰	برای ما یک شب سجود سبز محبت را چنان صریح ادا کرد		ادا کرد					[Ø: او] (باعث)/ سجود سبز محبت (پدیده)/ ما (مدرک)	یک شب (گره: زمانی)/ چنان صریح (چگونگی: کیفیت)
β* ۱۰	که ما به				دست			ما (رفتارگر)	عاطفهٔ سطح

شماره	بند	فرایند						مشارکان فرایند	عناصر پیرامونی
		اصلی			فرعی				
		مادی	ذهنی	رابطه‌ای	رفتاری	کلامی	وجودی		
۱	عاطفهٔ سطح خاک دست کشیدیم				کشیدیم				خاک (دامنه: مکانی)
β ۱۰ ۲+	و مثل لهجهٔ یک سطل آب تازه شدیم.			شدیم (وصفی)				[Ø: ما] (حامل)/ تازه (وصف)	مثل لهجهٔ یک سطل آب (چگونگی: کیفیت)
α ۱۱	و بارها دیدیم		دیدیم					[Ø: ما] (مدرک)	بارها (دامنه: بسامد)
β′ ۱۱	که با چقدر سبد برای چیدن یک خوشهٔ بشارت رفت.	رفت						[Ø: او] (کنش‌گر)	با چقدر سبد (همراهی)/ برای چیدن یک خوشهٔ بشارت (سبب: مقصود)
۱ ۱۲ α	ولی نشد	نشد						β ۱ ۱۲ (کنش‌گر)	
۱ ۱۲ β=	که روبه‌روی وضوح کبوتران بنشیند	بنشیند						[Ø: او] (کنش‌گر)	روبه‌روی وضوح کبوتران (گره: مکانی)
۱۲ ۲+	و رفت تا لب هیچ	رفت						[Ø: او] (کنش‌گر)	
۱۲ ۳*	و پشت حوصلهٔ نورها دراز کشید				دراز کشید			[Ø: او] (رفتارگر)	پشت حوصلهٔ نورها (دامنه: مکانی)
۱۲ ۴+ α	و هیچ فکر نکرد		فکر نکرد					[Ø: او] (مدرک)	

شماره	بند	فرایند						مشارکان فرایند	عناصر پیرامونی
		اصلی			فرعی				
		مادی	ذهنی	رابطه‌ای	رفتاری	کلامی	وجودی		
۱۲ +۴ β′	که ما میان پریشانی تلفظ درها برای خوردن یک سیب چقدر تنها مانیم			مانیم (وصفی)				ما (حامل)/ چقدر تنها (وصف)	میان پریشانی تلفظ درها (دامنه: مکانی)/ برای خوردن یک سیب (سبب: مقصود)

در مرثیهٔ سهراب سپهری، فرایند مادی و ذهنی، هر دو، در بسامد یکسان (۲۵ درصد فرایندها) در شعر به‌کار رفته‌اند. فرایند رابطه‌ای با بسامد بیشتر نسبت به این دو فرایند (۳۸ درصد) به‌کار رفته است. فرایند رفتاری ۱۲ درصد فرایندها را در متن به خود اختصاص داده است. باید توجه داشت که فرایند کلامی و وجودی در این شعر کاربرد نداشته‌اند. در نمودار زیر درصد کاربرد هر فرایند مشخص شده است.

شکل ۲. نمودار فرایندها در مرثیهٔ سپهری



حال به مقایسهٔ دو منظومه پرداخته می‌شود. براساس بسامد فرایندهای مختلف می‌بینیم که مرثیهٔ شاملو نسبت به مرثیهٔ سهراب سپهری گرایش کمتری به بازنمایی جهان درون دارد. چنانکه ملاحظه می‌شود، در مرثیهٔ شاملو ۸ درصد از فرایندها و در مرثیهٔ سهراب سپهری ۲۵ درصد از فرایندها ذهنی هستند. این کاربرد سبب ذهنی‌تر شدن مرثیهٔ سپهری می‌شود. هر دو شاعر به میزانی تقریباً برابر (۳۳ و ۳۸ درصد) از فرایند رابطه‌ای بهره می‌برند. هر دو نیز اساساً به‌منظور توصیف امور ذهنی از این فرایند بهره برده‌اند. حامل فرایند در مرثیهٔ شاملو، در ۷۵ درصد موارد، پدیده‌ای ذهنی است. وصف فرایند نیز در ۷۵ درصد موارد پدیده‌ای ذهنی است. این امر سبب می‌شود شعر شاملو بدون درنظر گرفتن مقایسه گرایش بیشتری به بازنمایی جهان درون پیدا کند. در مرثیهٔ سهراب سپهری، حامل فرایند رابطه‌ای در ۸۸٫۸۸ درصد موارد («ما» و «او» پدیده‌های ذهنی به‌حساب می‌آیند) و وصف در ۷۷٫۷۷ درصد مواردْ پدیدهٔ ذهنی است. می‌توان در مورد شعر شاملو گفت که کاربرد فرایند رفتاری

به‌همراه فرایند مادی (مجموعاً ۵۰ درصد) نشان‌دهندهٔ گرایش متن به بازنمایی جهان بیرون است. البته فرایند رفتاری به‌نحوی به جهان درون ارتباط دارد؛ اما مخصوصاً باید توجه داشت که این فرایند بر رفتارهایی عینی و بیرونی دلالت دارد. فرایند کلامی نیز، در مواردی، چنین وضعیتی دارد. این در حالی است که در شعر سهراب سپهری مجموع این فرایندها ۳۷ درصد است. بدین ترتیب، مجموعاً مرثیهٔ سهراب سپهری از نظر بازنمایی جهان، ذهنیت‌گراست؛ درحالی‌که مرثیهٔ شاملو تقریباً تعادلی را میان عینیت و ذهنیت ایجاد می‌کند.

تفاوت سبکی از منظر ساخت بستگی نیز قابل مشاهده است. در مرثیهٔ شاملو، هیچ بند مرکبی به‌کار نرفته است. این در حالی است که در مرثیهٔ سهراب سپهری ۵۰ درصد از بندها مرکب است. در مواردی پس از بند اولیه بیش از یک بند ثانویه مشاهده می‌شود (مانند بند ۱ و بند ۱۲)؛ در مواردی نیز بند ثانویه خود مشتکل از بند اولیه و بند ثانویه است (مانند بند ۱۰). همین مسئله سبب طولانی‌تر شدن بندها در این مرثیه می‌شود.

۳. ۲. فرانقش بینافردی

در این بخش، ابتدا ساخت وجهی در مرثیهٔ شاملو بررسی می‌شود.

جدول ۵. بررسی ساخت وجهی در مرثیهٔ شاملو

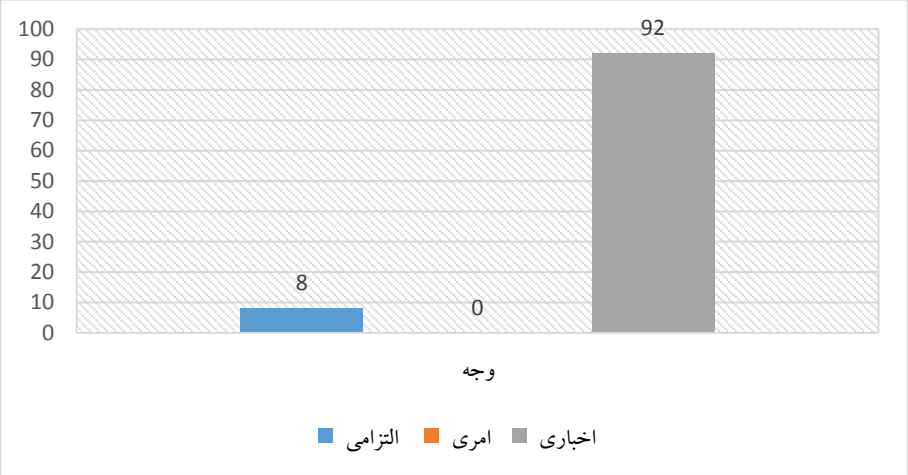
		عنصر وجه								باقی‌مانده		زمان فعل			وجه فعل		
		فاعل			ادات وجه‌نما	فعل وجه‌نما	عنصر خودایستا	فعل‌واژه	متمم	ادات غیروجه‌نما	گذشته	حال	آینده	اخباری	التزامی	امری
		اول‌شخص	دوم‌شخص	سوم‌شخص												
۱	به جست‌وجوی تو بر درگاه کوه می‌گریم، در آستانهٔ دریا و علف	[Ø: من]						می‌گریم		به جست‌وجوی تو/ بر درگاه کوه/ در آستانهٔ دریا و علف		*		*		
۲	به جست‌وجوی تو در معبرِ بادها می‌گریم در چارراهِ فصول، در چارچوبِ شکستهٔ پنجره‌یی	[Ø: من]						می‌گریم		به جست‌وجوی تو/ در معبرِ بادها/ در چارراهِ فصول/ در چارچوبِ شکستهٔ پنجره‌یی		*		*		
۲ [[]]	که آسمانِ ابرآلوده را قابی کهنه می‌گیرد.			[Ø: پنجره‌یی]				قابی کهنه می‌گیرد	آسمان ابرآلوده			*		*		
۳	به انتظارِ تصویرِ تو این دفترِ خالی تا چند تا چند ورق خواهد خورد؟			این دفتر خالی				ورق خواهد خورد		به انتظارِ تصویرِ تو/ تا چند/ تا چند			*	*		
۴	جریان باد را پذیرفتن و عشق را															
۴ [[]]	که خواهرِ مرگ است			[Ø: عشق]				است	خواهر مرگ			*		*		

		عنصر وجه						باقی‌مانده			زمان فعل			وجه فعل		
		فاعل			ادات وجه‌نما	فعل وجه‌نما	عنصر خودایستا	فعل‌واژه	متمم	ادات غیروجه‌نما	گذشته	حال	آینده	اخباری	التزامی	امری
		اول‌شخص	دوم‌شخص	سوم‌شخص												
۵	و جاودانگی رازش را با تو در میان نهاد			جاودانگی			در میان نهاد		رازش	با تو	*			*		
۶	پس به هیأتِ گنجی درآمدی بایسته و آزانگیز گنجی از آن دست		[Ø: تو]				هیأت ... درآمدی		گنج	بایسته/ آزانگیز/ از آن دست	*			*		
۶ [[]]	که تملکِ خاک را و دیاران را از این سان دل‌پذیر کرده است			[Ø: گنج]			کرده است		تملک خاک را و دیاران را/ دل‌پذیر	از این سان		*		*		
۷	نامت سپیده‌دمی است			نامت			است		سپیده‌دمی			*		*		
۷ [[]]	که بر پیشانیِ آفتاب می‌گذرد			[Ø: نامت]			می‌گذرد			بر پیشانی آفتاب		*		*		
۸	متبرک باد نام تو!			نام تو			باد		متبرک				*		*	
۹	و ما همچنان دوره می‌کنیم شب را و روز را هنوز را ...	ما			همچنان		دوره می‌کنیم		شب را و روز را هنوز را			*		*		

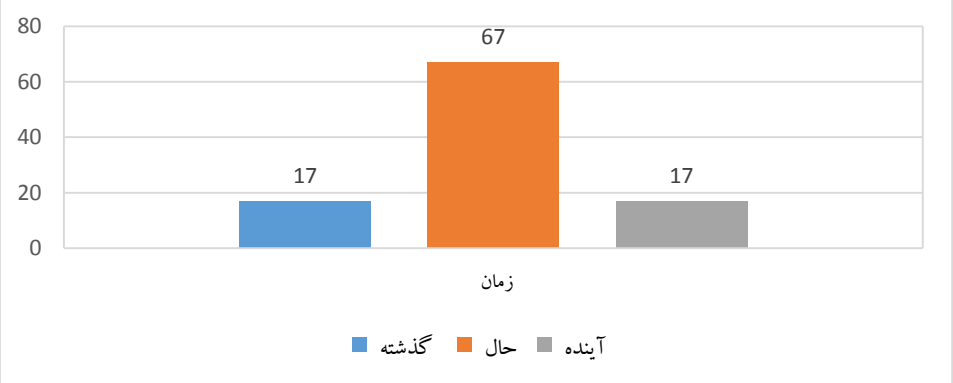
از نظر کاربرد فاعل در مرثیهٔ شاملو، فاعل اول‌شخص در ۲۵ درصد از بندها، فاعل

دوم‌شخص در ۸ درصد از بندها، و فاعل سوم‌شخص در ۶۷ درصد از بندها به‌کار رفته است. از نظر زمان افعال، زمان گذشته و آینده به‌طور یکسان با ۱۷ درصد و زمان حال با ۶۷ درصد کاربرد دارند. از نظر وجه بند، وجه اخباری بیشترین بسامد را با ۹۲ درصد به خود اختصاص داده است. وجه التزامی فقط در ۸ درصد از بندها به‌کار رفته، و وجه امری اصلاً در شعر کاربرد نداشته است.

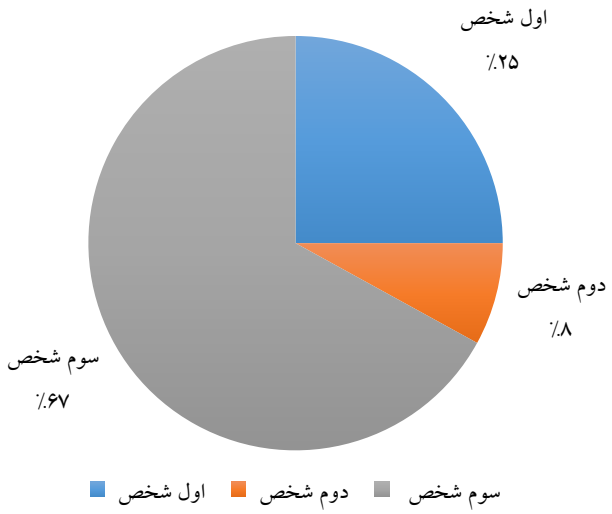
شکل ۳. نمودار وجه فعل در مرثیهٔ شاملو



شکل ٤. نمودار زمان افعال در مرثیهٔ شاملو



شکل ۵. نمودار شخص دستوری افعال در مرثیهٔ شاملو



در ادامه، معنای بینافردی در مرثیهٔ سهراب سپهری تحلیل می‌شود.

جدول ٦. بررسی معنای بینافردی در مرثیهٔ سپهری

شماره		عنصر وجه						باقی‌مانده			زمان فعل			وجه فعل		
		فاعل			ادات وجه‌نما	فعل وجه‌نما	عنصر خودایستا	فعل‌واژه	متمم	ادات غیروجه‌نما	گذشته	حال	آینده	اخباری	التزامی	امری
		اول‌شخص	دوم‌شخص	سوم‌شخص												
۱۱	بزرگ بود			[Ø: او]				بود			*			*		
۲۱	و از اهالی امروز بود			[Ø: او]				بود	از اهالی امروز		*			*		
۳۱	و با تمام افق‌های باز نسبت داشت			[Ø: او]				داشت	با تمام افق‌های دور		*			*		
۴۱	و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید			[Ø: او]				می‌فهمید	لحن آب و زمین را	چه خوب	*			*		

شماره		عنصر وجه						باقی‌مانده			زمان فعل			وجه فعل		
		فاعل			ادات وجه‌نما	فعل وجه‌نما	عنصر خودایستا	فعل‌واژه	متمم	ادات غیروجه‌نما	گذشته	حال	آینده	اخباری	التزامی	امری
		اول‌شخص	دوم‌شخص	سوم‌شخص												
۲	صداش به شکل حزن پریشان واقعیت بود			صداش			بود		به شکل حزن پریشان واقعیت		*			*		
۳	و پلک‌هاش مسیر نبض عناصر را به ما نشان داد			پلک‌ها ش			نشان داد		مسیر نبض عناصر/ به ما		*			*		
۱۴	و دست‌هاش هوای صاف سخاوت را ورق زد			دست‌ها ش			ورق زد		هوای صاف سخاوت		*			*		
۲۴	و مهربانی را به سمت ما کوچاند			[Ø: او]			کوچاند		مهربانی	به سمت ما	*			*		
۱۵	به شکل خلوت خود بود			[Ø: او]			بود		به شکل خلوت خود		*			*		
۲۵	و عاشقانه‌ترین انحنای وقت خودش را برای آینه تفسیر کرد			[Ø: او]			تفسیر کرد		عاشقانه ترین انحنای وقت خودش	برای آینه	*			*		
۶	و او به شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود			او			بود		پر از طراوت تکرار	به شیوهٔ باران	*			*		

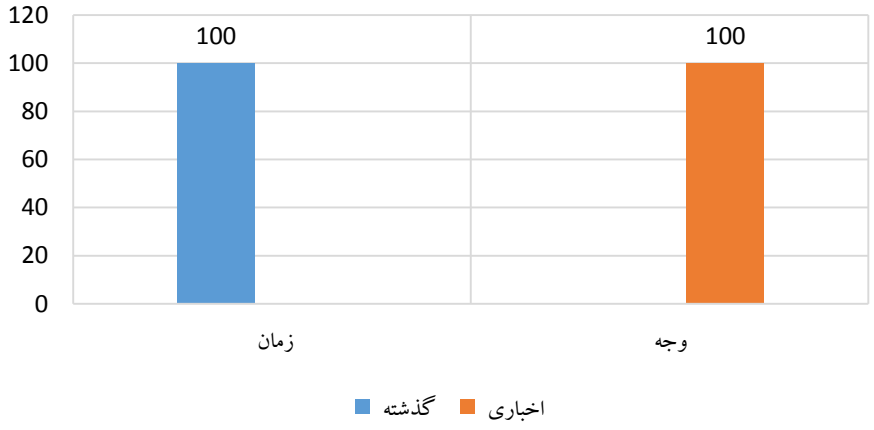
شماره		عنصر وجه						باقی‌مانده			زمان فعل			وجه فعل		
		فاعل			ادات وجه‌نما	فعل وجه‌نما	عنصر خودایستا	فعل‌واژه	متمم	ادات غیروجه‌نما	گذشته	حال	آینده	اخباری	التزامی	امری
		اول‌شخص	دوم‌شخص	سوم‌شخص												
۷	و او به سبک درخت میان عافیت نور منتشر می‌شد.			او				می‌شد	منتشر	به سبک درخت/ میان عافیت نور	*			*		
۸	همیشه کودکی باد را صدا می‌کرد.			[Ø: او]	همیشه			صدا می‌کرد	کودکی یاد		*			*		
۹	همیشه رشتهٔ صحبت را به چفت آب گره می‌زد			[Ø: او]	همیشه			گره می‌زد	رشتهٔ صحبت	به چفت آب	*			*		
α ۱۰	برای ما یک شب سجود سبز محبت را چنان صریح ادا کرد			[Ø: او]				ادا کرد	برای ما/ سجود سبز محبت	یک شب/ چنان صریح	*			*		
β ۱۰ ۱	که ما به عاطفهٔ سطح خاک دست کشیدیم	ما						دست کشیدیم	عاطفهٔ سطح خاک		*			*		
β ۱۰ ۲	و مثل لهجهٔ یک سطل آب تازه شدیم	[Ø: ما]						شدیم	تازه	مثل لهجهٔ یک سطل آب	*			*		

شماره		عنصر وجه						باقی‌مانده			زمان فعل			وجه فعل		
		فاعل			ادات وجه‌نما	فعل وجه‌نما	عنصر خودایستا	فعل‌واژه	متمم	ادات غیروجه‌نما	گذشته	حال	آینده	اخباری	التزامی	امری
		اول‌شخص	دوم‌شخص	سوم‌شخص												
α ۱۱	و بارها دیدیم	[Ø: ما]			بارها			دیدیم			*			*		
β ۱۱	که با چقدر سبد برای چیدن یک خوشهٔ بشارت رفت			[Ø: او]				رفت		با چقدر سبد/ برای چیدن یک خوشهٔ بشارت	*			*		
α ۱ ۱۲	ولی نشد			β ۱ ۱۲				نشد			*			*		
β ۱ ۱۲	که روبه‌روی وضوح کبوتران بنشیند			[Ø: او]				بنشیند		روبه‌روی وضوح کبوتران	*			*		
۲ ۱۲	و رفت تا لب هیچ			[Ø: او]				رفت		تا لب هیچ	*			*		
۳ ۱۲	و پشت حوصلهٔ نورها دراز کشید			[Ø: او]				دراز کشید		پشت حوصلهٔ نورها	*			*		
α ۴ ۱۲	و هیچ فکر نکرد			[Ø: او]	هیچ			فکر نکرد			*			*		

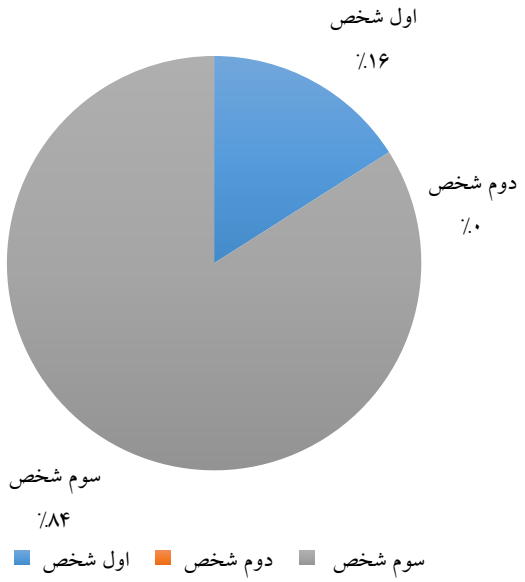
شماره		عنصر وجه						باقی‌مانده			زمان فعل			وجه فعل		
		فاعل														
		اول‌شخص	دوم‌شخص	سوم‌شخص	ادات وجه‌نما	فعل وجه‌نما	عنصر خودایستا	فعل‌واژه	متمم	ادات غیروجه‌نما	گذشته	حال	آینده	اخباری	التزامی	امری
β۴۱۲	که ما میان پریشانی تلفظ درها برای خوردن یک سیب چقدر تنها ماندیم	ما						ماندیم	چقدر تنها	میان پریشانی تلفظ درها/ برای خوردن یک سیب	*			*		

در مرثیهٔ سهراب سپهری، فاعل دوم‌شخص هیچ کاربردی نداشته است. بالاترین بسامد متعلق به فاعل سوم‌شخص با ۸۴ درصد است. فاعل اول‌شخص نیز در ۱۶ درصد از بندهای متن به‌کار رفته است. چنان‌که مشاهده می‌شود در این مرثیه فقط زمان گذشته به‌کار رفته است و هیچ فعلی با زمان آینده یا حال کاربرد ندارد. مشابه این وضعیت در وجه بندها نیز قابل مشاهده است. در تمام بندها فقط وجه اخباری به‌کار رفته است.

شکل ٦. نمودار وجه فعل در مرثیهٔ سپهری



شکل ۷. نمودار شخص دستوری افعال در مرثیهٔ سپهری



در این بخش به مقایسهٔ دو مرثیه براساس ساخت وجهی بندها پرداخته می‌شود. فاعل بند در مرثیهٔ سهراب سپهری عمدتاً سوم‌شخص است. اما در شعر شاملو در ۲۵ درصد از بندها فاعل اول‌شخص و در ۸ درصد از آن‌ها فاعل‌دوم‌شخص به‌کار رفته است. نکتهٔ مهم آن است که شاملو مخاطب را مستقیماً مورد خطاب قرار می‌دهد و این مخاطب فروغ فرخ‌زاد است. او حاضر است و گوینده او را مکرراً با ضمیر دوم‌شخص مفرد خطاب می‌کند. اما در مرثیهٔ سهراب سپهری، فروغ فرخ‌زاد غایب است و مخاطب او مفروض است؛ مخاطب او افرادی‌اند که همانند گوینده داغ‌دار این درگذشت هستند. بدین‌ترتیب، گوینده و مخاطبانش مکرراً با ضمیر «ما» مورد اشاره قرار می‌گیرند و اصلاً می‌توان گوینده را «ما» دانست. در شعر شاملو، گوینده «من» است و در آغاز مرثیه به آن اشاره می‌شود؛ این گوینده از احساسات فردی خود سخن می‌گوید و برخلاف مرثیهٔ سهراب سپهری ادغام شده در گروه نیست.

تفاوت زمان در دو مرثیه بسیار برجسته است. در مرثیهٔ شاملو، گوینده عمدتاً (در ۶۷ درصد بندها) به زمان حال توجه دارد. بدین ترتیب، مخاطب برای گوینده همچنان حاضر

است، هرچند درگذشته است. اما در مرثیهٔ سهراب سپهری، گوینده صرفاً به زمان گذشته توجه دارد. زمان گذشتهٔ تمام افعال را می‌توان با غایب بودن فروغ فرخ‌زاد در شعر مرتبط دانست؛ در مرثیهٔ سهراب سپهری او درگذشته است و حضوری ندارد و به همین سبب با زمان گذشته و به‌صورت غایب به او اشاره می‌شود.

۳. ۳. فرانقش متنی: عوامل ساختاری

در این بخش ابتدا آن بخش از معنای متنی مرثیهٔ شاملو که از طریق ساخت آغازگر ـ پایان‌بخشی و ساخت اطلاعی شکل گرفته است بررسی می‌شود.

جدول ۷. بررسی عوامل ساختاری در فرانقش متنی در مرثیهٔ شاملو

	شماره	ساخت آغازگر ـ پایان‌بخشی									ساخت اطلاعی	
		آغازگر بی‌نشان				آغازگر نشان‌دار					آغازگر در ساخت اطلاعی	
		نهاد			فعل در بند امری بدون ادات و متمم	فعل	ادات	متمم				
		ضمیر	اسم (عام یا خاص)	فرایند اسم‌سازی			گروه قیدی	عبارت حرف‌اضافه‌دار	ضمیر	اسم (عام یا خاص)	فرایند اسم‌سازی	اطلاع مفروض	اطلاع نو
۱	به جست‌وجوی تو بر درگاه کوه می‌گریم، در آستانهٔ دریا و علف							*					*
۲	به جست‌وجوی تو در معبرِ بادها می‌گریم در چارراهِ فصول، در چارچوبِ شکستهٔ پنجره‌یی							*				*	
۲ [[]]	که آسمانِ ابرآلوده را قابی کهنه می‌گیرد.									*			*

	شماره	ساخت آغازگر ـ پایان‌بخشی									ساخت اطلاعی	
		آغازگر بی‌نشان				آغازگر نشان‌دار					آغازگر در ساخت اطلاعی	
		نهاد			فعل در بند امری بدون ادات و متمم	فعل	ادات		متمم			
		ضمیر	فرایند اسم‌سازی	اسم (عام یا خاص)			گروه قیدی	عبارت حرف‌اضافه‌دار	ضمیر	اسم (عام یا خاص)	فرایند اسم‌سازی	اطلاع مفروض	اطلاع نو
۳	به انتظارِ تصویرِ تواین دفترِ خالی تا چند تا چندِ ورق خواهد خورد؟							*					*
۴	جریان باد را پذیرفتن و عشق را									*			*
۴[[]]	که خواهرِ مرگ است									*			*
۵	و جاودانگی رازش را با تو در میان نهاد			*									*
۶	پس به هیأتِ گنجی درآمدی بایسته و آزانگیز گنجی از آن دست					*							*
۶[[]]	که تملکِ خاک را و دیاران را از این سان دل‌پذیر کرده است									*			*
۷	نامت سپیده‌دمی است			*									*
۷[[]]	که بر پیشانیِ آفتاب می‌گذرد							*					*
۸	متبرک باد نام تو!									*			*
۹	و ما همچنان دوره می‌کنیم شب را و روز را هنوز را ...	*											*

در این متن مشخص شد که آغازگر نشان‌دار در شعر شاملو تنها سه بار استفاده شده است. آغازگر بی‌نشان نیز در این متن ده بار به کار رفته است. همچنین در بندها تنها یک بار اطلاع مفروض به کار رفته است و ۱۲ بند شامل اطلاع نو است. در ادامه، عوامل ساختاری فرانقش متنی در مرثیهٔ سهراب سپهری بررسی می‌شود.

جدول ۸. بررسی عوامل ساختاری در فرانقش متنی در مرثیهٔ سپهری

		نهاد			فعل در بند امری بدون ادات و متمم	فعل	ادات		متمم				
		ضمیر	اسم (عام یا خاص)	فرایند اسم‌سازی			گروه قیدی	عبارت حرف‌اضافه‌دار	ضمیر	اسم (عام یا خاص)	فرایند اسم‌سازی	اطلاع مفروض	اطلاع نو
۱۱	بزرگ بود									*			*
۲۱	و از اهالی امروز بود									*			*
۳۱	و با تمام افق‌های باز نسبت داشت									*			*
۴۱	و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید									*			*
۲	صداش به شکل حزن پریشان واقعیت بود		*										*
۳	و پلک‌هاش مسیر نبض عناصر را به ما نشان داد		*										*
۱۴	و دست‌هاش هوای صاف سخاوت را ورق زد		*										*
۲۴	و مهربانی را به سمت ما کوچاند									*			*
۱۵	به شکل خلوت خود بود									*			*
۲۵	و عاشقانه‌ترین انحنای وقت خودش را برای آینه تفسیر کرد									*			*
۶	و او به شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود		*									*	
۷	و او به سبک درخت میان		*									*	

		نهاد			فعل در بند امری بدون ادات و متمم	فعل	ادات		متمم				
		ضمیر	اسم (عام یا خاص)	فرایند اسم‌سازی			گروه قیدی	عبارت حرف‌اضافه‌دار	ضمیر	اسم (عام یا خاص)	فرایند اسم‌سازی	اطلاع مفروض	اطلاع نو
	عافیت نور منتشر می‌شد.												
۸	همیشه کودکی باد را صدا می‌کرد.						*						*
۹	همیشه رشتهٔ صحبت را به چفت آب گره می‌زد						*					*	
α ۱۰	برای ما یک شب سجود سبز محبت را چنان صریح ادا کرد							*					*
β ۱۰ ۱	که ما به عاطفهٔ سطح خاک دست کشیدیم	*										*	
β ۱۰ ۲	و مثل لهجهٔ یک سطل آب تازه شدیم									*			*
α ۱۱	و بارها دیدیم						*						*
β ۱۱	که با چقدر سبد برای چیدن یک خوشهٔ بشارت رفت									*			*
α ۱ ۱۲	ولی نشد					*							*
β ۱ ۱۲	که روبه‌روی وضوح کبوتران بنشیند							*					*
۲ ۱۲	و رفت تا لب هیچ					*							*
۳ ۱۲	و پشت حوصلهٔ نورها دراز کشید							*					*
α ۴ ۱۲	و هیچ فکر نکرد						*						*
β ۴ ۱۲	که ما میان پریشانی تلفظ درها برای خوردن یک سیب چقدر تنها ماندیم	*										*	

در هفت بند از مرثیهٔ سهراب سپهری از آغازگر بی‌نشان استفاده شده، و آغازگر نشان‌دار در ۱۶ بند به کار رفته است. ۵ بند از این مرثیه با اطلاع مفروض و ۳۰ بند با اطلاع نو است.

از نظر ساخت آغازگر ـ پایان‌بخشی، در مرثیهٔ سهراب سپهری ۷ بند بی‌نشان و ۱۶ بند نشان‌دار است؛ یعنی در ۱۶ بند، آغازگر سازه‌ای غیر از فاعل یا فعل امر بدون متمم است. در مرثیهٔ شاملو، ۱۰ بند بی‌نشان و ۳ بند نشان‌دار است. از نظر ساخت اطلاعی، در مرثیهٔ سهراب سپهری، آغازگر در ۳۰ بند اطلاع نو و در ۵ بند اطلاع مفروض است. در مرثیهٔ شاملو، آغازگر در ۱۲ بند اطلاع نو و در یک بند اطلاع مفروض است.

۳. ٤. فرانقش متنی: عوامل غیرساختاری

در این بخش، آن بخش از معنای متنی که ناشی از عوامل غیرساختاری است در مرثیهٔ شاملو بررسی می‌شود.

جدول ۹. بررسی عوامل غیرساختاری در معنای متن در مرثیهٔ شاملو

	شماره	انسجام								
		انسجام واژگانی					ادات ربط	حذف	ارجاع	
		هم‌معنایی	تضاد معنایی	شمول معنایی	جزء ـ کل	تکرار	باهم‌آیی			
۱	به جست‌وجوی تو بر درگاه کوه می‌گریم، در آستانهٔ دریا و علف						درگاه، کوه/ آستانه، دریا، علف/ درگاه، آستانه/ کوه، دریا، علف/ جست‌وجو، تو			
۲	به جست‌وجوی تو در معبرِ بادها می‌گریم در چارراهِ فصول، در چارچوبِ شکستهٔ پنجره‌یی					جست‌وجو/ تو/ می‌گریم	معبر، باد/ چارراه، فصول/ چارچوب، پنجره/ چارچوب، شکسته/ معبر، چارراه، آستانه، درگاه/ باد، فصول، کوه، دربا، علف			
۲ [[]]	که آسمانِ ابرآلوده را قابی کهنه می‌گیرد.						آسمان، ابرآلوده، پنجره/ قاب، کهنه/ قاب، چارچوب/ باد، فصول، کوه، دربا، علف، آسمان، ابرآلوده			

	شماره	انسجام								
		ارجاع	حذف	ادات ربط	انسجام واژگانی					
					هم‌معنایی	تضاد معنایی	شمول معنایی	جزء - کل	تکرار	باهم‌آیی
۳	به انتظارِ تصویرِ تواین دفترِ خالی تا چند تا چند ورق خواهد خورد؟							دفتر، خالی	تو	تصویر، قاب، چارچوب/ دفتر، خالی/ تصویر، تو
۴	جریان باد را پذیرفتن و عشق را								باد	جریان، باد
۴ [[]]	که خواهرِ مرگ است									خواهر، مرگ، عشق
۵	و جاودانگی رازش را با تو در میان نهاد								تو	جاودانگی، راز
۶	پس به هیأتِ گنجی درآمدی بایسته و آزانگیز گنجی از آن دست			پس					گنج	تو، گنج، بایسته، آزانگیز
۶ [[]]	که تملکِ خاک را و دیاران را از این سان دل‌پذیر کرده است									تملک، خاک، دیاران/ تملک، دل‌پذیر
۷	نامت سپیده‌دمی است								ت	نام، ت، سپیده‌دم/ باد، فصول، کوه، دربا، علف، آسمان، ابرآلوده، سپیده‌دم
۷ [[]]	که بر پیشانیِ آفتاب می‌گذرد									باد، فصول، کوه، دربا، علف، آسمان، ابرآلوده، سپیده‌دم، آفتاب
۸	متبرک باد نام تو!								تو/ نام	متبرک، نام، تو
۹	و ما همچنان دوره می‌کنیم شب را و روز را هنوز را ...			و		شب، روز				دوره، دفتر/ شب، روز، هنوز، دوره

حال، به بررسی معنای متنیِ برآمده از عوامل غیرساختاری در مرثیهٔ سهراب سپهری پرداخته می‌شود.

جدول ۱۰. بررسی عوامل غیرساختاری در معنای متن در مرثیهٔ سپهری

	شماره	انسجام								
		ارجاع	حذف	ادات ربط	انسجام واژگانی					
					هم‌معنایی	تضاد معنایی	شمول معنایی	جزء - کل	تکرار	باهم‌آیی
۱۱	بزرگ بود									
۲۱	و از اهالی امروز بود								بود	اهالی، امروز
۳۱	و با تمام افق‌های باز نسبت داشت									افق، باز
۴۱	و لحن آب و زمین را چه خوب می‌فهمید									لحن، آب، زمین/ افق، آب، زمین
۲	صداش به شکل حزن پریشان واقعیت بود	ش								صدا، ش، [شکل] حزن [پریشان واقعیت]/ حزن، پریشان، واقعیت
۳	و پلک‌هاش مسیر نبض عناصر را به ما نشان داد			و				پلک، ش	ش	مسیر، نبض/ نبض، عناصر/ پلک، صدا، نبض
۱۴	و دست‌هاش هوای صاف سخاوت را ورق زد			و				دست، ش	ش	پلک، صدا، نبض، دست/ هوا، صاف، سخاوت، ورق/ افق، آب، زمین، هوا
۲۴	و مهربانی را به سمت ما کوچاند								ما	سخاوت، مهربانی
۱۵	به شکل خلوت خود بود	خود							شکل	خلوت، خود
۲۵	و عاشقانه‌ترین انحنای	خود							خودش	عاشقانه، [انحنای] وقت، آینه،

	شماره	انسجام								
		ارجاع	حذف	ادات ربط	انسجام واژگانی					
					هم‌معنایی	تضاد معنایی	شمول معنایی	جزء - کل	تکرار	باهم‌آیی
	وقت خودش را برای آینه تفسیر کرد	ش								تفسیر/ وقت، خودش/ انحنا، وقت
۶	و او به شیوهٔ باران پر از طراوت تکرار بود	او		و					بود	شیوه، شکل/ شیوه، باران/ طراوت، تکرار/ باران، طراوت، تکرار
۷	و او به سبک درخت میان عافیت نور منتشر می‌شد.	او		و					او	سبک، شیوه، شکل/ سبک، درخت/ عافیت، نور/ او، درخت، نور، منتشر/ درخت، باران، افق، آب، زمین، هوا، نور
۸	همیشه کودکی باد را صدا می‌کرد.								صدا	کودکی، باد/ باد، درخت، باران، افق، آب، زمین، هوا
۹	همیشه رشتهٔ صحبت را به چفت آب گره می‌زد								همیشه/ آب	رشته، صحبت/ چفت، آب/ رشته، چفت، گره/ آب، درخت، باران، افق، آب، زمین، هوا
α ۱۰	برای ما یک شب سجود سبز محبت را چنان صریح ادا کرد								ما	سجود، سبز، محبت، صریح، ادا
β ۱۰ ۱	که ما به عاطفهٔ سطح خاک دست کشیدیم								ما	عاطفه، سطح، خاک/ خاک، درخت، باران، افق، آب، زمین، هوا/ عاطفه، محبت، مهربانی، سخاوت
β ۱۰ ۲	و مثل لهجهٔ یک سطل آب تازه شدیم								آب/ یک	سطل، آب، لهجه، تازه
α ۱۱	و بارها دیدیم			و						
β ۱۱	که با چقدر سبد برای چیدن یک خوشهٔ بشارت رفت								یک	سطل، سبد/ چیدن، خوشه، بشارت/ بشارت، عاطفه، محبت، مهربانی، سخاوت
α ۱۱ ۲	ولی نشد			ولی						

	شماره	انسجام								
		انسجام واژگانی								
		ارجاع	حذف	ادات ربط	هم‌معنایی	تضاد معنایی	شمول معنایی	جزء - کل	تکرار	باهم‌آیی
۱۱۲ β	که روبه‌روی وضوح کبوتران بنشیند									وضوح، کبوتر/ کبوتر، خاک، درخت، باران، افق، آب، زمین، هوا
۲۱۲	و رفت تا لب هیچ									لب، هیچ
۳۱۲	و پشت حوصلهٔ نورها دراز کشید								نور	پشت، حوصله، نور/ پشت، روبه‌رو
۴۱۲ α	و هیچ فکر نکرد									
۴۱۲ β	که ما میان پریشانی تلفظ درها برای خوردن یک سیب چقدر تنها ماندیم								ما	پریشانی، تلفظ، در/ سیب، خوشه، خاک، درخت، باران، افق، آب، زمین، هوا

در بررسی بخش باهم‌آیی‌ها مشخص می‌شود که هر دو شاعر از واژگان متعلق به حوزهٔ طبیعت در مرثیهٔ خود برای توصیف فروغ فرخ‌زاد استفاده کرده‌اند. این بیانگر دیدگاه و نگرش مشترک این دو شاعر در توصیف شاعری دیگر است. باید توجه داشت که در مرثیهٔ این دو شاعر و غالباً در متن سپهری از واژگان طبیعت به‌صورت مستقیم در قالب صناعات ادبی تشبیه برای توصیف فرخ‌زاد استفاده شده است. در واقع شاعر با همنیشینی واژگانی مانند آب، باران، سپیده دم، افق و غیره و بیان ارتباط میان این عناصر با فروغ فرخ‌زاد، احساس خود را دربارهٔ او بیان کرده است.

نتیجه‌گیری

با بررسی انواع نقش‌ها و فرایندهای موجود در دو مرثیهٔ شاعر این نتایج حاصل شد:

–با بررسی معنای اندیشگانی این دو متن، مشخص شد که بازنمایی جهان درون در شعر سپهری به‌سبب کاربرد فرایندهای ذهنی با ۲۵ درصد بیشتر از شعر شاملو است. شاملو

تنها در ۸ درصد از بندها از فرایندهای ذهنی استفاده کرده است. کاربرد فرایند رابطه‌ای در دو مرثیه به نحوی است که سبب گرایش متن به جهان درون می‌شود. در مرثیهٔ شاملو ۳۳ درصد از فرایندها و در مرثیهٔ سهراب سپهری ۳۸ درصد از فرایندها رابطه‌ای هستند. هر دو شاعر عمدتاً برای توصیف امور ذهنی این فرایند را به‌کار برده‌اند. در مرثیهٔ شاملو حامل فرایند و وصف فرایند، هر یک، در ۷۵ درصد موارد، پدیده‌ای ذهنی هستند. در مرثیهٔ سهراب سپهری، حامل و وصف به‌ترتیب در ۸۹ و ۷۸ درصد موارد پدیدهٔ ذهنی هستند. این مسئله سبب گرایش مرثیهٔ دو شاعر به جهان درون می‌شود. البته این گرایش در مرثیهٔ سهراب سپهری با توجه به بسامد بیشتر فرایند رابطه‌ای و نیز بیشتر بودن بسامد مواردی که حامل و وصف فرایند ذهنی هستند از مرثیهٔ شاملو بیشتر است. کاربرد فرایند مادی در کنار فرایند رفتاری با ۵۰ درصد در شعر شاملو نشان‌دهندهٔ گرایش شاعر به بازنمایی جهان بیرون است؛ درحالی‌که در شعر سپهری، مجموع عملکرد این فرایندها با ۳۷ درصد قابل مشاهده است. از نظر کاربرد ساخت منطقی ـ معنایی و ساخت بستگی نیز دو مرثیه تفاوت بسیاری دارند. در مرثیهٔ سهراب سپهری در ۵۰ درصد از موارد بند مرکب به‌کار رفته است؛ اما در مرثیهٔ شاملو هیچ بند مرکبی مشاهده نمی‌شود. کاربردهای بندهای ثانویه سبب طولانی‌تر شدن بندها در این مرثیهٔ سهراب سپهری در مقایسه با مرثیهٔ شاملو شده است.

–در تحلیل معنای بینافردی مشخص شد که فاعل بندها در اشعار سپهری از نوع سوم‌شخص است؛ اما در شعر شاملو فاعل اول‌شخص و دوم‌شخص نیز مشاهده می‌شود. همچنین در مرثیهٔ شاملو، مخاطب مستقیماً مورد خطاب گوینده قرار می‌گیرد و این مخاطب فروغ فرخ‌زاد است؛ در این مرثیه گوینده او را مکرراً با ضمیر دوم‌شخص خطاب می‌کند. در شعر شاملو، گوینده «من» است و از احساسات فردی خود سخن می‌گوید. اما در مرثیهٔ سهراب، فروغ فرخ‌زاد غایب و مخاطب او مفروض است؛ یعنی مخاطب او افراد عامی هستند که همانند گوینده داغ‌دار این درگذشت هستند. تفاوت دیگر در کاربرد زمان است. در مرثیهٔ شاملو، در ۶۷ درصد از بندها زمان حال به‌کار رفته است و این به سبب حاضر بودن مخاطب است، هرچند درگذشته است. برعکس در مرثیهٔ سپهری، گوینده صرفاً به زمان گذشته توجه دارد. این زمان گذشتهٔ در تمامی افعال با غایب بودن فروغ فرخ‌زاد در

شعر مرتبط است.

–با تحلیل معنای متنی مشخص شد که از نظر ساخت آغازگر ـ پایان‌بخشی، در مرثیهٔ سهراب سپهری ۷ بند بی‌نشان و ۱۶ بند نشان‌دار است؛ اما در مرثیهٔ شاملو، ۱۰ بند بی‌نشان و ۳ بند نشان‌دار است. از نظر ساخت اطلاعی، در مرثیهٔ سهراب سپهری، آغازگر در ۳۰ بند اطلاع نو و در ۵ بند اطلاع مفروض است؛ اما در مرثیهٔ شاملو، آغازگر در ۱۲ بند اطلاع نو و در ۱ بند اطلاع مفروض است. از حیث کاربرد عوامل غیرساختاری، شباهتی در دو مرثیه می‌توان مشاهده کرد: هر دو اثر پیوندی میان درگذشت فروغ فرخزاد و طبیعت برقرار می‌کنند؛ به‌خصوص در مرثیهٔ سپهری میان فروغ فرخزاد و واژه‌های حوزهٔ طبیعت نوعی شباهت بازنمایی می‌شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Somayeh Aghababai **https://orcid.org/0000-0003-0961-6015**
Mohammad Mehdi Zamani **http://orcid.org/0000-0003-0772-6552**

منابع

ایشانی، طاهره و برزگری، زینب. (۱۳۹۸). «بررسی سنجشی مضمون و سبک در حکایات و حکمت‌های گلستان و بهارستان براساس کارکرد تجربی فرانقش اندیشگان». *علم زبان*، س۶ ، ش ۱۰: ۳۲۵– ۳۵۶.

پورنامداریان، تقی و ایشانی، طاهره. (۱۳۸۹). «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا». *زبان و ادبیات فارسی*، س ۱۸، ش ۶۷: ۷– ۴۳.

درویش، صدیقه. (۱۳۹۱). *بررسی کتاب «از این اوستا» اثر مهدی اخوان ثالث بر مبنای سبک-شناسی نقش‌گرا*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی.

دشتیان نژاد، سکینه و نمازی، هومن. (۱۳۹۷). «تحلیل گفتمان منظومه نشانی سهراب سپهری با

توجه به الگوی میکل هلیدی و رقیه حسن». *پژوهشنامه اورمزد*، س ۱۱، ش ۱ (پیاپی ۴۲): ۵۴ – ۶۵.

زمانی، محمدمهدی. (۱۳۹۷). *تحلیل گفتمان انتقادی شعر فارسی از آغاز تا ۱۳۲۰*. رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی.

سپهری، سهراب. (۱۳۸۶). *هشت کتاب*. تهران: طهوری.

شاملو، احمد. (۱۳۸۷). *مجموعه آثار*. تهران: نگاه.

قاسم‌زاده، سیدعلی و باباحسین پور، نفیسه. (۱۳۹۶). «کیفیت انسجام متن در اشعار روایی کودکانه احمد شاملو با تکیه بر شعر پریا و دختران ننه‌دریا». *مطالعات داستانی*، س ۵، ش ۱: ۹۵ – ۱۲۱.

نبی‌لو، علیرضا. (۱۳۹۲). «بررسی و تحلیل دو غزل از خاقانی و حافظ بر مبنای زبانشناسی نقش-گرای سیستمی». *زبان و ادب فارسی*، س ۶۶، ش ۱ (پیاپی ۲۲۷): ۱۱۳ – ۱۳۶.

نعمتی، آزاده. (۱۳۸۶). «تجزیه و تحلیل گفتمانی ـ دستوری منظومهٔ صدای پای آب سهراب سپهری». *پژوهشنامه ادب غنایی*، س ۵، ش ۸: ۱۷۳ – ۱۸۷.

هلیدی، مایکل. (۱۳۹۳). «زبان و ادبیات»، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، در *به‌سوی زبان-شناسی شعر* (ویراست ۲). تهران: آگه: ۷۷– ۸۹

ـــــــــ (۱۳۹۵). *زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌اندازی اجتماعی‌نشانه‌شناختی*. مترجمان مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی. تهران: علمی.

References

Darvish, Sadighe (2010). *A Study on Az in Avesta by Mehdi Akhavan Sales Based on Functional Linguistics*. MA thesis in Persian language and literature, ATU. [In Persian]

Dashtiannejad, Sakineh & Namazi, Homan. (2017). "Discourse analysis of Sohrab Sepehri's manzume according to the theory of Mikel Halidi and Roghieh Hassan". *Ormazd*. Vol. 11 No. 42: 54-65. [In Persian]

Halliday, M. & Matthiessen. C. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4th ed.). Abingdon, Oxon: Routledge.

_____. (1978). *Language as Social Semiotic; The Social Interpretation of Language and Meaninig*. London: Edward Arnold.

_____. (2013). "Language and literature", translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. In *be suye she'r* (2nd edition).

Tehran: agah: 77-89. [In Persian]

_____. (2015). *Language, context and text: aspects of language in a socio-semiotic perspective* (second edition). Translated by Mojtaba Manshizadeh and Tahereh Ishani. Tehran: elmi. [In Persian]

Ishani, Tahere & Barzegari, Zeynab. (2017). "A comparative analysis about theme and style in anecdotes of Sa'di's *Golestan* and Jami's *Baharestan* based on experiential function of ideatiional metafunction", *Language Science*, Vol. 6, No. 10: 325- 356. [In Persian]

Nabiloo, Alireza. (2012). "Examination and analysis of two sonnets by Khaqani and Hafez based on systemic founction linguistics". *Persian Language and Literature*. Vol 66. No. 227: 113-136. [In Persian]

Nemati, Azadeh. (1386). "Discourse-grammatical analysis of Sohrab Sepehri's Sedaye paye'ab". *Pazhuhesh nameye qenaei*. Vol. 5 No. 8: 173-187. [In Persian]

Poornamdaryan, Taqi & Ishani, Tahere. (2008). "Cohesion and coherence analysis in a Ghazal by Hafez based on functioanl linguiastics approach". *Persian Language and Literature*, Vol. 13, No. 67: 7-43. [In Persian]

Qasimzadeh, Seyyed Ali and Babahsinpour, Nafiseh. (2016). "The quality of text coherence in the children's narrative poems of Ahmed Shamlou based on the poem of Priya and Nene Darya's daughters". *Motale'ate dastani*. Vol. 15 No. 1: 95-21. [In Persian]

Sepehri, Sohrab. (1386). *Hasht ketab*. Tehran: Tahuri. [In Persian]

Shamlou, Ahmed. (2007). *Majmu'e 'asar*. Tehran: negah. [In Persian]

Thompson, G. (2014). *Introducing Functional Grammar* (3rd edition). New York: Routledge.

Zamani, Mohammad Mehdi. (2017). *Analysis of the critical discourse of Persian poetry from the beginning to 1320*. Allameh Tabatabai University. [In Persian]

استناد به این مقاله: آقابابایی، سمیه و زمانی، محمدمهدی. (۱۴۰۲). بررسی فرانقش‌های زبان در مرثیهٔ احمد شاملو و سهراب سپهری. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۲)، ۱۲۳- ۱۶۵. doi: 10.22054/JRLL.2023.72909.1040

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Literary Language Research Journal
Summer 2023, 1(2), 167-182
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.71650.1034

ATU PRESS

Original research
Received: 21/12/2022, Review: 12/2/2023, Accepted: 6/5/2023
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Aesthetics in the Poems of Rabe'e Qazdari

Mohammadreza Za'im Hosseini Anari *

Secretary of Education of Kerman Province, Iran.

Abstract

Aesthetics is an ability to better understand perceptions as well as phenomena such as music that causes a change in a person's mood and attitude. In fact, the definition of beauty can be very broad or very narrow. Some have tried to define beauty in an objective matter especially to search: for example, in different types of art, objects, nature and other subjects. But the aesthetic value of a work becomes perceptible when it can present itself to the observer as an art independent of the mind and make her mind active. Because the areas of aesthetics are one of the prominent theories in aesthetics, which is considered a subset of linguistics. This research was conducted with the aim of investigating the content elements and functions of Qazdari's poetry and their effect on the prominence of the concept of her poetry and inducing its meanings to the audience has given a special meaning and its purpose is to explain what beauty is and how we understand it and also to analyze those beauties has been used. The data of this research has determined that: Qazdari has never sacrificed the content and theme, including the beautiful features that can be mentioned in Qazdari's poems in order to induce concepts and content. They talk about the science of her poetry.

Keywords: Rabe’e Qazdari, aesthetics, art, rhetoric, linguistics.

* Corresponding Author: mzfmz1352@yahoo.com
How to Cite: Za'im Hosseini Anari, M. (2023). Aesthetics in the Poems of Rabe'e Qazdari. *Literary Language Research Journal*, 1(2), 167-182.
doi: 10.22054/JRLL.2023.71650.1034

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، ۱۶۷-۱۸۲
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.71650.1034

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۹/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۲۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۲/۱۶
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X eISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

زیبایی‌شناسی در اشعار رابعه قزداری

محمدرضا زعیم حسینی اناری *

کارشناس‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، دبیر آموزش و پرورش، کرمان، ایران

چکیده

زیبایی‌شناسی قابلیتی است برای درکِ بهتر ادراکات و پدیده‌های هنری مانند موسیقی. برخی سعی کرده‌اند زیبایی را در امور عینی جستجو کنند مانند آثار هنری، اشیاء، جلوه‌ها و مظاهر طبیعت و موضوعات دیگر؛ ولی ارزش زیبایی‌شناختی یک اثر هنگامی قابل‌ادراک می‌شود که به‌عنوان یک هنر مستقل ذهن مخاطب را درگیر کند و آن را به فعالیت وادارد. از آنجا که زیبایی‌شناسی در زبان زیرمجموعهٔ زبان‌شناسی قلمداد می‌شود، این تحقیق با هدف بررسی عناصر زیبایی‌شناسانه اشعار رابعه قزداری انجام شد. هم‌چنین کارکردهای این عناصر بر محتوای اشعار و تأثیر آن‌ها در برجستگی مضامین شعری و القای معانی به مخاطب از دیگر اهداف پژوهش بود. بحث محوری پژوهش عوامل زیبایی، نحوهٔ درک ما، و تحلیل آن‌ها در اشعار رابعه است. پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است که از روش کتابخانه‌ای برای گردآوری مطالب بهره برده شد. یافته‌های پژوهش نشان داد که قزداری هیچ‌گاه وزن را بر محتوا و مضمون ارجحیت نداده است. استفاده از صنایع بدیعی از شاخصه‌های زیباشناسی اشعار رابعه قزداری است که در جهت القای مفاهیم و محتوا به کار گرفته شده‌اند. نگارنده در این مقاله با بررسی صنایع بدیعی به زیبایی اشعار او می‌پردازد.

کلیدواژه‌ها: رابعه قَزداری، زیبایی‌شناسی، آرایه‌های ادبی، بلاغت، زبان‌شناسی.

*نویسنده مسئول: mzfmz1352@yahoo.com

مقدمه

زیبایی‌شناسی مقوله‌ای است که از دیر باز مورد توجه هنرمندان و هنرشناسان قرار داشته است. تاریخِ آن را به چهار دوره تقسیم کرده‌اند که دورهٔ چهارم زیبایی‌شناسی معاصر است. در این دوره تحقیق در امور هنری بر پایهٔ فلسفه زیبایی‌شناسی رواج یافت. این گونه پژوهش‌ها در دو قرن اخیر بسامد بالایی یافته‌اند. در قرن هجدهم باوم گارتن[1] زیبایی‌شناسی را به‌عنوان شاخه‌ای از علوم ثبت کرد. بعد از ایشان فیشنر[2] آن را بر اساس بررسی تجربی یا استقرایی آثار هنری پایه‌گذاری نمود و روش‌هایی برای آن را وضع کرد که هم‌چنان به کار می‌رود. از آنجاکه هر اثر هنری در بنیان خود زیباست و شعر نیز اثر هنریِ متعالی ارزیابی می‌شود؛ می‌توان آن را از دیدگاه زیبایی‌شناسی بررسی کرد.

در گذشته حضور زنان در عرصهٔ ادبیات همچون دیگر علوم کمرنگ و نامحسوس بود. در منابع به‌ندرت با نام زنی به‌عنوان بنیانگذار سبک یا مکتبی خاص برمی‌خوریم که شاید یکی از دلایل آن جامعهٔ مردسالارانه و متعصب آن زمان باشد. در کتاب‌های قدیمی و تذکره‌ها هم به‌ندرت نامی از زنان شاعر و ادیب ذکر شده است. یکی از دلایل اجتماعی این امر آن است که در عُرف بسیاری از کارها برای زنان شایسته نبود از جمله سرودن شعر و ابراز احساسات در قالب کلمات، و دلیل دیگر اینکه شاید زنان حق تحصیل نداشتند. اگر خوش‌بینانه به این موضوع نگاه کنیم شاید زنان شاعری بوده‌اند ولی به علت جوّ مردسالارانه در کتاب‌های تذکره نامی از آن‌ها ذکر نشده است.

اولین بانوی شاعری که در تذکره‌ها نامی از او دیده می‌شود، رابعه دختر کعب قزداری است. او هم‌عصر رودکی بود و در نیمهٔ اول قرن چهارم در بلخ حیات داشت. پدرش شخص فاضل و محترمی بود که در دورهٔ سامانیان بر سیستان، بست، قندهار و بلخ حکومت می‌کرد. خانوادهٔ کعب که از قبایل «قزداری» بودند پس از حملهٔ تازیان به ایران آمدند و ملیت ایرانی یافتند. بعدها این خاندان موردتوجه پادشاهان سامانی قرار گرفتند. کعب (پدر رابعه) از سوی آنان به حکومت بلخ و نواحی پیرامون آن منصوب شد و منشأ

1. Alexander Gottlieb Baumgarten
2. G. T. Fechner

خدمات برجسته‌ای گردید. رابعه شاعری صاحب ذوق و طبعی روان بود. او علاوه بر استعداد شاعری، از فضل و دانش ادبی نیز بهره‌مند بود. در دوران شکوفایی ذوق ادبی ایرانیان دختری آزاده، شجاع، و متهور برای دست‌یافتن به عدالت اجتماعی و ملی دلیرانه در برابر قدرتمندان حاکم سخن می‌گفت؛ از چیزی نمی‌هراسید و مبارزه‌ای جسورانه را در اشعارش علیه فساد، ظلم و تجاوز و پی‌گیری می نمود. رابعه، دختری متدین و با ایمان بود که از طریق درستی و صداقت عدول نکرد (اشرف‌زاده، ۱۳۸۲: ۲۳).

رابعه که موردتوجه پدر بود، توانست تحصیل علم و ادب نماید، بر زبان و ادب فارسی و دانش‌های آن مسلط گردد و بنا به ذوق شاعری اشعاری نغز بسراید. عشق رابعه به یکی از غلامان برادرش به نام بکتاش بر سوز و شور اشعارش افزود و آن را دلنشین‌تر نمود. محبوب او غلامی بیش نبود و رابعه امیدی به ازدواج با وی نداشت. او که از وصال به محبوب کاملاً ناامید بود، با سرودن اشعار خاطر حزین خود را تسلا می‌داد و هیجان روحی خود را بیان می‌کرد.

حارث، برادر رابعه که بعد از مرگ پدر حاکم بلخ شده بود توسط یکی از غلامانش که صندوقچهٔ بکتاش را دزدیده و به جای جواهرات و طلا در آن اشعار پر سوز و گداز رابعه را یافته بود، از این عشق آگاهی یافت. با آنکه بر پاکی خواهر خود آگاه بود، آشفته شد و حکم به قتل او داد. رابعه در سنین جوانی با دنیایی که از آن جز غم و ناکامی نصیبی نداشت، وداع کرد. ابیات بسیار محدودی از اشعار او باقی مانده که بر لیاقت و ذوق ظریف او دلالت دارند و ثابت می‌کنند که عطار و جامی در تمجید از او مبالغه نکرده‌اند (عوفی، ۱۳۶۱: ۱۷/۲).

از رابعه هفت یا به روایتی دیگر یازده غزل و قطعه در دست است. گویا بیشتر اشعارش به دست برادرش، حارث معدوم گردیده و بقیه نیز در گذر زمان از بین رفته‌اند. اندک اشعار بازمانده بیان‌کنندهٔ ذوق سرشار و طبع روان او در شعرسرایی است. رابعه را مادر شعر پارسی خوانده‌اند. او بحور و اوزانی را وارد شعر پارسی نمود که پیش از آن کسی به آن اوزان شعر فارسی نسروده بود. شمس قیس رازی عقیده دارد که او در بیت زیر بحر مسدّس مخنّق را بر بحور پارسی افزوده است (۱۳۶۰: ۱۳۳):

ترک از درم درآمد، خندانک آن خوبروی چابک، مهمانک

نمونه‌ای از اشعار رابعه:

عشق او باز اندر آوردم به بند کوشش بسیار نامد سودمند
عشق دریایی کرانه ناپدید کی توان کرد شنا، ای هوشمند ؟
عشق را خواهی که بر پایان بری بس که بپسندید باید ناپسند
زشت باید دید و انگارید خوب زهر باید خورد و انگارید قند
توسنی کردم، ندانستم همی کز کشیدن تنگ‌تر گردد کمند

همین تعداد اندک ابیات، از قدرت کلام و قریحهٔ شاعرانهٔ رابعه حکایت می‌کند. با وجود وضعیت اجتماعی و موقعیت نابرابر زنان در آن دوران (که به جرم عاشقی حکم به قتل می‌دهند)، اشعار رابعه از دید باز و نگاه روشن وی به مسائل پیرامونش حکایت دارد (اشرف‌زاده، ۱۳۸۲: ۲۳). با آنکه تعداد ابیات باقی‌مانده از رابعه بسیار اندک است و دربارهٔ زندگی او مطلب زیادی در دست نیست، ولی همین کفایت می‌کند که نام او را در کتاب‌های تاریخ ادبیات به عنوان اولین زن شاعر فارسی‌سرا ثبت شود.

به‌کارگیری آرایه‌های ادبی هم از ذوق و هنر او حکایت می‌کند و هم نشان از دانش ادبی او دارد. انواع جناس، تکرار، لفّ و نشر، مراعات نظیر، ایهام، تلمیح، تضاد و دیگر صنایع بدیعی اشعار او را را سرشار از زیبایی‌های لفظی و معنوی نموده‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

زمانی و ایران‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل حوزه‌های معنایی اشعار باقی‌مانده از رابعه بنت کعب قزداری» ضمن تحلیل حوزه‌های معنایی اشعار او به سبک‌شناسی لایه‌های فکری او نیز دست یافته‌اند. هم‌چنین در مقالهٔ «تحلیل حوزه‌های معنایی، رهیافتی سبک‌شناسی» (۱۳۹۷) به تحلیل حوزه‌های معنایی اشعار رابعه پرداخته و ارتباط آن را با سبک‌شناسی تبیین کرده‌اند که از نظر روش‌مندی قابل توجه است.

منظومه‌هایی دربارهٔ عشق رابعهٔ بلخی

منظومهٔ *گلستان ارم* یا *بکتاش‌نامه* اثر رضاقلی‌خان هدایت، شاعر دورهٔ قاجار، در ۲۶۴۲ بیت در بحر هزج و در چهل و چهار باب سروده شده که یکی از شش منظومهٔ او با عنوان *ستّهِ ضرورّیه* است. در این منظومه داستان عاشقی و دلدادگی رابعه بنت کعب به بکتاش، از غلامان برادرش، به نظم کشیده شده است. رضاقلی هدایت این قصهٔ پرغصه را در *مجمع الفصحا* درج نمود.

محمد ناصر طهوری نیز در ۱۳۴۴ افسانهٔ شورانگیز عشق رابعه بنت کعب را به نظم درآورد و با نام *شعلهٔ بلخ* در کابل چاپ کرد. این کتاب در ۱۳۷۵ در تهران تجدید چاپ شد. بیت آغازین آن چنین است:

یک قصه بیش نیست غم عشق و این عجب　　کز هر زبان که می شنوم، نامکرر است

غزل زیر به رابعه بنت کعب منسوب است:

ز بس گل که در باغ مأوی گرفت　　چمن رنگ ارتنگ مانی گرفت
صبا نافهٔ مشک تبت نداشت　　جهان بوی مشک از چه معنی گرفت؟
مگر چشم مجنون به ابر اندر است　　که گل رنگ رخسار لیلی گرفت
به می ماند اندر عقیقین قدح　　سرشکی که در لاله مأوی گرفت
سر نرگس تازه از زرّ و سیم　　نشان سر تاج کسری گرفت
چو رُهبان شد اندر لباس کبود　　بنفشه مگر دین ترسی گرفت؟

و هم‌چنین این غزل:

عشق او باز اندر آوردم به بند　　کوشش بسیار نامد سودمند
توسنی کردم ندانستم همی　　کز کشیدن سخت‌تر گردد کمند
عشق دریایی کرانه ناپدید　　کی توان کردن شنا ای مستمند؟
زشت باید دید و انگارید خوب　　زهر باید خورد و پندارید قند

(ترابی، ۱۳۸۲: ۱۶۰ – ۱۶۱)

و غزلی دیگر:

الا ای بـاد شـبگیری پیـام مـن بـه دلبـر بـر / بگو آن ماه خوبان را که جان با دل برابر بر
به قهـر از مـن فگنـدی دل بـه یـک دیـدار مهرویـا / چنان چون حیدر کـرار در آن حصـن خیبـر بر
تـو چـون مـاهی و مـن مـاهی همـی سـوزم بتابـد بـر / غم عشقت نه بـس باشـد جفـا بنهـادی از بـر بـر
تـنم چـون چنبـری گشـته بـدان امیـد تـا روزی / ز زلفـت برفتـد ناگـه یکـی حلقـه بـه چنبـر بـر
سـتمگر گشـته معشـوقم همـه غـم زیـن قبـول دارم / که هرگز سود نکند کس به معشوق ستمگر بر
اگر خواهی که خوبان را به روی خود بـه عجـز آری / یکـی رخسـار خوبـت را بـدان خوبـان برابـر بـر
ایـا مـوذن بـه کـار و حـا ل عاشـق گـر خبـر داری / سـحرگاها ن نگـه کـن تـو بـدان الله اکبـر بـر
مدار ای «بنت کعب» اندوه کـه یـار از تـو جـدا مانـد / رسـن گرچـه دراز آیـد گـذر دارد بـه چنبـر بـر

(شمس قیس رازی، ۱۳۶۰: ۱۳۳)

این دو بیت که محمد عوفی در *لباب الالباب* نقل کرده، موجب شهرت او به مگس رویین شده بود:

خبـر دهنـد کـه باریـد بـر سـر ایـوب / ز آسـمان ملخـان و سـر همـه زریـن
اگـر ببـارد زریـن ملـخ بـر او از صـبر سـزد / کـه بـارد بـر مـن بسـی مگـس رویـین

(۱۳۶۱: ۱۶/۲)

واژه‌های اشعار رابعه از ذهن و زبان زنی تراوش کرده که در چارچوب اسارت خانگی در برابر سنّت‌ها و اخلاقیات معمول می‌ایستد و جسورانه احساسات و تمایلات غریزی خود را برملا می‌کند. او در مقابل هنجارهای جامعه از ناهنجاری در ادبیات استفاده می‌کند تا خود و اشعارش را برجسته می‌نماید. شعرهای او رنگ و بویی زنانه دارند.

آرایه‌های ادبی

جناس (تجنیس): در میان آرایه‌های لفظی جناس به دلیل ایجاد موسیقی تشخص ویژه‌ای دارد؛ به‌ویژه در گذشته که شعر در مجالس انشاد می‌شده گوش‌نوازی آن برجسته‌تر بوده است. سیوطی می‌نویسد: «جناس تشابه دو لفظ در کلام است و فایده‌اش آن است که شنونده به خوب گوش کردن آن تمایل پیدا می‌کند، زیرا تناسب الفاظ ایجاد میل و توجه

می‌نماید» (۱۳۶۳: ۲۸۷). واعظ کاشفی می‌نویسد: «اقسام تجنیسات بِاَسرِها، در معیار کلام نیک معتبر است و در مجاری نظم و نثر به غایت مستحسن، و عذوبت سخن و رونق ترکیب به ایراد هر یک از اقسام آن متزاید شود» (۱۳۶۹: ۶۸).

کاربرد انواع جناس نشان توجه شاعر به موسیقی لفظی شعر است:

فشاند از سوسن و گل، سیم و زر باد　　زهی بادی که رحمت باد بر باد

بین دو واژهٔ «باد» جناس تام دیده می‌شود. این دو واژه در دو نقطهٔ کلیدی بیت جای گرفته‌اند و بر زیبایی موسیقایی بیت افزوده‌اند. «باد» در مصراع دوم به طرز قابل محسوسی برآهنگ و معنای شعر افزوده است.

بداد از نقش آذر، صد نشان آب　　نمود از سحر مانی، صد اثر باد

«بداد، باد» جناس زاید یا افزایشی دارند. ترکیب تصدیر و تجنیس بر موسیقی بیت افزوده است.

بعد از آن با هزار گونه نشاط　　خدمت آورد و بوسه داد بساط

میان کلمات «نشاط، بساط» جناس خط یا مصحّف دیده می‌شود.

جناس حضور پررنگ و پر بسامدی در شعر رابعه دارد که در اینجا به نمونه‌هایی اشاره شد. به گفتهٔ شمس قیس رازی انواع جناس «همه پسندیده و مستحسن باشد در نظم و نثر، و رونق سخن بیفزاید و آن را دلیل فصاحت و گواه اقتدار مرد شمارند بر تنسیق سخن» (۱۳۶۰: ۳۳۷).

حُسن تعلیل: «گاه شاعر در سخن خود برای موضوعی علت و دلیلی ذکر می‌کند اما علت واقعی و عقلی برای آن موضوع نیست بلکه دلیلی است هنرمندانه که شنونده را قانع می‌سازد» (ساجدی، ۱۳۸۵: ۱۱۰) و «این صنعت در اصطلاح چنان است که متکلم کلامی را مدعای خود سازد و برای تأکید معنی آن اقامت دلیل کند بر آن مدعا، و به اعتباری لطیف، علتی مناسب که مشتمل باشد بر دقتی ذکر کند، و فی‌الواقع، آن دلیل علت آن مدعا نباشد» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۴۰).

رابعه قزداری از این آرایه به‌خوبی بهره گرفته است:

مگر چشم مجنون به ابر اندر است　　که گل رنگ رخسار لیلی گرفت

افزون بر اینکه دلیل سرخی گل را با زیبایی و لطافت به شرم معشوق از نگاه نوازشگر عاشق نسبت داده، با ایجاد تقارن در دو ترکیب «رخسار لیلی» و «چشم مجنون» بر زیبایی بیت افزوده است.

در این بیت نیز حسن تعلیل دیده می‌شود:

چو رهبان شد اندر لباس کبود　　بنفشه مگر دین ترسی گرفت؟

در ابیات زیر علاوه بر حسن تعلیل، تلمیح نیز دیده می‌شود.

خبر دهند که بارید بر سر ایوب　　ز آسمان ملخان و سر همه زرین

اگر ببارد زرین ملخ بر او ز صبر　　سزد که بارد بر من بسی مگس رویین

تلمیح: «تلمیح یکی از زیبایی‌های سخن است که شاعر در شعر خود به‌طور مختصر و کوتاه به آیه یا حدیث، یا داستانی اشاره می‌کند و با این کار کلام خود را عمق و وسعت بیشتری می‌بخشد» (ساجدی، ۱۳۸۵: ۶۹). تلمیح نشان‌دهندهٔ وسعت اطلاعات و آگاهی‌های علمی و دینی شاعر است. شمس قیس تلمیح را نوعی ایجاز بلاغی دانسته: «تلمیح آن است که الفاظ اندک بر معانی بسیار دلالت کند و چون شاعر چنان سازد که الفاظ اندک او بر معانی بسیار دلالت کند آن را تلمیح خوانند و این صنعت به نزدیک بلغا پسندیده‌تر از اطناب است» (۱۳۶۰: ۳۷۷).

رابعه در اشعار خود از تلمیح بسیار بهره برده، و به آیات قرآن، احادیث، قصص انبیا، روایات دینی، اساطیر و ... اشاره نموده است. در اشعار او تلمیح به دو حوزه است: ۱) آیات، احادیث و قصص انبیا؛ ۲) داستان‌ها و اسطوره‌های ایرانی.

نمونه‌هایی از تلمیح به آیات، احادیث و قصص انبیا:

خبر دهند که بارید بر سر ایوب　　ز آسمان ملخان و سر همه زرین

اگر ببارد زرین ملخ بر او ز صبر　　سزد که بارد بر من بسی مگس رویین

تکبر و غرور از صفات نکوهیده‌ای است که امامان معصوم آن را مذمت نموده‌اند. در روایتی از امام صادق(ع) آمده است: «مَا مِنْ عَبْدٍ إِلَّا وَ فِی رَأْسِهِ حَکَمَةٌ وَ مَلَکٌ یمْسِکُهَا فَإِذَا

تَكَبَّرَ قَالَ لَهُ اتَّضِعْ وَضَعَكَ اللَّهُ فَلَا يزَالُ أَعْظَمَ النَّاسِ فِی نَفْسِه وَ أَصْغَرَ النَّاسِ فِی أَعْيُنِ النَّاسِ وَ إِذَا تَوَاضَعَ رَفَعَهُ اللَّهُ عَزَّ وَ جَلَّ ثُمَّ قَالَ لَهُ انْتَعِشْ نَعَشَكَ اللَّهُ فَلَا يزَالُ أَصْغَرَ النَّاسِ فِی نَفْسِه وَ أَرْفَعَ النَّاسِ فِی أَعْيُنِ النَّاسِ» (کلینی، ۱۳۹۸: ۳۱۲/۲).

بیت زیر اشاره به این حدیث دارد:

هرآینه نه دروغ است آنچه گفت حکیم　　فمن تکبر یوماً فبعد عز ذل

شاعر در بیت زیر علاوه بر اشاره به ویژگی موذن، در واژهٔ الله اکبر از صنعت ایهام نیز استفاده نموده است:

ایا موذن به کار و حال عاشق گر خبر داری　　سحرگاهان نگاه کن تو بدان الله اکبر بر

از ابیاتی که به شجاعت علی(ع) اشاره دارد، بیت زیر است:

به قهر از من فگندی دل به یک دیدار مهرویا　　چنان چون حیدر کرار در آن حصن خیبر بر

و نمونه‌ای از تلمیح به داستان‌های مشهور:

مگر چشم مجنون به ابر اندر است　　که گل رنگ رخسار لیلی گرفت؟

استفهام انکاری: استفهام در لغت به معنای طلب فهم، سوال‌کردن و پرسیدن است. استفهام انکاری یعنی سؤالی که جواب آن قرین به تکذیب و انکار باشد. در واقع استفهام انکاری گونه‌ای آرایه ادبی است که موضوعی را در قالب پرسشی مطرح می‌کند بی‌آنکه صرفاً به دنبال پاسخ مشخصی برای پرسش اصلی باشد. در بسیاری موارد، برای آغاز یک گفتگو یا جلب توجه شنونده برای آنکه پیام را متوجه شود، به کار می‌رود (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۱۱).

در بیت زیر شاعر عشق را به دریایی مانند کرده که کرانهٔ آن مشخص نیست و با استفهام انکاری انسان را از شنا در آن برحذر داشته است:

عشق دریایی است کرانه ناپدید　　کی توان کردن شنا ای هوشمند؟

تضاد: در تضاد با آوردن دو کلمه با معنی متضاد است به روشنگری سخن و زیبایی و لطافت آن افزوده می‌شود. تضاد قدرت تداعی دارد، ازاین‌رو تلاش ذهنی را در پی خواهد داشت (ابراهیمی، ۱۳۹۱: ۱۲۹).

تضاد در بیت زیر به گسترش و درک معنا افزوده است:

که بی تو شکّر زهر است و با تو زهر عسل　　نعیم بی تو نخواهم جحیم با تو رواست

تصدیر: از آرایه‌های به‌کاررفته در اشعار رابعه قزداری است. در *بدایع الافکار* آمده: «رد العَجُز علی الصدر از صنایع مرغوب و بدایع مطلوب است، و انواع او منحصر است در دو قسم: متصادر و معاد. اما متصادر آن باشد که در صدر سخن یا در حشو مصراع اول لفظی بیارند که در عجز همان لفظ، یا قریب به همان باز آورده شود و این قسم را به جهت آن متصادر گفتند که تصادر در لغت طلب صدارت کردن است و چون در این قسم، الفاظ مردده در صدر بیت، یا در حشو مصراع صدر واقع است، این را متصادر گفتند (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۹۹). نمونه‌ای از ردّ العجز علی الصدر:

ستمگر گشته معشوقم همه غم زین قبـــول دارم　　که هـــرگـــز سود نکند کس به معشوق ستمگـر بر

ارسال‌المثل: هرگاه شاعر یا نویسنده در سخن خود از ضرب‌المثلی استفاده کند، یا بخشی از سخن او آن قدر معروف باشد که به‌عنوان ضرب‌المثل به کار رود؛ آن بخش از کلام دارای آرایهٔ ارسال‌المثل یا به‌اختصار مثل است. «آوردن مطلبی حکیمانه در شعر که نتیجهٔ آن باعث آرایش کلام و تقویت بنیهٔ سخن شود» (همایی، ۱۳۶۷: ۲۲۹). گفتاری کوتاه و شایع که به دلیل ایجازِ کلام و غنی بودن مفهوم آن، با استقبال عامه مواجه می‌شود و مردم در گفتگوها، مجادله‌ها و اندرزهایشان از آن استفاده می‌کنند. نمونه‌ای از آن در شعر رابعه:

مدار ای بنت کعب اندوه که یار از تو جـدا ماند　　رســـن گـــرچه دراز آید گـــذر دارد به چنبر بر

اشاره به ضرب‌المثل «گذر طناب دراز باز هم به گره می‌خورد».

ایهام: «این صنعت ادقّ صنایع و الطف بدایع است، ... در اصطلاح عبارت از آن است که شاعر لفظی به دو معنی، یا زیادت استعمال کند که یکی از آن معانی ظاهر باشد و دیگری خفی، و ذهن مستمع بعد از اصغای کلام، به معنی ظاهر و قریب متوجه گردد و مراد متکلم معنی خفی و غریب باشد» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۰۹). نمونه‌ای از این صنعت در شعر رابعه:

ز هـر خـاکی کـه بـوی عشـق برخاسـت　　یقـین دان تربـــت لیلـــی در آن جاسـت

«خاکی» علاوه بر اینکه مفهوم خاک و زمین را می‌دهد، اشاره‌ای هم به بشرِ سرشته از خاک دارد.

رابعه در قطعه‌ای دعایی بیان می‌دارد:

دعوت من بر تو آن شد کایزدت عاشق کناد　　بر یکی سنگین دلی نامهربان چون خویشتن
تا بدانی درد عشق و داغ هجر و غم کشی　　چون به هجر اندر بپیچی، پس بدانی قدر من

تأثیرپذیری از اشعار رابعه

فردوسی در سرودن این بیت:

ندانم که عاشق گل آمد، ار ابر　　که از ابر خیزد خروش هژبر

گویا از رابعه الهام گرفته و بر این بیت او نظری داشته است:

اگر دیوانه ابر آمد، چرا پس　　کند عرضه صبوحی جام زر باد؟

عطار از زبان رابعه بیتی را روایت می‌کند که با مطلع این شعر معروف او دمساز است:

الا ای باد شبگیری، پیام من به دلبر، بر　　بگو آن شاه خوبان را که دل با جان برابر

رابعه در یک دوبیتی می‌گوید:

الا ای باد شبگیری گذر کن　　ز من آن ترک یغما را خبر کن
بگو کز تشنگی خوابم ببردی　　ببردی آبم و خونم بخوردی

هم‌چنین بیت:

تو چون ماهی و من ماهی، همی‌سوزم به تابه بر　　غم عشقت نه بس باشد، جفا بنهادی از بربر

یادآور تمثیلی است در «حکایت امیر بلخ و عاشق شدن دختر او» از عطار:

علی الجمله ز دست رنج و تیمار　　چنان ماهی به سالی گشت بیمار

هم‌چنین می‌توان گفت که طرح و مضمون این ابیات عطار نیز مقتبس از رابعه بوده است:

نگه کردند بر دیوار، آن روز　　نوشته بود این شعر جگر سوز
نگارا بی تو چشمم چشمه‌سار است　　همه رویم به خون دل، نگار است
ز مژگانم به سیلابی سپردی　　غلط کردم همه آبم ببردی

(عطار، ۱۳۸۷: ۳۷۱)

بحث و نتیجه‌گیری

از رابعه هفت غزل، چهار دوبیتی، و دو تک‌بیت باقی مانده که در مجموع پنجاه و پنج بیت می‌شود. با مطالعهٔ اشعار رابعه قزداری آشکار شد که این شاعر با تسلطی که بر تصویرسازی و آرایه‌های ادبی داشته اثر خود را به انواع آرایه‌ها زینت بخشیده در حالی که سخنش را از تکلف و تصنع دور داشته است. بیشتر اشعار باقی‌مانده از رابعه در قالب غزل است که با به‌کارگیری آرایه‌های لفظی و معنوی آن را موسیقایی‌تر و زیباتر نموده است. وجود آرایه‌های ادبی بدون تکلف نشان از ذوق و هنر شاعر و تسلط او بر فنون ادبی دارد.

صنایع تلمیح، مراعات نظیر، تشبیه،... در اشعارش مشهود است. اشعار رابعه از نظر درون‌مایه و پیام مطابق با دیگر اشعار آن دوره است و مانند بسیاری از سروده‌های سبک خراسانی از اصطلاحات نجومی و طبی و لغت‌های مهجور خالی است. بسامد لغات عربی بسیار اندک است. اشعار رابعه علاوه بر سادگی و روانی، متضمن لطافت و سوز عشق و شیفتگی است. وزن‌های به‌کاررفته بسیار مطبوع‌اند.

سپاسگزاری

این پژوهش تقدیم می‌شود به تمامی پژوهشگران عرصهٔ زبان وادبیات فارسی از گذشته تا آینده.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Mohammadreza Za'im Hosseini Anari **http://orcid.org/0000-0002-3336-0075**

منابع

ابراهیمی شهرآباد ، رقیه و یوسفی، محمدرضا. (۱۳۹۱). «تضاد و انواع آن در زبان فارسی». *فنون ادبی*، س ۴، ش ۲ (پیاپی ۷): ۱۲۹ –۱۵۶.

اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۸۲). *حکایت رابعه: شرح احوال و اشعار و قصه عشق او با بکتاش از «الهی‌نامه عطار»*. تهران: اساطیر.

ایران‌زاده، نعمت‌الله، و زمانی، محمدمهدی. (۱۳۹۷). «تحلیل حوزه‌های معنایی: رهیافتی در سبک‌شناسی». *سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)*، س ۱۱، ش ۱ (پیاپی ۳۹): ۵۹ – ۷۷.

بی‌زار گیتی، آزاده. (۱۳۸۳). «مؤلف مقتول، نگاهی به رابعه بنت کعب». در *فصل زنان*، به کوشش نوشین احمدی خراسانی و دیگران. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

ترابی، سیّدمحمد. (۱۳۸۲)، *نگاهی به تاریخ و ادبیات ایران: از روزگار پیش از اسلام تا پایان قرن هفتم*. تهران: ققنوس.

زمانی، محمدمهدی، و ایران‌زاده، نعمت‌الله. (۱۳۹۴). «تحلیل حوزه‌های معنایی اشعار باقی‌مانده از رابعه بنت کعب قزداری». *زبان و ادبیات فارسی (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی)*، س ۲۳، ش ۷۸: ۷ – ۲۸.

ساجدی، علی. (۱۳۸۵). *آرایه‌های ادبی (بدیع)*. مشهد: انتشارات ۱۱۰.

سیوطی، جلال‌الدین عبدالرحمن. (۱۳۶۳). *الاتقان فی علوم القرآن*. ترجمه سیدمهدی حائری قزوینی، تهران: امیرکبیر.

شمس‌الدین قیس رازی. (۱۳۶۰). *المعجم فی معاییر الاشعار العجم*. به تصحیح محمد قزوینی. تهران: زوّار.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). *معانی*. تهران: میترا.

صبا ، محمدمظفر. (۱۳۴۳). *تذکره روز روشن*. به کوشش محمدحسین رکن‌زاده آدمیت. تهران: رازی.

صفا ، ذبیح‌الله. (۱۳۶۸). *تاریخ ادبیات در ایران*. تهران: فردوس.

طهوری، محمدناصر. (۱۳۷۵). *شعله بلخ: سرگذشت شورانگیز رابعه بلخی*. تهران: اهل قلم.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۸۷). *الهی‌نامه*. به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: توس.

عوفی، محمد. (۱۳۶۱). *لباب الالباب*، به کوشش محمد عباسی. تهران: فخر رازی.

کلینی، محمدبن یعقوب. (۱۳۹۸). *اصول کافی*. ترجمه سیدعلی مرتضوی. تهران: سرور.

نفیسی ، سعید. (۱۳۱۷). «رابعه دختر کعب»، *ایران امروز*، ش ۱: ۴۲-۴۵.

واعظ کاشفی سبزواری، حسین. (۱۳۶۹). *بدایع‌الافکار فی صنایع الاشعار*. ویراسته میرجلال‌الدین

کزّازی. تهران: مرکز.
هدایت، رضاقلی. (۱۳۳۹). *مجمع الفصحا*. به کوشش مظاهر مصفا. تهران: امیرکبیر.
همایی، جلال‌الدین. (۱۳۶۷). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*. تهران: هما.

References

Ebrahimi Shahrabad, R. and Yousefi, M. (2011). "Contradiction and its types in Persian language". *Literary Techniques*, Vol. 4, No. 2: 129-156. [In Persian]

Ashrafzadeh, R. (1382). *Rabi's story: description of the situation, poems and the story of his love with Baktash from Attar's letter*. Tehran: Asatir. [In Persian]

Biazar Gitti, A. (2013). "The author of the murdered, a look at Rabia bint Ka'b". *Women's chapter*. by Noushin Ahmadi Khorasani and others. Tehran, 2003, Vol. 4. [In Persian]

Turabi, M. (2012). *A Look at the History and Literature of Iran*: *From Pre-Islamic Times to the End of the 8th Century*. Tehran: Qaqnoos. [In Persian]

Zamani, M. and Iranzadeh, N. (2014) "Analysis of the semantic domains of the remaining poems ofRabe'a bint Kaab Qazdari". *Persian Language and Literature* (*Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Khwarazmi University*). Vol. 23, N. 78: 7-28. [In Persian]

Sajedi, A. (1385). *Literary arrays (innovative)*. Mashhad: Publications 110. [In Persian]

Siyuti, J. (1363). *Proficiency in the sciences of the Qur'an*. Translated by Seyyed Mehdi Hae'ri Qazvini, Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Attar, F. (2007). *Elahinamah*. By Shafiei Kadkani, M. Tehran: Tos. [In Persian]

Shamisa, S. (1383). *Ma'ani*. Tehran, Mitra. 8th edition. [In Persian]

Koleini, M. (2018). *Usul Kafi*. Translated by Seyyed Ali Mortazavi. Tehran: Sarwar. [In Persian]

Nafisi, S. (1317) "Rabi'a Dokhtare ka'b". *Iran Today*, No. 1: 42-45. [In Persian]

Vaez Kashifi Sabzevari, M. (1369). *Innovations in poetry industry*. Edited by Mirjalaluddin Kazzazi, Tehran: Markaz. [In Persian]

Hedayat, R. (1339). *Majma ol-Fosaha*. by Mazahir Mosfa. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Homai, J. (1367). *Rhetoric techniques and literary industries*. Tehran: Homa. [In Persian]

Shams al-din Qays Razi. (1360). *Al-Mujam Fi Ma'ayir ash'ar al-Ajam*. by Modares Razavi, Tehran: Zavvar. [In Persian]

Saba, M. (1343). *Rooz Roshan Tazkire*. by Mohammad Hossein Roknzadeh

Admit. Tehran: Razi. [In Persian]
Safa, Z. (1368). *History of literature in Iran*. Tehran: Ferdous. [In Persian]
Oufi, M. (1361). *Lobab al-albab*. by Mohammad Abbasi. Tehran: Fakhre razi. [In Persian]

استناد به این مقاله: زعیم حسینی اناری، محمدرضا. (۱۴۰۲). زیبایی‌شناسی در اشعار رابعه قزداری. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۲)، ۱۶۷- ۱۸۲. doi: 10.22054/JRLL.2023.71650.1034

Literary Language Research Journalis licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0 International License.

Contents

Interpretive Confrontation; A Trick to Create Literary pleasure 9
Mohammadreza yousefi, Maryam Bakhtiari

Analysis of the Literary Function of the Adjective in Tangsir's Novel and Antari Ke Loutiash Morde Bud Story Collection by Sadegh Chubak 37
Leila Rivandi, Mahmood Bashiri

A Reading of "The Picnic" Story from The Destroyed Book Story Collection by Aboutorab Khosravi from the Perspetive of Systemic Functional Linguistics at the Level of Ideational Metafunction 63
Batul Vaez, Farahnaz Orandi

Bushehri dialect in the works of "Moniro Ravanipour" based on the perspective of Jeffrey Leech 97
Heidar Naeem Hamza Al-Zawamel

A Study on Metafunctions of Language in Ahmed Shamloo and Sohrab Sepehri's Elegy 123
Somayeh Aghababai, Mohammad Mehdi Zamani

Aesthetics in the Poems of Rabe'e Qazdari 167
Mohammadreza Za'im Hosseini Anari

*** Book:**
Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name (Author/Authors). (Year of Publication). *Book title*. Name and Surname of the People Involved (proofreader, translator, Editor, etc.). Edition. Place of Publication: Publisher.
Book with no identified author: *Book title*. (Year of Publication). Edition. Place of publication: Publisher.
A book written by an institution: Name of Institution. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher. (B Zar 12)
*** Article:** Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name (Author/Authors). (Year of Publication). Title. *Journal Name*. Period/Year (Issue Number). Number of pages of the article from right to left, high to low. Insert doi (B Zar 12)
*** Thesis/Dissertation:** Thesis/Dissertation: Surname, First Name. (Year of Publication).
Thesis title. Master Thesis/Doctoral Dissertation, University Name.
* Collections: Surname, First Name's Initial; Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Author/Authors). (Year of Publication). Article title. *Collection title*. Place of Publication: Publisher's Name.
(B Zar 12)
*** Websites:** Surname, First Name. (Last Revision Date and Time on the Website). Subject's title, Website's Name and Address. (B Zar 12)
References (Times New Roman 13 Bold)
*** Book:** Surname, First Name; Surname, First Name and Surname, First Name. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher.
Book with no identified author: *Book title*. (Year of Publication). Edition. Place of Publication: Publisher.
A book written by an institution: Name of Institution. (Year of Publication). *Book title*. Edition. Place of Publication: Publisher. (Times New Roman 11)
*** Article:** Surname, First Name's Initial, Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Year of publication). Title. *Journal Name.* Period/Year (Issue Number). Number of pages of the article from right to left, high to low. (Times New Roman 11)
* Thesis/Dissertation: Surname, First Name's Initial. (Year of publication). *Thesis title*. Master Thesis/Doctoral Dissertation. University Name. (Times New Roman 11)
* Collections: Surname, First Name's Initial; Surname, First Name's Initial and Surname, First Name's Initial. (Author/Authors). (Year of Publication). Article Title. *Collection Title*. Place of Publication: Publisher's Name. (Times New Roman 11)
* Websites: Surname, First Name's Initial. (Last Revision Date and Time on the Website). Subject's Title, Website's Name and Address. (Times New Roman 11)
The Latin translation of Persian sources should be given at the end of the References, and follow the standard format of Latin sources; [In Persian] should be added at the end of the source.

Free people and researchers: Degree (Bachelor, Master, or Doctorate) of Field of Study, Affiliated Organization, City, Country.

Hawza students: Level (2, 3, 4), Field of Study, Ḥawzah ʿIlmīyah (seminary)/Madreseh Elmiyeh (Religious School), City, Country.

Individuals and researchers who are members of an organization/ research institute: (Instructor, Assistant Professor, Associate Professor, Professor), Department (if any), University, City, Country.

The current article has been taken from the doctoral dissertation/master's thesis in the field of ..... from..... university/ The current article has been taken from the research project entitled "....." with the support of .... university/institute (B zar 10).

- The main text of the article should not include more than 6000 words (the number of abstract words is considered separately).
- The main text of the article includes: Introduction, Review of Literature, Method, Findings, Discussion and Conclusion, Conflict of Interest, Acknowledgement, ORCID, Persian and Latin sources (References).
- In-text headings (B Lotus 14 Bold)/ the Persian text of the article (B Zar 13)/Persian sources (B Zar 12) /Latin sources (Times New Roman 11), and the Latin translation of Persian sources accompanied with [In Persian] at the end of the source (Times New Roman 11)
- The title of images, tables and charts (B Lotus 11) and the text of images, tables and charts (B Lotus 10).
- The number of tables in an article should not exceed 5. Tables should be organized in APA format and with size 10.
- References to quotations (direct): First name and surname of the author/authors (Year of Publication), (indirect): First name and surname of the author/authors, year of publication) and its repetition (same: page number).
- All foreign names of the original text (except Arabic) should be translated into Persian and inserted in a footnote as (surname (the initial letter in uppercase), first name's initial).
- The equivalent of the words should be written in the footnotes, the initial letter in uppercase and the rest of the letters in lowercase.
- If more than one work has been published by an author in a year, these works should be distinguished by mentioning the letters الف, ب,… or a, b,… after the year of publication.
- Refer to non-Persian sources in the same language.
- If the book has more than three authors, after the name of the first author, the phrase "et al." should be written; A work that does not have the author's name should be referred to the name of the book; A work provided by an institution or organization should be referred to the name of the institution or organization.
- ORCID should be presented before the list (Times New Roman 11).
- Persian sources should be written with B zar 12, English sources with Times New Roman 11, and Arabic sources with B badr 12 and Hanging 1cm)
- The list of sources and references should be arranged alphabetically at the end of the article as follows:

Persian (B Lotus 14 Bold)

Articles' Publication Manual and Submission Method

- The article should be the result of scientific research in one of the topics related to Literary Language.
- The Editorial board is free to accept, reject and Edit articles.
- The order of publishing articles is determined by the Editorial board's opinion and review.
- The author is responsible for the accuracy of the content of the article.
- Articles should be submitted through the integrated system of scientific journals (jrll.atu.ac.ir).
- In each article, line spacing should be 1 cm, the margin should be 4.5 cm on both sides and 5 cm from below and above; and each article should be at most twenty A4 pages (with Zar font 13) written based on *Dastur-e Xatt-e Fârsi* (*Persian Script Orthography*) approved by the Academy of Persian Language and Literature (www .persianacademy.ir).
- The software used should be Microsoft Word 10 or higher.
- Page spacing should be Multiple 0.9.
- The first paragraph that comes after each heading, should not be indented.
- Subsequent paragraphs should be 0.5 cm indented.
- Footnotes should be in APA style (Surname, First Name's Initial).
- In-text numbers should be written in Persian.
- A *momayyez* or decimal separator (/) should be used for decimals.
- All headings should be at 12pt distance from the previous text, and 0 pt distance from the following text
- The abstract should be prepared and written in one paragraph and include the following sections (without giving them separate headings):
  - Introduction to the problem (one or two sentences),
  - Purpose (one sentence),
  - Method (two to three sentences including the research plan, statistical community, number of samples, sampling method, intervention, tool {the full name of the tool, the manufacturer name and the year of manufacture},
  - Method of data analysis {without mentioning software name},
  - Results (two to three sentences, including main findings without mentioning numbers), and
  - Conclusion (two sentences).

  Please note that abstracts are narrative texts. So, dividing their sections and giving them separate headings are not allowed.

  The number of abstract words should be 150 to 250 (Abstract verbs should be written in past tense).
- On the title page, the followings should be respectively presented: The title of the article (B Zar 15 Bold), the name of the author/authors (B Compset 12 Bold), the academic rank and the name of the university or affiliated organization (B Compset 10), the abstract (150 words/B Zar 11), keywords (4-7 words, separated by commas/Lotus B 12).

* The name of the corresponding author should be starred and mentioned in the footnote of the corresponding author's email.

Faculty members: Academic Rank (Instructor, Assistant Professor, Associate Professor, Professor), Department (if any), University, City, Country.

Students: Student (Bachelor, Master, Doctorate) of Field of Study, University, City, Country.

This Issue's Scientific Advisors:

Dr. Samia Aghababai; Dr. Nematullah Iranzadeh; Dr. Tahereh Ishani; Dr. Ali Asghar Babasalar; Dr. Ghafar Burjsaz; Dr. Mohammad Amir Jalali; Dr. Saree Zirak; Dr. Abdulhossein Farzad; Dr. Mustafa Gorgi; Dr. Fereshteh Miladi; Dr. Alireza Nabilou; Dr. Batol Vaez.

Allameh Tabataba'i University
Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Literary Language Research Journal

Vol. 1, No. 2, Summer 2023

Publisher: Allameh Tabataba'i University
Director-in-Charge: Mohammadamir Jalali, Ph.D
Editor-in-Chief: Abbasali Vafaei, Ph.D
Associate Editor: Mozhdeh Kamalifard, Ph.D

Editorial Panel

Alexander Ivanovich Polishchuk: *Prof. (Moscow State Linguistic University)*
Mahmud Bashiri: *Asossiate Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Mohammad Behnamfar: *Prof. (Birjand University)*
Ismae'il Tajbaksh: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Chen Tong: *Prof. (Shanghai International Studies University)*
Alireza Sha'banlu: *Asossiate Prof. (Institute for Humanities and Cultural Studies)*
Rezamorad Sahra'i: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Soheila Salahi Moghaddam: *Asossiate Prof. (Alzahra University)*
MahinNaz MirDehghan: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Esmaeil Tajbakhsh: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Abbasali Vafaei: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*

Persian Editor: Mozhdeh Kamalifard, Ph.D **English Editor:** Arghavan Omranipour

Layout and Graphic Desiner: Fatemeh Piri

Address: Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, South Allameh Tabataba'i St., Moderiat Bridge, Chamran Highway, Tehran, Iran.

P.O. Box: 1997967556 **TeleFax:** (+98 21) 88683705

Journal Website: jrll.atu.ac.ir

ISSN: 2821-093X eISSN: 2821-0948