دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی

فصلنامهٔ تخصصی

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

سال اول، شمارهٔ ٤، زمستان ١٤٠٢

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
زهرا ابوالحسنی چیمه دانشیار زبان‌شناسی پژوهشکده تحقیق و توسعه علوم انسانی (سمت)
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
علی حیدری استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لرستان
نگار داوری اردکانی دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی
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
زهرا عباسی دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
مهین‌ناز میردهقان دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی
عباسعلی وفایی استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

ویراستار فارسی: دکتر مژده کمالی‌فرد **ویراستار انگلیسی:** دکتر مصطفی امیری
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 نشریهٔ دیگری ارائه دهد.

مشاوران علمی این شماره:

د. سمیه آقابابایی؛ د. غفار برجساز؛ د. محمود بشیری؛ د. محمدامیر جلالی؛ د. محمدرضا حاجی‌بابایی؛ د. الهام حدادی؛ د. یاسر دالوند؛ د. احمد رضایی جمکرانی؛ د. علیرضا شعبانلو؛ د. یحیی طالبیان؛ د. فرشته میلادی؛ 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.
- نرم‌افزار 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 ۰ pt 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 نام خانوادگی 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

تحلیل روند دگرگونگی معنایی سمندر در متون باستانی فارسی، چینی و غربی ۹
چینگ وانگ

نگاهی نو به استعاره‌های مفهومی هستی‌شناسی در عصر صفوی با تکیه بر رسائل دهدار شیرازی و اصول‌المعارف فیض کاشانی ۲۹
بایرام‌مراد مرادی، عباس نیک‌بخت، عبدالله واثق عباسی

بررسی غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ کارکردهای ارتباطی یاکوبسن ٦۲
سیده زهرا موسوی خرّم، شهین اوجاقعلی‌زاده

بوم‌گرایی در ذهن و زبان نیما یوشیج و منوچهر آتشی ۹۳
زینب شاهسون طغان، معصومه خدادادی مهاباد، طاهره خبازی

تحلیل تلمیحات مذهبی در گفتمان دادگاه از دیدگاه زبان‌شناسی حقوقی ۱۲۱
فرنگیس عباس‌زاده، بهمن گرجیان

مؤلفه‌های زبان زنانه در نمایش‌نامهٔ کوروش کبیر از پری صابری بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف .۱٤۹
مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب

Literary Language Research Journal
Winter 2024, 1(4), 9-28
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.76483.1057

ATU PRESS

Original research
Received: 29/10/2023, Review: 16/12/2023, Accepted: 18/12/2023
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Investigation and analysis of the process of transformation of “Samandar” (salamander) in Persian, Western and Chinese ancient texts

Cheng Wang *

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, School of Asian and African Studies, Shanghai International Studies University, Shanghai, China

Abstract

The Word "Samandar" which means a mythical Eurasian animal has been mentioned in the form of various animals in Chinese, Persian and Western historical texts and literature. In Western texts, this animal was usually described as a "tailed amphibian that lives in fire", which is actually considered the "salamander" in biology today; However, in Islamic and Chinese texts, this animal was mostly recorded as a "fiery animal whose hair can be woven into a cloth that does not burn in fire", which the authors meant was "fireproof cotton", and in Chinese texts it has another name "Hu Huan" Fabric. In this article, the author has tried to examine the similarities and differences between people's understanding of "salamander" in the West and the East in ancient times by sampling the descriptions of "salamander" in various texts; And by focusing on the similarity of the "salamander" feature in Persian and Chinese texts, to explain the flow of promotion of the "salamander" myth from the western regions (Iranian and Arab lands) to China and to emphasize the fact that the transfer of the "salamander" myth from the west to The East is one of the important examples of cultural exchanges between Chinese and Iranian-Islamic civilizations.

Keywords: "Hu Huan" Fabric, Persian texts, Chinese texts, Samandar.

*Corresponding Author: 02654@shisu.edu.com
How to Cite: Wang, Ch. (2024). Investigation and analysis of the process of transformation of “Samandar” (salamander) in Persian, Western and Chinese ancient texts. *Literary Language Research Journal*, 1(4), 9-29.
doi: 10.22054/JRLL.2023.76483.1057

پژوهشنامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ٤، زمستان ۱٤۰۲، ۹-۲۸
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.76483.1057

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۹/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۹/۲۷
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

تحلیل روند دگرگونگی معنایی سمندر در متون باستانی فارسی، چینی و غربی

چینگ وانگ *
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده مطالعات آسیایی و آفریقایی، دانشگاه شانگهای، شانگهای، چین

چکیده

«سمندر» جانور اسطوره‌ای اُراسیایی است که در متون تاریخی و ادبی چینی، فارسی و غربی دوران باستان به صورت‌های گوناگون توصیف شده است. در متون غربی معمولاً این جانور به صورت «دوزیست دُم‌داری که در آتش زندگی می‌کند» توصیف شده که هویت اصلی «سمندر» در زیست‌شناسی امروزه تلقی می‌شود. در متون اسلامی و چینی سمندر بیشتر به صورت «حیوانی آتشین که می‌توان با موهایش پارچه‌ای بافت که در آتش نمی‌سوزد» توصیف شده است. منظور نویسندگان آن منابع از پارچه همان «پنبهٔ نسوز» است. در متون چینی اسم سمندر به پارچهٔ «هو هوان» دگرگون شده است. در این مقاله کوشیده‌ایم تا با ذکر نمونه‌هایی از توصیفات «سمندر» در متون مختلف، شباهت‌ها و تفاوت‌های شناختی مردم از آن را در غرب و شرق دوران باستان بررسی کنیم. با تمرکز بر شباهت ویژگی‌های سمندر در متون فارسی و چینی، می‌توان گفت که معنا و مفهوم سمندر از مناطق غربی (ایران و عرب) به چین انتقال یافته و در این روند تحولات معنایی پذیرفته است. به عبارت دیگر، تحولات معنایی «سمندر» از غرب به شرق از نمونه‌های مهم تبادلات فرهنگی تمدن چین و ایران اسلامی به شمار می‌رود.

کلیدواژه‌ها: سمندر، پارچهٔ «هو هوان»، متون فارسی، متون چینی، دگرگونی معنایی.

* نویسنده مسئول: 02654@shisu.edu.com

۱. مقدمه

«سمندر» جانور اسطوره‌ای اُراسیایی است که در متون و اسطوره‌های متفاوت چینی، فارسی و غربی دوران باستان به صورت‌های گوناگون توصیف، و به حیوانات گوناگونی منتسب شده است. ویژگی اصلی این جانور در متون و منابعِ مناطق مختلف تقریباً یکسان است: «جانوری که می‌تواند آتش را تحمل کند». در متون چین باستان نیز به نوعی پارچه بنام «هوا هوان»[۱] اشاره شده که در آتش نمی‌سوزد و در منابع ادوار بعدی تصور می شود که این پارچه از موی «موش آتشین»[۲] بافته شده است. براساس توصیفات «موش آتشین» در متون چینی و «سمندر» در منابع فارسی می توان گفت بین خاصیت این دو جانور اسطوره-ای شباهت وجود دارد. از این رو در مقاله حاضر برآنیم تا با تحلیل شباهت میان توصیفات سمندر در متون فارسی و موش آتشین در متون چینی دوران باستان، و تبیین روند انتقال این موضوع از ایران تا چین، یکی از نتایج تبادلات فرهنگی چین و ایران اسلامی را بررسی کنیم.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در حال حاضر، «چیستی سمندر» مسئلهٔ پژوهشی نیست زیرا این امر در محافل علمی مورد تحقیق قرار گرفته و به نتیجهٔ قطعی رسیده است. برای نمونه در مدخل «سمندر» در *دانشنامهٔ جهان اسلام* (کاظمی، ۱۳۹۶: ۵۹۰/۲۴ – ۵۹۳) توصیفاتی که از سمندر در متون غربی و اسلامی آمده، ذکر شده است. نویسندهٔ مدخل سعی کرده تا دلایل شناختی را که مردم از سمندر دارند، بررسی کند. در محافل علمی چین هوانگ جینگ چون[۳]، پژوهشگر دانشگاه شانگهای، نیز در مقالهٔ خود با عنوان *«بررسی شناخت مردم چین باستان در مورد پارچهٔ نسوز»* (هوانگ، ۲۰۱۱: ۷۹ – ۸۸) تحولات شناخت مردم چین دربارهٔ «پارچهٔ نسوز» یا

---

۱. 火浣 Huo Huan. یعنی «در آتش شستن».

۲. 火鼠 Huo Shu

۳. Huang Jingchun 黄景春

«موش آتشین» را در متون چینی که ویژگی آن با «سمندر» در متون غربی و اسلامی یکسان بوده، بررسی کرده و این فرضیه را مطرح کرده‌است که اسطورهٔ «موش آتشین» از مناطق غربی به سرزمین چین منتقل شد. اما جای تأسف این است که این پژوهشگر در مقالهٔ خود به «سمندر» ذکرشده در متون فارسی و اسلامی اشاره نکرده و تا کنون در محافل علمی نیز دربارهٔ «ارتباط میان شناخت سمندر در فرهنگ‌های مختلف» به تفصیل تحقیق نشده است.

۳. روش تحقیق

این پژوهش با بررسی دقیق متون و تحلیل علمی مطالب، به تحقیق و تحلیل مفصل مسئلهٔ پژوهش می‌پردازد. نویسنده با روش «حقیقت‌جویی» حقایق توصیفات در منابع تاریخی را بررسی کرده، و به طور کلی از روش‌های زیر بهره برده است:

۱) متن‌شناسی تاریخی: ترجمه و تنظیم منابع به دست آورده با روش کتابشناختی و تسلط بر داده‌های اصلی آن‌ها؛ ۲) تحقیق اَسنادی: اساسی‌ترین روش تحقیق اَسناد تاریخی، گردآوری و بررسی اَسناد است. در این مقاله به توصیفات «سمندر» و «موش آتشین» در منابع فارسی و چینی تحلیل تطبیقی شده، و بر اساس مطالب و داده‌های تاریخی نتیجه‌گیری شده است.

٤. بحث و بررسی

٤. ١. واژهٔ «سمندر» در متون غربی قدیم

سمندر نوعی جانور اسطوره‌ای اُراسیایی است که معمولاً در منابع مختلف به صورت «جانوری که در آتش می‌زید» توصیف شده است. در *لغتنامهٔ دهخدا* دربارهٔ وجه تسمیهٔ واژهٔ «سمندر» آمده: «از یونانی «سالامندرا» ... در فرانسوی نیز «سالامندر» به معنی فرشتهٔ موکل آتش، و پنبهٔ کوهی و حیوان معروف است» (ذیل «سمندر»). در برخی منابع در مورد تسمیهٔ آن ذکر شده که این واژه مرکب از دو واژهٔ «سام» به معنی آتش و «اندر» به معنی

«درون» است و ریشهٔ فارسی دارد (کاظمی، ۱۳۹۶: ۵۹۱/۲۴). فرانسیس اشکرافت[۱] زیست‌شناس انگلیسی، به اصل سمندر در طبیعت و دلیل ظهور چنین شناختی از آن اشاره کرده است: «سمندر در واقع دوزیست به حساب می‌آید و علت احتمالی ظهور این شناخت همان است که دوزیست معمولاً در چوب خشک زندگی می‌کند و وقتی که چوب را در آتش می اندازند دوزیست سعی می کند از آتش فرار کند. از این رو، مردم معتقدند که دوزیست یا سمندر در زیست‌شناسی امروز، از آتش به وجود آمده‌اند» (Ashcroft, 2002:112). یکی از قدیم‌ترین منابع جهان غرب که سمندر را با آتش مرتبط ساخته است همان *تاریخ حیوانات*[۲] است. در این کتاب آمده است: «در مورد آتش، سمندر یکی از نمونه‌های مشخص جانورانی‌ست که در آتش نمی‌سوزند، می‌گویند این نوع حیوان می‌تواند از آتش بیرون بخزد، و آتش در جایی که این حیوان از آنجا رد شده است خاموش می شود» (ارسطو، ۲۰۱۰: ۱۱۲)[۳]. بیشتر غربی‌ها و زیست‌شناسان امروز این شناخت را که بر پایهٔ «این جانور همان نوعی دوزیست است» قرار دارد، قبول دارند. در حال حاضر، در دانشنامه‌ها «سمندر» اسم علمی «گونه‌ای از ردهٔ دوزیستان و راستهٔ دوزیستان دُم‌دار» است. بدین ترتیب ارتباط بین «سمندر» و «دوزیست» در حوزهٔ زیست‌شناسی تأیید شده - است (کاظمی، ۱۳۹۶: ۵۹۰/۲۴).

٤. ۲. واژه «سمندر» در متون فارسی و اسلامی قرون وسطی

در متون اسلامی و فارسی قرون وسطی به‌خصوص دانشنامه‌های علوم طبیعی، علاوه بر «دوزیست» توصیفات دیگری از این حیوان ذکر شده است. در *لغت‌نامهٔ دهخدا* توصیفات «سمندر» چنین جمع‌بندی شده است: «گویند مانند موش بزرگی است و چون از آتش برمی‌آید، می میرد. و بعضی گویند همیشه در آتش نیست گاهی برمی‌آید و در آن وقت او را می‌گیرند و از پوست او کلاه و رومال می‌سازند و چون چرکین می‌شود در آتش

۱. Frances Ashcroft

۲. *History of Animals*

۳. همهٔ منابع چینی و غربی در ارجاعات درون‌متن با ترجمهٔ فارسی ذکر شده‌اند.

می‌اندازند، چرک‌های او می‌سوزد و پاک می‌شود. بعضی گویند به صورت سوسمار و چلپاسه است از پوست او چتر سازند تا گرمی را نگاه دارد و از موی او جامه بافند و در هوای گرم پوشند محافظت گرما کند. و بعضی دیگر گویند به صورت مرغی است» (ذیل «سمندر»). بدین ترتیب مشاهده می‌شود که در متون اسلامی سمندر به «موش» یا «مرغ» نیز توصیف شده است.

در *نزهت‌نامهٔ علائی* اثر شهمردان‌بن ابی‌الخیر رازی که از قدیم‌ترین دانشنامه‌های فارسی به شمار می‌رود آمده است: «سمندر جانوری است خُرد، موش را ماند و چون مار هر سال پوست بازگذارد و در آتش شود و از آن خوشی و لذت یابد و در آن همی غلطد همچنان‌که دیگر جانوران بوی هوای خوش و لطیف شنوند. و چون از آتش بیرون آید رنگش نیکوتر شود و آنچه از پوست این جانور بسازند سوخته نشود، و گویند دستارچه و چادرشب کَسری از این بوده است که چون شوخ پذیرفتنی و رِیمن گشتنی در آتش انداختندی پاکیزه از آتش بیرون آمدی» (شهمردان بن ابی الخیر ، ۱۳۶۲: ۱۲۰-۱۲۱). شایان ذکر است که بخش «سمندر» در مقالهٔ «اندر دَد و دام و وحوش و بهایم خُرد و بزرگ» این کتاب و کنار بخش‌های «موش» و «کورموش» آمده است؛ از این رو آشکار می‌شود که سمندر در این کتاب اصلاً با «دوزیست» در علوم طبیعتی ربطی ندارد.

در *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات* اثر محمدبن محمودبن احمد طوسی نیز فصلی به عنوان «خاصیهٔ السمندر» قرار دارد که در آن این حیوان نوعی مرغ توصیف شده است: «سمندر مرغی‌ست کی در آتش بود و در تنورها رود و یک پر از وی سوخته نگردد، چنانک مرغِ آبی کی در آب بود و یک پر از وی تر نگردد و از پوست وی ابزارها کنند و دست بدان پاک کنند و در آتش افکنند تا وسخ بسوزد و آن پاک گردد. و گویند جایی کی هزار سال آتش سوزد این مرغ پدید آید. چون پغمبر علیه السلام بزاد، نسل این مرغ منقطع شد و وی را کسی دیگر ندید» (طوسی، ۱۳۴۵: ۵۳۵). ولی در فصل «خاصیهٔ الفار» در همان کتاب نوعی موش ذکر شده که خاصیت آن با «سمندر» در *نزهت‌نامهٔ علائی* تشابه دارد: «در حدود خراسان جُرَذی است کی آتش بوی کار نکند. و کوهی‌ست بر آن غاری همیشه در آتش سوزد، در آن زندگانی کند، تابستان و زمستان. و در آن جرذ باشد

بزرگ و سپید بیرون می آیند، چون کسی را بیند در میان آتش گریزد. به جبال زایج فارهٔ المسکی بود بسیار و زباد از آنجا آرند» (طوسی، ۱۳۴۵: ۵۹۸ - ۵۹۹).

با توجه به نزدیک بودن زمان تألیف این دو کتاب، احتمال دارد توصیفات دربارهٔ «حیوانی شبیه موش که در آتش می‌زیست» در این دو کتاب ریشهٔ مشترک داشته باشد.

بر اساس نمونه های بالا می توان گفت این جانور که «در آتش زندگی می کند یا از آتش به وجود آمده است» و در منابع فارسی قرون وسطی بیشتر به صورت «موش» یا «مرغ» توصیف، و به اسامی مختلف نامیده شده است با توصیفات این جانور در متون فارسی ویژگی مشترکی دارد: «لباس یا پارچه‌ای که از مو و پوست این جانور درست می‌شود در آتش نخواهد سوخت ولی پاک خواهد شد».

٤. ۳. پارچهٔ «هو هوان» یا «موش آتشین» در متون چینی

در متون چین باستان به نوعی پارچه اشاره شده که در آتش نمی‌سوزد. قدیم‌ترین منبعی که این نوع پارچه در آن ثبت شده است *لیه زی- تانگ ون*[۱] است: «پادشاه «جو مو وانگ»[۲] به سمت «شی رونگ»[۳] لشکرکشی کرد و «شی رونگ» شمشیر «کون وو»[۴] و پارچهٔ «هو هوان»را به پادشاه چین تقدیم کرد ... . برای شستن پارچهٔ «هو هوان» باید آن را در آتش انداخت و این پارچه در آتش قرمز آتشین می‌شود ولی رنگ کثیفی روی پارچه تغییر

---

۱. *《列子·汤问》(Liezi- Tangwen)*

«لیه زی» یکی از مجموعه‌اسطوره‌ها و افسانه‌های چین باستان که احتمالاً «لیه یو کو» (列御寇Lie Yukou) دانشمند تائوئیست دوران ایالت‌های جنگ‌طلب (۴۷۵-۲۲۱ق‌م) آن را تصنیف کرده است. «تانگ وی» بخشی از این کتاب است به معنی «سؤالات پادشاه تانگ». «تانگ»(汤Tang) اسم بنیان‌گذار سلسلهٔ شانگ (商Shang حدود ۱۷۶۵-۱۱۲۲ ق‌م) است.

۲. 西周 Xizhou) 周穆王 Zhou Muwang (۱۰۲۷-۹۲۲ق‌م) لقب یکی از پاداشاهان سلسلهٔ جو غربی (۱۰۴۶-۷۷۱ق‌م)

۳. 西戎 Xi Rong اسم قومی است که عمدتاً در نواحی غربی چین باستان و در اطراف آن زندگی می‌کردند این قوم از زمان دودمان شانگ به‌طور مکرر و اغلب با خشونت با تمدن چینی تعامل داشتند.

۴. Kun Wu 锟铻 اسم شمشیر اسطوره‌ای چین

نمی‌کند. بعد از اینکه پارچه را از آتش برداشتند و کثیفی را از روی پارچه تکاندند و پارچه مثل برف سفید و تمیز شد» (یانگ، ۱۹۷۹: ۱۹۰). خاصیت پارچهٔ «هو هوان» در این متن با آنچه در *نزهت‌نامهٔ علائی* و *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات* ذکر شده تقریباً یکسان است. به علاوه، در این متن به وضوح بر این تأکید شده که این پارچه از قوم بیگانهٔ غرب چین به دست آمده و در خود چین تولید نشده است.

در متون چینی ادوار بعدی موضوع «چیستی این پارچه» به‌تدریج مطرح شد. در بیشتر متون ادوار بعد این پارچه با حیواناتی نظیر «موش» مرتبط شده است. برای مثال در کتاب *های نی شی جو جی*[1] چنین آمده است: «در قارهٔ گرمی کوه جنگل آتش هست که در آن جانور «هو گوانگ»[2] زندگی می‌کند که به اندازهٔ موش است و موهایش ده سانتی‌متر طول دارد و سفیدرنگ یا قرمزرنگ است. طول این کوه دوازده کیلومتر است و هنگام شب می‌توان این جنگل را به دلیل نور شعله‌مانند این حیوان دید. موهای این حیوان را بگیرند تا پارچه ببافند و این پارچه را «هو هوان» می نامند. مردم لباس‌هایی را که با این پارچه دوخته شده با قلیاب می شویند اما نمی‌توانند لکه‌ها را پاک کنند. تنها راه تمیز کردن این لباس‌ها این است که با آتش این لباس‌ها را می‌سوزانند و در سفره می‌گذارند و آن‌ها را می‌تکانند، کثیفی‌ها نابود می‌شود و خود پارچه نیز مانند برف سفید می‌شود» (گروه نویسندگان ...، ۱۹۹۹: ۶۵).

همچنین در *شی یی جینگ*[3] نیز آمده است: «در جنوب کوهی آتش با هفده کیلومتر طول و دو کیلومتر عرض است. در این کوه درختانی می‌رویند که شبانه‌روز آتش

---

۱. *Hai Nei Shi Zhou Ji* 《海内十洲记》 عنوان این کتاب به معنی «تاریخچهٔ ده قارهٔ اقیانوس» است. این کتاب درواقع مجموعهٔ رمان‌ها و اسطوره‌های جغرافیایی شناخته می شود که احتمالاً در اواخر سلسلهٔ هان (汉 Xizhou ۲۰۲قم – ۲۲۰م) تألیف شده است.

۲. Huo Guang 火光 یعنی «شعلهٔ آتش».

۳. *Shen Yi Jing* 《神异经》

عنوان این کتاب معنی «عجایب‌نامه» می‌دهد. تاریخ تألیف این کتاب هنوز بلاتصدیق مانده و یکی از قدیم‌ترین منابعی که اسم این کتاب ذکر شده‌است *هو هان شو* (*Hou Han Shu* 《后汉书》 *تاریخ هان متأخر*) است. با توجه به اینکه «هو هان شو» تا قبل از ۴۴۵ م به رشتهٔ تحریر درآمده بود، احتمالاً «شن یی جینگ» نیز تا قرن ۵ م تألیف شده بود.

می‌گیرند ولی خاکستر نمی‌شوند و باد می‌تواند آتش را شدیدتر کند و باران می‌تواند آتش را خاموش کند. در این کوه موشی زندگی می‌کند که پنجاه کیلو وزن دارد و موهایش حدود شصت سانتیمتر طول دارد و مانند ابریشم نازک است. این موش همیشه در آتش زندگی می‌کند و گاهی نیز بیرون می‌آید. موقع بیرون رفتن رنگش سفید می‌شود و اگر رویش آب بریزند می‌میرد. موهایش را برمی‌دارند و می‌ریسند و به نخ تبدیل می‌کنند و با این نخ پارچه می‌بافند. و اگر این پارچه کثیف شد، آن را با آتش می‌سوزانند تا پاک شود» (فان، ۱۹۶۵: ۲۸۶۱).

تا زمان سلسلهٔ سونگ شمالی[۱] در کتاب *یون جی چی چیان*[۲] نیز از حیوان «هو گوانگ» نام برده شده است: «حدود هشتاد و یک هزار «لی»[۳] جنوب از کشور چین یعنی خارج از «یان فو لی»[۴] کشوری به نام «یی شا تو»[۵] و «هو تینگ تیان جو»[۶] دارد ... و نیز قارهٔ گرمی در مرکز دریای جنوب واقع است که پیرامون آن دو هزار «لی» و از ساحل نود هزار «لی» است. در این قاره کوه جنگل آتش هست که در این کوه حیوانی به نام «هو گوانگ» دیده می شود ... با موهای این حیوان پارچه‌ای می‌بافند که آن را «هو هوان» می نامند. اگر این پارچه زیاد کثیف نباشد آن را می‌سوزانند و سپس پارچه سفید و پاک می شود. مردم کشور «یی شا تو» از این پارچه لباس می دوزند» (جانگ، ۲۰۰۳: ۶۵)[۷].

---

۱. 北宋 Bei Song (۹۶۰-۱۱۲۷م.)

۲. *《云笈七签》 Yun Ji Qi Qian*

این کتاب یکی از دانشنامه‌های تائوئیسم به شمار می‌رود که بین سال ۱۰۱۷-۱۰۲۱م تألیف شد.

۳. 里Li

واحد طول چین باستان است که معادل ۵۰۰ متر است.

۴. 阎浮黎 Yan Fu Li

شاید همان «یان فو تی» (阎浮提 Yan Fu Ti) باشد که آوانویسی «جامبودپا» اسم باستانی منطقهٔ جغرافیایی هند بزرگ از سانسکریت به چینی است.

۵. 伊沙陀 Yi Sha Tuo

۶. 火庭天竺 Huo Ting Tian Zhu

۷. این قسمت از مقاله‌ای با عنوان *«شانگ چینگ وای گوا فانگ پین چینگ تونگ نی ون»* برگرفته از جلد ۲۲ کتاب *یون جی چی چیان* است. ترجمهٔ چینی عنوان این مقاله: *《上清外国放品青童内文》 Shang Qing Wai Guo Fang Pin Qing Tong Nei Wen*

با توجه به آنچه آمد، می‌توان گفت توصیف ویژگی‌های این حیوان عجیب در هر یک از سه متن بالا، نه فقط شبیه همدیگر است یعنی «در کوه زندگی می‌کند»، «پارچه‌ای که از موهای این حیوان بافته شده در آتش نمی‌سوزد اما تمیز می شود» که با آنچه در منابع فارسی آمده تقریباً یکسان است. ازاین‌رو، بعید نیست که شناخت مردم چین از «هو گوانگ» یا «موش آتشین» با شناخت مردم ایران از «سمندر» ریشهٔ مشترک داشته باشد. شایان ذکر است که در همهٔ این متن‌های چینی به این نکته اشاره شده که حیوان «هو گوانگ» در جنوب کشور زندگی می‌کند. با توجه به این توصیف این نکته روشن می‌گردد که منطقهٔ «جنوب» در این متن‌ها با «آتش» یا «گرمی» ارتباط دارد و این نشان‌دهندهٔ جهان‌بینی چینی مبتنی بر پنج عنصر (زمین، فلز، آب، چوب و آتش) است. در اندیشه‌های برگرفته از این جهان‌بینی پنج جهت با پنج عنصر مطابقت دارد یعنی: شرق با چوب، جنوب با آتش، مرکز با زمین، غرب با فلز، و شمال با آب (ژن، ۲۰۱۴: ۸۰۶). ازاین‌رو «جنوب» در این متون به معنی موقعیت جغرافیایی نیست، بلکه مفهومی فلسفی دارد و به احتمال زیاد می‌تواند به جای دورافتاده‌ای خارج از چین اشاره داشته باشد. البته در *یون جی چی چیان* نیز به وضوح بر این نکته تأکید شده که حیوان «هو گوانگ» در سرزمین چین پیدا نمی‌شود و پارچهٔ «هو هوان» نیز تولید چین نیست. بر همین اساس و با توجه به شباهت توصیفات این حیوان در متون چینی و فارسی، می‌توان تخمین زد که اسطوره‌ها و روایات مربوط به حیوان «هو گوانگ» یا «سمندر» از مناطق دیگری از قبیل ایران به چین منتقل شده و مردم چین این اسطوره‌ها را با اندیشه‌ها و جهان‌بینی مبتنی بر پنج عنصر پیوند داده‌اند.

نکتهٔ قابل‌توجه دیگر اینکه در متون تاریخی مختلف چینی به واردات پارچهٔ «هو هوان» به چین اشاره شده است. برای مثال در *سان گو جی*[1] آمده است: «در ماه دوم مترجمی از مناطق غربی پارچهٔ «هو هوان» را تقدیم کرد و پادشاه فرماندهان عالی را به

۱. San Guo Zhi 《三国志》 ترجمهٔ فارسی عنوان این کتاب *«تاریخ سه کشور»* است و در سال ۲۸۰م تألیف شده‌است.

حضور فراخواندند تا آن را امتحان کنند و به مقامات کاربرد این پارچه را نشان بدهند» (چن، ۱۹۵۹: ۱۱۷). در قرن‌های سوم و چهارم میلادی که مسیر رفت‌وآمد بین چین و مناطق غربی گشوده شد، فرستادگانِ کشورهای مناطق غربی پارچهٔ «هو هوانگ» را به درباریان چین هدیه دادند، مثلاً در کتاب *جین شو*[۱] نیز آمده است که «سفرای کشورهای مناطق غربی دویست شیء گران‌بها از جمله اسب فرغانه، پارچهٔ «هو هوان»، گاومیش کوهان‌دار، طاووس و فیل کبیر را تقدیم کردند». و هم‌چنین «سفرای هندی[۲] پارچهٔ «هو هوان» را تقدیم کردند» (فانگ، ۱۹۷۴: ۲۲۳۵، ۲۹۰۴). در مقدمهٔ چی *بو فو*[۳] اشاره شده که «امپراطوری روم[۴] فرستادگان را به چین اعزام کرد و گنجینه‌های کمیاب و نفیس را به حاکمان گوانگجو اهدا کردند و پارچهٔ «هو هوان» از همه عجیب‌تر و نفیس‌تر است» (او، ۱۹۶۵: ۱۴۶۳). از سلسلهٔ سونگ به بعد، با افتتاح و گسترش جادهٔ ابریشم دریایی، تبادلات میان چین و غرب افزایش یافت؛ ازاین‌رو مطالب مرتبط با چگونگی ورود پارچهٔ «هو هوان» از مناطق غرب نیز بیشتر در متون چینی ذکر شده است. برای نمونه در *سونگ شی*[۵] آمده است که «تازیان[۶] پارچهٔ «هو هوان» را تقدیم کردند» (توقتوعه، ۱۹۷۷: ۳۳۴). در کتاب چی *دونگ یه یو*[۷] هم به‌طور مشخص به ورود پارچهٔ «هو هوان» از مسیر دریایی اشاره شده: «در

---

۱. *Jin Shu* 《*晋书*》 ترجمهٔ فارسی عنوان این کتاب «*تاریخ سلسلهٔ جین*» است و در سال ۶۴۸م تألیف شده‌است.

۲. 天竺Tianzhu

۳. 《*奇布赋*》*Qi Bu Fu*

عنوان این کتاب به معنی «*تشریح پارچه های عجیب و نادر*» است. این کتاب در دورهٔ «جین غربی» (西晋 Xijin ۲۶۶-۳۱۶م) توسط یین جو (殷巨Yin Ju) تألیف شده‌است.

۴. 大秦Daqin

۵. *Song Shi* 《*宋史*》 ترجمهٔ فارسی عنوان این کتاب *تاریخ سلسلهٔ سونگ* است و در ۱۳۴۳ش تألیف شده‌است.

۶. 大食Dashi در متون چینی این دوره، ایران معمولاً بخشی از «سرزمین تازی» شناخته می‌شد و نام «ایران» به طور مستقل ذکر نمی‌شد. به همین دلیل در این دوره ایرانیان نیز پارچهٔ «هو هوان» را برای چینی‌ها بردند.

۷. *Qi Dong Ye Yu* 《*齐东野语*》 کتابی تاریخی است که در آن وقایع تاریخی اواخر سلسلهٔ سونگ ذکر شد. نویسندهٔ این کتاب جو می (周密Zhou Mi(۱۲۳۲-۱۲۹۸م) است.

شهر ون لینگ[۱] کشتی تجار خارجی خراب یافت شد و در انبار این کشتی پارچهٔ «موش آتشین» پیدا شد و در مخزن شهر نگهداری شد» (جو، ۱۹۸۵: ۸۴). بر مبنای آنچه آمد، آشکار می‌گردد که پارچهٔ «هو هوان» از محصولات وارداتی از مناطق غربی از قبیل ایران، عرب، روم و هند دانسته می‌شده است. وضعیت ورود این پارچه به چین در سلسله‌های مختلف، نیز توسعهٔ تبادلات میان چین و غرب را منعکس می‌کند.

٤. ٤. جریان تحولات شناخت اصل پارچهٔ «هو هوان» در طبیعت در متون چینی

همان‌گونه که متذکر شدیم در محافل علمی غربی امروزین «سمندر» در علوم طبیعی معمولاً گونه‌ای دوزیست دانسته می‌شود، ولی عده‌ای از دانشمندان برآن بوده‌اند که اصل «موهای سمندر» که در متون تاریخی توصیف شده، در واقع پنبهٔ نسوز یا آزبست[۲] است که نوعی کانی است (Plinius/ Pliny[the] Elder, 1967, vol. 3, p. 413; Grzimek, Detriot, 2003-2004, vol. 6, p.51; Laufer, 1915, pp. 299-373; Ashcroft, 2000, (pp. 112-113.

دانشمندان چینی نیز معتقدند که صورت واقعی پارچهٔ «هو هوان» یا «موش آتشین» که خاصیتش با «سمندر» در متون اسلامی و غربی یکسان است، همان پنبهٔ نسوز می‌باشد. البته این شناخت با گسترش استفاده از این محصول به‌تدریج شکل گرفته است. از سلسلهٔ سونگ به بعد چینی‌ها کم‌کم به ویژگی‌های واقعی پارچهٔ «هو هوان» پی بردند؛ مثلاً تسای تائو[۳] در *تیه وی شان تسونگ تان*[۴] به این نکته اشاره کرده: «در اوایل دورهٔ «جنگ هه»[۱] این

---

۱. Wenling温岭 اسم قدیم شهر چوانجو （Quanzhou泉州） امروزه است و این شهری بندری کهن در جنوب‌شرقی چین، از نخستین شهرهای محل اقامت مسلمانان در آن سرزمین و نیز مرکز تجارت دریایی چین با جنوب و غرب آسیا در قرون دوازدهم ـ چهاردهم تلقی می‌شود. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ تاریخچهٔ این شهر بنگرید به: سابقی، ۱۳۸۴: ۲۲، ۳۴-۳۷.

۲. asbestos

۳. 蔡絛Cai tao (۱۰۹۶-۱۱۶۲م)

۴. *Tie Wei Shan Cong Tan* 《铁围山丛谈》 در این کتاب انواع روایات و داستان‌های درباری و اجتماعی اویل سلسلهٔ سونگ ذکر شده‌است.

پارچه به طول یک متر وارد چین شد و از آن به بعد جعبه‌هایی از این پارچه آورده شد. این پارچه شبیه پارچهٔ پنبه‌ای و مایل به آبی است و اگر آن در آتش انداخته شود مانند برف سفید می‌گردد. این پارچه در واقع از موهای موش بافته نشده است. درباریان دستور می‌دهند تا با این پارچه لباس‌هایی بدوزند که زیاد گران نیست» (تسای، ۱۹۸۳: ۹۶). از این متن می‌توان دریافت که در اوایل قرن ۱۲ میلادی پارچهٔ «هو هوان» به‌طور گسترده در چین به کار می‌رفته و دیگر کمیاب و گران‌بها نبوده است. برخی هم متوجه شدند که این پارچه در واقع از موهای موش نیست. در اواخر سلسلهٔ سونگ، جو می در چی *دونگ یه یو* نیز شنیدهٔ خود را دربارهٔ چیستی پارچهٔ «هو هوان» ذکر کرده است: «بعضی‌ها می‌گویند نوعی سنگ است که می توان آن را ریسید و با نخِ درست‌شده می‌توان پارچه بافت. این پارچه در آتش نمی‌سوزد ولی مطمئن نیستم این گفته درست است یا نه» (جو، ۱۹۸۵: ۸۴). توصیف جو می نشان‌دهندهٔ شناخت جدید مردم چین از پارچهٔ «هو هوان» است و اینکه احتمالاً این پارچه از نوعی کان ساخته شده باشد.

در سلسلهٔ یوان[۲] چینی‌های بیشتری این پارچه را نوعی مادهٔ معدنی می‌دانستند. مثلاً در *یوان شی*[۳] وضعیت استخراج پنبهٔ نسوز چنین آمده است: «با سنگی از «بیه پیه چی شان»[۴] پارچه‌ای بافته می‌شود که در آتش سوخته نمی‌شود» (سونگ، ۱۹۷۶: ۱۱۶).

مارکوپولو[۵] تاجر و جهانگرد ونیزی قرن سیزدهم میلادی نیز در سفرنامهٔ خود به آسیای مرکزی و چین دربارهٔ این پارچه چنین گفته است: «چین‌گین‌تالاس نیز سرزمینی است در کنار بیابان و بین شمال باختر و شمال قرار دارد ... . در اینجا معادنی که خاصیتش

---

۱. Zhenghe 政和 عنوان سلطنت امپراطور «هوی زونگ» Huizong徽宗 سلسلهٔ سونگ است که معادل ۱۱۱۱–۱۱۱۸م است.

۲. 元 Yuan (۱۲۷۱–۱۳۶۸م)

۳. 《元史》 (Yuan Shi) همان *تاریخ سلسلهٔ یوان* است که در ۱۳۷۰م توسط اداره رسمی تاریخ دودمان مینگ، تحت رهبری سونگ لیان.

宋濂Song Lian (۱۳۱۰–۱۳۸۱م) تدوین شد .

۴. 别怯赤山Bie Qie Chi Shan آوانویسی «بدخشان» به زبان چینی در سلسلهٔ یوان است.

۵. Marco Polo

شبیه سمندر است نیز یافت می‌شود، چون پارچه‌ای که با آن بافته می‌شود را اگر در آتش افکنند نمی‌سوزد. یکی از همسفرانم به نام کورفیکار که ترکمانی باهوش است به مدت سه سال کارهای آنجا را راهنمایی می‌کرد و من از او روش ساختن آن را آموختم. مادهٔ سنگواره را که از کوه به دست می‌آید و دارای الیافی از پشم است در آفتاب می‌گذارند تا خوب خشک شود؛ سپس آن را کوبیده و می‌شویند تا خاک اضافی از بین برود. این الیاف را از هم جدا کرده و مانند پنبه یا پشم در یکدیگر می‌تنند، سپس بافتهٔ مزبور را به مدت یک ساعت در آتش می‌گذارند و هنگامی که از روی آتش بَرَش می‌دارند مانند برف سپید است. هر گاه لکه‌ای روی آن بیفتد، برای از بین بردن آن هیچ‌گونه دارویی به کار نمی‌برند، بلکه دیگر بار آن را در آتش می‌اندازند تا سپید شود. روایت و داستان سمندر را که در آتش می‌زید در این هیچ‌جای مشرق‌زمین نشنیدم» (مارکوپولو، ۱۳۶۳: ۸۲ – ۸۳؛ مارکوپولو، ۱۹۹۸: ۷۱).

«چین‌گین‌تالاس» نام محلی است که امروزه در سین کیانگ واقع است و در آن دوره تحت سلطهٔ حکومت یوان چین قرار داشته است. بر اساس متن بالا می‌توان دریافت که در سلسلهٔ یوان مردم چین و آسیای مرکزی بیش از مردم دوران پیشین این پارچهٔ نسوز را «نوعی کانی» می‌دانستند و روش ساختن آن را نیز یاد گرفته بودند. به علاوه، مارکوپولو نیز به یکی نبودن «سمندر» و «پارچهٔ نسوز» و ترویج نیافتن اسطورهٔ «سمندر» در چین شرقی اشاره کرده است. می‌تواند علت آن این باشد که مارکوپولو فردی ایتالیایی است و در اسطوره‌های غربی «سمندر» معمولاً نوعی دوزیست توصیف شده است، درحالی‌که در اسطوره‌های چینی این جانور که در آتش زندگی می‌کند، نوعی موش تلقی می‌شود. به عبارت دیگر، براساس نظر مارکوپولو اسطورهٔ «سمندر» در شرق رواج نداشته است.

خلاصه، با آشنایی بیشتر مردم با پارچهٔ «هو هوان» از رواج اسطوره‌های مربوط به آن کاسته می‌شود. در دورهٔ معاصر تسِن جونگ میان[1] مورخ چینی، نظری دربارهٔ هویت اصلی پارچهٔ «هو هوان» و محل تولید اصلی را مطرح کرده است مبنی بر اینکه پارچهٔ «هو هوان» یا

---

۱. 岑仲勉Cen Zhongmian (۱۸۸۶-۱۹۶۱م)

«موش آتشین» همان «asbestos» است و در دورهٔ جدید چوب «بو هوی»[1] نامیده شد که در دورهٔ معاصر پنبهٔ نسوز تلقی شد. ایرانیان و عرب‌ها آن را خوب می‌شناسند و محل تولید آن بدخشان است که مملکتی وابسته به چین به حساب می‌آید، این پارچه الیافی کَنَف‌مانند دارد و می توان از آن کاغذ و حوله ساخت» (تسن، ۲۰۰۴: ۳۱۷). در حال حاضر نظر دکتر تسن در محافل علمی چین پذیرفته شده است.

٤. ۵. ارتباط میان روایات «سمندر» در متون غربی و اسلامی با روایات پارچهٔ «هو هوان» و «موش آتشین»

با اینکه هویت اصلی «سمندر» و پارچهٔ «هو هوان» در محافل علمی چینی و غربی تا حدی مشخص شده است، اما دانشمندان دربارهٔ مسائلی از جمله «دلایل شباهت میان سمندر و پارچهٔ «هو هوان»(یا پنبهٔ نسوز)» یا «چگونگی ایجاد ارتباط میان شناخت مردم چین دربارهٔ پنبهٔ نسوز با اسطوره‌های سمندر در غرب» هنوز به توافق نرسیده‌اند.

جوزف نیدهام[2] تاریخ‌دان و چین‌شناس، بر آن بود که اسطورهٔ «سمندر» که آن را «حیوان آتشین» می‌دانستند، از یونان باستان آمده و چینی‌ها برای نخستین بار متوجه شدند این حیوان اسطوره‌ای در واقع نوعی سنگ است و آن را به کار بردند (لی، ۱۹۷۶: ۵/ ۴۲۴–۴۲۵). وو شائو پنگ[3] مترجم و مصحح *تاریخ حیوانات*، این حیوان را به «سمندر آتشین»[4] ترجمه کرده و با دکتر نیدهام هم‌رأی است، ولی به این نکته نیز اشاره دارد که هنوز شواهدی قطعی وجود ندارد که نشان دهد در یونان باستان روایات «سمندر» یا «حیوان آتشین» برای توصیف پنبهٔ نسوز به کار می‌رفته است (ارسطو، ۲۰۱۰: ۲۳۴). برتهولد لاوفر[5] خاورشناس آلمانی–آمریکایی با نظر دکتر نیدهام مخالف است و باور دارد که خاستگاه اسطورهٔ «سمندر» آسیای غربی است و مردم این منطقه اولین کسانی بودند که از پنبه نسوز

---

۱. 不灰木 buhui mu. یعنی چوبی که خاکستر نمی شود.

۲. Joseph Needham (۱۹۰۰–۱۹۹۵م) 李约瑟 Li Yuese اسم چینی وی «لی یوه‌سه» است.

۳. 吴寿彭 Wu Shoupeng (۱۹۰۶–۱۹۸۷م)

۴. 火 蝾螈Huo Rong Yuan

۵. Berthold Laufer (۱۸۷۴–۱۹۳۴م)

استفاده کردند و آن را با اسطورهٔ «سمندر» مرتبط ساختند (همان). هوانگ جینگ چون[۱] پژوهشگر معاصر دانشگاه شانگهای، معتقد است که روایات پارچهٔ «هو هوان» یا «موش آتشین» که چینی‌های دوران بعدی آن را پنبهٔ نسوز دانستند از آسیای غربی و آسیای جنوبی به چین منتقل شد؛ به عبارت دیگر، مردم این مناطق پیش از همه پنبهٔ نسوز را با روایات «سمندر» مرتبط ساختند (هوانگ، ۲۰۱۱: ۸۳). دانشمندان مذکور از جنبه‌های مختلفی منشأ اسطورهٔ «سمندر» و «حیوان آتشین» در متون چینی، فارسی و اسلامی و ارتباط بین این حیوان اسطوره‌ای با اشیای واقعی نظیر پنبهٔ نسوز را توضیح داده‌اند. بر اساس این نظرات و با بررسی متون ذکرشده می‌توان دربارهٔ خاستگاه اسطورهٔ «سمندر» و ارتباط آن با شناخت مردم مناطق مختلف دربارهٔ این موضوع، چنین گفت که: در آغاز، یونانیان قدیم طبق شناخت و تصور خود دربارهٔ «سمندر» (که در حال حاضر نوعی دوزیست دُم‌دار در طبیعت شناخته می‌شود)، آن را به صورت حیوانی اسطوره‌ای در منابع خود ذکر کردند. بعد از اینکه این منابع در دوران ساسانیان و اوایل دورهٔ اسلامی وارد ایران و سرزمین‌های عربی شد و در مراکز علمی از قبیل دانشگاه گندیشاپور یا بیت‌الحکمه به فارسی یا عربی ترجمه شد، ایرانیان و اعراب هم با «سمندر» آشنا شدند. بعید نیست که مردم آسیای غربی قبل از آن زمان پنبهٔ نسوز را شناخته بودند یا حتی از آن استفاده می‌کرده‌اند، ازاین‌رو، آن‌ها روایات «سمندر» را برای توصیف «پنبهٔ نسوز» به کار بردند و براساس خاصیت پنبهٔ نسوز آن را به صورت موش یا حیوانی مودار در منابع خود ذکر کردند و اسطورهٔ جدید «سمندر» شکل گرفت. به همین دلیل ویژگی سمندرِ ذکرشده در متون اسلامی با آنچه در متون یونانی آمده، تفاوت دارد.

پنبهٔ نسوز از طریق تقدیم هدیه یا تجارت وارد سرزمین چین شد. اسطورهٔ مربوط به پنبهٔ نسوز (حیوانی آتشین) که در مناطق غربی رواج یافته بود بر شناخت مردم چین از این مادهٔ معدنی تأثیر گذاشت و چینی‌ها با در نظر گرفتن جهان‌بینی مبتنی بر پنج عنصر چینی، پنبهٔ نسوز را به صورت «موهای موش آتشین» یا پارچهٔ «هو هوان» توصیف کردند. اسطوره‌های جدید نیز به‌تدریج به وجود آمدند و با شناخت بیشتر مردم دربارهٔ پنبهٔ نسوز،

---

۱. 黄景春Huang Jingchun

اسطورهٔ مربوط به آن نیز به‌طور پیوسته تغییر کرد.

۵. نتیجه

«سمندر» به صورت حیوانی اسطوره‌ای از متون غربی به متون شرقی منتقل شد و توصیفات آن از «دوزیست دُم‌داری که در آتش زندگی می‌کند» به «حیوان آتشینی که با موهایش می‌توان پارچه‌ای بافت که در آتش نمی‌سوزد» تبدیل گردیده، و نام آن هم در متون مناطق مختلف به صورت متفاوت ثبت شده است. در این جریان، دگرگونی معنایی‌ای رخ داد و هویت اصلی آن که در آغاز «نوعی دوزیست دُم‌دار» بود، در متون اسلامی و چینی به «پنبهٔ نسوز» تبدیل شد. شباهت‌ها و تفاوت‌های توصیفات آن در متون مختلف به‌ویژه متون چینی و اسلامی از یک طرف نشان‌دهندهٔ این است که ترویج «سمندر» در مناطق مختلف در واقع بومی‌سازی و بازگویی این اسطوره است که هر ملیت طبق شناخت مردم، فرهنگ و اندیشهٔ سنتی خود معانی را گسترش می‌دهد؛ و از طرف دیگر، نمونهٔ مهمی از تبادلات محصولات و فرهنگ میان شرق و غرب به‌ویژه چین و ایران و عرب به شمار می‌رود. بدیهی است که با یافتن و بررسی مفصل‌تر متون چینی، فارسی یا عربی، راز «سمندر» نیز به طور روشن‌تر آشکار خواهد شد.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Cheng Wang **https://orcid.org/0000-0002-0530-5220**

منابع

۱. منابع فارسی

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*. زیر نظر محمد معین و جعفر شهیدی. تهران: مؤسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

طوسی، محمدبن محمود. (۱۳۸۲). *عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات*. به اهتمام منوچهر ستوده. تهران: علمی فرهنگی.

شهمردان‌بن ابی‌الخیر. (۱۳۶۲). *نزهت‌نامهٔ علائی*. به تصحیح فرهنگ جهانپور. تهران: مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

کاظمی، مرضیه. (۱۳۹۶). «*سمندر*» *در دانشنامهٔ جهان اسلام*، جلد ۲۴. تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی.

مارکوپولو. (۱۳۶۳). *سفرهای مارکوپولو*. ترجمهٔ رامین گلبانگ. تهران: کوشش.

۲. منابع چینی

* منابع چینی به زبان فارسی ترجمه شده تا خوانندگان ایرانی این کتاب‌نامه را راحت‌تر بخوانند.

蔡絛：《铁围山丛谈》，北京：中华书局，1983年。

تسای، تائو. (۱۹۸۳م). *تیه وی شان تسونگ تان*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

岑仲勉：《两周文史论丛》，北京：中华书局，2004年。

تسن، جونگ میان. (۲۰۰۴م). *مجموعهٔ مسائل بررسی تاریخ و ادبیات سلسلهٔ جوی چین*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

[西晋]陈寿：《三国志》，北京：中华书局，1959年。

چن، شو. (۱۹۵۹م). *سان گو جی*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

[南朝宋]范晔：《后汉书》，北京：中华书局，1965年。

فان، یه. (۱۹۶۵م). *هو هان شو*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

[唐]房玄龄、褚遂良：《晋书》，北京：中华书局，1974年。

فانگ، شون لینگ؛ چو سئی لیانگ. (۱۹۷۴م). *جین شو*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

黄景春：《中国古代对火浣布之认知史考察》，《民间文化论坛》，2011（01），第79-88页。

هوانگ، جینگ چون. (۲۰۱۱م). «بررسی شناخت مردم چین باستان در مورد پارچهٔ نسوز». *«مجلهٔ فرهنگ عامیانه»*، ۲۰۱۱(۰۱): ۷۹–۸۸ [به چینی]

[英]李约瑟：《中国科学技术史》，北京：科学出版社，1976年，第五卷第二分册。

لی، یوه‌سه (جوزف نیدهام). (۱۹۷۶م). *تاریخ علم و فن در چین*. پکن: انتشارات علم، جلد ۵ (۲). [به چینی]

[意大利]马可·波罗：《马可·波罗游记》，梁生智译，北京：中国文史出版社，2008年。

مارکوپولو. (۲۰۰۸م). *سفرهای مارکوپولو*. ترجمهٔ لیانگ شنگ جی. تهران: انتشارات ادبیات و تاریخ چین. [به چینی]

[唐]欧阳询，《艺文类聚》，上海：上海古籍出版社，1965年，。

او، یانگ شیو. (۱۹۶۵م). *یی ون لی جو*. شانگهای: انتشارات متون باستانی شانگهای. [به چینی]

任海燕：《五行五时说中的生克五行与中土五行比较》，《北京中医药大学学报》，2014（12），第805-807,824页。

ژن، های یان. (۲۰۱۴). «تطبیق پنج عنصر مولد-محدودکننده و پنج عنصر در جغرافیایی بر اساس اندیشهٔ پنج عنصر و پنج فصل». *مجلهٔ علمی طب چینی پکن*، ۲۰۱۴(۱۲): ۸۰۵-۸۰۷، ۸۲۴. [به چینی]

上海古籍出版社编：《汉魏六朝笔记小说大观》，上海：上海古籍出版社，1999年。

گروه نویسندگان انتشارات متون باستانی شانگهای. (۱۹۹۹م). *مجموعه رمان‌های از سلسلهٔ هان تا هی*. شانگهای: انتشارات متون باستانی شانگهای. [به چینی]

[元]脱脱：《宋史》，北京：中华书局，1977年。

توقتوعه. (۱۹۷۷م). *سونگ شی*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

[古希腊]亚里士多德：《动物志》，吴寿彭译，北京：商务印书馆，2010年。

ارسطو. (۲۰۱۰م). *تاریخ حیوانات*. پکن: مطبوعات تجاری. [به چینی]

杨伯峻：《列子集释》，北京：中华书局，1979年。

یانگ، بو جون. (۱۹۷۹م). *تفسیر لیه زی*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

[宋]张君房：《云笈七签》，北京：中华书局，2003年。

جانگ، جون فانگ. (۲۰۰۳م). *یون جیان چی چیان*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

[南宋]周密：《齐东野语》，北京：中华书局，1985年。

جو، می. (۱۹۸۵م). *پی دون گیه یو*. پکن: ادارهٔ نشریات چین. [به چینی]

۳. منابع غربی

Ashcroft, Frances. (2002). *Life at the Extremes: The Science of Survival*, Berkeley: University of California Press.

Grzimek, Bernhard. (2003 -2004). *Grzimek's animal life encyclopedia*, Detriot: Gale.

Laufer, Berthold. (1915). "Asbestos and salamander: an essay in Chinese

and Hellenistic folk-lore". *T'oung Pao*, vol. 16, no. 3 (July 1915): 299-373.

Plinius/ Pliny [the Elder]. (1967). *Natural history*. with an English translation by H. Rackham . vol. 3. Cambridge: Mass.

استناد به این مقاله: وانگ، چینگ. (۱۴۰۲). «تحلیل روند دگرگونگی معنایی سمندر در متون باستانی فارسی، چینی و غربی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۴)، ۹-۲۹. doi: 10.22054/JRLL.2023.76483.1057

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

Literary Language Research Journal
Winter 2024, 1(4), 29-60
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.77923.1064

ATU PRESS

A New Look at the Conceptual Metaphors of Ontology in the Safavid Era Based on Shirāzi's *Rasā'el-e Dehdār* and Fayz Kāshāni's *Osul al-maʿāref*

Bāyrāmmorād Morādi — PhD student in Persian language and literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran

Abbās Nikbakht * — Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran

Abdollāh Vāsegh Abbāsi — Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran

Abstract

"Existence" and "being" are fundamental concepts in Islamic philosophy and mysticism. These concepts have been extensively addressed in the history of Persian literature and thought in many mystical and philosophical works. This includes the works of the Safavid period, which are no exception. In particular, *Rasā'el-e Dehdār* and *Osul al-maʿāref*, representing the Iranian and Shia currents of thought in the Safavid period respectively, delve into the important cognitive concepts of God, existence, and being. These concepts are depicted through conceptual metaphors within these two works. This study adopts a descriptive-analytical approach to examine the prominent existential metaphors present in *Rasā'el-e Dehdār* and *Osul al-maʿāref*, and explores their connection to the social and intellectual discourse of the Safavid period. The central hypothesis of this article posits that ideas of graded unity, numerical unity (Oneness), and existential unity have emerged and manifested themselves in the form of metaphors such as the sun, the spot, and the sea. By examining and comparing these metaphoric images and their clusters, we aim to shed light on the shared intellectual foundations of these three schools of thought, which reflect the ideas of Iranian Shia Sufism.

This article is extracted from the doctoral dissertation concluded in the field of Persian language and literature at the University of Sistan and Baluchestan.

* Corresponding Author: nikbakht_abbas@yahoo.com

How to Cite: Morādi, B., Nikbakht, A., Vāsegh Abbāsi, A. (2024). A New Look at the Conceptual Metaphors of Ontology in the Safavid Era Based on Shirāzi's *Rasā'el-e Dehdār* and Fayz Kāshāni's *Osul al-maʿāref*. *Literary Language Research Journal*, 1(4), 29-60. doi: 10.22054/JRLL.2024.77923.1064

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 24/1/2024, Review: 6/3/2024 Accepted: 9/3/2024 Original research

Keywords: Conceptual metaphor, Unity of existence, Graded unity, *Rasā'el-e dehdār*, *Osul al-maʿāref*.

پژوهشنامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ٤، زمستان ١٤٠٢، ٢٩-٦٠
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.77923.1064

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۹
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

نگاهی نو به استعاره‌های مفهومی هستی‌شناسی در عصر صفوی با تکیه بر *رسائل* دهدار شیرازی و *اصول‌المعارف* فیض کاشانی

بایرام‌مراد مرادی — دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

عباس نیک‌بخت * — دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

عبدالله واثق عباسی — دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران

چکیده

«وجود» و «هستی» از مفاهیم بنیادین در فلسفه و عرفان اسلامی‌ست. می‌توان گفت در تمام آثار عرفانی و فلسفی در تاریخ ادبیات و تفکر فارسی به آن پرداخته شده است. آثار دورهٔ صفویه نیز از این امر مستثنا نیستند. مهم‌ترین مفاهیم شناختی یعنی خداوند، وجود، و هستی در قالب استعارهٔ مفهومی در دو اثر مهم این دوره یعنی *رسائل دهدار* و *اصول‌المعارف* به تصویر کشیده شده‌اند. این دو اثر به ترتیب نمایندهٔ جریان تفکر ایرانی و شیعی در دورهٔ صفویه هستند که در آن‌ها به مفاهیم وجودی نیز پرداخته شده است. در این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی مهم‌ترین استعاره‌های وجودی در این دو اثر بررسی شده، و ارتباط آن‌ها با گفتمان اجتماعی و فکری دورهٔ صفوی مطرح شده است. فرضیهٔ اصلی مقاله این است که اندیشه‌های وحدت تشکیکی، وحدت عددی، و وحدت وجودی در قالب استعاره‌های آفتاب، نقطه و دریا بروز و ظهور یافته‌اند. در این پژوهش با بررسی و مقایسهٔ این تصاویر و خوشه‌های آن‌ها به بخشی از زیرساخت‌های فکری مشترک این سه تفکر پی خواهیم برد که بازتابی از اندیشه‌های تصوف شیعی ایرانی‌ست.

کلیدواژه‌ها: استعارهٔ مفهومی، وحدت وجود، وحدت تشکیکی، *رسائل دهدار*، *اصول‌المعارف*.

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان است.

* نویسندهٔ مسئول: nikbakht_abbas@yahoo.com

۱. مقدمه

«هستی‌شناسی» یا «مطالعات وجودی» به مطالعهٔ فلسفی مفاهیمی چون طبیعت، هستی، شدن، وجود یا حقیقت می‌پردازد. هستی‌شناسی که از شاخه‌های فلسفه به شمار می‌رود با سؤالاتی از قبیل اینکه چه چیزهایی وجود دارند یا ممکن است وجود داشته باشند؛ و چگونه آن‌ها در سلسله مراتب موجود و طبق شباهت‌ها و تفاوت‌هایشان تقسیم‌بندی می‌شوند، آغاز می‌شود. نظریه‌پردازان وجودی کل نظام هستی را مورد سؤال قرار داده و دسته‌بندی‌هایی متناسب با ریشه‌های تفکرشان انجام می‌دهند. حکیمان اسلامی قائل به اصالت وجود هستند و ماهیت را امری عارض بر وجود می‌دانند. دو تفکر وجودی مهم به ادبیات دورهٔ صفوی راه یافته است: نخست، اندیشهٔ «وحدت وجودی» که مبدع آن ابن‌عربی‌ست و دیگری، «وحدت تشکیکی» یا «اندیشهٔ حرکت جوهری» ملاصدرا. این دو نظریه در ادبیات و آثار مکتوب دورهٔ صفوی بازتاب بسیار داشته‌اند. حال باید دید که این گونه نظریات در قالب مفاهیم فلسفی و عرفانی، چگونه برای خوانندگانِ آن قابل‌فهم می‌شود. تلاش همواره اندیشهٔ بشری، آگاهی از پدیده‌های گوناگون و درک آن‌ها بوده است. در پاسخ بدین سؤال باید گفت استفاده از «استعاره‌های مفهومی» بهترین گزینه برای درک مفاهیمِ رمزی عرفانی و فلسفی‌ست. «استعاره‌ها ابزار مناسبی هستند که می‌توانند قدرت ادراک ما را از جهان افزایش دهند» (جینز، ۱۳۸۵: ۷۴).

استفادهٔ مکرر از استعاره در قلمرو فلسفه و عرفان شرقی کارکردی شناختی و ادراکی یافته است، حتی در قلمرو شعر، حکایت و داستان‌های عرفانی نیز صورت‌بندی ادراک و بیان تجربهٔ عرفانی به مدد استعاره صورت می‌گیرد. «هدف استعاره [در گفتمان عرفان] واداشتن به تفکر و ایجاد انگیزهٔ آگاهانه و خلاق از طریق طرح چندگانهٔ واژه‌ها به قصد تعالی‌گرایی و کشف واقعیاتی‌ست که پنهان مانده‌اند و یا آن قدر آشکارند که پنهان‌اند!» (تیلیش، ۱۳۷۵: ۳۹). مسلّم است که زبانِ عرفان رمزگونه است و «زبان روشنِ منطق نیست که مفاهیم در آن واضح و متمایز باشد، بلکه حاوی مطالبی‌ست که باید به گوش اهل آن برسد و لزوماً هرکسی توانایی زبانی داشته باشد نمی‌تواند حقیقت آن را درک نماید.

اینجاست که استعاره رسالت پیام‌رسانی را بر عهده می‌گیرد و در پی آن است تا تجربه‌های متافیزیک و مفاهیم انتزاعی را به مفاهیمی ملموس و دست‌یافتنی تبدیل کند» (بهنام، ۱۳۸۹: ۹۴). گاه که شاعر قالب این قواعد را برای بیان اندیشه‌ها و تجربه‌های خود تنگ می‌بیند، از ابزار استعاره بهره می‌گیرد. در این پژوهش برآنیم که مفاهیم وجودی را در دو اثر مهم دورهٔ صفوی یعنی *اصول‌المعارف* و *رسائل دهدار* که هر کدام نمایندهٔ یک تفکر مهم فلسفی و عرفانی آن دوره هستند، بر اساس استعارهٔ مفهومی تحلیل و بررسی نماییم. پاسخ به سؤالات زیر پیکرهٔ مقاله را شکل می‌دهد.

۱. مفاهیم «وجودی» و «هستی‌شناسی» چگونه در *رسائل* دهدار شیرازی و *اصول‌المعارف* فیض کاشانی بازتاب داشته‌اند؟

۲. کدام استعاره‌های مفهومی در این دو اثر عرفانی کاربرد بیشتری داشته اند؟

در این راستا دو فرضیه مطرح است: ۱) مفاهیم «وجودی» و «هستی‌شناسی» در این دو اثر دورهٔ صفوی به صورت استعاره‌های مفهومی هستی‌شناختی بازتاب داشته و هر دو نویسنده با زبان استعاری، مفاهیم عرفانی را برای مخاطب قابل‌درک کرده‌اند. ۲) نویسندگانِ هر دو اثر از مبانی فکری یکسان دربارهٔ وجود و هستی، با استفاده از استعارهٔ مفهومی بهره برده‌اند. اهمیت این تحقیق در آن است که در دورهٔ صفویه و سبک هندی، اندیشه‌ها و گفتمان‌های متعددی بروز یافت که مهم‌ترین آن‌ها تشیع، عرفان و تصوف، و عجم‌گرایی‌ست. هر کدام از این گفتمان‌ها بر اساس ریشه‌های فکری خود مفهوم وجود و هستی را بیان کرده و اغلب از استعاره بهره برده‌اند. چون زبان عادی را برای تبیین مفاهیم ذهنی قاصر یافتند، تلاش کردند با استعانت از زبان استعاری این مفاهیم را برای مخاطب خود ملموس و قابل‌فهم نمایند. بدین ترتیب، اهمیت بررسی تفکرات و گفتمان‌های دورهٔ صفوی در استفاده از استعارهٔ مفهومی هستی‌شناختی آشکار می‌گردد.

از سوی دیگر در هیچ‌یک از پژوهش‌های ذکرشده در پیشینهٔ تحقیق ارتباطی میان ریشه‌های تفکر وجودی نویسنده یا شاعر، و بافت تاریخی‌ای که اثر در آن شکل گرفته، یافته نشد. به نظر می‌رسد که اهتمام پژوهشگران بر این نکتهٔ کلیدی نبوده است. بنابراین

بررسی مفاهیم وجودی در دو اثر *رسائل دهدار* و *اصول‌المعارف* به‌عنوان نمایندهٔ دو جریان فکری مهم دورهٔ صفوی، پژوهشی منحصربه‌فرد است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

مقالاتی در خصوص مفهوم وجود و انواع آن در آثار ادبی نگاشته شده است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود: «تبیین کثرت و وحدت وجود در اندیشهٔ عین‌القضات همدانی بر اساس طور عقل و طور ورای عقل» نگاشتهٔ یوسف‌ثانی و مهدی‌پور (۱۳۹۱)؛ «بررسی وحدت وجود در رباعیات بیدل دهلوی» نگارش روحانی و دیگران (۱۳۹۴)؛ «از وحدتِ عددی تا وحدتِ احدی تحلیل دیدگاهِ عطار نیشابوری در بابِ حقیقتِ توحید» به قلم شیرعلی و فرخ‌زاده (۱۳۹۷)؛ «تبیین انسان‌شناختی مرگ در دو نظام وحدت تشکیکی و وحدت شخصی وجود ملاصدرا» نوشتهٔ صلواتی و کوکرم (۱۳۹۹)؛ «مفهوم وحدت وجود در مشرب فکری مولانا و لئو تالستوی» از سیدآقایی رضایی (۱۴۰۰). نویسندگان در این تحقیقات، مفاهیم وجودی را در آثار شاعران، عارفان و فیلسوفان ذکرشده تحلیل کرده‌اند، اما هیچ‌یک به مفاهیم وجودی از منظر استعاره‌های هستی‌شناسی در *رسائل دهدار* و *اصول‌المعارف* نپرداخته‌اند. ازاین‌رو، اهمیت و ضرورت پژوهش حاضر برجسته‌تر می‌شود.

۳. روش‌شناسی و هدف تحقیق

در این تحقیق به روش تحلیلی-توصیفی، مفاهیم وجودی و هستی‌شناسی در *رسائل* دهدار شیرازی و *اصول‌المعارف* فیض کاشانی در قالب استعاره‌های مفهومی تحلیل و بررسی می‌شود.

٤. بحث و بررسی

٤. ۱. *رسائل* دهدار شیرازی و *اصول‌المعارف* ملا محسن فیض کاشانی

محمودبن محمد (۹۴۷-۱۰۱۶ ق) مکنّا به ابومحمد و متخلص به عیانی، از عرفا و متبحرانِ در علم حروف و رموز اعداد بود. در شیراز متولد شد. در ریاضیات و تصوف ذوقی عالی

داشت و مرید بابا رجب فضله‌نوش بالکتی بود. مدتی به هند رفت و پس از آن به شیراز بازگشت و به تدریس و تألیف مشغول شد. محمود دهدار عمری طولانی داشت چنان‌که در اواخر یکی از آثارش سن خود را ۱۱۰ سال ذکر کرده است. او در شیراز درگذشت و در حافظیه به خاک سپرده شد (اوحدی بلیانی، ۱۳۸۸: ۳۶۲۰/۶). *رسائل* دهدار به زبان فارسی و در موضوع فلسفه و عرفان است. مبحث محوری همهٔ رساله‌های آن مفهوم «وجود» در عرفان ایرانی‌ست. این رسائل عبارت‌اند از: *اشراق‌النیرین*، *الف‌الانسانیه*، *توحیدیه*، *دُرّالیتیم*، *ذوقیات* یا *ذوقیه* یا *ذوقیات عقلی و معقولات ذوقی*، *رقائق‌الحقائق*، *توحید یا فضیلت (شرافت) انسان*، *کواکب‌الثواقب*، *نسبت افراد یا حقیقت ادراک*، *ملکات انسان* یا *عشره کامله* یا *اخلاق و نفایس الارقام*.

ملا محسن فیض کاشانی (۱۰۰۷-۱۰۹۱ق) با نام محمدبن مرتضی از فقیهان، محدّثان، عالمان و عارفان بزرگ امامیه است. او در کاشان متولد شد در همان شهر دفن گردید (ناجی نصرآبادی، ۱۳۸۷: ۳۸). *اصوال‌المعارف* از آثار اوست که در آن «مسائل وجودی» بر پایهٔ گفتمان تشیع اثنی‌عشری طرح شده است.

٤. ۲. مفهوم وجودشناسی

در مبحث «هستی» یا «وجود» سخن از «بودنِ» تمام امور و اشیاء است. وجود از مفاهیم اصلی فلسفه است که برخی آن را به معنای هستی، یا وجود مادی یا غیرمادی هر چیزی می‌دانند، و مفهومی‌ست که تمام ویژگی‌های عینی و ذهنی را شامل می‌شود و عموماً آن چیزی‌ست که به‌طور عینی و مستقل از حضور شیء وجود داشته باشد. در تداول معمول به معنای جهانی‌ست که ما از راه حواس باطنی و ظاهری خود از آن آگاهیم، اما در فلسفه برای کلّیت هستی هویتی پایدار در نظر گرفته می‌شود. فیلسوفان با توجه به مقدمات فکری خود، وجود و هستی را تعریف می‌کنند. در متون اسلامی وجودشناسی (انتولوژی) تطوّر و تنوع دارد.

٤. ۲. ۱. مفهوم «وجود» در تاریخ اسلام

در اندیشهٔ اسلامی مبحث وحدت (توحید) در مفهوم «واحدیت» (یکی) و «احدیت» (یکتایی) خدا از ابتدا مطرح بود، اما مبحث «وجود» دیرتر وارد آن شد و نقش مهمی را در تحول فلسفه که غالباً هستی‌شناسی تعریف می‌شود، ایفا کرد. اصطلاح «وحدت وجود» در هیچ اثری پیش از ابن‌عربی یافت نمی‌شود، اما بسیاری از عبارات صوفیه به محتوای آن اشاره دارد. محی‌الدین ابن‌عربی نخستین کسی بود که «با تدوین و تحکیم تئوریک اندیشهٔ وحدت وجود، بر عارفان پس از خود تأثیر گذاشت. از آنجاکه ادبیات فارسی با عرفان آمیزشی عمیق دارد، از اندیشهٔ وحدت وجود ابن‌عربی تأثیراتی گسترده پذیرفت به گونه‌ای که دامنهٔ تأثیر این اندیشه به تمام جغرافیای اسلام رسید» (روحانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۸۹).

خواجه عبدالله انصاری مرتبهٔ سوم (از پنج مرتبه) توحید را «وجودالتوحید» می‌داند: «خروج از حدود شواهد و به سوی محض شاهد ازلی و ابدی»؛ و آخرین مرتبه یعنی «اندراج توحید در واحد» را: «استغراق چیزی که هیچ‌گاه نبود در آنچه همیشه هست»، و در فرازی دیگر به «توحید خواص» با این واقعیت اشاره می‌کند که «جز او کسی نیست» (لیس غیره احد) (نوربخش، ۱۳۶۲: ۱۱۲ – ۱۱۸). پیش از غزالی (۵۰۵ ق) واژهٔ «وجود» بیشتر برای توضیح معنای توحید به کار می‌رفت. غزالی در *مشکاة‌الأنوار* ثمرهٔ عروج معنوی عرفا را چنین شرح می‌دهد: «آن‌ها از طریق یک شهود بی‌واسطه مشاهده می‌کنند که هیچ چیز جز خدا وجود ندارد و جز وجه او همه چیز هلاک‌شونده است» که به مفهوم وحدت شهود اشاره دارد و خود مقدمه مفهوم وحدت وجود است. او در *احیاء علوم‌الدین* عبارت «هیچ چیز جز خدا وجود ندارد ... وجود تنها به وجود حقیقی تعلق دارد» (غزالی، ۱۳۹۳: ۱۴۸) را ذکر می‌کند که متعیّن در مفهوم وحدت وجود است.

اکثر فیلسوفان مسلمان تا قبل از صفویه به اصالت و تقدم وجود اعتقاد داشتند و بر این باور بودند که هستی موجودات دو جنبه دارد: وجود، و ماهیت. فلسفهٔ اسلامی قائل به «اصالت وجود» است و «ماهیت» را امری عارض بر وجود می‌داند. از همین رو، به دنبال شناخت وجود حقیقی از غیرحقیقی‌ست. «وجود» خود به دو دستهٔ بالضروره (واجب‌الوجود

و ممتنع الوجود) و بالإمکان تقسیم می‌شود. فلاسفهٔ اسلامی واجب‌الوجود را اصل و منشأ وجود می‌دانند و خداوند را واجب‌الوجود می‌نامند. بقیهٔ موجودات ممکن‌الوجود و در طول وجود خداوند هستند که پس از فراهم شدن علت وجودی و رفع موانع وجودی به ارادهٔ واجب‌الوجود موجود می‌شوند (مصباح یزدی، ۱۳۹۶: ۵۷).

در کلام فیلسوفان مَشاء از قبیل بوعلی، بهمنیار و خواجه نصیرالدین آمده که «وجود» (حتی در ممکنات) امری حقیقی و واقعی‌ست [ولی نه به شکل دَوَرانی که «وجود» اصیل است یا «ماهیت» و اگر «وجود» اصیل است، پس ماهیت امر اعتباری‌ست (بدون توجه به آثار و لوازم اصالت وجود و اعتباریت ماهیت)]. عرفا (از ابن‌عربی به بعد) مسئلهٔ اصیل بودن وجود را عنوان کرده‌اند، ولی از نظر آن‌ها وجود مساوی‌ست با ذات حق، و غیر از وجود همه چیز کثرت است و خیال و وهم (ماهیت) (مطهری، ۱۳۸۸: ۹۶).

٤. ۲. ۲. وحدت وجود در تفکر اسلامی

در نظریهٔ وحدت وجود بیان می‌شود که «ذات هستی یکی‌ست و مصداق آن حق (خدا) است و ماسوای آن نمود و ظهور و تجلّی او و از شئونات اویند. هر امر ذاتی وحدت حقیقی دارد، یعنی نه‌تنها یکی‌ست، بلکه یگانه است. ذات وجود نیز وحدت حقیقی دارد و به‌عنوان یک حقیقت لاجرم از یگانگی و صرافت برخوردار است و مصداق آن ذات احدی خداست» (شالچیان، ۱۴۰۰: ۲۰۷). همان‌گونه که با تابش نور رنگ‌ها ظاهر می‌شوند، هنگامی که خدا وجود را به اشیاء افاضه می‌کند آن‌ها در جهان ظهور می‌یابند، اما نظر به اینکه اشیاء از خود هیچ وجودی ندارند، آنچه ادراک می‌شود چیزی جز وجود خداوند که از کیفیات یا احکام اشیاء لبریز شده، نیست.

وحدت وجود معانی مختلفی از وحدت را دربردارد: شهودی، حلولی، اتحادی، کلی، عددی، مفهومی، حقیقی غیرکثیر، حقیقی تشکیکی، و حقیقی اطلاقی که فقط مورد آخر مورد توجه عرفای اسلامی‌ست. بر اساس وحدت شهودی که همان وحدت وجود است، «سالک در سیر و سلوک خویش به مقام و مرحله‌ای می‌رسد که از انانیّت خود و جمیع خواهش‌های نفسانی تهی می‌شود و در نتیجه به نوعی هشیاری دست می‌یابد که در آن

خود را با حق یگانه می‌بیند و محبّ و محبوب، شاهد و مشهود یکی می‌شوند» (سیدآقایی، ۱۴۰۰: ۱۲۶).

وحدت تشکیکی که برگرفته از حکمت متعالیه و مکتب ملاصدراست، در دورهٔ صفویه رایج گردید. این مکتب مانند مکتب اشراق از استدلال و کشف و شهود توأم بهره می‌برد (پناهی، ۱۳۸۵: ۴۰). مکتب اشراق را شهاب‌الدین سهروردی در اواخر قرن ۶ و اوایل قرن ۷ ارائه داد. بنا بر آن هستی چیزی غیر از نور نیست و هرچه در جهان است و بعد از این به وجود می‌آید نور است، لذا جهان جز اشراق نیست. منتها بعضی نورها رقیق‌اند و برخی غلیظ؛ برخی انوار ذراتِ پراکنده دارند و پاره‌ای دیگر دارای ذرات متراکم هستند؛ همان‌گونه که نورهای قوی بر ضعیف می‌تابند، نورهای ضعیف هم به انوار قوی تابش دارند. انسان هم از این قاعده مستثنا نیست، به دیگران می‌تابد همان‌گونه که نورهای دیگران به او می‌تابند (رضوی، ۱۳۷۷: ۱۳۲). نیک می‌دانیم که سهروردی سنّت تفکر ایران باستان را در آثارش زنده کرد و تعبیر نور استعاره‌ای از آفتاب و آتش است که در ادیان ایرانی پرستش می‌شد(مجتبایی، ۱۳۸۶: ۳۹).

٤. ۳. استعارهٔ مفهومی

در زبان‌شناسی شناختی «استعارهٔ مفهومی» با واژگان و عبارت‌های استعاری متفاوت؛ و عبارت است از: فهم یک حوزهٔ مفهومی بر حسب حوزهٔ مفهومی دیگر. حوزهٔ مفهومی‌ای که از آن برای فهم حوزهٔ دیگر استفاده می‌شود، حوزهٔ مبدأ نام دارد، و حوزه‌ای که مفهوم آن بدین طریق درک می‌گردد حوزهٔ هدف یا مقصد می‌نامند. برای مثال در استعارهٔ مفهومی «عشق، مسافرت است»، عشق مقصد یا هدف، و مسافرت مبدأ است. در عبارت‌های «ببین تا کجا آمده‌ایم»، «بر سر دوراهی هستیم»، «هر کدام از ما باید راه خود را نتخاب کنیم» کلماتی که زیر آن‌ها خط کشیده‌شده استعاره‌های زبانی متعلق به حوزهٔ مبدأ (مسافرت) است که به یاری آن‌ها عشق (مقصد یا هدف) را درک می‌کنیم. این استعاره‌های زبانی «خوشه‌های معنایی» متعلق به یکی از دو حوزه هستند (کوچش، ۱۳۹۵: ۲۰ – ۲۲).

۵. تحلیل استعاره‌های مفهومی هستی‌شناختی «وجود» در *رسائل دهدار* و *اصول‌المعارف*

بنا بر مقدمات بیان‌شده مشخص شد که دغدغه‌های وجودی در متون عرفانی و فلسفی فارسی رواج داشته است. در دورهٔ صفویه نیز این امر مستثنی نبود. *رسائل دهدار* و *اصول‌المعارف* که از آثار عرفانی دورهٔ صفوی هستند، نمایندهٔ دو جریان فکری مهم در این دوره‌اند: اولی باورهای عجم‌گرایی (ایرانی)، و دومی گفتمان تشیع دوازده‌امامی. سه عنصرِ عرفان و تصوف، ایرانی‌گرایی، و تشیع در شکل‌گیری اندیشهٔ سیاسی صفویه نقشی اساسی داشتند. اهمیت دودمان صفوی برای تاریخ‌نگاران از سه جهت است: سربرآوردن از یک طریقت صوفیانه، اعلان تشیع اثنی‌عشری به عنوان دین رسمی، و رواج اندیشه‌های ایرانی (Babayan: 2002, xxv).

۵. ۱. استعارهٔ مرکزی نور

یکی از بنیان‌های حکمت مشرق‌زمین نور است. استعارهٔ مفهومی نور از برجسته‌ترین استعاره‌های عرفانی- فلسفی‌ست که هم در حکمت ایران باستان و هم در تفکر دورهٔ اسلامی حضور داشته است. در قلمرو اندیشه‌های اسلامی این مفهوم گسترده نقطهٔ پیوند اندیشه‌های فلسفی و باورهای عرفانی‌ست که به شکل استعاره و تمثیل در قرآن کریم نیز مطرح شده است. مفهوم نور این توانایی را دارد که مقولات تحلیل‌ناپذیری چون «خدا» را در ظرف استعاره تبیین نماید.

دهدار شیرازی در معرفی *اشراق‌النّیرین* از استعارهٔ «خورشید» بهره می‌برد و صفت «روشنی‌بخش» را برای محتویات آن به کار می‌گیرد که گواه بر استعارهٔ مفهومی مرکزی حقیقت نور است: «و این رساله که مندرجاتش روشنی‌بخش دیدهٔ ذوق است و چاشنی-افزای جان شوق، موسوم آمد به اشراق‌النّیرین. چه در این دو نیّر از افق سرارير طلوع می‌نماید: یکی در اظهار شمّه‌ای از تطابق آفاق و انفس، و دیگر در اِشعار به تولّد ثانی به طریق تلویح به مضمونِ کلام روح‌افزای حضرت مسیح که فرموده: «لن یلجَ الملکوتِ

من لم یولد مرّتین» (۱۳۷۵: ۴۶). او رسالهٔ *اشراق النیرین* را چون خورشیدی می‌داند که دو بار طلوع می‌نماید: یکی در آفاق و انفس، و دوم برای آگاهی دادن و آموختن. در ادامه به تشعشعات خورشید توجه دارد و با زبان استعاره بدان اشاره می‌کند. انوار علم و آگاهی را به تشعشعات خورشید مانند کرده و می‌گوید: «و پیش از ظهور نیّرین اشراقی تابان می‌شود که نورش ساطع آید بر کیفیت ادراک انسانی و تصریح بر ذوقیات توحید به ادلهٔ وجدانی. امیدواری به کرم جبلی اهل فضل و افضال» (همان‌جا).

استعارهٔ مرکزی «نور» و «خورشید» در کلام دهدار برای تبیین برهان وجودی به کار گرفته شده: «و حق تعالی را که موجود می‌گویند، به این اعتبار است که پرتو آن وجود حقیقی بر ایشان تافته؛ همچنان‌که آب را که در آفتاب نهند و گرم شود آن را مشمّس گویند یعنی گرم‌شده به پرتو شمس. پس وجود حقیقی اوست» (همان: ۲۲۱). ناگفته پیداست که استعارهٔ خورشید و تصاویر مرتبط با آن، مرکز ثقل باور ایرانی‌ست و در این اثر به اَشکال مختلف بیان می‌شود: «آن وجود عام است که حکم ضوء آفتاب دارد و تعینات حکم الوان زجاج و در اکثر کتب مذکور است و این وجود عام پرتو وجود مطلق است و اول تعیّنات» (همان: ۱۹۸). دهدار «آفتاب» را مظهر وجود مطلق می‌داند و بر این اساس آفتاب یعنی وجود یک حقیقت واحد، یعنی خدا؛ دلیل آفتاب (یگانه وجود حقیقی) را نور او می‌داند نه سایه که ذلیل و مسخّر آفتاب است، همه‌چیز در وجود آفتاب خلاصه می‌شود» (سیدآقایی، ۱۴۰۰: ۱۲۸).

بدین ترتیب، نورِ صرف و شعورِ محض که همان وجود است، با عقل قابل‌فهم است. نور آفتاب همان وجود است که به صورت عام به همه داده شده است. به عبارت دیگر «هستی همچون نورِ وجود» استعاره‌ای مهم در این اثر است که به‌صراحت وجود را مساوی با نور و آفتاب می‌بینند: «و چون اول وجود را می‌بینند و بعد از آن موجودات را به نور وجود می‌بینند، پس می‌گوید لا اله الا الله» (دهدار، ۱۳۷۵: ۲۲۹). از نظر دهدار افاضهٔ وجود به موجودات از وجود چیزی نمی‌کاهد و موجب نقصان وجود نمی‌شود. او همین موضوع را در استعارهٔ آفتاب و ارتباط آن با ماه نیز بیان می‌دارد: «پس جهت تفهیم این کلام مثالی گوییم: بدان که نور ماه از آفتاب است و ماه به خود نور ندارد و نور از آفتاب بود و فایض

می‌شود؛ نه به آن معنی که نور منتقل می‌شود از آفتاب به ماه یا منقسم می‌شود، بلکه آفتاب به حال خود است و نور او نیز به حال خود است و هیچ تحویل و تغییر بدو راه نیافته و به نور خود روشن است و روشنی ماه از پرتو نور اوست و روشنی نور ماه عین روشنی آفتاب است ... پس اینکه گفته‌اند که ممکنات موجودند به وجود حق، همین معنی دارد که گویند ماه روشن است به نور آفتاب» (همان: ۲۲۳). این همان وحدت تشکیکی‌ست؛ افاضهٔ نور وجود به موجودات دیگر از جمله ماه. وی در جای‌جای *رسائل* از طریق تأویل آیات قرآن از استعارهٔ مرکزی خورشید و خوشه‌های تصویری آن مانند اشراق، نور، نیر، و پرتو استفاده می‌کند: «و تأویل «یضل من یشاء و یهدی من یشاء» (فاطر: ۸) آن است که به حسب اقتضای ماهیات، قابل اشراق نور توفیق الهی بوده‌اند. پس همان از قوه به فعل آمده و بعضی قابل نبوده‌اند و به فعل نیامده‌اند. مثل دو جام که یکی لطیف باشد و پرتو نور مهر قبول کند و دیگری کثیف باشد و قبول نکند» (همان: ۲۴۹) و این همان نعمت هدایت است که از طریق استعارهٔ مفهومی نور و متعلقات آن مفهوم‌انگاری شده است.

علاوه بر استعارهٔ خورشید، آنچه در باورهای ایرانی ریشه دارد و در این اثر نیز استعاره‌ای تابع از نور است، استعارهٔ آتش است. آتش در باورهای ایران باستان اهمیت زیادی دارد. از نشانه‌های آیین مهرپرستی در فرقهٔ قلندریه وجود آتشدان در محافل قلندریان عجم، گورهای خودسازی، و داغ‌کردن است. از نشانه‌های آیین زرتشی در فرقهٔ قلندریه جهانگردی، سیر و سفر، پاس‌داشتن و قداست آتش بوده است (شفیعی، ۱۳۸۶: ۴۲۰).

آتش از استعاره‌هایی‌ست که برای گرمادهی استفاده می‌شود، اصل وجود و حرکت است که در اندیشهٔ جوهری ملاصدرا نیز بازتاب دارد: «اگر وهم گوید که پس تعیّن که امری است اعتباری، قوامش به چیست که چنین موجود می‌نماید؟ گوییم که به فعل قیوم خلاق و به فیض علیم حکیم. چنانچه دایرهٔ آتش از حرکت شعلهٔ جواله موجود و متحقق می‌نماید» (دهدار، ۱۳۷۵: ۱۹۹). بر همین اساس متعلقات آتش نیز مدّنظر دهدار بوده و استعارهٔ مفهومی آتش برای مفهوم‌انگاری اصطلاحاتی از قبیل «دایرهٔ وجود»، «عقل»، «ممکنات» و ... به کار رفته است.

دهدار برای بیان و تفهیم «دایرهٔ وجودی» و «عقل»، دو انگارهٔ مفهومی «دایرهٔ وجود آتش است» و «ممکنات آتش است» را به کار می‌برد: «پس چون طالب صادق به این نظر به سوی عالم نگرد، بیند که در وجود نیست هیچ ذاتی الا ذات حق و این ممکنات به وجود حق قائمند و نمایان. و جهت تفهیم این معنی تمثیلی نموده‌اند به وجود دایره از آتش که قائم است به وجود شعلهٔ جوالّه؛ زیراکه چون فتیله را آتش زنند و آن را به دور درآورند، از روی شتاب و سرعت به واسطهٔ سرعت دور و حرکت آن فتیله دایره‌ای از آتش را در نظر موجود نماید که تا آن فتیلهٔ روشن در سیر باشد، آن دایره موجود نماید؛ اما در نزد اهل بصیرت هیچ دایره از آتش موجود نیست و آنچه می‌نماید، سیر همان فتیله است. همچنین این موجودات ذوات موجوده می‌نمایند به فیض وجود حق تعالی» (همان: ۲۲۴). مؤلف در این عبارت دایرهٔ هستی را با دایرهٔ شعلهٔ آتش قیاس نموده است. دایره‌ای که از چرخاندن شعلهٔ آتش ایجاد می‌شود و به آن جواله می‌گویند استعارهٔ مکنیه از دایرهٔ وجود و افلاک است؛ زیرا همان‌طور که افلاک نمودی از عقول هستند که از وجود نشئت می‌گیرد، وجودش وابسته به آتش است. بر اساس نور وجود مطلق، عقل انسانی نیز ارزش و اهمیت می‌یابد؛ زیرا با عقل به آگاهی دست می‌یابد. در اینجا نور استعاره‌ای برای عقل است: «مشرب عقل انسانی را در دریافت اشیاء خصایصی است که به حسب آن مراتب برای آنچه یافته مقرر می‌شود و از جمله خصایصش آن است که هر چیز را که موجود ادراک کُنه نموده البته آن را تحلیل به ماهیت و وجود می‌کند ... و چون عقل جوهری‌ست که نور صرف و شعور محض و ادراک مطلق است، پس به نفس خود نیز معلق است» (همان: ۱۸۳). در اینجا نور صرف و شعور محض که همان وجود است، با عقل قابل‌فهم است. حکما به خصوص در فلسفهٔ مشاء بر اساس دلایلی معتقدند که در باطنِ جهان موجودی واسطه قرار دارد که هم به ذات خود، شعور دارد و خویش را درک می‌کند و هم به علت خویش و هم به معلولات خود. این موجود در هیچ ماده و جسمی حلول ندارد و به هیچ پیکری تعلق ندارد. فوق زمان و مکان است. از مبدأ خویش فیض می‌گیرد و به جهان می‌رساند. تمام ادراک‌ها و شعورها و قدرت‌های این جهان، به فیض و مدد اوست و نظر به اینکه خود آگاه و غیرمادّه است، «عقل» نامیده می‌شود و چون واسطهٔ فیض بین مبدأ کل و

جهان است و نیرویی فعال است، آن را «عقل فعال» می‌خوانند. برخی عقل فعال را یکی از مفاهیمی که از خدا طرح شده، دانسته‌اند (فیاضی، ۱۳۸۲: ۲۵۸)، اما فلاسفهٔ اشراقی که معتقد به عقول عرضی در آخرین مرحله از سلسله عقول طولی هستند، نظر حکمای مشاء را قبول ندارند و وجود افراد انسان و کمالاتی را که به او می‌رسد، به جوهری مجرد عقلی به نام «رب‌النوع یا مثال» انسان مستند می‌کنند. از همین جاست که جهان مادی نیز ارزشی به اندازهٔ اعتبار جهان غیرمادی و متافیزیکی به دست می‌آورد (همان: ۳۰۸).

باب اول *اصول‌المعارف* دربارهٔ وجود، معرفت هستی، شناسایی حقیقت وجود، حقیقت وجود و مقام صرافت هستی و به اصطلاح اهل عرفان همان مقام و مرتبه ذات است. فیض کاشانی در فلسفه تابع دیدگاه ملاصدراست. ملاصدرا با تثبیت اصالت وجود در فلسفهٔ اسلامی به اندیشه‌های فلسفی چهره‌ای جدید بخشید؛ بنابراین می‌توان گفت نظریهٔ اصالت وجود آن‌گونه که در حکمت متعالیه مطرح‌شده، سابقه نداشته است. حال استعارهٔ مفهومی «وجود، شمس است» و زیرمجموعه‌های آن ابعاد مهمی را از این تفکر آشکار می‌کند. آشتیانی می‌گوید: «محقق برای درک این مفهوم (مظلم) از استعارهٔ نور کمک می‌گیرد: لولا النور، ما ادرک شیء، لا معلوم، لامحسوس و لامعقول؛ بنابراین برهان نور و وجود یک اصلند و ظلمت و عدم نیز جدا از هم نشوند» (۱۳۶۲: ۵۲).

نظر فیض دربارهٔ کیفیت ظهور و بروز وجود در مراتب وجودی بنا بر قول به تشکیک چنین است که عدم نیز وجود ندارد: «همان‌طور که نور شمس با درجات مختلف به همهٔ پدیده‌ها و اشیاء زمینی نزول می‌کند و بی‌نوری محض وجود ندارد» (۱۳۹۸: ۴۵ – ۴۶). فیض کاشانی وجود باری تعالی را خورشیدی می‌داند که نور او ذاتی است: «وجود عالم از جانب باری تعالی، مانند وجود پرتوی خورشید در فضایی ذاتاً تاریک است، یعنی مادامی که خورشید بتابد خواهد بود، و چنان‌که غروب کند، پرتو از جوّ ناپدید می‌گردد، اما خورشیدِ هستی و وجود به خاطر ذاتش، عدم در او راه نداشته و عدم آن ممتنع است [...] نور موجود در جوّ خورشید، جزء خورشید نیست، بلکه رشحه و فیضی از آن است؛ حکم پیرامون وجودگرفتن عالم از باری تعالی نیز چنین است، عالم جزئی از او نیست، در عوض فضل و فیضی از جانب اوست. تنها این نکته می‌ماند که خورشید قادر به جلوگیری از نور و

فیضان آن نیست، چرا که این امر در سرشت خورشید نهفته است، حال آنکه به خلافِ آن، باری تعالی در تمامی افعال خویش مختار است، از آنچه عوام می‌پندارند، برتر است» (همان: ۱۷۰). او نور حقیقی را از آنِ ذات پاک خداوندی می‌داند؛ عالم و هرآنچه در آن است تجلّیاتی از این نور هستند. عالم و موجودات آن در حقیقت فضل و فیوضات رحمانی حق هستند.

فیض کاشانی معتقد است که «در دارِ وجود غیر از اصل وجود چیزی تحقق ندارد ... به معنایی که ظل و سایهٔ وجود چیزی نیست که عقل از حقایق وجودیه انتزاع می‌نماید ... که قهراً به تبعیت ظل و شبح نسبت به ذی ظل و ذی شبح تحقق دارد» (همان: ۶). در اینجا وجودِ سایه برای مفهوم وجود، ما را به نور، آتش و خورشید رهنمون می‌شود. وجود چیزی است که سایه و ظل دارد، یا خورشید است که ظل و سایه را ایجاد می‌کند. در استعاره‌ای دیگر برای فهم موضوع بیان می‌دارد که «وجود، آتش است». وی در خصوص موضوع وابستگی حقیقت وجود و وجود موجود به تعیّن جوهریت از آتش و سوزندگی آن سخن می‌گوید: «اگر وجود آتش نه مفهوم آن، در ذهن حاصل شود باید آثار خارجی آن نیز بر آن مترتب شود و آتش ذهنی خاصیت سوزندگی داشته باشد» (همان: ۷). او در ادامه با ارائهٔ حدیثی از امام صادق (ع) از استعارهٔ «وجود شمس است» پرده‌برداری می‌کند: «ان روح المومن لاشد اتصالا بروح الله من اتصال شعاع الشمس بها» (همان: ۳۷). اگرچه او پس از این استعارهٔ مفهومی به متابعت دیگر حکما، الله را از هرگونه تشبیه منزه می‌دارد و به آیهٔ «لیس کَمثله شیء» اشاره می‌کند تا از اتهام حلول جلوگیری کند. بنابراین، «نور شمس، وجود است» که از آسمانِ اطلاق به اراضیِ تقیید می‌تابد و همه را به نور خود که همان وجود منبسط بر ماهیت باشد، روشن می‌نماید؛ زیرا نور عبارت از وجود است و ظلمت به معنای عدم.

فیض کاشانی در جایی دیگر برای درک وحدت، از شعاع شمس و حرارت حاصل از آن و آتش مدد می‌جوید: «اما واحد جنسی از آنجایی مبهم است به واسطهٔ ضعف وحدت و ابهام خاص به متعدد مستند می‌شود، مثل حرار حاصل از حرکت و شعاع شمس و آتش و غیر اینها از اشیاء» (۱۳۹۸: ۶۷). حوزهٔ مبدأ در این استعاره، شمس و حوزهٔ

مقصد، مفهوم وجود است. شمس تصویر مرکزی و خوشه‌های آن یعنی نور، شعاع، ظل و سایه، حرارت و سوزندگی و ظلمت استعاره‌های حاصل از شمس و مفاهیم مرتبط با نظریهٔ کلامی وجود از جمله، وحدت، کثرت، تشکک، تعیّن و عدم در حوزهٔ مقصد قرار می‌گیرند.

۵. ۲. استعارهٔ مفهومی دریا

دریا یکی از نمادها و بزرگ‌ترین کلیدواژهٔ ذهن عارفانه است. در آثار عرفانی متعدد با مفهوم نمادین به کار رفته است. توسل به اندیشه‌های وحدت وجودی صوفیانه، دیدگاه کثرت‌اندیشی را بارور ساخته است. عارف، تظاهر خدا را در کلیت اشیا و موجودات می‌بیند. این، مرحلهٔ بقاء بالله است که به بیداری بعد از خاموشی شهرت دارد و در نتیجهٔ محو و فنای وجودی عارف به دست می‌آید. این بیداری در عرفان اسلامی بالاترین مرتبهٔ معرفت است؛ هر کس به این نقطه برسد وحدت را در کثرت و کثرت را در وحدت می‌بیند. استعارهٔ مفهومی مرکزی دریا در *رسائل* دهدار شیرازی چنین مطالبی را بیان می‌دارد. مثال‌هایی از این گونه استعارهٔ مفهومی در جای‌جای اثر دیده می‌شود: «پوشیده نماند که چون فطن صاحب بصیرت در وجود ممکنات می‌نماید و فکر صائب به کار در می‌آورد، می‌بیند که وجود ممکنات حکم امواج دارد بر بحر، یا مثل حباب است بر آب» (۱۳۷۵: ۲۲۳). دهدار با استفاده از استعارهٔ مفهومی «ممکنات، امواج است» و «ممکنات، حباب است» این اصطلاح عرفانی را برای مخاطب قابل‌فهم کرده است. در این دو انگاره، ممکنات حوزهٔ مقصد است که از طریق مفاهیم عینی و ملموس امواج و حباب مفهوم‌انگاری شده است.

اندیشه‌های وحدت وجودی در دورهٔ صفوی با زبان استعاری دریا و زیرخوشه‌های آن اعم از موج و حباب و سراب به تصویر کشیده شده‌اند. وجود مطلق مانند دریا تعیّن ندارد؛ موج و حباب تعیّن‌های دریاست. سراب نیز تصویر وهمی از وجود است که حقیقت ندارد. صاحب *حدیقه‌الشیعه* در این باره می‌گوید: «این جماعت خدا را به دریا تشبیه کرده و مخلوقات را به موج دریا، چنانکه می‌گویند که ظاهر است که موج دریا عین دریاست؛

یعنی مخلوقات همه خدایند و این طایفه کسانی را کـه دعـوی خـدایی کرده‌انـد و از همـین جهت معتقد است گویندگان این سخنان در پـردهٔ حلـول و اتحـاد و وحـدت وجـود ملحـد هستند. نویسنده معتقد اسـت متقـدمین علمـای امامیـه ایـن قـوم را مـذمت بسـیار کرده‌انـد و کتاب‌ها مشتمل بر طعن ایشان نوشته‌اند» (مقدس اردبیلی، ۱۳۷۸: ۷۵۶).

سراب نیز زیرمجموعهٔ استعارهٔ مرکزی دریاست، زیرا وهم و خیال آن را به جای دریـا تصور می‌کند در حالی‌که وجود خارجی ندارد: «هر مشعورٌبه که از فرض وقـوعش محـالی لازم نیاید، ممکن‌الوقوع است و هر چه نظر به ذاتش ممکن‌الوقوع، نظر به واجب. اکنـون از فرض قول صوفیه که وجود اشیا چون وجود سراب هیچ محذوری لازم نمی‌آیـد» (دهـدار، ۱۳۷۵: ۲۶۹). دهدار شیرازی بودنِ اشیاء را در اندیشهٔ وجودی خـود، بـا اسـتفاده از اسـتعارهٔ مفهومی «سراب» مفهوم‌انگاری کرده است. معمولاً در عرفان، هر چیزی کـه ناپایـدار باشـد با استعارهٔ «سراب» مفهوم‌انگاری می‌شود مانند دنیا، تعیّنات، هوی‌وهوس و...؛ چـون دوامـی ندارد و به مفهوم واقعی پوچ است.

استعارهٔ مرکزی دریا و زیرخوشه‌های آن یعنی مـوج و حبـاب و سـاحل کـه تمثیلـی و نمودی از وجـود و موجـودات هسـتند، در *اصـول‌المعارف* بازتـاب داشـته‌اند: «مثـال جهـت مقایسهٔ بین حق و خلف یعنی نحـوهٔ وجـود او و حقـایق امکـانی؛ حـق اول بـه منزلـهٔ دریـای بی‌ساحل و له المثل الاعلی، باید گفت و حقایق امکانی به منزلـهٔ امـواج حاصـل از حرکـت دریایی بی‌تناهی وجود است و موج و حبـاب نمـود دریـا و و جـود ممکنـی، ناچـار سـراب وجود حق و در حقیقت ثانیهٔ مـایراه الاحـول» (فـیض، ۱۳۹۸: ۷۷). عارفـان و در رأس آنـان ابن‌عربی خداوند را جوهر می‌دانند و همهٔ عالم را عَرَض و طفیل و تعیّنـات او. از نظـر آنـان مجموعهٔ عالم از این بابت که عالم است، اعراض‌اند و متکی به ذات خداوندی. او نیز ماننـد دهدار شیرازی استعارهٔ سراب را برای وجود وهمی و خیالی در ذهن به کار می‌بـرد: «آنچـه تحقق خارجی دارد، وجود است که بود است و ماهیت نمود و سراب وجـود و ثانیـهٔ مـایراه الاحوال است که مصداق واقعی می‌باشد» (همان: ۲۷). بنابراین، منبع وجود فقط خداسـت و مابقی همه سرابی بیش نیست.

فیض کاشانی در بیان وحدت و کثرت بحثی با عنوان «الحقیقه صحوالمعلوم و محوالموهوم» دارد که می‌گوید: «پیشِ بی‌حد هرچه باحد است، لاست» (۱۳۹۸: ۵۶). در مقام مثال، حق را دریای بی‌ساحل و له المثل الاعلی در نظر می‌گیرد، حقایق امکانی را امواج حاصل از حرکت دریای بی‌تناهی وجود، موج و حباب را نمود دریا، و وجود ممکنی را سرابِ وجود حق در نظر می‌گیرد (همان‌جا). وی در جایی دیگر می‌گوید: «مراد از تجدد صور و هیولی معاً و میزان مسبوقیت مجموعه عالم ماده بعدم زمانی آناً فناً آن است که در حرکت جوهری و اشتداد ذاتی امر باقی بالفعل وجود ندارد، بلکه وهم خیال می‌کند صور و حقایق عالم ماده ثبات دارند مثل رودخانه‌ای که حرکت آب حس نشود و یا به واسطهٔ پر بودن رود از آب بر سبیل تجدد امثال در و هم چنین گنجد که آب باقی است» (همان: ۹۸). او مانند دیگر نویسندگان این دوره به نقل‌قول از بزرگان قبل از خود تمسک می‌جوید؛ ردّ پای استعارهٔ دریا در این نقل‌قول‌ها و گزینش آن‌ها نیز محسوس است: «و الیه اشارالمعارف بقوله: خلق را چون آب دان صاف و زلال/ اندر او پیدا جمال ذوالجلال/ شد مبدَّل آب این جو چند بار/ عکس ماه و عکس اختر، برقرار» (همان: ۱۸۴).

فیض کاشانی در توصیف حال منکران و فریفتگان درخشندگی سراب زیبای دنیا می‌گوید: «آن‌ها نه می‌بینند و نه می‌شنوند، چرا که شنوایی خود را از دست داده‌اند و بین آن‌ها و آیات پروردگارشان فاصله افتاده است. آنان به ظاهر زندگانی دنیا آگاهند، امّا از آخرتشان غافلند. مقصود از شنوایی در اینجا شنوایی ظاهری نیست، زیرا افراد مورد نظر از شنوایی ظاهری که مربوط به عالم دنیوی است، محروم نیستند، بلکه مقصود ما شنوایی باطنی است که مربوط به عالم آخرت است. البته کسانی که کمالات بالاتری دارند، در عالم دنیا هم می‌توانند از شنوایی باطنی برخوردار باشند؛ چراکه با شنوایی ظاهری جز صداها شنیده نمی‌شود که جانداران دیگر هم در این مورد با انسان‌ها شریکند، امّا با شنوایی باطنی زبان حال را می‌توان درک کرد که سخنی جدا از سخن گفتاری است» (همان: ۵۸). پس، قوای ادراکی در دنیا و آخرت با هم متفاوت‌اند. فیض کاشانی برای قابل فهم کردن حال منکران و غفلت‌زدگان برای مخاطب از استعارهٔ مفهومی سراب بهره برده است، پوچی

دنیا و ظاهر زیبا و درخشندهٔ آن را سرابی می‌داند که در آن آبی نیست و فقط از فاصلهٔ دور به چشمهٔ پرآب دیده می‌شود. در اینجا حوزهٔ مقصد، حال غفلت‌زدگان و وابستگان به دنیاست که مفهومی ذهنی‌ست و با مفهوم عینی سراب مفهوم‌انگاری شده است.

نظریهٔ وحدت وجود به گونه‌های بسیار در آثار عارفان و فیلسوفان تبیین شده است. در یک دسته‌بندی کلی «وحدت در عین کثرت» و «وحدت وجود و کثرت انتساب به موجود» بیان می‌شود. وحدت در عین کثرت «وحدت حقه» است که در برابر «وحدت عددیه» قرار دارد. ملاهادی سبزواری، در شرح این نظریه می‌گوید: «طریقه این گروه از اهل حق ... وحدت در کثرت، و جمع در فرق است. وجود اصیل است ... واحد است به وحدت حقه، نه وحدت عددیه، و مراتب فاضله دارد» (۱۳۶۲ :۳۱). بر این اساس، نظریهٔ وحدت وجود به وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت معتقد است؛ بنابراین رسیدن عارف و سالک راه حق به درجهٔ معرفت بر اساس نظریهٔ وحدت وجودی که والاترین درجات سیر و سلوک است، «وحدت را در کثرت و کثرت را در وحدت می‌بیند و خود او احدیتی می‌شود که در آینهٔ کثرت منعکس می‌شود و کثرتی می‌شود که در آینه وحدت منعکس می‌شود» (لاهیجی، ۱۳۹۹: ۲۶۸-۲۶۷).

وحدت وجود در تعریف عارفان، با ذات هستی یکی است و مصداق آن ذات یکتای حق است و هرچه غیر حق وجود دارد، در واقع نمود، ظهور و تجلّی او است. ابن‌عربی، بنیان‌گذار این مکتب معتقد است که وحدت و کثرتی که در این عالم می‌بینیم، تجلّی وحدت و کثرتی است که در ساحت ربوبی وجود دارد: «وحدت ذات، و کثرت اسما و صفات. بر این اساس در سرای هستی غیر از یک وجود نیست که در عین حال، هم واحد است و هم کثیر» (ابن‌عربی، بی‌تا: ۴۲۰/۳). مفاهیم وحدت وجود، وحدت عددی، وحدت تشکیکی و مفاهیم عرفانی و فلسفی دیگری مانند آن، جز از راهبرد زبان استعاری مفهومیِ هستی‌شناختی، برای خواننده قابل‌فهم نمی‌شود. در این راستا، دهدار شیرازی در *رسائل* و فیض کاشانی در *اصول‌المعارف* به‌خوبی این موضوعات را مفهوم‌انگاری کرده‌اند.

۵. ۳. استعارهٔ مفهومی نقطه

در دورهٔ صفوی عجم‌گرایی همسو با فرقهٔ نقطویه بود. این فرقه ادامهٔ جریان باطنی‌گرایی بود که با نهضت حروفیه آغاز شد، با این تفاوت که نقطویه همه چیز را در «نقطه» خلاصه می‌دید،آفرینش و پیدایش همه چیز را از خاک می‌دانست و آن را نقطه می‌خواند (کیا، ۱۳۲۰: ۵). آن‌ها مبدأ همهٔ اعداد (تکثرات وجود) را از نقطه یا همان عدد صفر می‌دیدند و آن را با خاک یکسان می‌پنداشتند؛ زیرا دانه‌های خاک به شکل نقطه است و بر اساس باورهای اسلامی انسان از خاک آفریده شده است. دهدار شیرازی در این زمینه می‌گوید: «حمد و سپاس و ستایش بی‌قیاس حضرت خداوند راست (جلّ و علا) که از نقطهٔ حُبّ ذاتی جوهر انسان را بیافرید» (۱۳۷۵: ۷۵). او میان نقطه و خورشید ارتباط برقرار کرد و آن را مرکز عالم هستی دانست: «هرگاه نقطهٔ ذاتیه تلمع کند در عالم ظهور، البته بر دورِ آن دایره‌ای از نور ارتسام می‌یابد به نوعی که اگر آن تلمع پیوسته شود و دایره بر دایره افزاید، شکل کره مترسم شود که آن نقطه مرکزش باشد» (همان: ۵۸)، و ذات مطلق را به آفتاب: «و الضحی، غرض از قسم، اظهار شأن حبیب است و تأویلش آنکه سوگند به ارتفاع آفتاب ذات مطلق» (همان: ۷۷). مجموع این استعاره‌های مفهومی، جهان‌بینی دهدار شیرازی را بیان می‌کند که همان باور به خورشید و نقطه است: «و افراد انسان به حسب استعداد ذاتی و قابلیت صفاتی متعددی افتادند و هریک نور جمال حضرت حق معروف را در آینه از مرایاء اکوان مشاهده نموده‌اند اما آنان که نقاط دایرهٔ عالم لاهوتی‌اند نور احاطهٔ ذاتی منظور ایشان است ... و اکثر یک اثر را اختیار نموده و اعتقاد بدان مقید می‌دارند و یک نقطه را به خدایی فرامی‌گیرند» (همان: ۴۷).

نقطه همان عدد صفر و آغاز است؛ از این‌رو، مساوی با خدای ازلی‌ست که همه چیز از او موجود می‌گردد. بر همین اساس دل مؤمن نیز در استعارهٔ مفهومی «دل مؤمن، نقطه است» به شکل نقطه دیده شده، زیرا دل انسان قابلیت عروج و یکی شدن با ذات الهی را دارد چون به شناخت ذات وجود دست می‌یابد: «و چون غرض از بذل و عطا ادخال سرور است در نقطهٔ دل مومن، پس آن را به منت و اهانت و خواری و استماع غیر که موجب

خفت است در نظرها ابطال نباید نمود» (همان: ۲۹۷). همچنین است استعارهٔ مفهومی نقطه برای آسمان در انگارهٔ «آسمان، نقطه است» که در مردمک چشم انعکاس می‌یابد: «استدلال بر قول او طلب زیادتی باشد، نه هر چه نزد عقل محال است، نزد قدرت محال است. چه آسمان با بزرگی خود در سیاهی وسط چشم مثالِ نقطه است» (همان: ۲۸۰).

نقطه به مثابهٔ وحدت (ذات حق/ انسان کامل) در برابر دایره به مثابهٔ کثرت (عوالم معنا و شهود) معانی پایه‌ای این دو نماد هستند که قابلیت بازتعریف مفاهیم جزئی‌تر را مطابق با متن عرفانی در خود فراهم کرده‌اند: «طرح آفرینش کائنات»، «استمرار حضور، نظارت و جذبیت پی‌درپی حق» و «سیر و سلوک سالک». بر همین اساس دهدار می‌گوید: «در دوایر موجوده بسیطه دایره‌ای اعظم از فلک محیط نیست و آن را دوازده قسمت کرده‌اند و عمده در آن اقسام چهار قسمت است که آن را اوتاد اربعه می‌خوانند به جهت قوام دایره به ایشان و آن اوتاد اول است و دهم و هفتم و چهارم. پس چون مناسبت قوام دایره به این چهار با قوام وجود به حق تعالی یافت، همین چهار حرف را جمع کرد بی‌ملاحظه معنی و ندیّت و لفظ خدا نیز همچنین» (همان: ۱۹۶). دهدار در جایی دیگر نیز به این استعارهٔ پر کاربرد که معانی فسلفی در فرقهٔ نقطویه دارد، اشاره می‌کند: «نسبت این شئونات و تکثر به ذات علم، چون نسبت تکثر نسبت است به سوی واحد عددی، و نقطه مرکز مثلاً در واحد عددی، نسبت نصفیت اثنین و ثلثیت ثلاثه و ربعیت اربعه الی غیرالنهایت مندرجه است. و در نقطهٔ مرکز نسب متکثره به حسب نقاط محیط مندمج و اصلاً موجب تکثر به هیچ وجه در ذات آن‌ها نیست و عقل صحیح این را منکر نیست» (همان: ۲۰۴). همچنین: «سالک همهٔ احکام و آداب شرعی و همهٔ رسوم و عادات عرفی را صحیح و ثابت می‌داند و با وجود کثرت آن تفصیل، وحدت عددی را همیشه در نظر دارد و می‌گوید: جهان چون خط و خال و چشم و ابروست/ که هرچیزی به جای خویش نیکوست» (همان: ۲۲۸). در این عبارت، جهان استعاره‌ای مفهومی از نقطه است و دهدار آفرینشِ جهان را به لحاظ تمرکز و هدفدار بودن به نقطه مانند کرده است؛ مانند نقطه که در کنار خط (مثلاً الف) عدد را تشکیل می‌دهد.

پیشنیهٔ ریاضی دهدار موجب شده بیش از حد به عدد صفر که همان نقطه است توجه کند و آن را استعارهٔ مرکزی در استدلال‌های خود نماید. این استعاره خوشه‌هایی نیز دارد: خط، حرف، و عدد. «عدد از این بابت اعتبار دارد که در کنار نقطه که همان صفر است، قرار می‌گیرد» (کیا، ۱۳۲۰: ۴۵). از همین‌جا استعارهٔ مفهومی اعداد به کمک دهدار می‌آیند تا نظریهٔ برهان وجودی را تبیین کند و به اثبات برساند: «و حق تعالی را که موجود می‌گویند، به این اعتبار است که پرتو آن وجود حقیقی بر ایشان تافته؛ همچنان آب را که در آفتاب نهند و گرم شود آن را مشمّس گویند؛ یعنی گرم شده به پرتو شمس. پس وجود حقیقی اوست ... پس علم او به ذات او به اعتبار هر یک صفتِ حقیقت، یک ممکن است از ممکنات. این صفات را شئون ذاتیه می‌خوانند و شئون ذاتیه عبارت است از نسبت‌ها که در ذات مندرج است اما نه چون اندراج یک و دو و سه بلکه همچون اندراج لازم در ملزوم، مثل اندراج نصف بودن و ثلث بودن و ربع بودن در واحد عددی پیش از آنکه جزء دو و سه و چهار شود، یعنی عدد یک را که ملاحظه کنیم، قبل از آنکه جزء دو شود، نصف دو بودن در او مندرج است و پیش از آن که جزء سه شود، ثلث بودن در او مندرج است» (دهدار، ۱۳۷۵: ۲۲۱).

در عبارت دیگر، دهدار بیشتر دربارهٔ نظریهٔ وحدت عددی خود سخن می‌گوید: «وحدت حقیقی نیست غیر از اطلاق به معنی لا به شرط. و بدون این وحدت متصور نیست. چه اگر به معنی لاغیر یا ماخوذ به اعتبار وحدت عقلی یا عددی یا غیرهما باشد، پس سلب و اعتبار با ذات ماخوذ باشد، پس وحدت نباشد. پس بنابراین از واحد حقیقی افعال لایتناهی صادر شود از جهت وحدت عددی و عقلی» (همان: ۲۶۸). آن‌گونه که مشاهده می‌شود عدد چیزی فراتر از یک استعاره است، بلکه فیض جهان و هستی را با عدد توصیف می‌کند. در این راستا «نقطه» که در بین اعداد هم هست و هم نیست، به مانند «وجود» جایگاه ویژه‌ای دارد. دهدار در ادامه می‌گوید: «کلیت و جزئیت و قوه و فعل از اوصاف ممکنات‌اند. پس نسبت همه با او مساوی باشد. کثرت صفاتش بالمجمول است و منشأش ذات ممکن. پس ذوجهتین نباشد و استکمال به صفات لازم نیاید. تعدد نسبت موجب تکثر

نیست در ذات. چون نسبت نصفیت اثنین و ثلثیت ثلاثه و ربعیت اربعه به سوی واحد عددی صفت ما مخلوقند. پس مشابه صفات او نباشند» (همان: ۲۸۰).

فیض کاشانی در اصل پنجم و ششم از باب اول *اصول‌المعارف* به نحوهٔ سریان وحدت اشیاء و علت تساوق وجود و وحدت می‌پردازد و می‌گوید: «ایجاد الواحد بتکراره العدد» (۱۳۹۸: ۵۵). او «وحدت حقیقیه» و «وحدت عددیه» را بیان می‌کند. وحدت عددی از اتحاد با متکثرات امتناع می‌کند. به عبارت دیگر، واحد خاص که با تکرار آن عدد ساخته می‌شود؛ مثلاً اگر آن را دو بار تکرار کنی عدد دو و اگر سه بار تکرار کنی عدد سه و ...، پس سه یعنی یک و یک و یک؛ گر چه خود یک عدد نیست، ولی مبدأ اعداد است؛ چون عدد کمیّتی قابل‌انقسام است در حالی‌که یک تقسیم پذیر نیست؛ از این نوع وحدت به وحدت عددی تعبیر می‌کنند که در مقابل کثرت است (همان: ۹۸). اگرچه وحدت عددیه در علم کلام پیش از فیض نیز کاربرد داشته، اما در اینجا بازتولید شده و بیان نظریهٔ وحدت و کثرت (حوزهٔ مقصد) با استعارهٔ مفهومی عدد (حوزهٔ مبدأ) به کار رفته است. استعارهٔ مفهومی عدد آن‌چنان‌که در *رسائل* دهدار برجسته است، در این اثر چشم‌گیر نیست؛ دلیل آن نیز واضح است: *اصول‌المعارف* به دنبال برسازی گفتمان شیعه است نه عجم‌گرایی.

۵. ٤. استعارهٔ مفهومی نطفه

دهدار شیرازی در جایی از *رسائل* تمثیلی به کار می‌برد؛ خانه‌ای را متصور می‌شود که فردی در آن زندانی‌ست و راه خروج ندارد. پس از گشتن بسیار فرشی را می‌بیند و وقتی آن را کنار می‌زند نقب و سوراخی را می‌بیند که می‌تواند از آن خارج شود و به تعبیر دهدار بیدار شود (۱۳۷۵: ۶۱-۶۲). اتاق نماد دنیاست و نقب نماد نطفه: «نظر به حال خود می‌کند که رخنه‌ای که از آنجا به این منزل درآمده است کدام است و به رهنمونی استاد مشفق می‌بیند که آن رخنه نطفه است از صلب پدر به رحم مادر رفته» و پس از عبور از مرتبهٔ جمادی و نباتی دارای روح حیوانی می‌شود و سپس به ظهور نور عقل نائل می‌گردد

(همان). دهدار در این تصاویر استعاری، هستی یافتن را به زایش تشبیه می‌کند و برای درک بیشتر از نقب به عنوان سوراخ وجود سخن می‌گوید. نقب به ورود نطفه به رحم اشاره دارد و منظور وجود یافتن و هستی‌ست. از سوی دیگر این استعاره‌ها شباهت نقب و نطفه با نقطه را نیز به یاد می‌آورد که می‌تواند مرکز دایرهٔ هستی باشد: «حمد و سپاس و ستایش بی‌قیاس حضرت خداوند راست (جلّ و علا) که از نقطهٔ حُبّ ذاتی جرهر انسان را بیافرید» (همان: ۷۵).

استعارهٔ نطفه و ارتباط آن با نقطه در اثر فیض کاشانی نیز با بسامد زیاد تکرار می‌شود؛ زیرا وراثت در تفکر ایرانی و جهان تشیع نقش مهمی دارد: پادشاهی و امامت در این دو دیدگاه از طریق وراثت به جانشینان به ارث می‌رسد. بنابراین، بی‌جا نیست اگر نطفه تبدیل به استعاره شود. در اینجا مؤلف در بیان برخی حقایق وجودی نظیر: فاعل و غایت متحد، وجود واحد، و مبدأ کل از تشبیه پدر و نطفهٔ آدمی مدد می‌جوید. در استعارهٔ مفهومی، «فاعل کل، انسان (پدر) است» نطفه و پدر حوزهٔ مبدأ است برای به تصویر کشیدن فاعل کل و غایت اول و غایت آخر. «فاعلِ کل عیناً هم از لحاظ وجودی و هم از لحاظ عقلی، غایتِ کل است. گاه با صورت به هم متحد می‌شوند؛ چنان‌که دربارهٔ پدر این گونه است، او مبدأ تکوّن صورت آدمیت از نطفه به صورتِ آدمیت خود است، نه چیز دیگری از آن، و امر حاصل در نطفه چیزی جز صورتی از آدمیت نیست و این صورت همان غایتی است که نطفه به سوی آن حرکت می‌کند... یعنی صورت پدر و با درنظر آوردن انتهای این حرکت، غایت است که همان صورت پسر است» (فیض، ۱۳۹۸: ۱۱۸). فیض در *اصول‌المعارف* برای قابل‌فهم کردن اصطلاحات عرفانی «فاعل» و «غایت» نیز از استعارهٔ مفهومی بهره می‌برد. او غایت کل را مانند پدری می‌داند که پسر از او به وجود آمده است. در این انگاره، غایت کل مقصد و انسان (پدر) قلمرو مبدأ است که غایت کل با واسطهٔ آن تفهیم شده است.

فیض کاشانی به این اصل وجودی اشاره می‌کند که «هر عنصری تا مراتب و درجات و مراحل وجود را از نوع اخس طی ننماید به اشرف دست نمی‌یابد؛ مثلاً حیوان باید تمام

مراحل نباتی را طی کند تا به درجهٔ حیوانی برسد و نبات باید تمام مراحل معدنی را طی کند که به درجهٔ نباتی برسد. بر همین اساس، نطفهٔ انسان باید از مراحل جمادی، نباتی و حیوانی عبور نماید که قوام وجودی حیوان به آن وابسته است و به مرتبهٔ انسانی برسد و اگر استعداد قوبل صور ملکوتی در او باشد، در مراتب و مقامات جمیع عقول طولیه سیر نموده تا به مقام فناءبالله برسد» (همان: ۳۱۴-۳۱۵). سیر مادّی نطفهٔ انسان از مرحلهٔ جمادی تا درک وجود در این شاهدمثال به‌روشنی توضیح داده شده: «مثال ذلک الحجر من المعدن و الشجر من النبات و غیر الانسان من الاحیوان و مثال غیر قوی الوجود، المنی من المعدن و الجنین من النبات و الطفل من الحیوان و لیست هذه التمامیه و القوه فی الوجود مانعه له عن الوصول الی الله» (ترجمه: نمونهٔ آن سنگ از معادن، درخت از نبات و غیر انسان از حیوان و مثال بدون وجود قوی، نطفه از مواد معدنی، جنین از گیاهان و فرزند از حیوانات است و این تمامیت و قوت در وجود نیست. او را از رسیدن به خدا بازدارد) (همان: ۱۴۲). همچنین نطفه و حرکت آن به سمت حیات حیوانی به صورت استعارهٔ مفهومی هستی‌شناختی برای بیان سیر الی الله آورده شده است: «ان کان من اهل السلوک الی الله بان یکون ناقصاً ضعیف الفعلیه کالمنی الصالح لان یصیر حیوانا او یکون تاما و لکن ترک صورته النوعیه التی بها تمامه و فعلیته و زهد فی حیاته الدنیا تلک طلبا لصوره اعلی» (همو، ۱۳۶۲: ۱۴۳) (ترجمه: اگر از اهل طریق اللّه باشد که ناقص و ضعیف باشد، عمل مانند نطفهٔ نیکو است که حیوان شود یا کامل شود، ولی صورت کیفی خود را ترک کرده که تمامیت و تأثیر او را دارد و در جستجوی صورت برتر از زندگی در آن دنیا دست کشید) (همو، ۱۳۹۸: ۱۴۳). این حرکتِ چرخه‌ای که تغییر و تحول مداوم هستی را به تصویر می‌کشد، نشان‌دهندهٔ سیر نزولی و صعودی تکامل انسان در دنیاست و با گذر از یک مرحله به مرحلهٔ بالاتر صعود می‌کند.

٦. نتیجه‌گیری

تصوف در دورهٔ صفویه به سیاست گرایید و مفهومی گسترده‌تر یافت. در نتیجه در اکثر آثار آن دوره عنصر عرفان بازتاب داشت. *رسائل دهدار* اثر محمد دهدار شیرازی نمایندهٔ تفکر ایرانی و عجم‌گرایی، و *اصول‌المعارف* اثر ملا محسن فیض کاشانی نمایندهٔ تفکر شیعی در این دوران محسوب می‌شوند. نقطهٔ اشترک هر دو نویسنده در عرفان، و پرداختن به مسائل «وجودی» و «هستی‌شناسی» ایرانی و اسلامی‌ست. هر دو نویسنده برای مفهوم‌انگاری موضوعات فلسفی و عرفانی از زبان استعاره بهره برده‌اند. معمولاً امور ذهنی با استفاده از نمونه‌های عینی برای مخاطب مفهوم‌انگاری می‌شود، استعارهٔ مفهومی یکی از روش‌های مفهوم‌انگاری‌ست. در میان استعاره‌های این دو اثر ۳ استعاره از همه بیشتر است که هر کدام تمثیل یک نوع اندیشهٔ وجودی‌ست: ۱) اندیشهٔ «وحدت وجود» که خداوند و ذات حق را وجود مطلق می‌داند و مابقی هستی را تعیّنات این ذات در کثرات عالم. این اندیشه با استعارهٔ «دریا» و زیرخوشه‌های آن از قبیل موج، حباب، سراب و ... برای تفهیم مفاهیمی چون ذات، وجود، وحدت وجود و ... به کار رفته است؛ دریا وجود مطلق، و مابقی هستی تعیّنات آن هستند. ۲) اندیشهٔ وحدت تشکیکی با استعارهٔ «خورشید» و «نور» به تصویر کشیده شده؛ خورشید وجود مطلق است که نورش به مقادیر مختلف به موجودات می‌تابد و موجودات از این نور افاضهٔ وجود می‌کنند. در *رسائل دهدار* از طریق کاربرد استعارهٔ مفهومی مرکزی نور و خورشید علاوه بر مفهوم‌انگاری نظریهٔ برهان وجود، اصطلاحاتی از قبیل: دایرهٔ وجود، عقل، و ممکنات نیز مفهوم‌انگاری شده‌اند. ۳) وحدت عددی نیز با «نقطه» و «نطفه» ممثّل شده‌اند. در این استعاره، نقطه اصل وجود مطلق است و باقی اعداد و حروف از وحدت و اجتماع آن ایجاد می‌شوند. نطفه نیز به دلیل جناس و شباهت ساختاری با نقطه می‌آید. استعارهٔ مفهومی نطفه در *رسائل* دهدار شیرازی و *اصول‌المعارف* فیض کاشانی برای تبیین سیر نزولی و صعودی تکامل انسان به کار رفته است. به‌طور کلی می‌توان گفت تصاویر اصلی در *رسائل دهدار* شیرازی با «آفتاب»، «دریا» و در مرحلهٔ سوم «نقطه» (و نطفه) ساخته می‌شوند. در *اصول‌المعارف* استعارهٔ مرکزی «نور»

و خوشه‌های آن، و استعارهٔ «دریا» و زیرخوشه‌های آن به ترتیب اولویت حوزه‌های مبدأ هستند که همگی برای بیان مفهوم «وجود»، «هستی» و «ذات مطلق خداوند» به کار رفته‌اند. نقطهٔ مشترک *اصول‌المعارف* و *رسائل دهدار* آنجاست که «شمس» به‌عنوان عنصری از باورهای ایرانی در هر دو اثر استعارهٔ مرکزی‌ست. در هر دو اثر استعاره‌های «دریا» و «نور» با بسامد بالا دیده می‌شود؛ با این حال، چنانچه استعارهٔ «شمس» را عنصری از تفکر عرفانی ایرانی در نظر بگیریم و استعارهٔ مرکزی «دریا» را عنصری از تفکر عرفان فارسی–هندی؛ می‌توان به این نتیجه رسید که *اصول‌المعارف* جامع هر دوی این تفکرات است، علاوه بر اینکه استعاره‌هایی مرتبط با تفکر شیعی را در خود دارد؛ یعنی هم متأثر از فرهنگ عرفانی ایرانی‌ست و هم فارسی–هندی.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Bāyrāmmorād Morādi **https://orcid.org/0000-0002-4463-502x**
Abbās Nikbakht **https://orcid.org/0000-0003-2474-7996**
Abdollāh Vāsegh Abbāsi **https://orcid.org/0000-0001-9105-8117**

منابع

آشتیانی، سید جلال‌الدین. (۱۳۶۲). *مقدمهٔ اصول‌المعارف*. تهران: دفتر تبلیغات اسلامی.

ابن‌عربی، محی‌الدین. (بی‌تا). *الفتوحات‌المکیه*. بیروت: دار صادر، ۳ ج.

اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمدبن محمد. (۱۳۸۸). *تذکرهٔ عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین*. مقدمه، تصحیح و تحقیق از محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.

بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس». *نقد ادبی*، س ۳ ش ۱۰: ۹۱ – ۱۱۴.

پناهی آزاد، حسن (۱۳۸۵). «فلسفه حکمت متعالیه». *قبسات*، س ۱۱ ش ۳۹–۴۰: ۱۹۷ – ۲۲۰.

تیلیش، پل. (۱۳۷۵). «نمادهای دینی». ترجمهٔ امیرعباس علی زمانی. *معرفت*، س ۵ ش ۳: ۳۹ – ۴۷.

جینز، جولیان. (۱۳۸۵). *خاستگاه آگاهی در فروپاشی ذهن دوجایگاهی*. مترجمان نجل رحیم ودیگران. تهران: آگاه، ۳ ج.

دهدار شیرازی، محمدبن محمود. (۱۳۷۵). *رسائل دهدار*. به کوشش محمدحسین اکبری ساوی. تهران: نقطه.

رضوی، مهدی. (۱۳۷۷). *سهروردی و مکتب اشراق*. ترجمهٔ مجدالدین کیوانی. تهران: مرکز.

روحانی، مسعود، حق‌جو، سیاوش، و شوبکلائی، علی‌اکبر. (۱۳۹۴). «بررسی وحدت وجود در رباعیات بیدل دهلوی». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ش ۳۸: ۸۵ – ۱۰۸.

سبزواری، هادی. (۱۳۶۲). *اسرار الحکم*. با مقدمهٔ میرزا ابوالحسن شعرانی. تهران: اسلامیه.

سیدآقایی رضایی، سیده مهنا و بالو، فرزاد. (۱۴۰۰). «مفهوم وحدت وجود در مشرب فکری مولانا و لِف تالستوی». *ادبیات عرفانی*، س ۱۳ ش ۲۵: ۱۱۷ - ۱۴۸.

شالچیان ناظر، علی. (۱۴۰۰). *وحدت وجود و نتایج آن از نگاه محی‌الدین ابن‌عربی*. تهران: سلوک ما.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *قلندریه در تاریخ: دگردیسی‌های یک ایدئولوژی*. تهران: سخن.

-شیرعلی، حمیدرضا و فرخزاد، ملک محمد.(۱۳۹۷). «از وحدتِ عددی تا وحدتِ احدی تحلیل دیدگاهِ عطار نیشابوری در بابِ حقیقتِ توحید». *تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)*، س ۱۰ ش ۳۶: ۷۷-۹۶.

صلواتی، عبدالله و کوکرم، فاطمه. (۱۳۹۹). «تبیین انسان‌شناختی مرگ در دو نظام وحدت تشکیکی و وحدت شخصی وجود ملاصدرا». *خردنامه صدرا*، س ۲۶ ش ۲ (پیاپی ۱۰۲): ۶۵-۷۲.

غزالی، محمد. (۱۳۹۳). *احیاء علوم الدین*. تهران: فردوس، ۴ ج.

فیاضی، غلامرضا. (۱۳۸۲). *تعلیقات بر نهایه‌الحکمه*. قم: مؤسسهٔ امام خمینی (ره).

فیض کاشانی، ملا محسن. (۱۳۶۲). *اصول‌المعارف*. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

ـــــــــــــــــــ. (۱۳۹۸). *ترجمهٔ اصول‌المعارف*. ترجمه و تحقیق از ابراهیم رنجبر. تهران: آیت اشراق.

کوچش، زولتان. (۱۳۹۶). *استعاره؛ مقدمه‌ای کاربردی*. ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی. ویراست دوم. تهران: آگاه.

کیا، صادق. (۱۳۲۰). *نقطویان یا پسیخانیان*. تهران: ایران کوده.

مجتبایی، فتح‌الله. (۱۳۸۶). «سهروردی و فرهنگ ایران باستان». *اطلاعات حکمت و معرفت*، ش ۶ (پیاپی ۱۸): ۳۷ – ۴۴.

مصباح یزدی، محمدتقی. (۱۳۹۶). *آموزش عقاید*. تهران: امیرکبیر، ۳ ج.

مطهری، مرتضی. (۱۳۸۸). *مجموعه آثار*. تهران: صدرا.

مقدس اردبیلی، احمدبن محمد. (۱۳۷۸). *حدیقه‌الشیعه*. تهران: انصاریان، ۲ ج.

ناجی نصرآبادی، محسن. (۱۳۸۷). *فیض‌نامه*. تهران: مدرسه عالی شهید مطهری.

نوربخش، جواد. (۱۳۶۲). *معارف صوفیه*. لندن: خانقاه نعمت‌اللهی، ۷ ج.

همدانی، عین‌القضات. (۱۳۵۲). *مصنفات عین‌القضات همدانی*. تهران: ربانی.

یوسف‌ثانی، سیدمحمود، و مهدی‌پور، حسن. (۱۳۹۰). «تبیین کثرت و وحدت وجود در اندیشهٔ عین‌القضات همدانی بر اساس طور عقل و طور ورای عقل». *جاویدان خرد*، ش ۲۱: ۱۳۵ – ۱۶۴.

References

Āshtiāni, Seyyed Jalāl al-Din. (1362/1983). *Moqaddameh-ye Osul al-maʿāref* [Introduction to *Osul al-maʿāref*]. Tehran: Daftar-e Tablighāt-e Eslāmi. [In Persian]

Behnām, Minā. (1389/2010). "Esteʿāreh-ye mafhumi-ye nur dar divān-e Shams" [The Conceptual Metaphor of Light in Shams's Divan]. *Naqd-e Adabi*, v. 3, no. 10: 91-114. [In Persian]

Dehdār Shirāzi, Mohammad b. Mahmud. (1375/1996). *Rasā'el-e Dehdār* [*Dehdār's Treatises*]. Ed. Mohammad Hosayn Akbari Sāvi. Tehran: Noqteh. [In Persian]

Fayyāzi, Gholāmrezā. (1382/2003). *Taʿliqāt bar Nehāyah al-hekmah* [Commentary on *Nehāyah al-hekmah*]. Qom: Mo'aseseh-ye Emām Khomayni. [In Persian]

Fayz Kāshāni, Mollā Mohsen. (1362/1983). *Osul al-maʿārif.* Tehran: Sāzmān-e Tablighāt-e Eslāmi. [In Persian]

_____. (1398/2019). *Osul al-maʿāref*. Translated and researched by Ebrāhim Ranjbar. Tehran: Ayat-e Eshrāq. [In Persian]

Ghazāli, Mohammad. (1393/2014). *Ehya' ʿOlum al-Din* [*Revival of Religious Sciences*], 4 vols. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Hamadāni, ʿAyn al-Qozāt. (1352/1973). *Mosannafat-e ʿAyn al-Qozāt Hamadāni* [*ʿAyn al-Qozāt Hamadāni's* Writings]. Tehran: Rabbāni. [In Persian]

Ibn Arabi, Mohi al-Din. (n. d.). *Al-Fotuhāt al-makkiyah* [The Meccan Revelations]. 3 vols. Beirut: Dār Sāder.

Jaynes, Julian. (1385/2006). *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Trans. by Najl Rahim et. al. as *Khāstgāh-e āgāhi dar forupāshi-ye zehn-e do jāygāhi*, 3 vols, Tehran: Āgāh. [In Persian]

Kiā, Sādegh. (1320/1941). *Noqtaviān yā Pasikhāniān*. Tehran: Irān Kudeh.

Kövecses, Zoltán. (1396/2017). *Metaphor: A Practical Introduction*. Translated by Jahānshāh Mirzābeygi. 2nd Ed. Tehran: Āgāh. [In Persian]

Mesbāh Yazdi, Mohammadtaqi. (1396/2017). *Āmuzesh-e ʿaqā'ed* [Teaching Beliefs], 3 vols. Tehran: Amir Kabir. [In Persian]

Moghaddas Ardebili, Ahmad b. Mohammad. (1378/1999). *Hadiqat al-shiʿa*, 2 vols. Tehran: Ansāriān. [In Persian]

Mojtabā'i, Fathollāh. (1386/2007). "Sohrawardi va farhang-e Irān-e bāstān. [Sohrawardi and Ancient Iranian Culture]. *Ettelāʿāt-e Hekmat va Maʿrefat*, no. 6(18): 37-44. [In Persian]

Motahari, Mortezā. (1388/2009). *Majmuʿeh āthār* [Collected Works]. Tehran: Sadrā. [In Persian]

Nāji Nasrābādi, Mohsen. (1387/2008). *Feyznāmeh*. Tehran: Madreseh ʿĀli Shahid Motahari. [In Persian]

Nurbakhsh, Javād. (1362/1983). *Maʿāref-e Sufiyeh* [*Sufi Teachings*], 7 vols. London: Khānghāh-e Neʿmatollāhi. [In Persian]

Owhadi Belyāni, Taqi al-Din Mohammad b. Mohammad. (1388/2009). *Tazkereh-ye ʿarafāt al-ʿāsheqin va arsatāt al-ʿārefin*. Introduced, edited, and researched by Mohsen Nāji Nasrābādi. Tehran: Asātir. [In Persian]

Panāhi Azād, Hasan. (1385/2006). "Falsafeh-ye hekmat-e moteʿāliyeh" [Philosophy of Transcendent Philosophy]. *Ghabasāt*, v. 11, nos. 39-40: 197-220. [In Persian]

Razavi, Mahdi. (1377/1998). Sohrawardi va maktab-e eghrāq [Sohrawardi and the Illumination School]. Trans. by Majd al-Din Keyvāni. Tehran: Markaz. [In Persian]

Rohāni, Masʿud, Haqju, Siavash, & Shubkalā'i, Aliakbar. (1394/2015). "Barresi-ye vahdat-e vojud dar Robāʿiyāt-e Bidel-e Dehlavi" [An Investigation of the Unity of Existence in the robāʿis of Bidel-e Dehlavi]. *Adabiyāt-e ʿErfāni va Osturehshenākhti*, no. 38: 85-108. [In Persian]

Sabzavāri, Hādi. (1362/1983). *Asrār al-hikam*. With an introduction by Mirzā Abu al-Hasan Shaʿrāni. Tehran: Eslamiyyeh. [In Persian]

Salavāti, A., & Kukaram, F. (1399/2020). "Tab'in-e ensānshenākhti-ye marg dar do nezām-e vahdat-e tashkiki va vahdat-e shakhsi vojud-e Mollā Sadrā" [Anthropological Explanation of Death in the Graded Unity and Personal Unity of Existence as Proposed by Molla Sadrā]. *Kheradnāmeh-ye Sadrā*, v. 26, no. 2(102): 65-72. [In Persian]

Seyyedāqā'i Rezā'i, Seyyedeh Mahnā, & Bālu, Farzād. (1400/2021). "Mafhum-e vahdat-e vojud dar mashrab-e fekri-ye Mowlānā va Leo Tolstoy" [The Concept of Unity of Existence in the Intellectual School of Mowlānā and Leo Tolstoy]. *Adabiyāt-e Erfāni*, v. 13, no. 25: 117-148. [In Persian]

Shafi'i Kadkani, Mohammad Rezā. (1386/2007). *Qalandariyyeh dar tārikh: Degardisihāy-e yek ide'oloji* [Qalandariyyah in History: The Transformations of an Ideology]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Shālchiān Nāzer, ʿAli. (1400/2021). *Vahdat-e vojud va natāyej-e ān az negāh-e Mohi al-Din b. Arabi* [Mohi al-Din b. Arabi's Perspective on the Unity of Existence and Its Consequences]. Tehran: Soluk-e Mā. [In Persian]

Shirali, Hamid Rezā, & Farrokhzād, Malek Mohammad. (1397/2018). "Az vahdat-e ʿadadi tā vahdat-e ahadi: Tahlil-e didgāh-e ʿAttār Nishāburi dar bāb-e haqiqat-e towhid" [From Numerical Unity to the Unity of the One: An Analysis of ʿAttār Nishāburi's Perspective on the Truth of Unity]. *Tafsir va Tahlil-e Motun-e*

Zabān va Adabiyāt-e Fārsi (Dehkhodā), v. 10, no.36: 77-96. [In Persian]

Tillich, Paul. (1375/1996). “Religious Symbols." Trans. by Amir Abbās Alizamāni as “Nemādhāy-e dini”. *Maʿāref*, v. 5, no. 3: 39-47. [In Persian]

Yusef-e Thāni, Seyyed Mahmud, & Mahdipur, Hasan. (1390/2011). “Tab’in-e kesrat va vahdat-e vojud dar andishe-ye ʿAyn al-Qozāt Hamadāni bar asās-e towr-e ʿaql va towr-e varāye ʿaql.’ [Hamadāni’s Perspective on Multiplicity and Unity]. *Jāvidān-e Kherad*, n. 21: 135-164. [In Persian]

استناد به این مقاله: مرادی، بایرام‌مراد، نیک‌بخت، عباس، واثق عباسی، عبدالله. (۱۴۰۲). نگاهی نو به استعاره‌های مفهومی هستی‌شناسی در عصر صفوی با تکیه بر *رسائل* دهدار شیرازی و *اصول‌المعارف* فیض کاشانی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۴)، ۲۹- ۶۰. doi: 10.22054/JRLL.2024.77923.1064

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

Literary Language Research Journal
Winter 2024, 1(4), 62-92
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.76876.1059

ATU PRESS

Original research
Received: 22/11/2023, Review: 9/12/2023, Accepted: 8/2/2024
ISSN: 2821-093X EISSN: 2821-0948

A Study of the Ghazals of Hāfez based on Jakobson's Theory of Communicative Function

Seyyedeh Zahrā Musavi Khorram

Educational Assistant, The Persian Language and Literature Department and the English Language and Literature Department, Applied Linguistics Research Center, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Iran

Shahin Ojāqʿalizādeh *

Assistant Professor, the Persian Language and Literature Department, Applied Linguistics Research Center, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Iran

Abstract

Jakobson's model of language functions categorizes effective acts of communication into six distinct functions: referential, emotive, conative, phatic, metalingual, and poetic. According to Jakobson, artists can influence the audience by utilizing these functions to channel their message. The functions of language, alongside their orientations toward the addressee, addresser, message and other components, play a crucial role in determining the writer's mode of expression and the portrayal of the world around them, which can result in distinct representations of the same subject. This study focuses on examining and analyzing the effects of language functions in Hāfez's ghazals based on Jakobson's communication process, utilizing a descriptive-analytical method and library resources,. The research takes a predominantly structuralist approach, with the Ghani-Qazvini edition of Hāfez's poems serving as the base source. By incorporating linguistic findings and the poetic function of language, the research aims to illustrate the poetic manipulations of language employed by Hāfez in his ghazals. It is these intentional manipulations of language that contribute to the lasting appeal and endurance of Hāfez's poems. The findings of the research highlight that, considering the linguistic and thematic characteristics of Hāfez's ghazals, each language functions, according to Jacobson's theory of

* Corresponding Author: alizadeh@irau.ac.ir

How to Cite: Musavi Khorram, Z., Ojāqʿalizādeh, Sh. (2024). A Study of the Ghazals of Hāfez based on Jakobson's Theory of Communicative Function. *Literary Language Research Journal*, 1(4), 61-92. doi: 10.22054/JRLL.2024.76876.1059

communication, can be examined through three axes: 1) structure, 2) theme, 3) audience. The analysis of sentence structures, such as bipartite, tripartite, and quadripartite sentences, reveal that primary and secondary elements encompassing subjective, complementary, objective, predicative, and adverbial functions, all play a role in conveying the poet's intended message in most verses.

Keywords: Hāfez's *ghazals*, Language functions, Jakobson's Theory of Verbal Communication, Jakobson.

پژوهشنامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ٤، زمستان ۱٤۰۲، ٦۲-۹۲
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.76876.1059

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۹/۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۹/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۱/۱۹
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

بررسی غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ کارکردهای ارتباطی یاکوبسن

سیده زهرا موسوی‌خرّم دستیار آموزشی گروه زبان و ادبیات فارسی و زبان و ادبیات انگلیسی، مرکز تحقیقات زبان‌شناسی کاربردی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، رودهن، ایران

شهین اوجاقعلی‌زاده * استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، مرکز تحقیقات زبان‌شناسی کاربردی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رودهن، رودهن، ایران

چکیده

یاکوبسن، ابزارهای تأثیرگذاری زبان را در شش حوزهٔ عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، همدلی و ادبی معرفی می‌کند. به نظر او هنرمند با هدایت پیام خود از طریق این شش مجرا می‌تواند مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد. نقش‌های زبان و جهت‌گیری آن‌ها عاملی تعیین‌کننده در شیوهٔ بیان نویسنده و بازنمایی نگاه وی به دنیای اطراف است. هر کدام از این نقش‌ها با جهت‌گیری به سوی مخاطب، گوینده، موضوع پیام و امثال این موارد، باعث بازنمایی‌هایی متمایز از موضوعی یکسان در نوشتارهای مختلف می‌شوند. در این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای نشانه‌های نقش‌های زبان در غزلیات حافظ با تکیه بر «فرایند ارتباط یاکوبسن» مطالعه و بررسی شد. از میان دو گروهِ کارکردگرایان و ساختارگرایان، ره‌یافت دوم مبنای کار، و نسخهٔ حافظ غنی ـ قزوینی مِلاک عمل قرار گرفت. با بهره‌مندی از دستاوردهای زبان‌شناسی و نقش شعری زبان، می‌توان تصرفات شاعرانه را در غزلیات حافظ بهتر نمایاند. راز ماندگاری اشعار حافظ، تصرفاتی است که او آگاهانه در حوزهٔ زبان انجام داده است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که با توجه به ویژگی‌های زبانی و محتوایی غزلیات حافظ، هر کدام از نقش‌های زبان را در غزلیات وی با تکیه بر نظریهٔ ارتباط یاکوبسن می‌توان در سه محور بررسی نمود: ۱) ساختار، ۲) درون‌مایه، ۳) مخاطبان. بررسی ساختار جملات بیانگر این مطلب است که در بیشتر ابیات اجزای اصلی و فرعی مانند

* نویسنده مسئول: alizadeh@irau.ac.ir

نقش‌های نهادی، متممی، مفعولی و مسندی، و قیدی هر کدام به نحوی در انتقال پیام مورد نظر شاعر تأثیرگذارند.

کلیدواژه‌ها: *غزلیات حافظ*، نقش‌های زبان، نظریهٔ ارتباط کلامی، یاکوبسن.

۱. مقدمه

اغلب نظریه‌های ادبی، چه از توجه افلاطون به دیالکتیک اثر و حرکت در آن، چه از پایه قرار دادن اصل «تنظیم به قاعده اجزا» برای شکل دادن به اثر و حرکت «اندام‌واره» آن در آراء ارسطو، چه در توجه به «سادگی و وحدت» در آراء هوراس، چه از توجه به سازمان اثر به‌عنوان موجودی دارای حیات در آراء رومانتیک‌ها، چه از هماهنگی‌های شکل و محتوا در آراء شکل‌گرایان و دست‌اندرکاران نقد نو، و چه از عملکرد سازمان‌یافتهٔ اجزا و عناصر یک اثر در یک «جهان» در آراء پدیدارشناسانهٔ نظریه‌پردازان معاصر، همگی در پی آن‌اند تا چگونگی سازوکارهای جهان آثار ادبی و هنری را دریابند و تمایز میان اثر هنری با غیرهنری را نشان دهند. همهٔ این نظریه‌ها با تمامی وجوه تشابه و تفاوت خود، بر کیفیت نگاه منتقدان به مناسبات جهان آثار ادبی- هنری، به‌ویژه شعر تأثیرات مهمی داشته‌اند.

نورتروپ فرای معتقد است که «سه سطح ذهنی داریم و برای هرکدام زبانی مخصوص [وجود دارد] ... اول؛ سطح خودآگاهی و استشعار است که در آن مهم‌ترین عامل تفاوت میان «من» و هر چیز دیگر است ... زبان در این سطح زبان، زبان محاورهٔ معمولی است ... این را می‌توان زبان حدیث نفس[1] نامید ... . دوم؛ سطح مشارکت اجتماعی یا زبان حرفه‌ای و تخصصی آموزگاران، وعّاظ، سیاستمداران، نویسندگان آگهی‌های تجارتی، وکلای دادگستری، روزنامه‌نگاران و دانشمندان است. این زبان را زبان حس عملی خوانده‌ایم. سپس؛ سطح تخیل است که زبان ادبی اشعار، نمایشنامه‌ها، و داستان‌ها را به وجود می‌آورد. البته، این‌ها در حقیقت زبان‌های جداگانه‌ای نیستند، بلکه سه دلیل متفاوت برای به کارگیری کلمات هستند» (فرای، ۱۳۶۴: ۱۰). حال این زبان که در سطح تخیل، موجب آفرینش می‌شود، در شعر هر شاعری مختصاتی دارد. به بیان دیگر به گونه‌ای مورد تصرف شاعر قرار گرفته که دریافت و درک آن، از راز زبانی شاعر و شعرش رمزگشایی می‌کند.

---

1. self - expression

غزلیات حافظ را از این منظر بررسی کرده‌ایم، زیرا معتقدیم غزل حافظ همان‌قدر که به سبب بهره‌مندی از معانی والا برجسته و منحصربه‌فرد است، از منظر تصرفاتی که شاعر در حوزهٔ زبان صورت داده نیز غزلی فاخر و والاست. وجه غالب پژوهش‌ها در زمینهٔ شعر حافظ، ناظر بر حوزه‌های معنایی شعر او، تأثیرگذاری حافظ بر شاعران، تأثر او از شاعران دیگر، و تاریخ اجتماعی و سیاسی عصر شاعر بوده است. برای نمونه آثار مستقلی مانند *تاریخ عصر حافظ* اثر قاسم غنی، *حافظ‌نامه* اثر بهاءالدین خرمشاهی، *ایهامات دیوان حافظ* اثر طاهره فرید، *حافظ* اثر محمود هومن، *حافظ شیرین‌سخن* نوشتهٔ محمد معین، *آیینه جام: شرح مشکلات دیوان حافظ* نوشتهٔ عباس زریاب خویی و منابع متعدد دیگر را می‌توان برشمرد که مؤلفان این آثار رویکردی تفسیری و تحلیلی به غزلیات حافظ داشته‌اند و بررسی زبانی شعر او را به کارکرد موفق انواع صور خیال اعم از تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه و توفیقات بدیعی و موسیقی لفظی زبان او محدود کرده‌اند و به مباحث جدیدتر و علم زبان‌شناسی ورود نداشته‌اند. حال آنکه گاه آنچه مصراعی از شعر حافظ را تعالی شکوهمندانه‌ای بخشیده، فقط یک جابه‌جایی ساده در نحو زبان بوده است: «در شعر حافظ قطعات پازل نامرتب و درهم‌ریخته، هر کدام رنگین و زیبا در گوشه‌ای قرار گرفته تا کسی که وارد بازی می‌شود خود به جای اصلی قطعات پی ببرد و مجموعهٔ کلی یک شکل و فرم را به وحدت برساند. این امر گاه در کاربرد ضمایر متصلی است که حافظ در غیر جای نحویشان از آن‌ها سود می‌جوید و ذهن مخاطب را برای دریافت جایگاه اصلی اتصال ضمیر به تکاپو می‌اندازد (احمدی، ۱۳۷۴: ۳۰۹).

«اساساً هنر شاعری حافظ در به کار بردن این و آن مضمون و مفهوم نیست، بلکه در شیوهٔ خاص بیان و طرز ارائهٔ مطلب است و این طرز خاص، شگرد هنری اوست» (مرتضوی، ۱۳۸۳: ۴۳۳). البته حافظ قطعاً به ظرافت‌هایی که در زبان غزل و تصرفاتی که در حوزهٔ نحو انجام می‌داده، وقوف کامل داشته است: «حافظ سخت‌گیرترین و دقیق‌ترین منتقد شعر خود بوده و چون غزلی می‌سروده آن را فرو نمی‌گذاشته و پیوسته در تکمیل آن می‌کوشیده است» (دادجو، ۱۳۸۶: ۲۶۵).

۲. بیان مسئلهٔ پژوهش

قالب غزل در ادبیات فارسی سابقه‌ای طولانی دارد. در ابتدا برای بیان احساسات و عواطف عاشقانه به کار گرفته می‌شد. سپس، در خدمت اهل عرفان و رمز و رازهای عرفانی قرار گرفت. تحوّل آشکار این قالب از سنایی آغاز می‌شود و در نوع عاشقانه با سعدی به اوج کمال می‌رسد. حافظ شیرازی که شاعری صاحب‌سبک و تأثیرگذار است، در عین جمع و هضم زُبدهٔ هنر شاعران پیشین، به گونه‌ای سخن گفته که سبک و شیوهٔ شاعری پس از خود را تحت شعاع قرار داده است تا جایی که دریافت سبک و تبیین هنر او در غزل‌سرایی خط فاصلی میان قبل و بعد از او ایجاد می‌کند. اغلب بررسی‌های سبکی شعر او، بر اساس نوع تأثیرش بر دیگر شاعران یا نوع برخورد خواننده با آن بوده است. این نوع برخوردها باعث شده ارزش اصلی سخن او پنهان بماند یا بر سر تلقی خوانندگان از مفاهیم او اختلاف‌های بی‌پایانی ظاهر شود.

یاکوبسن بر این باور است که دامنهٔ مطالعات زبان‌شناختی شعر از دو سو گسترده است: نخست؛ علم زبان که نشانه‌های کلامی را در ترکیب و نقش‌های‌شان بررسی می‌کند، ناگزیر از توجه به نقش شعری است. نقشی که همراه با سایر کارکردهای زبانی، نقش اساسی در سازماندهی گفتمان ایفا کرده و در زبان شعری جایگاه غالب را اشغال می‌کند (قویمی، ۱۳۸۳ : ۸۹). یاکوبسن این را «مطالعهٔ زبان‌شناختی نقش شعری در بافت پیام‌های کلامی» به‌طور کلی، و در شعر به‌طور اخص شعرشناسی[1] می‌نامد. وی اذعان می‌دارد همان‌طورکه علم تشریح برای رسیدن به هدف ناگزیر از مطالعهٔ ساخت فیزیولوژیک بدن انسان است، شعرشناسی هم برای نیل به غایتش که همانا فهم عاملی است که پیام کلامی را به اثر هنری مبدل می‌کند، باید به مسائل ساختار کلامی بپردازد. یاکوبسن هدف از این کار را آشکار نمودن زیبایی‌های نهفته در اثر هنری می‌داند که خواننده ناخودآگاه تحت تأثیر آن‌ها قرار می‌گیرد، اما چگونگی پدید آمدن آن‌ها و سازوکارشان را نمی‌یابد (همان: ۹۲). دوم؛ تمام تحقیقات در زمینهٔ شعرشناسی نیاز به مطالعهٔ علمی زبان دارند، زیرا شعر به‌عنوان

1. poetics

هنر کلامی در جایگاه اولِ استفادهٔ ویژه از زبان قرار می‌گیرد و برای تحلیل آن شعرشناس ناچار از تجزیهٔ زبانی شعر، در چارچوب مفاهیم زبان‌شناسی است. در اینجاست که شعرشناسی بخش جدایی‌ناپذیر زبان‌شناسی تلقی می‌شود که دانشِ عمومیِ مطالعهٔ ساخت کلامی است. البته باید دانست که اگرچه ادبیات فرآوردهٔ زبان است و میان شعرشناسی و زبان‌شناسی ارتباطی خاص برقرار؛ اما همان‌طورکه این دو حوزه‌ای واحد نیستند، زبان و ادبیات نیز با هم یگانه نیستند. شعرشناس به دنبال چیستی ادبیات است و با ادبیات آن‌گونه که واقعاً تحقق یافته سر وکار ندارد. او به بررسی آن ویژگی انتزاعی می‌پردازد که پدیده‌ای به نام ادبیات (ادبیّت[1]) را منحصربه‌فرد و متمایز می‌کند. یاکوبسن در این باره می‌نویسد: «موضوع مطالعه در شعرشناسی ادبیات نیست؛ بلکه ادبیّت است یعنی آنچه اثری را به کاری هنری تبدیل می‌کند»[2] (۱۹۸۱: ۱۵۵). پس شعرشناسی به مطالعهٔ ساختار انتزاعی (ادبیّت) می‌پردازد نه به بررسی پدیده‌های تجربی (آثار ادبی).

در این پژوهش تلاش شده نقش‌های مختلف زبان در غزلیات حافظ بررسی شود تا ظرافت‌های لفظی موجود در آن‌ها بهتر نمایانده شود و مخاطب ضمن بهره‌بردن از جنبهٔ معنایی این اشعار، تجزیه‌وتحلیل زیباشناسانهٔ آن‌ها را نیز دریابد، از این زاویه نیز به غزل‌ها بنگرد و پی به ظرفیت بی‌پایان زبان شعر حافظ ببرد. روش کار کتابخانه‌ای، و منبع اصلی *دیوان حافظ* نسخهٔ غنی - قزوینی و منابع موجود در زمینهٔ بررسی زبان و ادبیات و نقش‌های

---

1. litterarite

۲. برخی منتقدان آراء یاکوبسن می‌پندارند که نگرش او به شعر از عقاید کانت الهام می‌پذیرد که هنر را قائم به ذات یا خودمرکزگرا می‌داند، به این معنی که خلاقیت شاعر یا نویسنده ذات مقصود اوست و هنر هدفی جز خود ندارد و او را همراه با سایر صورتگرایان روس متهم به بی‌توجهی به رابطهٔ میان هنر و زندگی واقعی، و در یک کلام پیروی از رویکرد «هنر برای هنر» می‌کنند. یاکوبسن در مقاله «شعر چیست» در جواب این عده می‌نویسد: «نه من و نه سایر صورتگرایان هیچ کدام تا به حال مدعی خودبسندگی هنر نبوده‌ایم. آنچه ما در تلاش برای نشان‌دادنش هستیم این است که هنر سازهٔ مکمل ساختار اجتماعی است. سازه‌ای که با همهٔ سازه‌های دیگر در تعامل است و مضاف بر آن، ازآنجاکه هم قلمرو هنر و هم رابطهٔ آن با سایر اجزای اجتماعی همواره دست‌خوش بی‌ثباتی دیالکتیک است، خود نیز تطورپذیر است. آنچه ما مدافع آنیم جدایی‌طلبی هنر نیست، بلکه استقلال در کارکرد زیباشناختی آن است (۱۹۸۱: ۱۶۹).

زبان بوده است. در بررسی ابیات از دیدگاه موضوع مقاله، نقش‌های ارتباطی زبان حافظ شرح، و برای هر کدام شواهدی از دیوان ذکر شده است.

حافظ در غزلیات خویش طیف وسیعی از افراد را مورد خطاب قرار می‌دهد. از معشوق و ممدوح نامشخص گرفته تا پادشاهان، اُمرا، وزیران و همچنین مخاطبانی چون ساقی، زاهد، صوفی، درویش، و ناصح و دیگران، حتی شخصیت‌های غیرملموسی چون دیده، غم، بخت و دیگر مخاطبان پنهانی که حافظ با آن‌ها گفت‌وگو دارد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مختلفی دربارهٔ نقش‌های شش‌گانهٔ زبان در متون ادبی انجام شده‌اند، اما تعداد محدودی از آن‌ها بر نقش ترغیبی یا انگیزشی زبان تمرکز داشته‌اند. آهی و فیضی (۱۳۹۲) پژوهشی با عنوان «نقش‌های شش‌گانهٔ زبانی در ادبیات تعلیمی با تکیه بر یکی از قصاید سنایی» انجام داده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در ادبیات تعلیمی عموماً و در قصیده خصوصاً «مخاطب» محور اصلی فرایند ارتباط به شمار می‌رود و از میان نقش‌های زبان، «ترغیبی» نقش عمودی و اصلی، و بقیه نقش وسیله‌ای و فرعی به شمار می‌روند.

یافته‌های صراحتی جویباری (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «عوامل مؤثر در ایجاد نقش ترغیبی زبان در قصاید ناصرخسرو» حاکی از آن است که در شعر ناصرخسرو، نقش ترغیبی بعد از نقش شعری بیشترین برجستگی را در مقایسه با سایر نقش‌های زبان داراست.

ازاری و باقری خلیلی (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «مخاطب‌شناسی در غزلیات حافظ شیرازی با تکیه بر نقش ترغیبی» بیان می‌کنند که حافظ در ترغیب با مخاطب خاص یا عام سخن می‌گوید، ازاین‌رو در تحلیل خطاب‌ها، شناختِ مخاطب مورد نظر شاعر و بررسی میزان تأثیر ترغیبات بر مخاطب اهمیت بسیار دارد. شناخت مخاطبان حافظ، دریچه‌ای را به سوی درکی صحیح از فضای سیاسی - اجتماعی حاکم بر زمانهٔ حافظ و گفتمان رایج در آن می‌گشاید. حافظ پیام‌های ترغیبی را در زمینه‌های مختلف دینی، عرفانی، اخلاقی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی با مخاطبانی متنوع و به قصد ایجاد تأثیر، تغییر و اصلاح مطرح می‌کند. مخاطبانی که متناسب با مضمون پیام، شخصیت‌ها و نهادهای سیاسی و اجتماعی را

نیز در خویش جای داده‌اند. در این مقاله کل غزلیات حافظ بررسی شده‌اند. مخاطب‌شناسی یکی از عناصر بنیادی نظام شاعرانهٔ حافظ محسوب می‌شود و گزاره‌های شعر حافظ با توجه به شخصیت مخاطب شکل می‌گیرد. کارکرد غالب جمله‌های امر، نهی، ندا و برخی جمله‌های خبری، ترغیب مخاطب به اهداف مورد نظر حافظ است.

غیاثی و کازرونی (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «مطالعهٔ نشانه‌های نقش ترغیبیِ زبان در قصاید پس از مشروطهٔ ملک الشعرای بهار با تکیه بر رویکرد نقشگرایی هلیدی» به این نتیجه دسته یافته‌اند که نمودهای این نقش در اشعار ملک‌الشعرای بهار در سطح زبانی شامل میزان قطعیت بالای کلام، بسامد چشمگیر افعال امر و نهی، انواع تکرار، شبه‌جملات، افعال کنشی، جملات ندایی، انواع حصر و قصر و استثناء، مؤکّد ساختن کلام، جابه‌جایی معنادار اجزای نحوی ابیات، و تقدیم و تأخیر واژگان بیشترین کاربرد را دارند. در سطح تصاویر زبانی نیز «تصاویر تمثیلی و حماسی» در جهت نمود این نقش به کار رفته‌اند. جامعهٔ مورد مطالعهٔ که قصاید پس از مشروطهٔ بهار است دارای محتوا و مضامین اجتماعی‌ست. مهم‌ترین گستره‌های معنایی که در چهارچوب نقش ترغیبی زبان مطرح شده‌اند سه گسترهٔ «وطن»، «عدالت» و «آزادی» هستند.

٤. مبانی نظری پژوهش

٤. ١. ارتباط زبان و ادبیات

ادبیات به اقتضای ماهیت خود قابلیت بررسی از دیدگاه علوم دیگر را دارد: «زبان‌شناسانی که به نقش شعری زبان عنایتی ندارند، و ادیبانی که به مسائل زبان‌شناسی توجهی نشان نمی‌دهند و روش‌های این علم را نمی‌شناسند، هر دو گروه بر خلاف اصول زمانه خویش حرکت می‌کنند» (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۴). امروزه زبان‌شناسی علمی نوین و پیشرو محسوب می‌شود که از محدودهٔ شناخت زبان پا را فراتر نهاده است، و اصول و روش‌های آن در دیگر علوم انسانی نیز به کار گرفته می‌شود. گسترهٔ نفوذ زبان‌شناسی در زمینه‌ای گاه کاملاً

متفاوت، بعضی زبان‌شناسان را متحیر ساخته است. به نظر می‌رسد سوسور[1] نخستین کسی باشد که مسائل ادبی را از دیدگاه زبان‌شناسی مورد توجه قرار داده است. بسیاری از زبان‌شناسان معتقدند آنچه امروزه «نشانه‌شناسی در متون ادبی» نامیده می‌شود، از تحقیقات این زبان‌شناس سرچشمه گرفته است. به این ترتیب زبان‌شناسی به‌تدریج وارد حوزهٔ ادبیات شد و به‌عنوان علم زبان، به نقش ادبی زبان نیز توجه نشان داد. زبان‌شناسی ساختاری به تحلیل شعر پرداخت، شاید به این دلیل که نوشتار شعری بیش از هر متن دیگری مجموعه قواعد مربوط به ترکیب نشانه‌های یک زبان را دگرگون یا واژگونه می‌سازد. زبان‌شناسان در این نکته متفق‌القول‌اند که زبان در گام نخست، ابزار ایجاد ارتباط است. در هر فرایند ارتباط، پیامی از سوی گوینده به مخاطب ارسال می‌شود. حال اگر پیام به شکلی انتقال یابد که ارزش آن بیش از بار اطلاعی‌اش باشد توجه به سمت خود پیام معطوف خواهد شد در چنین شرایطی است که به قلمرو نقش ادبی زبان گام نهاده‌ایم (همان: ۳۳).

٤. ۲. محورهای «جانشینی» و «همنشینی» در مطالعات شعری یاکوبسن

یاکوبسن در توضیح و توصیف معیاری برای تشخیص نقش شعری به‌عنوان کارکرد سلطه در ساخت کلامی یک پیام و نشان دادن عنصری که وجود آن در هر اثر ادبی ضرورت کامل دارد، با به‌کارگیری دو اصطلاح «ترکیب» و «انتخاب» به جای اصطلاحات «محور همنشینی» و «جانشینی» سوسوری و با توسل به این دو محور در مفهوم سوسوری به این نکته اشاره می‌کند که در رفتار کلامی، دو شیوهٔ اصلی آرایش وجود دارد: انتخاب و ترکیب (یاکوبسن، ۱۳۸۰: ۴۵). او که به جای اصطلاح «محور» از «قطب» استفاده می‌کند بر

۱. فردینان دوسوسور (۱۸۵۷ – ۱۹۱۳) را بنیان‌گذار زبان‌شناسی ساخت‌گرا دانسته‌اند. او در تعالیم خود شالودهٔ نظری نوینی را در مطالعات زبان‌شناسی بنا نهاد. معرفی مفاهیمی چون زبان‌شناسی هم‌زمانی، درزمانی و همه‌زمانی، نیز تمایز میان زبان، گفتار و قوهٔ نطق، و همچنین تقابل میان صورت و جوهر، روابط «همنشینی» و «جانشینی» و «دال» و «مدلول» و طرح «نشانه»، ارکان چهارچوب نظری سوسور هستند (دبیر مقدم، ۱۳۷۸: ۱۴). آرا و افکار وی در کتابی با عنوان *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی* به چاپ رسید. اهمیت سوسور در این است که وی آنچه را پیش‌تر به صورت پراکنده مطرح شده بود، منظم ساخت و در چهارچوب یک نظریهٔ عمومی با یکدیگر تلفیق کرد و به شکلی یکپارچه ارائه داد و از نخستین کسانی‌ست که بر اهمیت نشانه‌شناسی تأکید کرد (صفوی، ۱۳۷۴: ۲۳-۲۶).

این باور است که این دو قطب انتخاب و ترکیب زایشگاه تمام جملات زبان است. از نظر یاکوبسن میان عناصر زبان دو نوع رابطه وجود دارد: یکی؛ بر بنیاد ویژگی خطی و تک‌بُعدی زبان استوار است یعنی هر واژه یک ارتباط خطی یا افقی با واژگانی دارد که قبل یا بعد آن قرار دارند و واژه تا حد زیادی قابلیت معنادهی خود را از این الگو می‌گیرد. این رابطه مبتنی بر ترکیب است که در آن عناصر روی محور زنجیره‌ای گفتار یکی بعد از دیگری در امتداد زمان در رابطه همنشینی هستند. دوم؛ هر واژه روابطی با دیگر واژه‌های زبان دارد که در آن لحظه از زمان بیان نشده‌اند، اما امکان بیان آن‌ها وجود داشته است. چنین واژه‌ای که خود از میان آن‌ها انتخاب شده رابطهٔ متداعی یا جانشینی دارد و این رابطه مبتنی بر انتخاب است.[۱]

یاکوبسن دربارهٔ رابطه میان عوامل تشکیل‌دهندهٔ فرایند ارتباط و این دو قطب این‌گونه می‌نویسد: «قطب گزینش با موجودیت‌هایی سروکار دارد که در رمزگان به هم مربوطند و آنچه مخاطب دریافت می‌کند (پیام) در واقع ترکیبی از سازه‌های زبانی (جمله، کلمه، واج) است که از مخزن کلیهٔ سازه‌های زبانی ممکن (رمزگان) انتخاب شده است (۱۹۶۰ : ۱۴۴). بدین ترتیب او بر این نکته اذعان دارد که «پیام» یعنی عبارتی معین که تعاملی خلاق میان واژه‌ها و معنی برای مخاطب ایجاد می‌کند، به قطب ترکیبی یا جانشینی تعلق دارد و این در حالی است که رمزگان، یعنی دستگاه برقرارکنندهٔ روابط میان طبقات و انواع واژه‌ها، به

---

۱. یاکوبسن با توجه به همین قابلیت محور جانشینی در ایجاد تغییرات در پیام در مقالهٔ «زبان‌شناسی و شعرشناسی» می‌نویسد: «انتخاب بر مبنای هم‌ارزی، تشابه و فقدان تشابه، مترادف و تضاد صورت می‌گیرد، در حالی که ترکیب و ساختار توالی، بر مبنای هم‌جواری انجام می‌پذیرد. در این میان نقش شعری اصل هم ارزی محور انتخاب را بر محور ترکیب فرامی‌افکند و اصل هم‌ارزی به فرایند تشکیل‌دهندهٔ توالی، ارتقای درجه می‌یابد». البته یاکوبسن این اصل فرافکنی را فقط در قالب نظم‌آفرینی و ایجاد توازن در شعر مطرح می‌کند و در ادامه این‌گونه می‌نویسد: «وزن هجاهای بلند بر هم منطبق هستند و همین نکته در مورد هجاهای کوتاه نیز صادق است. مکث‌هایی که از لحاظ نحوی معتبرند هم‌ارزند و تمامی جایگاهی که مکث در آن صورت نمی‌پذیرد هم ارز هم به حساب می‌آیند» (قویمی، ۱۳۸۳ : ۸۹). باید گفت اصل فرافکنی در شعر فقط در نظم‌آفرینی منحصر نیست، بلکه در آفرینش شعری نیز به کار می‌آید. به بیانی واضح‌تر زبان شعر برای دست یافتن به هنجارگریزی و ایجاد نوعی اختلال در زبان رایج و گریز از قواعد معمول و متداول آن، از این اصل فرافکنی استفاده می‌کند.

قطب گزینش یا جانشینی وابسته است. وی بر این باور است که انتخابی که از محور جانشینی انجام می‌شود بر مبنای همسنگی است در حالی‌که ترکیب و ساختار توالی، که در محور همنشینی اتفاق می‌افتد بر مبنای همجواری است (Bradford, 1994: 81).

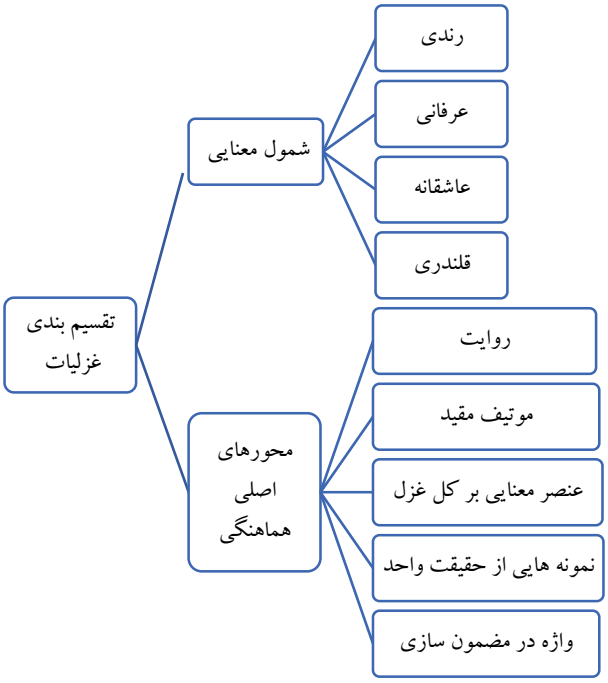
٤. ٣. «عنصر سلطه» و «نقش شعری زبان»

یاکوبسن در مقالهٔ «غلبه» کارکردی را معرفی می‌کند که به عقیدهٔ او یکی از اساسی‌ترین، پیچیده‌ترین و زایاترین مفاهیم در میان دستاوردهای صورتگرایان روس است. او این عنصر را «کارکرد سلطه» می‌نامد و در تعریف آن می‌نویسد: «کارکرد سلطه را می‌توان سازهٔ تمرکزیافته در اثر هنری معرفی کرد: سازه‌ای که بر دیگر سازه‌های موجود در اثر مسلط است، آن‌ها را محدود کرده و دگرگون می‌سازد. در واقع آنچه ضامن تمامیت ساختار به حساب می‌آید، همین کارکرد سلطه است (هال و یاکوبسن، ۱۹۵۶: ۱۵۶). به نظر او ساختار کلامی هر پیام قبل از هر چیز به کارکرد سلطه بستگی دارد، مثلاً ساخت‌های خبری زمانی بیشتر به کار می‌روند که نقش ارجاعی زبان کارکرد سلطه است. او در ادامه می‌گوید که هر پیام کلامی می‌تواند چند نقش زبان را داشته باشد و در این صورت آن پیام فقط یکی از نقش‌ها را کانون توجه ویژه‌تری قرار می‌دهد. برای مثال در شعر حماسی نقش ارجاعی نیز اهمیت بسیار دارد؛ اما حتی در اینجا هم عنصر سلطه، نقش شعری‌ست. یاکوبسن در این باره می‌نویسد: «تفوق عملکرد شاعرانه نسبت به عملکرد ارجاعی، رجوع را محو نمی‌کند، بلکه آن را مبهم می‌سازد» (۱۹۸۱: ۸۵۴). بدین ترتیب او نقش شعری را منحصر به «هنر» نمی‌داند و در این باره می‌نویسد: «نقش شعری تنها کارکرد هنرهای کلامی نیست، بلکه کارکرد سلطه و تعیین‌کنندهٔ آن است، حال آنکه در سایر فعالیت‌های کلامی همچون جزء کمکی و فرعی عمل می‌کند. این کارکرد با محسوس‌ترکردن نشانه‌ها، دوگانگی اساسی میان نشانه‌ها و اشیاء را عمیق‌تر می‌سازد» (هال و یاکوبسن، ۱۹۵۶: ۱۴۴).

٤. ٤. طبقه‌بندی انواع غزل از لحاظ «درک پیام کلی متن» در دیوان حافظ

مالمیر در مقالهٔ «ساختار منسجم غزلیات حافظ شیراز» ابیاتی که مستقل به نظر می‌آیند، مستقل نمی‌داند بلکه آن را نوعی بیان هنری می‌داند. او در این باره می‌گوید: «غزلیات حافظ را ذیل چهار ساختار قلندری، عاشقانه، عرفانی و رندی طبقه‌بندی کرده‌ایم. برخی طبقات همچون رندی یا عرفانی به سبب شمولی که دارند به شاخه‌های دیگر نیز قابل تقسیم‌بندی هستند. ساختار رندی گسترده‌ترین ساختار در غزل‌های حافظ است، بدین صورت که گاه طرح غزل برای مدح است، اما مدیحه‌های وی با مقدمه‌ای که دارد به گونه‌ای است که نشان می‌دهد قصد او در مدح بیان اندیشه‌های خویش است. ساختار رندی برای نقدِ کار یا اندیشه و تدبیرهای نادرست به کار رفته است. گاه شاعر برای مبارزه با این اندیشه‌های نادرست، ارتکاب اعمالی خلاف شریعت را اظهار کرده است. چنین مواردی را در حوزهٔ قلندری مطرح کرده‌ایم» (۱۳۸۸: ۱۶). سپس برای هرکدام از گروه‌ها غزل‌هایی را مشخص کرده و وحدت موضوع آن غزل را نشان می‌دهد.

شکل ۱. انوع غزل در دیوان حافظ و محورهای انسجام آن‌ها (نک: مالمیر، ۱۳۸۸)



۵. بحث و تجزیه‌وتحلیل یافته‌های تحقیق

یاکوبسن معتقد است که «مطالعهٔ ادبی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد، درست همان‌طور که در تحلیل نقاشی به ساخت تصویر پرداخته می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۴: ۵۶). بی‌شک زبان‌شناسی، علم جهانی ساختار کلام است و مطالعهٔ ادبی را باید جزء مکمل زبان‌شناسی دانست اما نکتهٔ مهم، بحث دربارهٔ چگونگی کاربرد دانش زبان‌شناسی در ادبیات است. از میان دو گروه اصلی بررسی یعنی روش ساختارگرایانه و کارکردگرایانه، رهیافت نخست در این تحقیق برگزیده شده است. هدف پژوهش‌های ساختارگرایانه تحلیل متن ادبی فارغ از همهٔ عوامل خارج از متن است. به عبارت دیگر در این رهیافت‌ها فقط ویژگی‌های صوری متن مدّنظر هستند، نه تفسیر و برداشت‌های شخصی.

معطوف شدن پیام به سوی خودِ پیام چیزی جز هنری‌کردن زبان خودکار نیست و از آنجا که سعی حافظ بر هرچه بیشتر نزدیک شدن زبان شعر به نقش ادبی آن است، غالباً از میان چند واژه کم و بیش معادل هم، بهترین انتخاب ممکن را انجام می‌دهد و از نظر چینش واژگان نیز عالی‌ترین گزینهٔ نحوی ترکیبی را برمی‌گزیند. در این زمینه این بیت مثال‌زدنی است:

اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهریِ یار / طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد (۱۴۱/۳)

انتخاب کلمهٔ «یار» به جای معادل‌های معنایی‌اش مثل «دوست» کاملاً هوشمندانه است. موسیقی‌ای که با کلمهٔ «کار» که قافیه غزل است ایجاد می‌کند، و نیز واج‌آرایی[1] صامت «شین» در کلمات «اشک»، «شفق» و «شفقت»، تشخّص ویژه‌ای به بیت می‌دهد و نمایانگر نوع برخورد شاعرانهٔ حافظ با موضوع زبان است. وی در غزلیاتش با به‌کارگیری خلاقانه و

---

۱. آلیتراسیون (به انگلیسی: alliteration) و (به فرانسوی: allitération)

هنرمندانهٔ عناصر زبان، درون‌مایهٔ مشترک را در چنان ساختار متفاوتی ارائه می‌دهد که فرایند ملال‌آور ناشی از تکرار را از ساحت آن می‌زداید.

حافظ با هنرمندی کارکرد و حتی معنای مرسوم و آشنای واژه‌ها را پس می‌زند و معنی تازه‌ای به آن‌ها می‌بخشد و پیام را به گونه‌ای برجسته از خلال این ساخت‌ها به مخاطب عرضه می‌کند. این همان آشنایی‌زدایی است که یکی از ابزارهای هنجارگریزی به حساب می‌آید. حافظ از بیان مستقیم و صریح موضوعات مصرّانه می‌پرهیزد و به دلیل تسلط شگفت‌انگیزش بر زبان، ساده‌ترین مفاهیم را با ابزار زبانی پیچیده و دشوار بیان می‌دارد. در عین حال با عدول از قواعد حاکم بر زبان، زبان خود را برجسته می‌سازد. برای شناخت برجستگی‌های زبانی و بررسی هنجارگریزی نحوی نمونه‌هایی از غزل‌های حافظ، براساس هنجارگریزی‌های هشت‌گانه مطرح شده از طرف لیچ، زبان‌شناس برجسته انگلیسی پیش رفته و قبل از هرچیز، به نقش‌های زبان و مصادیقی از شعر حافظ در ارتباط با هر نقش اشاره‌ای مختصر داشته‌ایم.

۵. ۱. نقش‌های زبان و کارکردهای آن‌ها

زبان‌شناسان معتقدند که زبان نقش‌های گوناگونی دارد. «نقش‌هایی که مارتینه، هلیدی و یاکوبسن برای زبان توصیف کرده‌اند، مکمل یکدیگرند. در این میان طرح یاکوبسن را می‌توان منسجم‌تر از بقیه دانست. آرای یاکوبسن بر مبنای دیدگاه بولر و تکمیل‌کننده نقش‌هایی است که او برای زبان ارائه داده بود. بر این اساس یاکوبسن شش جزء تشکیل‌دهنده فرآیند ارتباط، یعنی گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام و موضوع را که حاصل معنی است، معرفی می‌کند. او معتقد است گوینده، پیامی را برای مخاطب می‌فرستد؛ این پیام که به ناچار باید معنایی داشته باشد از سوی گوینده، رمزگذاری و از سوی مخاطب رمزگردانی می‌شود. پیام از طریق مجرای فیزیکی انتقال می‌یابد» (صفوی، ۱۳۷۴: ۳۰).

یاکوبسن پیام را عنصر اساسی هر ارتباط می‌داند و معتقد است نقش‌های زبانی هنگامی پدید می‌آیند که یکی از عناصر بر سایر آن‌ها غالب آید و به این ترتیب پیام به سوی آن متمایل شود: «نظریهٔ ارتباط یاکوبسن شش عنصر سازنده را در هر رخداد زبانی برجسته می‌کند. هرگونه ارتباط زبانی از یک پیام تشکیل شده است که از سوی گوینده یا به بیان کلی‌تر فرستنده به گیرنده منتقل می‌شود. این ساده‌ترین شکل بیان ارتباط است. اما هر ارتباط موفق باید سه عنصر دیگر را نیز همراه داشته باشد: تماس به هر دو معنای جسمانی و فکری/روانی؛ کد یا مجموعه‌ای از رمزگان و علائم؛ و سرانجام زمینه که در گسترهٔ آن می‌توان فهمید پیام چیست.

هر یک از شش عنصر ارتباط موجد کارکرد ویژهٔ خویش است. البته اگر وجود این شش جنبهٔ اصلی را در ارتباط، به‌ویژه ارتباط زبانی بپذیریم، آن‌گاه دشوار می‌توان پیامی را یافت که صرفاً به یکی از این شش جنبه مرتبط شود. یاکوبسن کارکرد هر یک از عناصر ارتباطی را به‌دقت تشریح کرده و هر یک را به نامی خوانده است: او کارکرد فرستنده را عاطفی، کارکرد زمینه را ارجاعی، کارکرد تماس را کلامی، کارکرد کُد را فرازبانی، کارکرد گیرنده را کوششی، و سرانجام کارکرد پیام را ادبی نامیده است. کارکرد ادبی روشنگر مسائل ساختار زبان‌شناسی است، همان‌طورکه بررسی نقاشی روشنگر ساختار تصویرگری است. کارکرد ادبی پارهٔ جداناشدنی زبان‌شناسی است که علم همگانی ساختارهای زبانی به شمار می‌آید. یاکوبسن افزوده است که کارکرد ادبی نه تنها در علم زبان بلکه در مجموع نظریه‌های نشانه، یا به بیان دیگر در نشانه‌شناسی همگانی یافتنی است. پژوهش زبان‌شناختیِ کارکردِ ادبی از محدودهٔ هنر شعر می‌گذرد و از سوی دیگر تحلیل زبان‌شناختی نظریهٔ ادبی نیز در محدودهٔ کارکرد ادبی باقی نمی‌ماند» (احمدی، ۱۳۷۰: ۶۵/۱ – ۶۸). گفتنی‌ست که زبان‌شناسان مکتب پراگ و دیگر زبان‌شناسان نقش‌گرا، بر حالت چندنقشی بودن زبان و نقش‌های اجتماعی آن تأکید کرده‌اند اما یاکوبسن می‌گوید اگر زبان‌شناس بخواهد نظریهٔ جامعی دربارهٔ زبان ارائه دهد، نمی‌تواند یکی از این شش نقش را

نادیده انگارد. مقالهٔ حاضر به مصادیق شعری نقش‌های شش‌گانهٔ فوق در بخش‌هایی از غزل حافظ اختصاص دارد.

یاکوبسن به دنبال پاسخ به این سؤال است که چه عاملی پیام کلامی را به اثری هنری مبدل می‌سازد. با توجه به شش جزء تشکیل‌دهندهٔ فرایند ارتباط شامل گوینده، مخاطب، مجرای ارتباطی، رمز، پیام، و موضوع زبان را دارای شش نقش متفاوت می‌داند که مکمل یکدیگرند. به اعتقاد وی گوینده به کمک یک رمزگان (مثلاً زبان فارسی) پیامی را از طریق یک مجرای ارتباطی به شنونده منتقل می‌سازد و به کمک آن پیام به موضوعی اشاره می‌کند. مجرای ارتباطی حین صحبت دو نفر همان هوایی‌ست که اجازه می‌دهد آواها از دهان گوینده به گوش شنونده برسد. پیام از سوی فرستنده رمزگذاری و از سوی گیرنده رمزگشایی می‌شود. موضوع پیام در اصل گزاره‌هایی‌ست که در پارهٔ گفتار نهفته است. یاکوبسن این شش عامل تشکیل‌دهندهٔ فرایند ارتباط را تعیین‌کنندهٔ نقش‌های زبان می‌داند. وی بر این عقیده است که در هر یک از نقش‌های شش‌گانه زبان، جهت‌گیری پیام به سمت یکی از عوامل سازندهٔ فرایند ارتباط است (قویمی، ۱۳۸۳: ۸۵). «جهت‌گیری» در اینجا بدین معنی‌ست که پیام تولیدشده از سوی گوینده بیشتر متوجه کدام عامل سازندهٔ فرایند ارتباط است.

۵. ۱. ۱. نقش عاطفی زبان

در این نقش از زبان، جهت‌گیری پیام به سوی گوینده است. این نقش تأثیری از احساس خاص گوینده را به وجود می‌آورد؛ خواه گوینده واقعاً آن احساس را داشته باشد و خواه وانمود به آن احساس کند. این نقش و کارکرد، به نوعی کارکرد «زبان حال» گوینده نیز می‌تواند باشد (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۷۸). با این توصیف، نقش عاطفی در حوزهٔ تغزل را می‌توان نوعی «حدیث نفس» دانست که به سمت گوینده میل می‌کند. ابیاتی با این نقش و کارکرد زبان فراوان در شعر حافظ می‌توان یافت. در ابیاتی که نقش عاطفی زبان جلوه

دارد، حافظ با زبان اول شخص غالباً در جایگاه «عاشق» به بیان سوزوگداز درونی خویش پرداخته است و معانی ثانوی اغلب این ابیات بر خاکساری و عجز و تسلیم در برابر معشوق زمینی و گاه ازلی اشاره دارد. زبان استعاری، ابزار اصلی حافظ برای بیان احساسات و عواطف درونی‌اش هستند:

آن که پامال جفا کرد چو خاک راهم　　خاک می‌بوسم و عذر قدمش می‌خواهم
(۳۶۱/۱)

اگر دشنام فرمایی و گر نفرین دعا گویم　　جواب تلخ می‌زیبد لبِ لعلِ شکرخا را
(۳/۶)

۵. ۱. ۲. نقش ترغیبی زبان

زبان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که برای «پیام‌رسانی» به کار می‌رود. برای آنکه این پیام‌ها میان فرستنده و گیرنده به‌راحتی انتقال یابد با نشانه‌هایی همراه می‌شود تا گیرنده همان پیامی را دریابد که مورد نظر فرستنده است. اگر جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب باشد، منجر به ایجاد نقش ترغیبی می‌شود و بارزترین نمونهٔ آن، ساخت‌های ندایی یا امری است که صدق و کذبشان قابل بررسی نیست. در نقش ترغیبی زبان جهت‌گیری پیام به سمت مخاطب است و بارزترین تجلی آن در جملات ندایی و وجه امری‌ست که «به لحاظ نحوی، سازه‌ای و غالباً حتی به لحاظ واجی از هنجارهای سایر مقولات اسمی و فعلی دور می‌شوند» (گیرو، ۱۳۸۰: ۲۱ – ۲۲).

پیامی که به شنونده منتقل می‌شود منجر به کنش او می‌گردد. در کنار جملات ندایی و امری، برخی جملات دعایی و خبری نیز نقش ترغیبی دارند. این نقش زمانی نمود می‌یابد که هدف گوینده، برانگیختن احساسات مخاطب باشد و ازاین‌رو در تبلیغات کارکرد مهمی می‌یابد. «جایی که در آن، محتوای ارجاعی پیام در برابر علائمی که مقصود از آن‌ها برانگیختن احساسات مخاطب است (و این کار را یا از طریق شرطی کردن آن‌ها به

وسیلهٔ تکرار انجام می‌دهد یا از طریق ایجاد واکنش‌های احساسیِ ناخودآگاه در مخاطبان) رنگ می‌بازد» گاه موضوعی برای نویسنده اهمیت زیادی دارد که وی ناگزیر در بافت کلام و میان نشانه‌ها و واحدهای زبانی جابه‌جایی انجام دهد تا کلام خود را برای دریافت آن از سوی گیرنده رساتر کند. گاه احساس می‌شود گیرنده پیام را دریافت نمی‌کند یا نمی‌خواهد مقصود نویسنده را بپذیرد، ازاین‌رو کلام با نشانه‌های دیگری همراه می‌شود تا هر گونه مانع در مسیر انتقال پیام به گیرنده برداشته شود (همان: ۲۳ – ۲۵).

حافظ در ترغیب با مخاطب خاص یا عام سخن می‌گوید. ازاین‌رو، در تحلیل خطاب‌ها، شناخت مخاطب و بررسی میزان تأثیر ترغیب بر مخاطب اهمیت زیادی دارد. شناخت مخاطبان حافظ، دریچه‌ای را به درک صحیح از فضای سیاسی- اجتماعی حاکم بر زمانهٔ حافظ و گفتمان رایج در آن می‌گشاید. حافظ پیام‌های ترغیبی را، در زمینه‌های مختلف دینی، عرفانی، اخلاقی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی با مخاطبانی متنوع و به قصد ایجاد تأثیر، تغییر، و اصلاح مطرح می‌کند. مخاطبانی که متناسب با مضمون پیام، شخصیت‌ها و نهادهای سیاسی و اجتماعی را نیز در خویش جای داده‌اند. مخاطب‌شناسی یکی از عناصر بنیادی نظام شاعرانهٔ حافظ محسوب می‌شود. گزاره‌های شعر حافظ با توجه به شخصیت مخاطب شکل می‌گیرد. کارکرد غالب جمله‌های امر، نهی، ندا و برخی جمله-های خبری، ترغیب مخاطب به اهداف مورد نظر حافظ است (ازاری و باقری خلیلی، ۱۳۹۸: ۶۵). برای مثال به نمونه‌های زیر توجه شود:

نگویمت که همه‌ساله می‌پرستی کن　　سه ماه می خور و نُه ماه پارسا می‌باش
(۲۷۴/۲)

مجوی عیش خوش از دور باژگونه سپهر　　که صاف این سَر خَم جمله دُردی‌آمیز است
(۴۱/۵)

برو ای زاهد و بر دُردکشان خرده مگیر　　که ندادند جز این تحفه به ما روز الست
(۲۶/۵)

۵. ۱. ۳. نقش ارجاعی زبان

در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام است. گفته‌هایی که از این نقش برخوردارند، اخباری هستند و می‌توان صدق یا کذب آن‌ها را از طریق محیط تعیین کرد. کارکرد ارجاعی، شالودهٔ هر نوع ارتباط است و روابط میان پیام و موضوعی که پیام به آن ارجاع می دهد، مشخص می‌کند. هدف اساسی آن «فرمول‌بندی اطلاعات حقیقی، عینی، قابل‌مشاهده و اثبات‌پذیر در بابِ مرجعِ پیام است» (گیرو، ۲۰:۱۳۸۰). یاکوبسن تأکید می‌کند که تمایز میان نقش ارجاعی و ترغیبی زبان از طریق امکان تشخیص صدق یا کذب بیان می‌گردد. به نمونه‌های زیر که نقش ارجاعی در آن‌ها غالب است، توجه شود:

به کوی میکده هر سالکی که ره دانست　　دَری دگر زدن اندیشهٔ تبه دانست
(۴۷/۱)

زاهد ار راه به رندی نبرَد معذور است　　عشق کاری‌ست که موقوف هدایت باشد
(۱۵۸/۴)

۵. ۱. ٤. نقش فرازبانی

در این نقش جهت‌گیری پیام به سوی رمز است به صورتی‌که گوینده و شنونده درصدد کسب اطمینان از مشترک بودن رمزِ به‌کارگرفته هستند. در این شرایط، زبان برای صحبت دربارهٔ خود زبان به کار می‌رود. از این نقش به‌ویژه در فرهنگ‌های توصیفی استفاده می‌شود. به عبارت دیگر هرگاه گوینده یا مخاطب یا هر دو احساس کنند، لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند مطمئن شوند، جهت‌گیری پیام به سوی رمز است و کارکرد فرازبانی دارد. در چنین شرایطی زبان برای صحبت کردن دربارهٔ خود زبان به کار می‌رود و واژگان مورد استفاده شرح داده می‌شود. برای نمونه جملهٔ «عمو یعنی برادرِ پدر» نشان‌دهندهٔ کارکردی فرازبانی‌ست (صفوی، ۱۳۸۱: ۳۲). نمونه‌های زیر از این گونه‌اند:

من مَلَک بودم و فردوسِ بَرین جایَم بود　　آدم آورد در این دیرِ خراب‌آبادم
(۳۱۷/۳)

حجاب راه تویی حافظ، از میان برخیز　　خوشا کسی که در این راه بی‌حجاب رود
(۲۲۱/۸)

۵. ۱. ۵. نقش همدلی زبان

هدف اصلی برخی پیام‌ها برقراری، ادامه دادن یا قطع ارتباط؛ و بعضی دیگر اطمینان از عملکرد مجرای ارتباط است. برخی پیام‌ها نیز با این هدف فرستاده می‌شوند که گوینده می‌خواهد توجه مخاطب خود را برانگیزد یا اطمینان حاصل کند که مخاطب او همچنان به گفته‌هایش توجه دارد. در این کارکرد باب سخن‌گشاییِ زبان یا نقش همدلی (در ترجمهٔ کوروش صفوی، ۱۳۸۳: ۳۲) و یا کارکرد کلامی (در ترجمهٔ بابک احمدی، ۱۳۷۰: ۶۶) را در جملات و عبارات قالبی می‌بینیم که جزو آداب معاشرت است و فراوان میان افراد رد و بدل می شود؛ یعنی در گفت‌وگوهایی که منظور از آن‌ها صرفاً تطویل کلام است (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۷۹ – ۸۰)؛ مانند نمونه‌های زیر:

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید　　گفتم که ماه من شو گفتا اگر برآید
(۲۳۱/۱)

چشم خود را گفتم آخر یک نظر سیرش ببین / گفت می‌خواهی مگر تا جوی خون راند ز من
(۴۰۱/۳)

۵. ۱. ٦. نقش ادبی زبان[1]

۱. یاکوبسن پژوهش دربارهٔ این نقش را مستلزم در نظر گرفتن مسائل کلی زبان و همچنین بررسی همه‌جانبهٔ نقش شعری آن می‌داند. او نقش شعری را محدود به شعر نکرده و ساختار شعر را نیز محدود به نقش شعری زبان نمی‌کند. ازاین‌رو شاید بهتر باشد برای طرح این نقش از اصطلاح «نقش ادبی» استفاده شود. همان نقشی که مارتینه، آن را «نقش زیبایی‌آفرینی» می‌نامد (۱۳۶۹: ۸۰).

در این نقش جهت‌گیری پیام به سمت خود پیام است و به شکل ظاهری آن بیشتر توجه می‌شود. یاکوبسن این نقش زبان را «نقش شعری یا شعریت» می‌نامد و در مقاله «زبانشناسی و شعرشناسی» خود این گونه می‌نویسد: «وقتی سخن از شعریت به میان می‌آید، زبان‌شناسی نمی‌تواند خود را به شعر محدود کند». او در ادامه می‌گوید هر فرد در کاربرد روزمره از زبان نیز این نقش را به کار می‌برد، وقتی کسی از صفت هولناک برای توصیف صحنهٔ تصادفی استفاده می‌کند در واقع از این نقش شعری بهره گرفته است (Bradford, 1994: 79).

یاکوبسن در مقالهٔ «شعر چیست» می‌نویسد: «نقش شعری یا شعریّت، آن طورکه صورتگرایان روس نیز تأکید می‌کنند، عنصری‌ست که به‌خودی‌خود قابل تقلیل به عناصر دیگر نیست ... . اگرچه شعریّت تنها سازهٔ ساختار پیچیدهٔ شعر نیست؛ اما باید گفت آن سازه‌ای‌ست که ضرورتاً بر دیگر سازه‌های موجود در ساختار (شعر) تأثیر گذاشته و آن‌ها را تغییر می‌دهد و همراه با دیگر سازه‌ها طبیعت آن کلیت را تعیین می‌کند». وی برای روشن شدن نحوهٔ کارکرد نقش شعری مثالی به زبان روسی می‌آورد که تقریباً معادل این عبارات می‌شود که اگرچه روغن غذای کاملی نیست و هرگز به‌تنهایی مصرف نمی‌شود، ولی مزهٔ غذا را تغییر می‌دهد. گاه این‌قدر مهم می‌شود که نام غذا را نیز تغییر می‌دهد مثلاً تخم‌مرغ را نیمرو می‌کند (۱۹۸۱: ۱۹۴). او بر این باور است فقط زمانی می‌توان از شعر سخن گفت که یک اثر کلامی شعریّت را به‌عنوان نقش تعیین‌کننده کسب نماید. او در سال ۱۹۱۹ می‌نویسد: «نکتهٔ اصلی و یکهٔ شاعری، جهت‌گیری آن به سوی پیام است ... شاعری هیچ نیست مگر گزاره که به سوی پیام سمت می‌گیرد (احمدی، ۱۳۷۵ : ۱۴۸). او در سال ۱۹۳۳ با تکیه بر این نکته، به این پرسش که در اثر کلامی چگونه شعریّت خود را متجلی می‌کند پاسخ می‌دهد: «شعریّت به این ترتیب ظهور می‌کند که هر واژه به‌عنوان واژه و نه به عنوان جایگزین شی مورد نظر یا بیان پرشور احساسات مورد توجه قرار می‌گیرد. در بیان شعری واژه‌ها و رابطهٔ نحوی آن‌ها، معانی و شکل برونی و درونی آن‌ها فقط علائمی

نیستند که به واقعیت اشاره می‌کنند، بلکه در اینجا واژه‌ها بار و ارزش خاص خود را دارند»[1] (یاکوبسن، ۱۹۸۱ : ۱۷۵). روندی که در اینجا به آن اشاره می‌شود همان «برجسته‌سازی» است که در صورتگرایی روس توسط موکارفسکی[2] مطرح شد. وی برجسته‌سازی را انحراف از مؤلفه‌های زبان معیار می‌داند و زبان شعر را در تقابل با زبان معیار بررسی می‌کند . از نظر او زبان شعر با گریز از هنجارهای زبان معیار، دنیای ادراکات روزمرهٔ خواننده را غریب‌نمایی کرده و قابلیت ازدست‌رفتهٔ او برای درک دنیایی تازه را به او برمی‌گرداند و از این رهگذر به خلق زیبایی نائل می‌شود (آبراهام، ۱۹۹۲: ۲۷۴).

در ساخت‌هایی که نقش ادبی زبان غالب است، ارزش چگونگیِ انتقال پیام بیش از بار اطلاعی آن است. وقتی ارتباط کلامی صرفاً به سوی پیام میل کند و پیام به‌خودی‌خود کانون توجه قرار گیرد، زبان نقش و کارکرد شعری یا ادبی می‌یابد. یاکوبسن نقش زیبایی‌آفرینی شعر (به‌طورکلّی هنر) را «کارکرد مسلط و تعیین‌کنندهٔ آن» می‌داند. به اعتقاد وی، نقش ادبی زبان با افزایش میزان ملموس بودن نشانه‌ها، به دودستگی اساسی نشانه‌ها و اشیاء عمق می‌بخشد. در این عمل ورای معنی متنِ جمله، کیفیاتی حاصل می‌شود که ما را دعوت می‌کند تا معنایی بسازیم. نمونه‌های زیر نقش ادبی زبان را نشان می‌دهند:

---

۱. این پاسخ یادآور این گفتهٔ ژرار ژنت است: «یادم نیست که بر نوار روی جلد کدام یک از آثار ریمون کونو این گفت‌وگوی خیالی چاپ شده بود: «استالین: چه کسی از اینکه آب را آب نخوانیم سود می‌برد ؟ کونو: من» (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۵۸). سارتر در کتاب *ادبیات* می‌نویسد: «شعر واژگان را همچون نثر به کار نمی‌گیرد. حتی باید گفت که آن‌ها را اساساً به کار نمی‌گیرد، یعنی از واژگان استفاده نمی‌کند. باید بگویم که به آن‌ها استفاده می‌رساند. شاعران از آن کسان‌اند که زیر بار زبان نمی‌روند، یعنی نمی‌خواهند آن را چونان ابزاری به کار گیرند ... در پی آن نیستند که جهان را «نام‌گذاری» کنند (همان: ۱۳۲). یاکوبسن دربارهٔ ضرورت این کارکرد می‌گوید: «اگر می‌پرسید چه ضرورتی است که نشانه به واقعیتی تازه دلالت کند که در زبان معیار دالّ آن نیست. باید گفت علاوه بر این حقیقت که A به B دلالت می‌کند حقیقتی دیگری نیز وجود دارد و آن این است که A به B دلالت نمی‌کند. دلیل ضرورت ایجاد این دوگانگی این است که بدون این تباین تحرک مفاهیم و سیالیّت نشانه‌ها از بین می‌رود و رابطهٔ میان دال و مدلول خودکار شده؛ از آنجا که پویایی عملکرد دلالت متوقف می‌شود توجه به واقعیت می‌میرد» (یاکوبسن، ۱۹۸۱: ۱۲۴).

2. Mukařovský

یا رب این شمع شب‌افروز به کاشانه کیست　　جان ما سوخت؛ بپرسید که جانانه کیست
(۶۷/۱)

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند؟　　همدمِ گل نمی‌شود یادِ سَمَن نمی‌کند؟
(۱۹۲/۱)

من همان دم که وضو ساختم از چشمهٔ عشق　　چارتکبیر زدم یک‌سره بر هرچه که هست
(۲۴/۲)

حسنت به اتفاق ملاحت جهان گرفت　　آری به‌اتفاق جهان می‌توان گرفت
(۸۷/۱)

۵. ۱. ۷. آمیختگی نقش‌های زبان

مسلّم است که مرز قاطعی میان نقش‌های زبان وجود ندارد. در فاصلهٔ میان جملاتی که از دیدگاه نظری به صورت مطلق در چارچوب یکی از نقش‌های زبان قرار می‌گیرند، سایه‌روشن‌هایی وجود دارد که حتی در بعضی موارد تشخیص نقش غالب را دشوار می‌سازد. برای مثال در این قطعه رودکی:

من موی خویش را نه از آن می‌کنم سیاه　　تا باز نوجوان شوم و نو کنم گناه
چون جامه‌ها به وقت مصیبت سیه کنند　　من موی در مصیبت پیری کنم سیاه

گرچه نقش ادبی زبان غالب است، اما به دلیل جهت‌گیری پیام به سوی گوینده نقش عاطفی نیز مطرح است. همچنین تأکید بر موضوع پیری، باعث جهت‌گیری پیام به سوی موضوع نیز می‌شود که این خود نقش ارجاعی را پدید می‌آورد. چنین مواردی در بسیاری از غزل‌های حافظ به چشم می‌خورد. برای مثال در بیت:

گوش کن پند ای پسر، وز بهر دنیا غم مخور　　گفتمت چون دُر حدیثی، گر توانی داشت گوش
(۲۵۶/۶)

با مورد خطاب قراردادن مخاطب، حضور حرف ندا، و منادای «ای پسر» نقش *ترغیبی* بیت برجسته می‌شود. درعین‌حال با توصیهٔ شاعر به غمِ دنیا را نخوردن، از این منظر که انگار شاعر در باب تجربه‌ای که خود از سر گذرانده و دارد دیگری را زنهار می‌دهد، نقش *عاطفی* زبان نمایانده می‌شود. به لحاظ اینکه بیت ناظر بر پیامی است که به صورت پند، توصیه می‌شود و آن «بی‌فایدگی غم خوردن برای دنیا» است، نقش *ارجاعی* زبان را درمی‌یابیم. نقش *فرازبانی* در ایضاح بعد از ابهام کلام حافظ در این بیت بارز است که ابتدا لفظ «پند» را به‌عنوان رمز می‌آورد و سپس از این رمز که همان «غم دنیا را نخوردن» است، رمزگشایی می‌کند. نقش *همدلی* زبان در سراسر بیت روشن‌تر از آن است که بخواهیم برایش مثال بزنیم. نقش *ادبی* آن با توجه به اینکه جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است، و زیبایی‌آفرینی بیت هویداست و ایجاد مشابهت بین «حدیث» (پندی که به مخاطب می‌دهد) و «درّ»، بدون اشاره به وجه‌شبه (ارزشمندی و ناب بودن) که تشبیه مجمل آفریده است، نقشی برجسته و روشن است. این گونه حافظ در یک بیت، تمام نقش‌های زبان را به خدمت می‌گیرد و ما شاهد بهترین اجرای بیت هستیم. نمونه‌های فراوانی از این ابیات می‌توان نشان داد که از تمام نقش‌ها یا چند نقش زبانی بهره گرفته باشد که به علت تعدد و این که موضوع این پژوهش نیست درمی‌گذریم.

٦. نتیجه‌گیری

با توجه به ویژگی‌های زبانی و نیز درون‌مایه‌های مختلف شعر حافظ اعم از سیاسی، اجتماعی، دینی، عرفانی و فرهنگی، شاید تصور شود که او نقشی را با توجه به یکی از این درون‌مایه‌ها، برجسته‌تر کرده است، و شاید اندیشید که مثلاً در غزلیاتِ با رویکرد سیاسی-اجتماعی، نقش ترغیبی ابیات بیشتر است تا مخاطب به مبارزه با ریا، و حاکم وقت به برقراری عدالت توصیه شود؛ اما با شناخت شعر حافظ و لایه‌های مختلف ابیات غزلیاتش درک می‌گردد که انحصار یک بیت به یک نقش، دست‌کم در شعر حافظ امکان‌پذیر

نیست. غزل وی به فراخور معنایی که شاعر در ظرف زبان می‌ریزد، به جهت بهره‌مندی توأمان از دو یا چند نقش زبانی ظرفیت‌های بسیار بالایی دارد. در حقیقت راز ماندگاری غزل حافظ استفادهٔ متعالی از همه ویژگی‌هایی‌ست که با عنوان زبان شعر آن را می‌شناسیم. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که با توجه به ویژگی‌های زبانی و محتوایی غزلیات حافظ، هر کدام از نقش‌های زبان در آن‌ها را با تکیه بر نظریهٔ ارتباط یاکوبسن می‌توان در سه محور بررسی کرد: ۱) ساختار؛ ۲) درون‌مایه؛ ۳) مخاطب.

البته شاید بتوان ادعا کرد که «نقش ترغیبی» در غزلیات حافظ بر دیگر نقش‌های زبانی غلبه دارد. حافظ در ترغیب با مخاطب خاص یا عام سخن می‌گوید. ازاین‌رو؛ شناخت مخاطب مدّ نظر شاعر، و بررسی میزان تأثیر ترغیبات بر مخاطب اهمیت زیادی دارد. شناخت مخاطبان حافظ، دریچه‌ای را به سوی درک صحیح از فضای سیاسی- اجتماعی حاکم بر زمانهٔ حافظ و گفتمان رایج در آن می‌گشاید. حافظ پیام‌های ترغیبی را در زمینه های مختلف دینی، عرفانی، اخلاقی، فرهنگی، سیاسی، و اجتماعی با مخاطبانی متنوع و به قصد ایجاد تأثیر، تغییر و اصلاح مطرح می‌نماید. مخاطبانی که متناسب با مضمون پیام، شخصیت‌ها و نهادهای سیاسی و اجتماعی را نیز در خویش جای داده‌اند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Seyyedeh Zahrā Musavi Khorram **https://orcid.org/**

Shahin Ojāqʿalizādeh **https://orcid.org/0000-0002-3421-546x**

منابع

آهی، محمد و فیضی، مریم. (۱۳۹۲)، «نقش‌های شش‌گانهٔ زبانی در ادبیات تعلیمی با تکیه بر یکی از قصاید سنایی». *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*، س ۵ ش ۲۰: ۱۸۷ – ۲۱۹.

احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن*. تهران : مرکز، ۲ ج.

احمدی، بابک. (۱۳۷۴). *حقیقت و زیبایی*. تهران: مرکز.

ازاری، ساناز و باقری خلیلی، علی‌اکبر. (۱۳۹۸). «مخاطب‌شناسی در غزلیّات حافظ شیرازی با تکیه بر نقش ترغیبی». کهن‌نامهٔ ادب پارسی، س ۱۰ ش ۱: ۳۱ – ۶۰.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *ساختگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگه.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۴). *دیوان*. به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی. تهران: زوار.

دادجو، دُرّه. (۱۳۸۶). *موسیقی شعر حافظ*. تهران: *زرباف اصل*.

دبیرمقدم، محمد. (۱۳۷۸). *زبان‌شناسی نظری*. تهران: سخن.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳). *با کاروان حله*. تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). *از کوچه رندان*. تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). *رستاخیر کلمات: درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریه ادبی صورتگرایان روس*. تهران: سخن.

صراحتی جویباری، مهدی و مرتضوی، محسن. (۱۳۹۵)، «عوامل مؤثر در ایجاد نقش ترغیبی زبان در قصاید ناصر خسرو». *کاوش‌نامه*، س ۱۷ ش ۳۳: ۹۷ – ۱۲۵.

صفوی، کوروش. (۱۳۷۴). *از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم*. تهران: چشمه.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد دوم: شعر*. تهران: سوره مهر.

غنی، قاسم. (۱۳۸۳). *تاریخ عصر حافظ*. تهران: زوار.

غیاثی، زهرا و حسینی کازرونی، سیداحمد. (۱۳۹۸). «مطالعهٔ نشانه‌های نقش ترغیبیِ زبان در قصاید پس از مشروطهٔ ملک‌الشعرای بهار با تکیه بر رویکرد نقش‌گرایی هلیدی». *متن‌پژوهی ادبی*. انتشار آنلاین از ۱۳۹۸/۱۱/۱۹ در سامانه به نشانی: https://ltr.atu.ac.ir

فرای، نورتروپ. (۱۳۶۴). *تخیل فرهیخته*. ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). *آوا و القا*. تهران: هرمس.

گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۰). *نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

مالمیر، تیمور. (۱۳۸۸). «ساختار منسجم غزلیات حافظ». *فنون ادبی*، ش ۱: ۴۱-۵۶.

ماهوتیان، شهرزاد. (۱۳۷۸). *دستور زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی*. ترجمهٔ مهدی سمائی. تهران: مرکز.

مرتضوی، منوچهر. (۱۳۸۳). *مکتب حافظ*. تبریز: ستوده.

مشکوه‌الدینی، مهدی. (۱۳۸۱). *سیر زبان‌شناسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

یاکوبسن، رومن و دیگران. (۱۳۶۹). *زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.

References

Āhi, Mohammad, & Feyzi, Maryam. (1392/2013), "Naqshhāy-e sheshgāneh-ye zabāni dar adabiyāt-e taʿlimi bā takiyeh bar yeki az qasā'ed-e Sanā'i" [The Functions of Language in Didactic Literature with Emphasis on a Sanā'i's Ode]. *Pazhuheshnāmeh-ye Adabiyāt-e Taʿlimi*, v. 5, n. 20: 187–219. [In Persian]

Ahmadi, Bābak. (1375/1996). *Sākhtār va ta'vil-e matn* [*Structure and Hermeneutic Interpretation of Text*]. Tehran: Markaz, 2 vols. [In Persian]

Ahmadi, Bābak. (1374/1995). *Haqiqat va zibā'i* [*Truth and Beauty*]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Azāri, Sānāz, & Bāqeri Khalili, ʿAliakbar. (1398/2019). "Mokhātab-shenāsi dar ghazaliyāt-e Hāfez-e shirāzi bā takiyeh bar naqshe targhibi" [Addressee Analysis in the *Ghazals* of Hāfez with Emphasis on the Conative Function of Language]. *Kohannameh-ye Adab-e Parsi*, v. 10, n. 1: 31 – 60. [In Persian]

Dabirmoghaddam, Mohammad. (1378/1999). *Zabānshenāsi nazari* [*Theoretical Linguistics*]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Dādju, Durreh. (1386/2007). *Musiqi-ye sheʿr-e Hāfez* [*The Music of Hāfez's Poetry*]. Tehran: Zarbaf-e Asl. [In Persian]

Frye, Northrop. (1364). *The Educated Imagination*. Trans. Saʿid Arbāb Shirāni as *Takhayyol-e Farhikhteh*. Tehran: Markaz-e Nashr-e Dāneshgāhi. [In Persian]

Ghani, Qāsem. (1383/2004). *Tārikh-e ʿasr-e Hāfez* [*A History of Hāfe's Time*]. Tehran: Zovār. [In Persian]

Ghiyāsi, Zahrā, & Hoseyni Kāzeruni, Seyyed Ahmad. (1398/2019), "Motāleh-ye neshānehhāy-e naqsh-e targhibi-ye zabān dar qasā'ed-e pas az mashruteh-ye Malek al-Shoʿarā Bahār bā takiyeh bar ruykard-e

naqshgarāy-e Halliday" [A Study of the Indications of the Conative Function of Language in the Poems of Malek al-Shoʿarā Bahār after the Constitutional Revolution with Emphasis on Halliday's Functionalist Approach]. *Matnpazhuhi-ye Adabi*. Retrieved on 19/11/1398 (2019) at https://ltr.atu.ac.ir.

Guiraud, Pierre. (1380/2001). *Semiology*. Trans. Mohammad Nabavi as *Neshāneshenāsi*. Tehran: Āgah. [In Persian]

Hāfez, Shams al-Din Mohammad. (1374/1995). *Divān* [*Collection of Poems*]. Ed. Mohammad Ghazvini va Qāsem Ghani. Tehran: Zovār. [In Persian]

Jakobson, Roman, et al. (1369/1990). *Zabānshenāsi va naqd-e adabi*. Trans. Maryam Khozān & Hoseyn Pāyandeh. Tehran: Ney. [In Persian]

Mahutiyān, Shahrzād. (1378/1999). *Persian Grammar from a Typological Perspective*. Trans. Mahdi Samā'i as *Dastur-e zabān-e fārsi az didgāh-e raddeh-shenāsi*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Malmir, Teymur. (1388/2009). "Sākhtār-e munsajem-e ghazaliyāt-e Hāfez" [Coherent Structure of Hāfez's *Ghazals*]. *Funun-e Adabi*, n. 1: 41-56. [In Persian]

Meshkāt al-Dini, Mahdi. (1381/2002). *Seyr-e zabānshenāsi* [*The Evolution of Linguistics*]. Mashhad: Daneshgāh-e Ferdowsi. [In Persian]

Mortazavi, Manuchehr. (1383/12004). *Maktab-e Hāfez* [*The School of Hāfez*]. Tabriz: Sotudeh. [In Persian]

Qavimi, Mahvash. (1383/2004). *Āvā va elqā* [*Sound and Suggestion*]. Tehran: Hermes. [In Persian]

Safavi, Kurosh. (1374/1995). *Az zabānshenāsi be adabiyāt* [*From Linguistics to Literature*], *vol. 1: Nazm*. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

———————. (1383). *Az zabānshenāsi be adabiyāt* [*From Linguistics to Literature*], *vol. 2:* Shʿer. Tehran: Sureh Mehr. [In Persian]

Scholes, Robert, (1379/2000). *Structuralism in Literature*. Trans. Farzāneh Tāheri as *Sākhtārgarā'i dar Adabiyāt*. Tehran: Agah. [In Persian]

Serāhati Juybāri, Mahdi, & Mortazavi, Mohsen. (1395/2016), "ʿAvāmel-e moʿasser dar Ijād-e naqsh-e targhibi-ye zabān dar qasā'ed-e Nāser Khosrow" [Factors Affecting the Conative Function of Language in Nāser Khosrow's Odes]. Kavoshnāmeh, v. 17, n. 33: 97–125. [In Persian]

Shafiʿi Kadkani, Mohammadrezā. (1391/2012). *Rastākhiz-e kalamāt: Dars-goftārhā'i darbāreh-ye nazariyeh-ye adabi-ye suratgarāyān-e rus* [*The Rise of Words: Lectures on Russian Formalist Literary Theory*].

Tehran: Sokhan. [In Persian]

Todorov, Tzvetan. (1379/2000). *Poetique*. Trans. Mohammad Nabavi as *Butiqāye Sākhtargarā*. Tehran: Āgah. [In Persian]

Zarrinkub, ʿAbd al-Hoseyn. (1373/1994). *Bā kāravān-e holeh* [*Accompanying the Caravan of Priestly Vestment*] . Tehran: Elmi. [In Persian]

Zarrinkub, ʿAbd al-Hoseyn. (1375/1996). *Az kucheh-ye rendān* [*Passing Through the Alley of the Shrewd*]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

استناد به این مقاله: موسوی‌خرّم، سیده زهرا، اوجاقعلی‌زاده، شهین. (۱۴۰۲). بررسی غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ کارکردهای ارتباطی یاکوبسن. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۴)، ۶۱-۹۲.

doi: 10.22054/JRLL.2024.76876.1059

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

Literary Language Research Journal
Winter 2024, 1(4), 93-119
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.74517.1042

ATU PRESS

Ecocritical Mind and Language of Nimā Yushij and Manuchehr Ātashi

Zeynab Shāhsavan Toghān — PhD in Persian Language and Literature, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran

Maʿsumeh Khodādādi Mahābād * — Assistant Professor of Persian Language and Literature, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran

Tāhereh Khabbāzi — Assistant Professor of Persian Language and Literature, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Varamin, Iran

Abstract

Persian poetry has long reflected nature and its manifestations, using a language that beautifully illustrates the close connection between natural phenomena and poetic thought. The mode of expression in these poems skillfully convey this connection through vivid description of nature, the incorporation of symbolic imagery, and allegories drawn from the natural world. However, the advent of the industrial revolution and the subsequent rise of machinery, which affected various aspects of human existence, significantly altered the bond between humans and nature. As humans positioned themselves as superior to nature, an imbalanced and one-sided relationship ensued. In response, ecocriticism has emerged as a discipline aiming to explore the intricate relationship between literature and the surrounding natural environment. Ecocritical scholars deploy diverse approaches to examine how nature and its manifestations are depicted in literary texts. This article specifically delves into the linguistic features of two notable Persian poets, Nimā Yushij and Manuchehr Ātashi, in their representation of nature and its manifestations. Nimā believes that no word possesses inherent poetic qualities; rather, its usage and function determine

This article is extracted from the doctoral dissertation concluded in the field of Persian language and literature at the Islamic Azad University, Varamin-Pishva Branch

* Corresponding Author: M.khodadadi.ac@gmail.com

How to Cite: Shāhsavan Toghān, Z., Khodādādi Mahābād, M., Khabbāzi, T. (2024). Ecocritical Mind and Language of Nimā Yushij and Manuchehr Ātashi. *Literary Language Research Journal*, 1(4), 93-119. doi: 10.22054/JRLL.2023.74517.1042

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 1/7/2023, Review: 22/8/2023, Accepted: 9/12/2023 Original research

its poetic merit. On the other hand, Ātashi employs a rich and evocative language imbued with warm climatic emotions, using beautiful poetic interpretations, fresh expressions, thematic exploration, and novel metaphors that encapsulate the vibrant environment of the southern regions. Ātashi's poetry incorporates archaic words to convey strength, while the inclusion of Arabic words enhances the natural rhythm of colloquial speech. Both poets showcase innovative styles influenced by their respective local dialects. In Nimā's poems, natural elements serve as symbols representing cultural and social concepts, whereas Ātashi's use of regional vocabulary intends to familiarize the readers with the specific characteristics of the southern environment and its conditions. In Ātashi's poetry, readers encounter a juxtaposition of native violence and poetic delicacy. Words such as sabakhzār, kahareh, and titermuk evoke imagery reminiscent of dārug and mākhulā found in Nimā's poetry, while simultaneously conjuring up images of the southern landscape in the reader's mind.

Keywords: Literary language, ecocriticism, Nimā Yushij, Manuchehr Ātashi, new poetry, local language.

پژوهشنامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ٤، زمستان ۱٤۰۲، ۹۳-۱۱۹
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2023.74517.1042

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۴/۱۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۵/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۹/۱۸ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

بوم‌گرایی در ذهن و زبان نیما یوشیج و منوچهر آتشی

زینب شاهسون طغان — دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین-پیشوا، ورامین، ایران

معصومه خدادادی مهاباد * — استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین-پیشوا، ورامین، ایران

طاهره خبازی — استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین-پیشوا، ورامین، ایران

چکیده

طبیعت و جلوه‌های آن از دیر باز در اشعار فارسی با زبانی که بازتاب‌دهندهٔ پیوند تنگاتنگ جلوه‌های طبیعت و اندیشهٔ شُعراست، بازتاب داشته‌اند. شیوهٔ بیان، این رابطه را با توصیف طبیعت، نمادها و تمثیل‌های برگرفته از آن آشکار می‌سازد. پیوند انسان و طبیعت بعد از انقلاب صنعتی و تسلط ماشین بر ابعاد مختلف زیستِ بشری دچار تغییر شد؛ انسان در برابر طبیعت دست بالا را گرفت و رابطهٔ متناظر انسان و طبیعت رابطه‌ای نابرابر و یک‌سویه گشت. نقد بوم‌گرا در پی بررسی روابط میان ادبیات و طبیعت اطراف است و منتقدان بوم‌گرا با روش‌های گوناگون بازتاب طبیعت در متون ادبی را بررسی می‌کنند. در این مقاله ویژگی‌های زبانی نیما یوشیج و منوچهر آتشی در بازتاب طبیعت و جلوه‌های آن بررسی شده است. در نگاه نیما هیچ واژه‌ای به‌خودی‌خود شاعرانه نیست، فقط کاربرد و کارکرد آن تعیین‌کنندهٔ شاعرانگی آن خواهد بود. منوچهر آتشی نیز با بیانی غنی، نیرومند، و لبریز از عواطف گرم اقلیمی؛ تعبیرهای زیبای شاعرانه، ترکیب‌های تازه، مضامین و استعارات بدیع را در شعر خود وارد کرده که تجلی‌گاه زندگی مردم جنوب با عناصر زندهٔ آن است. واژه‌های کهن به زبان او استحکام می‌بخشند و واژه‌های عربی آهنگ طبیعی کلامِ محاوره را ظاهر می‌کنند. هر دو شاعر با بهره‌گیری از زبان بومی اشعاری نو خلق کرده‌اند. عناصر طبیعی بازتاب‌یافته در اشعار نیما نمادی از مفاهیم فرهنگی و اجتماعی هستند؛ اما واژگان بومی در شعر آتشی،

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین-پیشواست.

* نویسنده مسئول: M.khodadadi.ac@gmail.com

آشنایی مخاطب با محیط جنوب و شرایط آن را در پی دارد. در شعر آتشی خشونت بومی و لطافت شاعرانه در کنار هم به‌کاررفته‌اند، واژگانی چون سبخ‌زار، کهره، و تیترموک به نحوی یادآور داروگ و ماخ‌اولا در شعر نیماست؛ اما دیگر عناصر فضای جنوب را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند.

کلیدواژه‌ها: زبان ادبی، نقد بوم‌گرایی، نیما یوشیج، منوچهر آتشی، شعر نو، زبان بومی.

۱. مقدمه

«طبیعت از ابتدا تا امروز موردتوجه شاعران و بزرگان ادب فارسی قرار داشته و از سرچشمه‌های هنر و ادبیات همهٔ دوره‌ها بوده است. نمونه‌ها و نشانه‌های آن را از قدیم‌ترین ایام تا کنون در آثار منظوم و منثور می‌توان دید. شاید بتوان گفت که در دوره‌ای از تاریخ همهٔ انسان‌ها شاعر بوده‌اند، دوره‌ای که از رویدادهای عادی طبیعت شگفت‌زده می‌شدند، ادراک حسی محیط برای آن‌ها تازگی داشت، و نام نهادن بر اشیا خود الهام شاعری بود (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۶: ۲۹/۲). برخی طبیعت را جزئی جدایی‌ناپذیر از شعر فارسی و همراه همیشگی ذهن شاعران می‌دانند: «شعر هنری متعالی است که از دیرباز با طبیعت پیوند داشته؛ و شاعران هنرمندانی هستند که از امکانات و سرمایه‌های طبیعی همواره بهره برده‌اند. شاعران فارسی در هر دوره‌ای وامدار طبیعت بوده و به فراخور حال و هنجار خویش و متناسب با دنیای خود از ظرفیت و قابلیت‌های آن بهره‌مند گشته‌اند» (باقی‌نژاد، ۱۳۹۶: ۲۴۰).

زبان بازتاب‌دهندهٔ طبیعت و عناصر آن در شعر، ویژگی‌هایی دارد که برخی از آن‌ها موضوع نقد بوم‌گرا است. نقد بوم‌گرا به یک دیدگاه محدود نمی‌شود و طیف گسترده‌ای را دربرمی‌گیرد؛ «نقد بوم‌گرا ارتباط و وابستگی طبیعت و فرهنگ به‌خصوص ساخته‌های فرهنگی زبان و ادبیات را موضوع بحث خود قرار می‌دهد. نقد بوم‌گرا برخلاف سایر انواع نقد از نقطه‌نظر خاصی به ادبیات نمی نگرد، بلکه مشغولیت‌های منتقدان بوم‌گرا با ادبیات محیط زیستی طیف وسیعی از نقطه‌نظرهای سنتی پساساختارگرایی و پسااستعماری را آشکار می‌کند» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۱۲۵/۲).

نیما یوشیج و منوچهر آتشی از شاعرانی هستند که طبیعت و محیط بومی را در اشعارشان بازتاب بسیار داده‌اند. نیما متعلق به خطهٔ شمال و آتشی برخاسته از جنوب ایران است. نقد بوم‌گرایانه اشعار آن دو و مقایسهٔ آن‌ها، جنبه‌هایی از ویژگی‌های زبانی و معنایی را آشکار خواهد نمود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

زهرا پارساپور (۱۳۹۱) در مقالهٔ «نقد بومگرا، رویکردی نو در نقد ادبی» ضمن بیان

ضرورت نگرش بوم‌گرایانه به علوم انسانی، گرایش‌های بوم‌گرا در حوزهٔ زبان شناسی، دین و اخلاق را معرفی کرده، سپس نقد بوم‌گرا و موضوعات و روش‌های آن را تبیین نموده، و در پایان اصطلاح «زمینه»، حوزهٔ معنایی، و اهمیت آن را در نقد بوم‌گرا توضیح داده است.

کیانپور و فیاضی (۱۳۹۶) در پژوهشی با عنوان «مضامین زیست‌محیطی در اشعار گیلکی بر اساس رویکرد نقد بوم‌گرا با هدف مطالعهٔ اشعار گیلکی شاعران گیلکی‌سرای امروز» به دنبال یافتن پاسخی برای این پرسش هستند که «درون‌مایه و مضمون اصلی اشعار گیلکی شاعران گیلکی‌سرا براساس نحوهٔ نگرششان به طبیعت در راستای رابطهٔ ادبیات و محیط‌زیست چیست».

فاطمه راکعی و فاطمه نعیمی حشکوائی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «استعاره و نقد بوم‌گرا»، دو داستان «گیله مرد» و «از خم چمبر» را از منظر تأثیر محیط‌زیست بر طرز تفکر و اندیشهٔ انسان که در قالب استعارهٔ مادر طبیعت بازنمود یافته، بررسی کرده‌اند.

۳. روش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و الکترونیکی انجام شد. شعرهای نیما یوشیج و منوچهر آتشی مطالعه گردید، اشعار بازتاب‌دهندهٔ طبیعت، و ویژگی‌های زبانی آن اشعار استخراج و تحلیل شد.

٤. بحث؛ زبان در اشعار نیما یوشیج و منوچهر آتشی

در ادبیات معاصر، هم‌زمان با انقلاب مشروطه قراردادهای شعر کلاسیک به کناری رفت و در ساختار صوری و معنایی زبان تحولاتی رخ داد. جواز ورود واژه‌های غیرشاعرانه و تغییرات زبانی صادر شد و این امر زمینه‌ساز حضور زبان محلی در شعر گشت. «در شعر این دوره زبان محلی را در حد شعر جوششی در دیوان چند شاعر می‌بینیم. زمینه‌سازی در این دوره باعث شد در دورهٔ پهلوی نیما به زبان محلی شعر مجزا بگوید و در کنار آن عناصر زبان محلی را با زبان معیار بیامیزد. بدین صورت حضور زبان محلی باعث نوعی هنجارگریزی و برجسته‌سازی شد. بنابراین دو رویکرد به زبان محلی در شعر معاصر ایجاد

شد: ۱) به زبان محلی به‌عنوان نظام زبانی مستقل از زبان فارسی توجه شد؛ ۲) از زبان محلی به‌عنوان یکی از عناصر زبانی دخیل در زبان فارسی استفاده شد. این کاربرد علاوه بر جنبهٔ زیبایی‌شناسانه باعث حضور قومیت‌ها در شعر معاصر شد که مهم‌ترین ارمغان آن وحدت ملی است. این موفقیت حاصل تلاش نیما بود. هنگامی که با غنای زبانی نیما و امثال او مواجه می‌شویم پی می‌بریم این تلاش ناموران در حفظ سنت و هویت بومی و تازگی زبان و تعالی اندیشه است که از جوشش و کوشش شاعری آن‌ها نشئت گرفته است. اگر جوشش و کوشش برابر باشد شاعری کامل خواهیم داشت» (موسوی گرمارودی، ۱۳۹۳: ۶۷). «زبان گفتار و زبان شعر در اجزاء با یکدیگر وجه اشتراک دارند. در هر دو نحوهٔ بیان «واژه» عنصری اساسی و بنیادین است» (حقوقی، ۱۳۶۸: ۳۴۱).

شعر هنری زبانی است و مثل زبان از عناصری چون واژه و لحن در یک ساختار دقیق ساخته شده و از این نظر نیز از جهات صوری کاملاً منطبق با زبان گفتار است. زبان شعر معانی خاص را درهم‌می‌ریزد تا از مستقیم‌گویی بگریزد و انتقال‌دهندهٔ معناهایی باشد که در ذهن شاعر به بلوغ رسیده است. از این منظر نه فقط با زبان گفتار که با زبان علم نیز که به دلیل دقت و تأکید ناشی از روح علمی و تحقیقی، نافی رمزگویی و تعدد و تنوع معانی است، تفاوت دارد (علیپور، ۱۳۸۰: ۲).

«زبان جایگاهی مهم در ساختار شعر جدید به خود اختصاص داده است اما در نظر همهٔ کسانی که آن را به کار می‌برند، مفهوم یکسانی ندارد. مقصود از زبان در اینجا دایرهٔ واژگانی و کیفیت ترکیب آن‌ها در بافت شعر است. نظام‌داری زبان نیز بدان معناست که هویت هر کلمه و پیوند کلمات با یکدیگر از منطق زبانی خاصی پیروی می‌کند که نزد اهل زبان پذیرفته شده است. این منطق، وضعیت جامد و غیرقابل تغییری به وجود نمی‌آورد. شاعران سعی دارند افق‌های آن را گسترش دهند تا تازگی و زایایی زبان از بین نرود. بنابراین شکستن هنجارهای زبان روزمره بخشی از منطق زبان شاعرانه است» (زرقانی، ۱۳۹۱: ۳۵).

زبان و شعر رابطه‌ای دوسویه دارند. زبان از ترکیب و همنشینی واژه‌ها در ساختاری منظم به وجود می‌آید. وجه اشتراک میان زبان گفتار و خبر، با زبان شعر در چگونگی بیان

است. در هر دو «واژه» عنصر اصلی است، اما مرز میان این دو نوع بیان شکل برخورد با واژه‌ها،کارکرد، و برخورد واژه‌ها با یکدیگر است. اگر برخوردی میان واژه‌ها نباشد شعر به وجود نمی‌آید. شعر از زبان فراتر می‌رود، قواعد آن را درهم‌می‌ریزد، جابه‌جایی واژگان پیش می‌آید؛ و این یعنی برخورد واژه‌ها (حقوقی، ۱۳۶۸: ۳۴۲).

هر واژه‌ای می‌تواند در شعر جای گیرد به شرط اینکه با واژگان دیگر بیگانه نباشد، حتی کلمات لهجه‌های مختلف. ابهام شعر نو ناشی از زبان است، گاه در بیان شاعرانهٔ محاکمات شعری و گاه در ذات آن. شاعران با صور خیالی که در محکمات شعری خود می‌آفرینند شعر را تا حدود زیادی مبهم می‌سازند و معنا را در پرده‌ای از خیال پنهان می‌کنند. تشبیهات، کنایات، تمثیل‌ها، و .... کلام آن‌ها را دشوار می‌کند.

نیما از واژه‌های مازندرانی زیادی در اشعارش بهره برده است. نیما با آگاهی کامل از اینکه زبان محلی می‌تواند موجب تشخص و برجستگی زبانی در ساختار شعر فارسی آن را به کار برد. بعد از نیما در دهه‌های ۲۰ تا ۵۰ حضور پرثمر زبان محلی در اشعار دیده می‌شود که نمود آن به دو صورت است: ۱) زبانی مستقل که در شعر کلاسیک نیز نمونه داشت؛ و ۲) آمیختگی زبان محلی با زبان معیار که در شعر کلاسیک بسامد سبکی نداشت. اکنون گویش‌های مازندرانی،گیلکی، جنوبی، نیشابوری و زبان ترکی در شعر معاصر دیده می‌شود. بیش از ۱۵ شاعر برجسته از زبان محلی بهره برده‌اند که برجسته‌ترین آن‌ها نیما یوشیج و منوچهر آتشی هستند.

٤. ١. نیما یوشیج

علی اسفندیاری ملقب به نیما یوشیج در ۲۱ آبان ۱۲۷۶ در دهکدهٔ یوش از توابع نور مازندران دیده به جهان گشود. او در حوزهٔ شعر مدرن و پیشروی فارسی نخستین شاعری است که بدون تبیین و درک تئوری شعرگفتار یعنی به گونه‌ای غریزی به شعرگفتار نزدیک شده است. انس با طبیعت، هم‌دلی و هم‌جوشی با آن از ویژگی‌های شعر نیماست. شاعران دیگری نیز طبیعت را وصف کرده‌اند ولی آن‌ها از سنت پیروی کرده‌اند نه آنکه با طبیعت زیسته باشند؛ اما دل‌بستگی نیما به روستا و جنگل در زیست تجربی او در شعرش

بازتاب یافته است. اشعار نیما از نظر قالب در سه گروه اصلی جای دارند: ۱) سنتی، ۲) نیمه‌سنتی، ۳) آزاد.

در دورهٔ نخست نیما ضمن سرایش اشعار سنتی مطالعاتی را برای تغییر در شعر آغاز کرد. نخستین بار در سال ۱۳۱۶ در شعر «ققنوس» ایده‌هایش برای تغییر را اجرایی کرد. تا آن زمان زبان محلی در شعر او حضور نداشت، ولی پس از آن در سرایش شعر نو واژگان مازندرانی را در سطح گسترده‌ای وارد شعر کرد. بی شک هنگام طرح نظریهٔ شعر نو صبغه های بومی بر اندیشهٔ او تأثیرداشت. در این نظریه امکان استفاده از هر واژه‌ای در شعر، و بسنده نکردن به زبان رسمی مطرح شد.

تأثیرپذیری نیما از طبیعت، زبان، و فرهنگ مازندران و انعکاس این خصوصیات در اشعار وی توجه بعضی از نویسندگان را جلب کرد (ر.ک: فلکی، ۱۳۷۳؛ ثروتیان، ۱۳۷۵؛ طاهباز، ۱۳۷۵). «زندگی چوپانی شاعر(نیما) لحظه‌ای او را رها نمی‌کند. این پروردهٔ طبیعت سرسبز مازندران در هر جا و هر بابی که سخن می‌گوید، کوه و جنگل و دریا (خواسته یا ناخواسته) در میان سخن او ظاهر می شود (ثروتیان، ۱۳۷۵: ۱۲۳). بازتاب طبیعت سرسبز مازندران در اشعار نیما را می‌توان از چند زاویه بررسی نمود. بسامد واژگانی از قبیل جنگل، کوه، دریا، ساحل، ابر، موج و مانند این‌ها در اشعار نیما چشم‌گیر است:

آب می‌غرّد در مخزن کوه / کوه‌ها غمناک‌اند / «اوجا»، ابر می‌پیچد دامانش تر / وز فراز دره / بیم آورده برافراشته سر (۱۳۷۳: ۴۴۲).

روزی او کمانش بر پشت / همچو روزان دگر از پی صید / سوی جنگل بشد و این بود غروبی غمناک / و مهی نازک، گرمازده مانند بخار / «گرجی» و «دیزنی» از هوا خاسته در جنگل ویلان می‌شد / و همه ناحیه بود پنداری در زیر پرند (همان: ۳۸)

شعر نیما ساده، بی‌پیرایه، اجتماعی، وصفی، و تا حدی محلی است. طبیعت در شعر او زنده و یگانه با شخصیت نیماست. این عوامل باعث می‌شود پیچیدگی و بغرنجی برخی اشعار او که معلول به‌کارگیری واژه‌های محلی است تا حدودی جبران شود. منتقدان متعددی شعر «کار شب‌پا» را نمونهٔ برجستهٔ طبیعت‌گرایی نیما دانسته‌اند:

ماه می‌تابد، رود است آرام / بر شاخهٔ «اوجا» «تیرنگ» / دُم بیاویخته، در خواب فرو

رفته، ولی در «آیش» / کار «شب‌پا» نه هنوز است تمام ... / بچهٔ «بینجگر» از زخم پشه / بر نی آرمیده / پس از آنی که ز بس مادر را / یاد آورده به دل خوابیده ...

پک و پک سوزد آنجا کله‌سی / بوی از پیه می‌آید به دماغ ... / خود او در «آیش» / و زن او به «نپاری» تنهاست / «آی دالنگ دالنگ» صدا می‌زند او سگ خود را به بر خود، «دالنگ» (همان: ۴۱۲ – ۴۱۶).

نیما در توصیفات خود از تکنیک‌های بیانی مختلف بهره برده است. او طبق نظریهٔ توصیفی خود سعی داشت شعر را به نثر نزدیک سازد تا مانند نثر وصف‌کنندهٔ تمام وقایع باشد. بدین سبب از تکنیک‌های بیانی دستوری بیش از تکنیک‌های بیانی شاعرانه بهره برده است. این تکنیک‌ها شامل: انواع صفت، قید جمله، صله مسند، صله صفتی، جملات توصیفی، و فعل‌های تصویری‌اند. بسامد استفاده از صفت و جملات توصیفی از دیگر تکنیک‌های بیانی دستوری بیشتر است. البته نوع تکنیک‌های بیانی و بسامد آن در دوره‌های مختلف شعری نیما یکسان نیست؛ برای مثال کاربرد جملات توصیفی در منظومه‌های داستانی و اشعار متأخر نیما بیش از اشعار سنتی وی است، یا میزان کاربرد قید و صفت در اشعار سنتی در مقایسه با اشعار متأخر بیشتر است. این تفاوت و تنوع کاربرد بیان‌کنندهٔ تحول نگرش نیما به شعر و چگونگی آن است. تکنیک‌های بیانی شاعرانه نیز در اشعار نیما به کار رفته‌اند؛ اگرچه بسامد آن‌ها نسبت به تکنیک‌های بیانی دستوری پایین‌تر است، اما استفاده از تشبیه و نماد نسبت به دیگر تکنیک‌های شاعرانه همچون استعاره بیشتر است. نیما از تکنیک‌های بدیعی کمتر بهره گرفته است.

پربسامدترین تکنیک دستوری صفت است. «کلمه‌ای که به اسم افزوده می‌شود تا حالت یا چگونگی آن را بیان کند» (ناتل خانلری، ۱۳۷۷: ۶۵)؛ بنابراین کار صفت وصف اسم‌ها، یعنی واقعیت‌هاست (محمدی، ۱۳۸۰: ۱۴۲). برخی معاصران اهمیت صفت در آفرینش تصویر را بیش از تشبیه، مجاز و استعاره دانسته، و معتقدند که بهترین وسیلهٔ بیان تصویری اوصاف است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۶).

با آنکه نیما خلاصه‌گویی را مثل زبان کلاسیک‌ها بی‌فایده می‌داند (حقوقی، ۱۳۶۸: ۴۷۵)، اما گاه فقط با یک صفت توانسته مهم‌ترین ابعاد پدیده‌ای را بیان کند: دم که

لبخنده‌های بهاران بود با سبزه جویباران / از بر پرتو ماه تابان / درین صخره کوهساران/ هر کجا بزم و رزمی ترا بود.

٤. ١. ١. تشبیه‌ها و استعاره‌های توصیفی در اشعار نیما یوشیج

علمای بلاغت دربارهٔ جهات و علل اهمیت تشبیه و تأثیر آن سخن‌ها گفته‌اند. تشبیه باعث تجسم و تمثّل چیزی است که غایب است و حضور ندارد، یا بزرگ‌تر و زیباتر نمادن چیزی از آنچه هست، یا اثبات صفات و خصوصیاتی بی‌شمار برای چیزی در مجال کوتاه و تنگنای عبارات. نیما تشبیه را اساس توصف برای شعرای کلاسیک می‌داند اما تقیّد به تشبیه و پی‌درپی آوردن آن قیدی است که نظر خواننده را متوقف و منحرف می‌سازد (طاهباز، ۱۳۶۸: ۳۰۴)، اما گاه به منظور تجسم اعمال و حالات درونی شخصیت‌های شعری خود از تشبیه بهره می‌برد.

استعاره در اشعار سنتی و نیمه‌سنتی نیما بیش از اشعار نو، و اغلب در توصیف شخصیت و طبیعت به کار رفته اما میزان آن در میان تکنیک‌های بیانی شاعرانه کم است. توصیف ذهنی مورد نظر نیما با بحث عینیت بخشیدن متفاوت است، بدین سبب نیما در اشعار خود کمتر این تکنیک بیانی را به کار گرفته است. نیما رابطه‌ای بلافاصله و مستقیم با طبیعت دارد و ازآنجاکه تشبیه نسبت‌به استعاره تصویری نزدیک‌تر به طبیعت دارد و مستقیم‌تر از آن است، حرکت و جنبشی بیش از استعاره دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۵۳) از تشبیه بیش از استعاره بهره برده است. نمونه‌هایی از کاربرد استعاره:

چراغ صبح می‌سوزد به راه دور / سوی او نظر با من بخوان ای همسفر با من ...

«چراغ صبح» استعاره از خورشید است که استعاره بعیدی نیست و شاعران کلاسیک نیز آن را بسیار به کار گرفته‌اند.

در تمام طول شب / کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد / وز درون تیرگی‌های مزور / سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان در هم می‌آمیزد ... (پادشاه فتح)

«سیاه سالخورد» استعاره از شب و «دندان‌ها» استعاره از ستارگانی که یک‌به‌یک

صبح‌هنگام محو می‌شوند. سالخورد نشان از طولانی‌بودن شب و به پایان رسیدن زمان آن در نزدیکی است. استعارهٔ توصیفی بدیع و زیبایی از شب ارائه شده: پیر کهن‌سالی که عمرش به انتها رسیده است.

٤. ۲. منوچهر آتشی

در ۲ مهر ۱۳۱۰ در دهرود (دشتستان بوشهر) به دنیا آمد. او در قالب‌های گوناگون شعری طبع‌آزمایی نمود. «شعرآتشی را می‌توان از نظر موقعیّت ذهنی و زبانی به دو دوره تقسیم کرد: ۱) دورهٔ کتاب‌های *آهنگ دیگر*، *آواز خاک* و *دیدار در فلق* که دوران تثبیت و ارائهٔ شخصی شعری او، یا دورهٔ بومی‌گرایی اختصاصی و ناگزیر اوست که در زبانی حماسی که گاه تغزلی نیز می شود، متبلور است. ۲) دورهٔ کتاب‌های *وصف گل سوری*، *گندم و گیلاس*، *زیباتر از شکل قدیم جهان* و *چه تلخ است این سیب* که دورهٔ بازیافت خویش و فوران پختگی است؛ دورهٔ تغزل طبیعت‌گرا با دورنمایه‌های علوم اجتماعی-انسانی، دوره‌ای که زبان در گرایش تغزلی او تلطیف می شود» (مختاری، ۱۳۸۷: ۱۷ – ۱۸).

٤. ۲. ۱. ویژگی‌های زبانی در اشعار منوچهر آتشی

از ویژگی‌های دستوری مختلف اشعار او به‌جز آن بخشی که از ویژگی‌های زبانی شعر معاصر به شمار می‌آید، می‌توان به این موارد اشاره کرد: تکرار، تغییر در ساختار عادی فعل، جابه‌جایی صفت، کاربرد فعل گذرا و ناگذر به‌جای‌هم، جابه‌جایی حروف اضافه و موارد دیگر. برخی از این‌ها در اشعار دیگران دیده نشده یا کمتر به کار رفته، در شعر وی نیز گاه نمونه‌ای بیش ندارد؛ برای مثال تکرار در شعر آتشی در سطوح مختلفی دیده می‌شود:

۱. در سطح واج

و کوه، با تمام درختانش / بید و بلوط و بادام، امروز / یادآور ترنم سُم‌ها و سنگ‌هاست / با سنگ‌سنگ تنگه، حسرت سنگر شدن / و اندوه انعکاس صفیر تفنگ‌هاست (آتشی، ۱۳۸۳ب: ۱۱). تکرار فشردهٔ واج‌های «س» «ن» «ر» و «ب» آهنگی دلنشین به شعر بخشیده

است.

۲. در سطح کلمه

با همه غم‌های دنیا آشنایم / با غم دریا که اقیانوسش از دامان خود رانده است / با غم دریاچه کز آغوش دریا دور مانده است / با غم مرغی که رنج آشیان پرداختن برده است / با غم مرغی که دور از آشیان خوانده است (آتشی، ۱۳۸۳الف: ۹۳ -۹۴).

۳. در سطح گروه

یکی از انواع تکرار کلامی در شعر آتشی که در آهنگین کردن کلام شعری وی نقشی به سزا دارد، تکرار درسطح گروه است ». گروه دو یا چند کلمه است که معنی کامل داشته باشد، به صورت جمله یا جمله واره یاکلمهٔ مرکب در نیامده باشد و نقش یکی از کلمات و واحدهای دستوری را بازی کند« (فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۹۷). گروه اسمی «اسب سفید وحشی» ۱۵بار در شعر «خنجرها، بوسه‌ها و پیمان‌ها» تکرار شده است: اسب سفید وحشی با نعل نقره وار / بس قصه‌ها نوشته به طومار جاده‌ها / بس دختران ها ربوده ز درگاه غرفه / ... اسب سفید وحشی اینک گسسته یال / بر آخور ایستاده غضبناک / سم می‌زند به خاک / گنجشک‌های گرسنه از پیش پای او پرواز می‌کنند / یاد عنان گسیختگی‌هاش / در قلعه-های سوخته ره بازمی‌کنند (آتشی، ۱۳۸۳الف: ۱۲ -۱۳).

٤. در سطح ساخت

ساخت جملات به نحوهٔ چینش کلمات و آرایش عناصر دستوری مربوط می‌شود. تکرار ساخت جملات در ایجاد وزن و هم آوایی کلام نقش بسیار مؤثری ایفا می کند: در هندسهٔ عشق، فصل، توازی است / در هندسهٔ عشق، وصل، از هم گذشتن است / در هندسهٔ عشق، اصل، هرگز به هم نرسیدن است (همو، ۱۳۸۰: ۱۵۵)

۵. در سطح جمله

گر تو با من سرد بنشینی / سنگ‌سنگ دشت شعرم گریه خواهد کرد / برگ‌برگ باغ شعرم

اشک خواهد ریخت (همو، ۱۳۸۳الف: ۱۸ – ۱۹).

آتشی از تکنیک بیانی صفت مقلوب نیز بهره گرفته، طوری‌که کاربرد این تکنیک در شعر او یک برجستگی زبانی به شمار می‌رود:

ای آتش قصه‌گوی مرموز / فرمان رحیل در بیان آر / پیغمبر بی‌پیامم اینک / بر لب‌هایم ترانه بگذار / تا تبت آهوان روان کن

جاری دشتان چو سبز / دریا / تا چین بهارها برانگیز / صد قافله به صبح رویا همان: (همو، ۱۳۹۰: ۱۰۰)

اضافه‌های استعاری بر دو نوع‌اند: ۱) وابستهٔ آن اسم باشد و مضاف‌الیه هسته قرار گیرد که در دستور زبان به آن ترکیب اضافی می‌گویند. ۲) صفتی که در جایگاه وابسته است از ملائمات مشبه‌به باشد که در گروه ترکیبات وصفی قرار می‌گیرد. ترکیبات وصفی از مهم‌ترین جولانگاه‌های تصویرسازی شاعران است، به‌ویژه ترکیبات متناقض‌نما، ترکیب‌هایی که میان مضاف و مضاف‌الیه تضاد معنایی وجود دارد. آتشی با چنین ترکیب‌هایی در پی آن است که در عالم معنا سازش پدید آورد، مانند: عشق آتش‌ریشه، لب نامیمون ورد، هرزه‌مست، تنبل‌آئین، رَم‌آئین، جادوآئین، ورد سحرخیز، گهوارهٔ دورتاب، جادهٔ دورصدا، خروش یاوه‌جوش.

انحراف صفت از موصوف به مضاف، خود گونه‌ای جدید در ادبیات معاصر به شمار می‌رود مثلاً «تر» صفت سرنوشت و «سبز» صفت عادت شده است. این هنجارشکنی‌ها در شعر آتشی نیز دیده می‌شود که «اضطراب حادثه را در دام سبز جلگه به بازی گرفته است» (همو، ۱۳۸۳ الف: ۱۰). یا حسامیزی که اوج آن در شعر معاصر است:

«تنها میان جادهٔ نمناک می‌روم» (همان: ۱۸)

«بوی هراسناکی از بوته‌های سوخته می‌آید» (همان‌جا)

«هر پرنده که می‌خواند آواز سرخش بر تختخواب و میز وصبحانه» (همو، ۱۳۸۴ ب: ۳۲)

واژه‌گزینی مناسب و نحوپریشی از ویژگی‌های برجستهٔ زبان آتشی است؛ شاعر به تناسب محتوای شعر ترکیب‌های تازهٔ واژگانی می‌آفریند یا واژه‌های متناسب بومی را وارد

شعر خود می‌کند که در القای عاطفهٔ شعر بـه مخاطـب بسـیار تأثیرگذارنـد و در ایـن زمینـه شاعر موفقی است. گاه برای تأکید معنایی، نحو جملات را به هم می‌ریزد که ضـمن ایجـاد زیبایی، عاطفهٔ شعر را بهتر به مخاطب منتقل می‌کند. عناصر برگرفته از زندگی بومی زادبوم آتشی در شعرش حضوری پررنگ دارند.

آتشی از زبان بومی خود از دو عنصر بهـرهٔ بیشـتری بـرده اسـت: واژگـان و مصـدرها. نمونه‌های واژگان بومی: جط[۱]، کرمجی[۲]، شـیرمزد[۳]، جـلاب، دفـک، کچـه، زنگـل کـاپو، شوک جرگه، یورت، سـبخ، زار، خـوره، دکلـه، گرمشـت، گـابوره، بـزرو، گـاورو، کـال، بازیار، بوم، خور، ریگ، خرگ، چله، بتوله، لـخ لـخ، سنگسـر، چمپـا، پشـنگه، گلاکـدار[۴]، شترخوس و ... .

ای روح غارها! / ای شعلهٔ تلاوت! یاری کن / تـا قـوچ تشـنه را از آبشـخور / از حـس کیـد «کچـه» رمیـده / از پشـته‌های سـوختهٔ خسـتگی / و تشـنگان قافلـه‌های کـویر را / بـه چشمه‌سار عافیتی راه‌بر شوم (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۸۲)

دلا برخیـز! / علف‌هـای بلنـد دره پژمـرده خواهـد شـد / گـراز آشـفته خواهـد کـرد زنگل‌های شبنم‌پوش خوشبو را / پلنگ آلوده خواهد کرد آبشخوار آهو را / و گرگِ مـاده کاپوی[۵] دلیر گله را از راه خواهد برد (همان: ۳۴۰)

اسب می رفت و ... باز و امی‌ماند / زیر شلاق شاه و نیش رکاب / باد خشـمناک را بـو می‌کرد / شوکی[۶] از عمق جَرگه[۷]ها می‌خواند (همان: ۲۶۹).

---

۱. جط: شتربان که دشتستانی‌ها آنان را تحقیر می‌کنند (آتشی، ۱۳۸۶: ۲۳۶).

۲. کُرمَجی: بچه شتر (همان: ۲۴۰).

۳. شیرمزد: احتمالاً هدیه‌ای بود که در برابر شیر شتر می‌دادند مثل دستمزد.

۴. گلاکدار: چوپان (گلاک = چوبی سرکج که بزها و گوسفندها را با آن برای کشتن یا پشم چینی می‌گیرند) (همان: ۱۹۴۵)

۵. کاپو: سگ (تحقیقات محلی).

۶. شوک: جغد (آتشی، ۱۳۸۶: ۲۶۹).

۷. جَرگِه: نوعی بادام وحشی (همان‌جا).

٤. ۳. عناصر طبیعت در اشعار نیما و آتشی

نیما و آتشی هم از کلمات محلی در شعر خود بهره برده‌اند و هم طبیعت محیط خود را بازتاب داده‌اند. در ادامه ارتباط میان بوم‌گرایی و زبان محلی آن‌ها بررسی می‌شود.

نقد بوم‌گرا نقدی میان‌رشته‌ای است زیرا طبیعت و ادبیات هردو واکاوی می‌شوند. مقولهٔ طبیعت هم در شعر و هم در داستان حضور پررنگی داشته، اما در شعر گستردگی و نمود بیشتری یافته است. بوم‌گرایی اغلب با مفاهیم ملی‌گرایی، ضدامپریالیسم، و استعمارستیزی گره خورده است. در نظریه‌های ابتدایی مطالعات استعمار، بر بازگشت و استفادهٔ صِرف از هنر، و آداب و رسوم بومی تأکید می‌شود. بازگشت به ریشه‌های فرهنگی یک ملت (نه تقلید از فرهنگ غرب) مورد نظر بسیاری از نظریه‌های پسااستعماری است (فانون، ۱۹۶۷).

شاعران بومی اندیشه‌های مشترکی را با زبان محلی بیان کرده‌اند و بدین صورت هم همگام با دیگر شاعران شده‌اند و هم اصالت بومی خود را حفظ کرده‌اند. حضور زبان محلی در شعر در ایجاد همبستگی ملی مؤثر است. نیما شاعری شمالی است و آتشی شاعری جنوبی. برای کنار هم بودن اشتراک زبان ضروری نیست، عقیده مشترک ضرورت دارد. زبان شاعران بومی نیز از حد طبیعی فراتر نرفتن؛ آمیختگی متعادل زبان بومی با زبان معیار، هم فاصلهٔ میان آن‌ها را حفظ کرد و هم بومی‌بودن‌شان نمود یافت. «سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید، سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد» (حقوقی، ۱۳۶۸: ۸۶).

«آتشی در سرودن شعر نو اگرچه به‌تمامی شاگردی نیما را پذیرفته و به شیوهٔ او عمل نموده، اما سبک و روشی نوین دارد. تمام دانش خود را با فرهنگ‌ها و سنن بومی زادگاهش در هم می‌آمیزد و در نتیجه شعری می‌سراید که او را در این وادی برتر جلوه می‌دهد» (خشک‌بیجاری، ۱۳۸۷: ۹۱).

خورشید

خورشید نورانی که جهان طبیعت با آن طلوع و غروب می‌کند، معانی استعاری گوناگونی

در شعر دارد. در آثار شاعران کلاسیک نماد معانی و حقایق مقدس آسمانی است، هم‌چنین نشانهٔ وصلتی دوستانه و شادی، هماهنگی، خودنمایی، گرمی و برادری. گاه نمادهای خورشید چندوجهی است. در باور برخی ملت‌ها اگر خورشید خودِ خدا نباشد مظهر الوهیت (خدای اورمزدی) است. «گاه خورشید را پسر خدا و گاه برادر رنگین‌کمان می‌دانند. هر یک از شعاع‌های خورشید (منبع نور و گرما) نشانهٔ اثرات آسمانی و معنوی است که به زمین می‌رسد. خورشید، نمادی جهانی و قلب مملکت آفرینش است (شوالیه، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

در شب سرد زمستانی / کورهٔ خورشید هم، چون کورهٔ گرم چراغ من نمی‌سوزد / و به مانند چراغ من / نه می‌افروزد چراغی هیچ / نه فروبسته به یخ ماهی که از بالا می افروزد.

نیما نمی‌گوید که کورهٔ خانهٔ او مانند کورهٔ خورشید است، بلکه ادعا می‌کند در این شب زمستانی که کورهٔ خورشید سرد است، کورهٔ خانهٔ او گرم است. او از صفت «گرم» استفاده می‌کند تا تفاوت آشکاری که بین خورشید و خانه‌اش وجود دارد نشان دهد. برای گرم‌شدن به خورشید امیدی نیست. ما از خورشید توقع داریم که نور هم بدهد، ولی باز نیما ادعا می‌کند که در این شب زمستانی خورشید نمی‌تواند چراغی مانند چراغ خانهٔ او باشد و بدرخشد. حتی ماه هم در آسمان شب زمستانی مانند گلوله‌ای یخی فاقد آن نوری است که چراغ او می‌تاباند. (نوشمند، ۱۳۸۹).

آفتاب طلایی بتابید / بر سر ژالهٔ صبحگاهی / همچو الماس و در آب، ماهی (یوشیج، ۱۳۷۳: ۱۰۱).

آتشی نگاهی نو و دقیق به طبیعت پیرامونش دارد. او ذهنش را چنان تربیت کرده بود که به بینشی شهودی برسد. پدیده‌های اقلیمی را چنان دقیق و زیبا توصیف می‌کند که خواننده تصور می‌کند فیلمی متحرک و پویا مقابل چشمانش به نمایش درآمده است. «از توصیف‌های شاعرانه‌ای که جنبهٔ تصویری شعر را تقویت می‌کنند مثل نیما، و بیان روایی شاعرانه برای تقویت بُعد تصویری شعرش فراوان بهره می‌برد» (زرقانی ۱۳۸۳: ۶۰۳). در شعر «نیمروز» ظهر شطی پر از آب تصور شده، زیرا تابش خورشید بر زمین گرم در ظهر حرارتی را منعکس می‌کند که از دور رودخانه دیده می‌شود و خورشید نخلی

پرشاخ‌وبرگ میان شط گرم ظهر تجسم شده است. در شعر «حریق غروب» خورشید قصری دانسته شده که در مرز آب و افق آتش گرفته است. این دو شعر خلاقیت و ابتکار آتشی را در کاربرد تصویرهای نو و بکر با استفاده از واژگان بومی نمایان می‌سازد: خورشید / تصویر نخل پربرگی / درشط ظهر بود / و بادگرم مزرعه جو را / بر صحنهٔ کویر / تلاوت می‌کرد (آتشی، ۱۳۸۶: ۲۲۹). قصر بزرگ خورشید / در ملتقای آب و افق / آتش گرفته است / آنک هزار قافله ماهی / از قحط سال مزرعه‌های آب / مردارهای سوخته رنگ و نور را / راهی دراز می‌سپرند (همان: ۲۲۱)

شب

«شب» یکی از موتیف‌های پرتکرار شعر نیما است که گسترده‌ترین و فلسفی‌ترین شکل آن، در منظومه‌هایی‌ست که با مطلع «شب» سروده است. منظومه‌هایی چون «ای شب»، «کینه شب»، «شب دوش»، «اندوهناک شب»، «کار شب‌پا» و «در شب سرد زمستانی» بسامد بالای به‌کارگیری سمبل شب را بر خواننده آشکار می‌سازد. این که شاعر حدود ۳۰۰ بار واژهٔ شب را در ساختن تصاویر متنوع و گوناگون به کار گرفته است که خود دلیلی آشکار بر عدول این واژه از بستر محدود معنای قاموسی خود و نشانگر لایه‌های نمادین این تعبیر در قاموس ذهنی شاعر است. علاوه بر این بیش از ۵۰۰ بار واژه‌های تداعی‌گر شب و ترکیبات آن و بسامد بالای رنگ سیاه و تیره در دیوان شاعر است (پناهی، ۱۳۸۵ :۵۴).

«شب» در شعر نیما واژه‌ای محوری و بنیادین است که حضوری پررنگ و پرتکرار دارد. در عنوان ۱۸ شعر این کلمه دیده می‌شود از جمله: «شب قورق»، «کار شب‌پا»، «در شب سرد زمستانی»، «هنوز از شب»، «مرغ شباویز»، «شب است»، «در نخستین ساعت شب»، «هست شب». افزون بر آن در اشعار نوگرایانه‌اش به گونه‌های مختلف از شب سخن رانده که تعدادی از آن‌ها عبارت‌اند از: «خواب زمستانی»، «بر سر قایقش»، «پادشاه فتح»، «خروس می‌خواند»، «داستانی نه تازه»، «دار صبح»، «اجاق سرد»، و . . . . «شب» برجسته‌ترین نماد سیاسی و اجتماعی که به‌تدریج پای ثابت اشعار او شده است.

«شب» در شعر نمادگرای اجتماعی معاصر و خاصه در شعر نیما با «شب» در آثار عرفانی تفاوت‌های اساسی دارد. «عارفان در ادبیات کلاسیک از ازدحام و غوغای روز به

خلوت و سکوت شب پناه می‌بردند، آن‌ها در پی این بودند که در زیر پوست شب خود را بیابند. ازاین‌رو شب برای آن‌ها امکانی برای رهایی حواس از عالم تعلقات بوده است؛ اما در مقابل عارفِ دیروز، شاعر متعهد امروز همواره در پی روشنایی و روز است. او می‌خواهد همه چیز را ببیند. شب برای فردِ درگیر با مسائل اجتماعی و سیاسی یعنی زندان، ستم، استبداد و زنجیر» (پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۱۶۰). این کلان‌نماد شعر نیما مصداق جامعه‌ای است که جهل، ظلم و استبداد آن را فراگرفته است. «شب، تصویر مرکزی شعرهای نیما است. درون‌مایهٔ هول، خفقان، سماجت و سرسختی اشیاء همه جا هست و چنین توصیف می‌شود: عبوس و سرد، دل‌گزا، کج، کورباطن، مشوش، تاریک‌سرشت، دم‌کردهٔ دیجور، سیه‌بیشه، غمناک، موذی، ناخوش‌وار، هول و ... . اشیا نیز مناسب با چنین شبی تصویر می‌شوند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۷۹).

صفاتی که نیما به شب نسبت می‌دهد صفاتی است نکوهیده و مذموم که چهرهٔ پست و ناپاکی از شب به دست می‌دهد: تاریک، نامبارک و شوم، دیجور و دل‌فریب، زمستانی و سرد، وحشت‌زا؛ بیدادگر،خون‌آلود، کورباطن، خاموش، تشویش‌آور.

«ای شب» از نخستین اشعار نیما، در سال ۱۳۰۱ سروده شد؛ اندکی پس از شکست خیزش مشروطه که شرایط بدی بر کشور حاکم بود. «نیما به‌روشنی و صراحت زمانهٔ خود را تصویر می‌کند و از شب شوم وحشت‌انگیز سخن می‌گوید. شاعری که غم زمانه را دارد و با شب در ستیز است» (مهاجرانی، ۱۳۷۵: ۶۵). شعر زیر زادگاه نماد «شب» در شعر نیما است؛ نماد جامعهٔ پر از وحشت، دروغ و خفقان اواخر حکومت رضاشاه (۱۳۱۹، تاریخ سرایش شعر)؛ شاعر از این شرایط تیره به تنگ آمده و با خوف و رجا، منتظر برچیده شدن بساط این شب تاریک است:

هنگام شب که سایهٔ هر چیز زیر و روست / دریای منقلب / در موج خود فروست ... (یوشیج، ۱۳۷۳: ۲۸۰)

آیا به خلوتی که کسی نیستش سکون / و اشکال این جهان / باشند اندرآن لرزان و واژگون / شوریدگان این شب تاریک را ره است؟ ... (همان: ۲۸۱)

از نظر توجه به شب و مظاهر آن جایگاه نیما از همه شعرای معاصر برتر است. «شب»

در تمام اشعار نیما به‌طور مستمر حضور دارد، در همهٔ دوران زندگی او؛ ولی هر چه به سال‌های آخر عمر نزدیک‌تر می‌شویم نوع «شب»، مفهوم و رنگ سیاه آن با گذشته تفاوت می‌یابد. وصف طبیعت، وصف شب، شبی که شاعر با آن یکی شده از خود و از حالات خویشتن می‌گوید در حوزهٔ ادبیات غنایی است (حق‌شناس، ۱۳۹۲: ۱۶۱-۱۷۸).

در بندهای زیر می‌توان از شب به جامعهٔ خفقان‌زده تأویل کرد:

در گردش یک شب پر از درد شده / نو می‌کند او هزار اندوه نهفت (یوشیج، ۱۳۷۳: ۳۰۷)

شب به تشویش در گشاده در او / نارواییِ به راه می‌پاید (همان: ۳۳۲)

شب به ساحل چو نشیند پی کین / همه چیز است به غم بنشسته (همان: ۳۳۶)

که هشیار است، کی بیدار، کی بیمار؟ / کسی در این شب تاریک‌پیما این نمی‌داند (همان: ۴۰۳)

در تمام طول شب / کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد ... (همان: ۴۲۴)

شب تاریک را بارِ درون، وهم است یا رؤیای سنگینی‌ست ... (همان: ۴۳۹)

از زمانی که قد افرازد روز / تا زمانی که فرو ریزد شب را ارکان... (همان: ۴۴۶)

آتشی تصاویر شب را موجزانه در اشعارش به کار برده است. تازگی و گره‌خوردگی با دیگر عناصر طبیعت از ویژگی‌های این تصاویر است:

صیاد و صید در تک و پو بودند سمت غروب / و شب که در رسید / ماه بلند گردنِ آهو بود / که در محاق تیغهٔ خنجر

تاریک ماند (آتشی، ۱۳۸۶: ۱۱۷۳).

اینک طلوع لرزندهٔ هلال طلایی ماه (همان: ۲۲۱).

شب فرود آمده است / خسته از ساحل رود گمنام، از حاشیهٔ بیشهٔ شب برمی‌گردم / و در اعماق کبود آب / ماه را می بینیم

که برای ماهی‌ها / استخوان‌پاره می‌اندازد (همان: ۴۳۲).

«شب» آن چنان زمانه نیما و اشعار او را تسخیر نموده که دیگر تصاویر شعری شاعر در حاشیهٔ تصویر و تعریف شب، جایگاه خود را می‌یابد. مفاهیم ظلم، استبداد، خفقان، و

حتی امیدواری و آمال شاعر نیز همسو و هم‌جهت با مفهوم محوری و مرکزی شب، ایفای نقش می‌نمایند. عنصر شب در شعر نیما نماد یک وضعیت روحی– اجتماعی است. این عنصر در اشعار شاعر یوش عموماً مرگ‌بارترین نمادها است:

شب است / شبی بس تیرگی دمساز با آن (همان، ۱۳۷۳: ۴۹۰).

در این بند، شاعر با توصیف موقعیت زمانی شب، بدون هیچ درنگی مخاطب را در فضای تاریک و خفقان باری با خود همراه می‌کند تأکید بر جمله «شب است» و تکرارآن خواننده را به خوانشی نمادین از شعر فرامی‌خواند.

«از پس هر نقاب جلوه‌گر است / شمع در پس فرشته‌ای بیدار / شب دل‌ها به نور او روشن / سرمستان زدود او هوشیار» (آتشی، ۱۳۸۶: ۹۴).

۵. نتیجه

نیما شیفتهٔ طبیعت است. پدیده‌های طبیعی در عرصهٔ اشعار او صفات ذاتی انسان را می‌پذیرند و به موجودی زنده و دارای شعور و آگاهی بدل می‌شوند. او انسان را جزئی از طبیعت می‌داند و به طبیعت نیز به شیوه‌ای انسانی می‌نگرد. این رویکرد انسان‌گرایانه به جهان پیرامون، و تمام عناصر و مظاهر هستی کیفیتی می‌بخشد که بتواند حالت انسانی را بپذیرند. اشعار نیما علاوه بر تأثیرپذیری از عناصر زیست‌محیطی خطهٔ شمال، تحت نفوذ زبان و فرهنگ طبری نیز قرار دارد. در اولین نگاه به مجموعه اشعار نیما خواننده متوجه حضور کلمات مازندرانی می‌شود که عموماً به مکان‌ها، درختان و جانوران دلالت دارد و نشانگر اهمیت این کلمات در نمود شرایط اقلیمی و زیستگاهی شاعر است.استفاده از نام‌های محلی درختان جنگلی، نشان از اهمیت آن‌ها در زندگی مردم منطقه دارد. کلماتی مانند ری‌را، داروگ، و آقا توکا به انسان و جانوران دلالت می‌کنند. ذکر عناصر عامیانه زبان وی را سخیف و مبتذل نساخته؛ بلکه شیرین، باصلابت و پرشکوه کرده است. لحن حماسی و استوار نیما درکنار استفاده از زبان نرم و آرام عامیانه، شگرفی ویژه‌ای به شعر وی بخشیده است.

مهم‌ترین صور خیال به‌کاررفته در اشعار وی تشبیه، استعاره، مجاز، تشخیص، بیان پارادوکسی سمبل، ایهام و اغراق است. تشبیه، تشخیص، سمبل ، بیان پارادوکسی و کنایه

بسامد بالاتری دارد. از تشبیهات با طرفین مقیّد حسی باشد بیشتر بهره می‌برد ولی از تشبیهات مفرد به مفرد، مقید به مفرد و مرکب نیز سود می‌جوید. تشبیه وهمی و خیالی در تصاویر نوی او حضوردارد. شاید حضور تشبیهات وهمی به علت وهم‌انگیزی جنگل‌های مازندران و رواج قصه‌های دیو و پری میان روستاییان باشد.

منوچهر آتشی، شاعری مدرن‌گراست. مدرنیسم هم در قالب و هم محتوای شعر او وجود دارد. از یک سو با شاعران جوانی سروکار داشت که خواستار تحولات جدی در شعر معاصر بودند، از سوی دیگر از پیروان وفادار نیما به‌شمار می‌رفت. او دغدغه‌های مانند مشکلات کنونی جهان، وضعیت انسان در جهان معاصر، و چگونگی طرح آن‌ها در شعر نیز داشت. او دیدی شاعرانه به هر چیزی در جهان اطراف خود داشته است. یکی از مباحث شعر او پدیدهٔ صنعتی‌شدن جهان و مشکلات ناشی از آن است. از سوی دیگر او یکی از شاعران طبیعت‌گراست.آتشی شاعر زندگی بود، شاعری که در رویکرد بکر و متفاوتِ رانده‌شدگان بارگاه شاعران، جغد و زاغ و کلاغ، خار، خاک، گرگ و دیگر عناصر طبیعت را دید، حتی رنگ زرد را در شعر خود زندگی بخشید و هیچ چیز را سزاوار طرد و ترک و مرگ نمی‌دانست. گریز از وزن، برای زبان او تولدی تازه بوده است. او سرایش موزون و بی‌وزن را بسیار آزموده است. ترکیب‌های شعری او همگی تازه و بدیع هستند. واژه‌های وحشی و گریزپا نیز در شعر او رام شدنی و دست‌یافتنی شده‌اند: اسب، شیهه، دشت، کوه، سمند، خار، جغد، گرگ، باد، پرچین، دره، پلنگ، شبان، شتربان، بازیار، گندم، زین، رکاب، پروانه و ... همگی در شعرش نمود دیگری دارند.

صِرف حضور واژگان بومی جهت دسترسی به بازتاب فرهنگ مازندران در اشعار نیما کافی نیست، بلکه چگونگی کاربرد آن‌ها و بافت کلام نیز نقشی تعیین‌کننده در ارائهٔ تصویری روشن از طبیعت و فرهنگ مازندران ایفا می‌کند.

آتشی با جرئت و جسارت عناصری از طبیعت بومی و اقلیمی بوشهر را وارد شعر می‌کند، و برخی اسم‌ها، صفات، افعال و اصطلاحات بومی را همان‌گونه که در بین مردم بوشهر رایج است به کار می‌گیرد. گاه برای برخی واژه‌ها و اصطلاحات بومی معادل می‌سازد. پررنگ‌ترین ویژگی زبانی آتشی در اشعار این دوره، استفاده از واژه‌ها و

اصطلاحات زبان بومی، به‌ویژه در خلق فضاهای مربوط به جنوب و تصاویر اصیل بومی و اقلیمی است. البته به‌کارگیری زبان بومی و رایج در بین مردم بوشهر، به معنای کاربرد گویش بوشهری در اشعار او نیست بلکه منظور حضور فضای جنوب در اشعار آتشی است.

جریان پرفراز و نشیب حیات آتشی، و ذهن پویا و نبوغ ذاتی او باعث شده تا بوم‌گرایی در شعرش تفاوتی بنیادین با نمونه‌های مشابه داشته باشد. رویکردش به طبیعت با اغراض خاصی است؛ گاه عناصر طبیعت در وجه نمادین ظهور می‌کنند که معمولاً ریشه-های اساطیری و تلمیحی دارند، و گاه طبیعت ابزاری می‌شود برای شناخت هویت انسان و بازشناسی اصالت و گذشتهٔ او، گاه نگاه به طبیعت مبین یگانگی نوع بشر با مادر طبیعت است که هر دو اجزای جدایی‌ناپذیر از یکدیگر هستند، و گاه سخن دربارهٔ طبیعت صرفاً به جهت انعکاس زیبایی‌ها و جلوه‌های آن و توصیف واقعیت است. عناصر طبیعت و جلوه‌های آن از اقلیم خاص جنوب کشور گرفته شده: بیابان، سراب، شتر، چاه، عشیره، قبیله و ... که گاه در تقابل با شهرگرایی و مظاهر دنیای جدید به کار رفته است.

به همان اندازه که نیما یوشیج طبیعت شمال را با استفاده از فرصت‌های زبانی و ذوقی در اشعار خود بازتاب می‌دهد، آتشی به‌عنوان شاعر جنوب در پی آن است تا با زبانی حماسی از صحرا و دشت ها و به‌طور کلی از طبیعت جنوب روایت کند. بوم‌گرایی از خصوصیات بارز شعر آتشی و نیماست.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID

Zeynab Shāhsavan Toghān **https://orcid.org/ 0000-0001-5035-0509**

Maʿsumeh Khodādādi Mahābād **https://orcid.org/0000-0002-0583-7403**

Tāhereh Khabbāzi **https://orcid.org/**

منابع

آتشی، منوچهر. (۱۳۸۳). «درباره ادبیات مقدس». *کمان*، س۳ ش ۴۱: ۱۲-۲۱.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۷). «شعر محلی یا گویش محلی». *نسیم جنوب*، ش ۹: ۱۳.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۶). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه، ۲ ج.

اسماعیل پور، ابوالقاسم .(۱۳۸۷). *اسطوره: بیان نمادین*. تهران: مرغ سحر، ۲ ج.

باقی نژاد، عباس. (۱۳۹۶). «نمود و حضور طبیعت در شعر شفیعی کدکنی». *بهارستان سخن*، س ۱۴ ش ۳۵: ۲۳۹ – ۲۵۸.

پارساپور، زهرا. (۱۳۹۱). *نقد بوم‌گرا (ادبیات و محیط‌زیست)*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

تمیمی، فرخ. (۱۳۸۷). *پلنگ درهٔ دیزاشکن*. تهران: دیبا.

خشک‌بیجاری، سمیرا. (۱۳۸۷). *نخل بلندقامت نخلستان*. تهران: لیان.

حق‌شناس، محمدکاظم. (۱۳۹۲). «بررسی کلید غنایی واژهٔ «شب» در اشعار سهراب سپهری». *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، س ۴ ش ۱۲: ۱۰۷.

حقوقی، محمد. (۱۳۶۸). *شعر و شاعران*. تهران: نگاه.

راکعی، فاطمه و نعیمی حشکوایی، فاطمه. (۱۳۹۵). «استعاره و نقد بومگرا: مطالعهٔ موردی دو داستان «گیله‌مرد» و «از خم چمبر»». *زبانشناخت*، س۷ ش ۱ (پیاپی ۱۳): ۸۹ – ۱۰۳.

زرقانی، سیدجواد. (۱۳۹۰). «تجلی شاعرانهٔ طبیعت در شعر نیما یوشیج، سهراب سپهری و شفیعی کدکنی». *علوم ادبی*، ش۶: ۱۷۱ – ۱۹۶.

شوالیه، ژان آلن گربران. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون، ۵ج.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۷). *صور خیال در شعر فارسی*. تهران: آگه.

صدیقی، احمد. (۱۳۸۸). «بررسی صبح در شعر نیما: رقص قرمزان صبح». *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، س ۲۳ ش ۲ (پیاپی ۹۲): ۲۷ – ۳۰.

علیپور، مصطفی. (۱۳۸۰). *ساختار زبان شعر امروز*. تهران: فردوس.

عفیفی، رحیم. (۱۳۸۳). *اساطیر وفرهنگ ایران*. تهران: توس.

فتوحی، محمد. (۱۳۸۵). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

کیانپور، معصومه، و فیاضی، مریم‌السادات. (۱۳۹۶). «مضامین زیست محیطی در اشعار گیلکی

براساس رویکرد نقد بوم‌گرا». *ادبیات پارسی معاصر*، س ۷ ش ۳: ۴۳-۶۹.

ثروتیان، بهروز. (۱۳۷۵). *اندیشه و هنر در شعر نیما*. تهران: نگاه.

طاهباز، سیروس. (۱۳۷۵). *پردرد کوهستان: زندگی و هنر نیما یوشیج*. تهران: زریاب.

فلکی، محمود. (۱۳۷۳). *نگاهی به شعر نیما*. تهران: مروارید.

مختاری، محمد. (۱۳۷۹). *انسان در شعر معاصر*. تهران: توس.

محمدی، عباسقلی، فاطمی، سیدحسین، و پارسا، شمسی. (۱۳۸۹). «بررسی تکنیک‌های بیانی توصیف در اشعار نیما یوشیج». *جستارهای نوین ادبی*، س ۴۳ ش ۱ (پیاپی ۱۶۸): ۱ – ۲۴.

موسوی گرمارودی، سیدعلی. (۱۳۹۳). *جوشش و کوشش در شعر*. تهران: هرمس.

مهاجرانی ، سیدعطاءالله. (۱۳۷۵). *افسانه نیما*. تهران: امید ایرانیان.

ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۴۷). *زبان‌شناسی و زبان فارسی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـــــــــــــــ . (۱۳۵۵). *دستور زبان فارسی*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

یوشیج، نیما. (۱۳۷۳). *مجموعه کامل اشعار*. گردآوری سیروس طاهباز. تهران: نگاه.

References

ʿAfifi, Rahim. (1383/2004). *Asātir va farhang-e Iran* [*Iranian Myths and Culture*]. Tehran: Tus. [In Persian]

ʿAlipur, Mostafā. (1380/2001). *Sākhtār-e zabān-e sheʿr-e emruz* [*Structure of Contemporary Persian Poetry*]. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Ātashi, Manuchehr. (1377/1998). "Sheʿr-e mahalli yā guyesh-e mahalli" [Local Poetry or Regional Dialect]. *Nasim-e Jonub*, n. 9: 13. [In Persian]

_____. (1383/2006). "Darbāre-ye adabiyāt-e moqaddas" [On Sacred Literature]. *Kamān*, v. 3, n. 41: 12-21. [In Persian]

_____. (1386/2007). *Majmuʿeh-ye ashʿār* [*Collection of Poems*]. Tehran: *Enteshārāt-e Negāh*, 2 vols. [In Persian]

Bāqinejād, ʿAbbās. (1396/2017). "Nemud va hozur-e tabiʿat dar sheʿr-e Shafiʿi Kadkani" [The Representation and Presence of Nature in Shafiʿi Kadkani's Poetry]. *Baharestān-e Sokhan*, v. 14, n. 35: 239-258. [In Persian]

Chevalier, Jean Alain Gheerbrant. (1388/2009). *A Dictionary of Symbols*. Trans. Sudābeh Fazāʿili as *Farhang-e nemādhā*. Tehran: Jeyhun, 5 vols. [In Persian]

Fotuhi, Mohammad. (1385/2006). *Balāghat-e tasvir* [*Rhetoric of Image*]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Esmāʿilpur, Abolghāsem. (1387/2008). Ostureh: bayān-e namādin [*Myth:*

Symbolic Expression]. Tehran: *Morgh-e Sahar*, 2 vols. [In Persian]

Falaki, Mahmud. (1373/1994). *Negāhi be sheʿr-e Nimā* [*A Glance at Nimā's Poetry*]. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Fanon, Franz. (1967). *The Wretched of the Earth*. Penguin: Constance Farrington.

Haqshenās, Mohammad Kāzem. (1392/2013). "Barresi-ye kelid-e ghanā-yie vāzheh-ye 'shab' dar ashʿār-e Sohrāb Sepehri" [Investigating the Lyrical Significance of the Word "Night" in Sohrāb Sepehri's Poetry]. *Tahqiqāt-e Tamsili dar Zabān va Adab-e Fārsi*, v. 4, n. 12: 107. [In Persian]

Hoquqi, Mohammad. (1368/1989). *Sheʿr va shāʿerān* [*Poetry and Poets*]. Tehran: Negāh. [In Persian]

Khoshk-e Bijāri, Samirā. (1387/2008). *Nakhl-e bolāndqāmat-e nakhlestān* [Tall Palm of Palm Grove]. Tehran: Liān. [In Persian]

Kiyānpur, Maʿsumeh, & Fayāzi, Maryam al-Sadāt. (1396/2017). "Mazāmin-e zist- mohiti dar ashʿār-e Gilaki bar asās-e ruykard-e naqd-e bumgarā" [An Eco-Critical Approach to Environmental Themes in Gilaki Poems]. Adabiyāt-e Fārsi Moʿāser, v. 7, n. 3: 43-69. [In Persian]

Mokhtāri, Mohammad. (1379/2000). *Ensān dar sheʿr-e moʿāser* [*Man in contemporary Poetry*]. Tehran: Tus. [In Persian]

Mohājerāni, Seyyed ʿAtāollāh. (1375/1996). *Afsāneh-ye Nimā* [*The Legend of Nimā*]. Tehran: Omid-e Iraniyān. [In Persian]

Mohammadi, ʿAbbasqoli, Fātemi, Seyyed Hoseyn, & Pārsā, Shamsi. (1389/2010). "Barresi-ye teknikhāy-e bayāni-ye towsif dar ashʿār-e Nimā Yushij" [Investigating Expressive Techniques in Nimā Yushij's Poem]. *Jostārhay-e Novin Adabi*, v. 43, n. 1 (168): 1-24. [In Persian]

Musavi Garmārudi, Seyyed ʿAli. (1393/2014). *Jushesh va kushesh dar sheʿr* [*Spontaneity and Labor in Poetry*]. Tehran: Hermes. [In Persian]

Nātel Khānlari, Parviz. (1347/1968). *Zabānshenāsi va zabān-e fārsi* [*Linguistics and Persian Language*] Tehran: Bonyād-e Farhang-e Iran. [In Persian]

_____. (1355/1976). *Dastur-e zabān-e fārsi* [*Persian Grammar*]. Tehran: Bonyād-e Farhang-e Iran. [In Persian]

Pārsāpur, Zahrā. (1391/2012). *Naqd-e bumgarā* (*Adabiyāt va mohitezist*) [*Ecocriticism (Literature and Environment)*]. Tehran: Pazhuheshgāh-e Olum-e Ensāni va Motāleʿāt-e Farhangi. [In Persian]

Rākeʿi, Fātemeh, & Naʿimi Hashkavā'i, Fātemeh. (1395/2016). "Esteʿāreh va naqd-e bumgarā: Motāleʿeh-ye moredi-ye do dāstān *Gileh Mard* va *Az Kham-e Chambar*" [Metaphor and Eco-Criticism: A Case Study of Two Stories: *Gileh Mard* va *Az Kham-e Chambar*]. *Zabānshenkht*, v. 7, n. 1 (13): 89-103. [In Persian]

Sadiqi, Ahmad. (1388/2009). "Barresi-ye sobh dar sheʿr-e Nimā: Raqse qermezān-e Sobh" [Exploring "morning" in Nimā's Poetry: The Dance of Red Sunrise]. *Roshd-e Amuzesh-e Zabān va Adab-e Fārsi*, v. 23, n. 2 (92): 27-30. [In Persian]

Servatiyān, Behruz. (1375/1996). *Andisheh va honar dar sheʿr-e Nimā* [*Thought and Art in Nimā Yushij*]. Tehran: Negāh. [In Persian]

Shafiʿi Kadkani, Mohammadrezā. (1387/2008). *Sovar-e khiyāl dar sheʿr-e fārsi* [*Imagery in Persian Poetry*]. Tehran: Āgah. [In Persian]

Tāhbāz, Sirus. (1375/1996). *Pordard kuhestān: Zendegi va honar-e Nimā Yushij* [*Painful Mountains: Life and Art of Nimā Yushij*]. Tehran: Zaryāb. [In Persian]

Tamimi, Farrokh. (1387/2008). *Palang-e darreh-ye Dizāshkan* [*Leopard of Dizāshkan Valley*]. Tehran: Dibā. [In Persian]

Yushij, Nimā. (1373/1994). *Majmuʿeh-ye kāmel-e ashʿār* [*Collection of Poems*]. Gerdāvari-ye Sirus Tāhbāz. Tehran: Negāh. [In Persian]

Zaraqāni, Seyyed Javād. (1390/2011). "Tajalli-ye shāʿerāneh-ye tabiʿat dar sheʿr-e Nimā Yushij, Sohrāb Sepehri, va Shafiʿi Kadkani" [Poetic Manifestation of Nature in the Poetry of Nimā Yushij, Sohrāb Sepehri, va Shafiʿi Kadkani. *Olum-e Adabi*, v. 6: 171-196. [In Persian]

استناد به این مقاله: شاهسون طغان، زینب، خدادادی مهاباد، معصومه، خبازی، طاهره. (۱۴۰۲). بوم‌گرایی در ذهن و زبان نیما یوشیج و منوچهر آتشی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۴)، ۹۳- ۱۱۹.

doi:10.22054/JRLL.2023.74517.1042

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

Literary Language Research Journal
Winter 2024, 1(4), 121-148
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.76076.1054

ATU PRESS

Original research
Received: 2023/6/12, Review: 2024/01/28, Accepted: 2024-02-26
ISSN: 2821-093X EISSN: 2821-0948

A Forensic Linguistics Perspective on Religious Allusions in Courtroom Discourse

Farangis Abbāszādeh Ph.D. in Linguistics, Department of ELT, Abadan Branch, Islamic Azad University, Abadan, Iran

Bahman Gorjiān * Associate Professor, Department of ELT, Abadan Branch, Islamic Azad University, Abadan, Iran

Abstract

Allusion is a discursive tool which operates on the semantic congruity of words and plays a crucial role in advancing the speaker's objectives. This study delves into the discursive significance of "religious allusions" in the context of courtroom interaction between judges and defendants from a forensic linguistics perspective, drawing insights from McMenamin's framework. Employing a descriptive-analytical research approach, this study examined a corpus consisting of 50 video clips featuring courtroom proceedings from Iranian TV programs and documentaries. The findings revealed that religious allusions are commonly employed in these legal settings. Furthermore, the findings highlighted notable difference in the usage of religious allusions between judges and defendants. Judges predominantly draw upon Quranic and hadith allusions, whereas defendants tend to rely on historical, narrative, and folklore references, reflecting their distinctive perspectives and cultural backgrounds. The implications of this investigation suggest that legal professionals would benefit from educational workshops to enhance their understanding of this linguistic phenomenon, ultimately fostering smoother court proceedings.

Keywords: Allusion, Courtroom discourse, Forensic linguistics, Religious allusions, McMenamin's framework.

* Corresponding Author: bahman.gorjian@iau.ac.ir

How to Cite: Abbāszādeh, F., Gorjiān, B. (2024). A Forensic Linguistics Perspective on Religious Allusions in Courtroom Discourse. *Literary Language Research Journal*, 1(3), 121-148. doi: 10.22054/JRLL.2024.76076.1054

پژوهشنامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ٤، زمستان ۱٤۰۲، ۱۲۱-۱٤۸
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.76076.1054

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۰۷
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

تحلیل تلمیحات مذهبی در گفتمان دادگاه از دیدگاه زبان‌شناسی حقوقی

فرنگیس عباس‌زاده دانش‌آموختهٔ دکتری گروه زبان شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد آبادان، آبادان، ایران

بهمن گرجیان * دانشیار گروه زبان شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد آبادان، آبادان، ایران

چکیده

تلمیح ابزاری گفتمانی و کاربردی‌ست که بر پایهٔ تناسب‌های معنایی واژه‌ها شکل گرفته و کلام گوینده را تقویت می‌نماید. در این مقاله نقش گفتمانی «تلمیح مذهبی» در مکالمات قُضات و متهمان در دادگاه از دیدگاه زبان‌شناسی حقوقی بر اساس نظریهٔ مک‌منامین بررسی شده است. بدین منظور با تحقیقی توصیفی-تحلیلی، پنجاه صحنهٔ تصویری از جریان دادرسی در دادگاه‌های پخش‌شده از صداوسیما، و برنامه‌های مستند مشاهده، و یادداشت‌برداری شد. داده‌ها جمع‌آوری، و به صورت توصیفی تجزیه‌وتحلیل گردید. نتایج حاکی از آن بود که تلمیح مذهبی از رایج‌ترین انواع گفتمان در دادگاه‌هاست که قُضات و متهمان یکسان از آن استفاده نمی‌کنند. هم‌چنین نتایج نشان داد که تفاوت معناداری میان قضات و متهمان از نظر کاربرد تلمیح مذهبی وجود دارد. قضات بیشتر از تلمیحات قرآنی و حدیث؛ و متهمان بیشتر از تلمیحات تاریخی، داستانی، اَمثال و مثل‌های عامیانه استفاده می‌کنند که بیان‌کنندهٔ بازتاب وضعیت فرهنگی آن‌ها در شرایط مختلف، و ذهنیت متفاوت افراد است. نتایج این پژوهش را می‌توان در تربیت قضات و وکلا، یا در کارگاه‌های آموزش حقوقی به کار گرفت که در روند دادرسی مؤثر خواهد بود.

کلیدواژه‌ها: تلمیح، گفتمان قرآنی، زبان‌شناسی حقوقی، چارچوب مک‌منامین.

* نویسنده مسئول: bahman.gorjian@iau.ac.ir

۱. مقدمه

تلمیح[1] که در لغت مصدر باب تفعیل از ریشهٔ «لمح» به معنی اشاره کردن با گوشهٔ چشم[2]، آشکار ساختن و به چیزی نگریستن است (اعلا، ۱۳۸۹: ۵۸)؛ در اصطلاح علم بدیع[3] عبارت است از اینکه گوینده یا نویسنده ضمن کلام خود به قصه و داستان، آیه و حدیث، واقعه، شرح حال مشخص، مَثَل و شعری مشهور اشاره کند (وحیدیان، ۱۳۸۳: ۶۷) بدون آنکه آن‌ها را مستقیم و کامل ذکر کند (گرکانی، ۱۳۶۳: ۲۵۹).

مذهب و دین از جمله پدیده‌های انسانی است که بیشترین وابستگی را به زبان دارد. مردم برای نیایش، بیان اعتقادات، و تبلیغات دینی از زبان بهره می‌برند. عوامل دینی و قرآنی بر دگرگونی زبان از طریق ورود کلمات و مفاهیم جدید به زبان، و تعیین موقعیت اجتماعی آن زبان تأثیر داشته‌اند. تلمیحات مذهبی در گفتمان دادگاه‌ها هم به نقش معنوی قاضی در استیفای حق اشاره دارند، و هم جایگاه قرآن کریم را به‌عنوان منبعی غنی از معارف اسلامی معرفی می‌نمایند. این تلمیحات ممکن است به صورت پند، مَثَل، قصه یا عبارتی فارسی از سوی قاضی یا متهم بیان شوند ولی ریشه در آیات قرآن و احادیث دارند.

بررسی نقش تلمیح در گفتمان‌های جوامع اسلامی و دین‌محور[4] می‌تواند به درک متقابل افراد آن جامعه از یکدیگر کمک کند. درک و شناخت آیات قرآن با توجه به موقعیت زمانی و مکانی مکالمه ارتباطی کارآمد میان نویسنده و خواننده، یا گوینده و شنونده ایجاد می‌کند.

در پژوهش حاضر تلاش می‌شود ضمن بسامدگیری از تلمیحات مذهبی، نقش آن از دیدگاه منظورشناختی مفاهیم قرآنی درگفتمان قضات و متهمان بررسی شود. با بررسی نقش تلمیح در گفتمان قضات و متهمان می‌توان میزان توانایی آن‌ها را در چگونگی به‌کارگیری تلمیح با اشاره به وقایع مذهبی تحلیل نمود.

---

1. allusion
2. indicating
3. rethoric
4. religion-oriented societies

۲. بیان مسئله

۲. ۱. تلمیح

صنعت تلمیح از شیوه‌های تصویرسازی در انتقال معناست و مانند پلی میان حال و گذشته ارتباط برقرار می‌کند. لزوم دریافتِ مفهومِ متنِ دارای ساختار تلمیح این است که مخاطب از قبل با اصل داستان، افسانه یا حدیث آشنایی کافی داشته باشد. سیما داد تلمیح را کلامی در خلال سخن می‌داند که به آیه‌ای شریف، حدیثی معروف، واقعه، مَثَل و شعری چنان اشاره شود که کلام با الفاظی اندک بر معانی بسیار دلالت کند (۱۳۸۵: ۱۲۳). به کلامی دیگر بهره‌گیری از نقل‌قول‌ها، آیات، احادیث، داستان‌ها و وقایع تاریخی است و یا اینکه مخاطب با شنیدن بیت یا عبارتی به یاد داستان و افسانه‌ای، رویداد تاریخی و قرآنی، یا آیه و حدیثی بیفتد بدون آنکه آن موضوع و داستان کامل تعریف شده باشد. هر گاه خواندن شعری باعث شود به‌طور غیرمستقیم داستانی، واقعه‌ای تاریخی، آیه یا حدیثی، و یا سخن مشهوری به ذهن تداعی گردد، آرایهٔ تلمیح به کار رفته است. این تداعی باعث تلطیف کلام می‌شود. در این صنعت به کمک «تداعی» بیشترین احساسات و عواطف با کمترین کلمات بیان می‌شود و بر جلوه‌های هنرِ زبانی، و تأثیرگذاری کلام در فضایی وسیع‌تر می‌افزاید و ساختار اثر را قوت می‌بخشد. ارزش تلمیح به میزان تداعی آن بستگی دارد که از لایه‌های معنایی آن اخذ می‌گردد. هر قدر اسطوره‌ها و داستان‌های مورد اشاره لطیف‌تر باشد، تلمیح بلیغ‌تر محسوب می‌شود.

ساختار زبان قرآن مبتنی بر ساختِ بافت‌های بیانی[1] است که این ساخت‌ها حقیقت زبانی تازه‌ای را بازسازی می‌کنند، به گونه‌ای که ریشهٔ این سازه و سازنده به پویایی حقیقت ارجاعات بازگردد.

تفاوت تلمیح با صنعت تضمین در این است که در تلمیح آن آیه یا حدیث به‌وضوح و به‌طور کامل و دقیق بیان نمی‌شود، بلکه فقط یک یا چند واژهٔ مشخصِ مرتبط با موضوع

1. locutionary act

ذکر می‌گردد؛ اما در تضمین باید حتماً بخش یا کاملِ آیه یا حدیث نقل شود.[۱] در این پژوهش اشاره به مضمون آیه یا حدیث در گفتمان مدّنظر است نه نقل کامل و مستقیم آن. برای مثال اگر قاضی به متهمی که از راه نامشروع کسب مال کرده، آیهٔ «وَ اَن لَیسَ لِلاِنسانِ الّا ما سَعی؛ و اینکه برای انسان جز حاصل تلاش او نیست» (نجم: ۳۹) را تلاوت کند، صرفاً تضمین آورده، ولی اگر اشاره به مضمون آیه باشد حتی به صورت ضرب‌المثل مانند «هر کس زور بازوی خودش را می‌خورد» یا اشاره به بیتی از شعر سعدی باشد: «نابرده رنج گنج میسر نمی شود / مزد آن گرفت جان برادر که کارکرد» از تلمیح بهره برده است.

شمیسا تلمیحات را با توجه به خاستگاه و منشأ تاریخی آن به چهار دسته تقسیم می‌کند: ۱) تلمیحات اسلامی (در تحقیق حاضر قرآنی) که مربوط به فرهنگ اسلامی است؛ ۲) تلمیحات ایرانی/آریایی که سرچشمهٔ آن‌ها فرهنگ ایران پیش از اسلام است؛ ۳) تلمیحات سامی که شامل دوران اسلامی و عربی می‌شود که دومی مربوط به فرهنگ دورهٔ عرب جاهلی است؛ ۴) تلمیحات یونانی و هندی که مربوط به رجال علم مانند بلیناس و هرمس است (۱۳۷۵: ۱۷).

گاه تلمیح با ترجمه، تضمین و ضرب‌المثل تناسب دارد و گاه کاملاً برگرفته از احادیث و آیات قرآن است. برای مثال شهریار در بیت زیر تلمیحی به ماجرای یتیم‌نوازی علی(ع) می‌کند:

ناشناسی که به تاریکی شب　　می بَرَد شام یتیمان عرب

(شهریار، ۱۳۸۲: ۶۱۶)

تلمیحات قرآنی به‌وفور در اشعار دیده می‌شوند. برای مثال بیت زیر به آیهٔ «و لا تزر وازرهٔ وزر اخری» (انعام: ۱۶۴) تلمیح دارد:

---

۱. صنعتی که در اینجا با نام «تضمین» معرفی می‌شود، در منابع بدیعی با نام «اقتباس» شهرت دارد که به دو دستهٔ «حَلّ» و «دَرج» تقسیم می‌شود. صنعت دَرج آن است که عین آیه یا حدیثی در متن ادبی ذکر شود، و صنعت حَل آن است که مضمون آن آیه یا حدیث بیان گردد (نک: هدایت، ۱۳۸۳: ۱۸-۱۹؛ صادقیان، ۱۳۷۸: ۱۵۴؛ محبتی، ۱۳۸۰: ۸۹؛ احمدنژاد، ۱۳۹۵: ۵۵؛ و منابع دیگر) (ویراستار).

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت / که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت
(حافظ، غزل ۸۰)

و یا تلمیح به آیهٔ «قلنا یا نار کونی برداً و سلاماً علی ابراهیم» (انبیا: ۶۹) در بیت زیر:

یا رب این آتش که بر جان من است / سرد کن زآن‌سان که کردی بر خلیل
(حافظ، غزل ۳۰۹۸)

از نمونه‌های تلمیح به ضرب‌المثل: «هر چه بکاری، درو می‌کنی» یا «از این دست که بدی، از آن دست پس می‌گیری» است که به بازگشت نتیجهٔ کار انسان به خودش اشاره دارد. همین مفهوم در قرآن چنین آمده است: «فَمَن یَعمَل مِثقالَ ذَرَّه خیراً یَرَه و مَن یَعمَل مِثقالَ ذره شَرّاً یَرَه» (زلزال: ۷ و ۸).

سیّدمحسن طباطبائی اعتقاد دارد که عالمان فنّ بلاغت، تلمیح را در مجموعهٔ صنایع معنوی بدیع قرار داده‌اند و برخی آن را مترادف و بعضی قِسمی از تضمین می‌دانند (۱۳۹۴: ۱۱۳).[1]

۲. ۲. معیارهای گفتمانی مک‌منامین

چارچوب نظری معیارهای گفتمانی تجویزی[2]، توصیفی[3] و آماری[4] مک‌منامین[5] (۲۰۰۲:

---

۱. چنین تعریفی از «تضمین» در سال‌های اخیر به کتاب‌ها و منابع بدیعی وارد شده است که آن را صنعتی می‌داند که شاعر یا نویسنده آیه، حدیث، یا ضرب‌المثلی را ضمن متن ادبی خود بیاورد. به نظر می‌رسد منشأ ورود این تعریف، کتاب‌های دبیرستانی در دو دههٔ اخیر باشد. در منابع قبل از قرن ۱۴ قمری «تضمین» به صنعتی گفته می‌شود که شاعر مصراع یا بیتی و یا بیشتر از شاعری دیگر را در کلام خود درج کند با اِشعار به اینکه از آن بیت یا مصراع از شاعری دیگر است مگر اینکه مشهور باشد (نک: تقوی، ۱۳۶۳: ۳۲۵). عطاءالله حسینی (۹ ق) به دو گونهٔ تضمین اِسناد و تضمین مزدوج اشاره دارد و دربارهٔ اختلاف میان اقتباس و تضمین توضیح می‌دهد (۱۳۸۴: ۱۸۴ و۲۸۳ – ۲۸۸). (ویراستار)

2. prescriptive norm
3. descriptive norm
4. quantitative norm
5. McMenamin

۱۷) «سبک» را عنصر متغیر رفتار فرد می‌داند که در نتیجهٔ تغییر زبانی رخ می‌دهد و با گزینش واژگان نشاندار می‌شود. سبک‌های رفتاری مثل انتخاب‌های فردی ابتدا آگاهانه و سپس به دلیل کثرت تکرار ناآگاهانه می‌شوند. سبک در گفتار در نتیجهٔ دو نوع تغییر شکل می‌گیرد: ۱) تغییر در کلام معیار؛ و ۲) انحراف از آن.

تجزیه‌وتحلیل آماری کلامِ معیار را به لحاظ بسامدِ وقوع آن ارزیابی می‌کند. معیار گفتمانی به دو دسته تقسیم می‌شود: ۱) معیار توصیفی که دانش و معلومات اهل زبان از نظر صورت و نقش صحیح دستوری بررسی می‌شود؛ ۲) معیار تجویزی که به چگونگی کاربرد زبان به شکل درست و کارآمد ارتباط دارد و متناسب با ویژگی‌های اجتماعی، فرهنگی و جغرافیایی گویشوران تغییر می‌کند. ویژگی‌های متمایزکنندهٔ افراد در نوشتار شامل شکل، رعایت علائم سجاوندی، واژگان، و ساختار دستوری می‌شود؛ و در گفتار متغیرهایی چون سن، جنسیت، انگیزه، ایدئولوژی، مذهب، قومیت، سطح تحصیلات، درآمد و عوامل جغرافیایی را شامل می‌شود. هیچ دو عضو جامعهٔ گفتاری نمی‌توانند از یک صورت زبانی مشترک استفاده کنند و هیچ فردی هم نمی‌تواند دو نوع متغیر از یک صورت زبانی را یکسان به کار ببرد.

«تغییر زبانی» روش گفتن و نوشتن یک چیز به طرق مختلف است. نکات دستوری زبان معیار مشمول تغییر نمی‌شوند. درک تغییر زبانی و تأثیر آن بر هویت و کاربرد آن در سبک‌شناسی، امر مهمی‌ست. مک‌منامین (۲۰۰۲: ۳۰۶) معتقد است که تغییر زبانی بخشی از نظام درونی‌شدهٔ زبان در هر جامعه است که «توانش» نام دارد. گفتار و کاربرد نظام زیربنایی زبان توسط فرد «کنش» نام دارد که منعکس‌کنندهٔ توانش اوست. «تغییر سبکی» نوعی معیار اختیاری در زبان گویشوران است که تحت تأثیر اهداف ارتباطی آنان و عوامل درونی و بیرونی‌ست.

مک‌منامین سه نمونه از الگوها یا هنجارهای گفتمانی را با ذکر مثال معرفی کرده است. سه دسته‌بندی ساختارهای تجویزی، توصیفی، و آماری به سه زیرشاخهٔ الگوی معیار یا کلام قابل‌قبول، الگوی معیار تغییریافته، و الگوی انحراف از معیار تقسیم می‌شود. دو

زیرشاخهٔ اول از لحاظ زبان معیار و عامهٔ مردم موردقبول است، ولی زیرشاخهٔ سوم کمتر پذیرفته می‌شود و نوعی انحراف از زبان معیار تلقی می‌گردد. اگر گفتمان تا اندازه‌ای تغییر کند که هم‌چنان مورد پذیرش تودهٔ جامعه باشد «تغییر در کلام معیار» نامیده شده؛ ولی اگر تغییر به حدی بود که اکثریت جامعهٔ زبانی آن را قبول نداشته باشند و آن تغییر فردی یا گروهی باشد، انحراف از کلام معیارتلقی می‌گردد.

از نظر فاب[1] (۱۹۹۷: ۳۶) با ایجاد کنش کلامی می‌توان هرگونه عملکرد ارتباطی با دامنهٔ گسترده را ایجاد کرد. دیدگاه‌های ارتباطی و کاربردشناختی علاوه بر توجه به جنبه‌های ادبی[2] قرآن به حوزه‌های کلامی[3] و گفتمانی در بافت موقعیتی نیز می‌پردازد. او معتقد است که در ارتباط متقابل گوینده باید ارزش معانی را به‌خوبی بداند، و میان آن و قدر و مرتبهٔ شنوندگان توازن ایجاد کند. در ضمن برای هر طبقه از شنوندگان مقام و جایگاهی خاص در نظر بگیرد، جایگاه لفظ را با معنا مطابقت دهد، و معنا را متناسب با مخاطب درنظر بگیرد.

در جستار حاضر کاربرد تلمیحی آیات قرآن کریم و مضامین قرآنی در ساختارهای تجویزی، توصیفی، و آماری بنا به نظر مک‌منامین بررسی شده است. پرسش‌های تحقیق عبارت‌اند از:

۱. بسامد کاربرد تلمیحات قرآنی در ساختارهای تجویزی، توصیفی، و آماری در گفتمان قضات و متهمان چقدر است؟

۲. تفاوت تلمیحات قرآنی با استفاده از ساختارهای تجویزی، توصیفی و آماری در گفتمان میان قضات و متهمان به چه میزان است؟

۳. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ معناشناختی قرآن کریم تحقیقات متعددی صورت گرفته ولی در پژوهش‌های

1. Fabb
2. literary aspect
3. verbal domain

اندکی به «تأثیر آرایهٔ ادبی تلمیح در انتقال توان کاربردشناختی در گفتمان و مکالمات میان قاضی و متهم» پرداخته شده است.

طباطبائی(۱۳۹۴) تلمیحات قرآنی را در خطبهٔ اول *نهج‌البلاغه* بررسی نمود تا مشخص شود تجلی نور خداوند در وجود معصومین(ع) چگونه زندگی و سخنان آن‌ها را تحت تأثیر قرار داده است. وی رئوس تلمیحات در *نهج‌البلاغه* را در ۹ طبقه دسته‌بندی کرده است: ۱) توحید: ذاتی، صفاتی، فاعلی، ربوبی و خالقیت؛ ۲) وظیفهٔ انسان: معرفت، اخلاص و شکرگذاری؛ ۳) آفرینش: بادها، کوه‌ها، کهکشان‌ها، زوجیت، جاذبه، ماه و خورشید، سقف فلک؛ ۴) ملائکه: آفرینش، سجده بر انسان و تمرد شیطان؛ ۵) آدم: مراحل آفرینش، کرامت انسان، تخلف، آغاز نسل بشر؛ ۶) نبوت عامه: ضرورت، تاریخچه و اهداف؛ ۷) نبوت خاصه: صفات نبی اکرم(ص)؛ ۸) شرایط محیطی؛ ۹) مردم.

نیل‌ساز و اهوارکی (۱۳۹۲) با نگاهی ادبی استشهادهای غیرمستقیم ائمه به قرآن را بررسی کرده‌اند و این استشهادها را از منظر آرایه‌های بدیعی به چهار دستهٔ: ۱) واژگانی؛ ۲) گزاره‌ای؛ ۳) الهامی؛ و ۴) تلمیحی تقسیم کرده‌اند. اقتباس واژگانی استشهادی‌ست که اهل بیت(ع) واژه یا ترکیبی از قرآن را در کلام خویش آورده باشد.این تأثیرپذیری به دو شیوهٔ اقتباس لفظ و مفهوم صورت می‌پذیرد. منظور از اقتباس لفظ استفاده از واژگان و ترکیبات قرآنی بدون تغییر یا اندکی تغییر است. در اقتباس مفهوم، علاوه بر اینکه واژه‌ها یا ترکیب‌هایی بی تغییر یا اندک تغییر از قرآن گرفته شده‌اند، واژه وترکیب‌هایی نیز وجود دارند که حاوی مفهوم قرآنی هستند. استشهادهای غیرمستقیم ائمه از قرآن به دو گونه تقسیم می‌شود: ۱) تضمین: عبارات قرآنی بدون هیچ تغییر و دگرگونی در کلام به کار رفته باشند مانند سخن امام حسن مجتبی(ع) در خطبه‌ای که بعد از صلح با معاویه در جمع مردم خواندند و در آن به علت صلح با معاویه اشاره نمودند؛ ب) حل یا تحلیل: الفاظ آیه از قالب خویش جدا گردند و متناسب با فحوای کلام به کار روند.

در استشهاد الهامی اهل بیت پیامبر(ع) مایهٔ سخن را از آیه الهام گرفته و سخن خویش را بر آن نکته مبتنی می‌کردند به گونه‌ای که آشنایان با قرآن آن را در پیوند با آیه می‌دیدند. کلام در اثرپذیری تلمیحی مانند اثرپذیری الهامی بر پایهٔ نکته‌ای قرآنی قرار دارد

با این تفاوت که این سخن با نشانه و اشاره‌ای همراه است. نیل‌ساز و اهوراکی نتیجه می‌گیرند که استشهاد مستقیم اهل بیت(ع) به قرآن موجب می‌شود هر شنونده‌ای آن را درک کند ولی استشهاد غیرمستقیم را فقط آشنایان با قرآن متوجه می‌شدند.

اعلاء (۱۳۸۹) به تلمیحات از منظر دیگری می‌نگرد و آن را بر ۶ نوع می‌داند: ۱) تلمیحات اسطوره‌ای با منشأ اساطیر کهن بشری؛ ۲) تلمیحات تاریخی؛ ۳) تلمیحات دینی و مذهبی؛ ۴) تلمیحات ادبی که به حوادث و شخصیت‌های ادبی اشاره دارند در آثار ادبی می‌آیند؛ ۵) تلمیحات فولکوریک که از افسانه‌های عامیانه و فرهنگ عامه نشئت می‌گیرند؛ ۶) تلمیحات متأثر از عوامل گوناگون مانند ارتباطات فرهنگی میان اقوام و ملل مختلف، تأثیرات متقابل فرهنگ‌ها بر یکدیگر، و وقایع اجتماعی و سیاسی.

شوشتری (۱۳۹۳) تلمیحات به قصهٔ قرآنی نوح را در مثنوی مولوی بررسی نمود و دریافت که مولانا برای بیان مقاصد عرفانی خود از رمزها و نمادها استفاده می‌کند. او از این تلمیح قرآنی به صورتی خلاقانه بهره برده است تا نتیجه‌ای عرفانی و تربیتی بگیرد.

بهنام‌فر و طلایی(۱۳۹۴) پژوهشی دربارهٔ ترکیبات تصویری تلمیحی ملهم از آیات، احادیث و اساطیر در قصاید خاقانی به شیوهٔ تحلیل محتوا انجام داده‌اند.آن‌ها به این نتیجه دست یافتند که خاقانی در تصویرسازی از عناصر اساطیری و دینی برای توصیف مشبه و مبالغه در آن استفاده می‌کند. بهره‌گیری خاقانی از قرآن و احادیث به دو صورت لفظی و معنایی است که بهره‌گیری معنایی بیشتر به چشم می‌خورد و تعداد زیادی از این اقتباسات برای خلق مضمون نو و تازه است. گاه الفاظ، تعبیرات، یا بخشی از آیات و احادیث را می‌آورد و گاه مفاهیم آن‌ها را در شعر خود می‌گنجاند. او بیشتر از قرآن بهره گرفته تا احادیث؛ و این بهره‌گیری اغلب به شکل تلمیح یا اقتباسِ کلمات، ترکیبات و تعبیرات و یا بخشی از آیه است.

قانونی(۱۳۹۷) مطالعه‌ای دربارهٔ تلمیح و انواع آن در بوستان سعدی انجام داده است. در شعر سعدی تلمیح به ۵ مورد بوده است: ۱) مرکزی؛ ۲) آیات قرآن؛ ۳) به احادیث؛ ۴) شخصیت‌های اساطیری؛ و ۵) داستان پیامبران. سعدی در طرح فلسفهٔ اخلاق خویش قرآن را نصب‌العین قرارداده و از آیات آن در مدح و ستایش خداوند، آموزش نکات

اخلاقی اسلامی، کارگرفت در امور زندگی برده است. او آموزه‌های قرآن را در آفرینش فضای اشعار و حکایت‌ها به کار می‌گیرد. نوع جمله‌بندی، واژگان، تمایل به سجع و فاصله، حتی آهنگ جملات وی رویکردی قرآنی دارد. سعدی به داستان‌های پیامبران واقف است و آن را از قرآن و دیگر منابع کسب کرده است و در موارد متعدد از آیات قرآن و احادیث معصومان الهام گرفته و گفتار خود را زیباتر نموده است. توجه او به قرآن، به نوعی بهره‌گیری از حکمت شرعی و نبوی‌ست.

۳. روش اجرای پژوهش

داده‌های این تحقیق توصیفی-تحلیلی از برنامه‌های ۲۰:۳۰ و مستندهای صدا و سیما استخراج شد. جامعهٔ آماری ۵۰ فایل ده‌دقیقه‌ای دادرسی دادگاه‌های کیفری بود که از نمونه‌های در دسترس انتخاب شد. مدت زمان مکالمه‌ها ۵۰۰ دقیقه بود. تعداد کلمات با شمارش‌گر محاسبه گردید. پس از نگارش متن دادرسی و تقسیم‌بندی نوع داده‌ها بر اساس جدول ۱، صحت نگارش و دسته‌بندی داده‌ها طبق الگوی تجویزی، توصیفی و آماری در به‌کارگیری تلمیح در گفتمان قرآنی قضات و متهمان با اقتباس از چهارچوب نظری مک‌منامین توسط دو زبان‌شناس بررسی شد. همبستگی دو بررسی به میزان ۹۵ درصد بود که نشان می‌داد دسته‌بندی داده‌ها پایایی قابل قبولی دارد.

در جمع‌آوری داده‌ها عبارات، مثل‌ها، احادیث، و سخنانی که تلمیح و ریشهٔ قرآنی داشت مدّنظر قرار گرفت. درصد الگوی معیار در کلام قضات و متهمان بر اساس چهارچوب فوق و مشاهدات دادرسی تعیین گردید. برای درک بهتر این سه نمونه الگوی زبانی با مثال در جدول ۱ می‌آید.

جدول۱. آرایهٔ تلمیح در گفتمان قرآنی با اقتباس از نظریهٔ مک‌منامین

نوع الگوها[1] / ساختار زبان‌شناسی[2]	درصد الگوی معیار[3] گفتمان در بیان تلمیح مذهبی	درصد تغییر در الگوی معیار[4] گفتمان با آوردن نوعی تلمیح مذهبی	درصد انحراف از الگوی معیار[5] تلمیح غیرمصطلح در محیط دادگاه
تجویزی	«و لا تزر وازره وزر اخری» (انعام: ۱۶۴)	گناه هر کس به عهدهٔ خودشه!	هر کی خربوزه می‌خوره باید پای لرزش هم بشینه!
توصیفی: تنوع زبانی با استفاده از گفتمان مذهبی	پیامبر اکرم(ص): أعط الأجیرَ اَجرَهُ قَبلَ اَن یَجِفَّ عَرَقُهُ. (قضاعی، ۱۳۸۳: ۲۷)	مزد کارگر را پیش از آنکه عرق بدنش خشک شود به او بپرداز.	پول کارگر رو سگ‌خور کردی!
آماری: درصد مورد انتظار (در موقعیت دادگاه) در مقایسه با درصد مشاهده‌شده	«یا ایها الذین آمنوا لاتدخلوا بیوتا غیر بیوتکم حتی تستانسوا (نور: ۲۷) (۱۵ درصد مورد انتظار)	ورود به منازل دیگران، بدون اجازهٔ صاحب‌خانه حرام است. (۸۰ درصد مورد انتظار)	مثل حیوان وارد خونه مردم شدی! (۵ درصد مورد انتظار)

مک‌منامین الگوهای کلامی در دادگاه کیفری را در سه دسته طبقه‌بندی می‌کند: ۱) معیار تجویزی که دو مشخصهٔ زبان‌شناسی دارد؛ یک) گفتمان باید مورد قبول عامهٔ مردم باشد یعنی در جامعه رواج داشته و از لحاظ دستوری صحیح[6] باشد. دو) به لحاظ اجتماعی قابل قبول[7] عامهٔ مردم باشد. ۲) معیار توصیفی که چهار مشخصه دارد: یک) تنوع در گفتار مانند انتخاب نوع گویش؛ دو) تنوع زبانی[8]؛ سه) طبقهٔ اجتماعی؛ چهار) عامل موقعیتی[9]. ۳) الگوی آماری که دو مشخصه دارد: یکی بسامد الگوی کلامی یعنی با چه بسامدی استفاده

1. types of norms
2. linguistic strudctures
3. standard norm
4. variation within the norm
5. deviation from the norm
6. grammatically correct
7. socially appropriate
8. choice of variety
9. situational factor

می‌شود[1] مثلاً اصطلاح «دعوا» که به موضوع پرونده اطلاق می‌گردد؛ و دوم اینکه در چه مکان خاصی بسامد دارد[2] مثلاً عبارت «جناب قاضی» و کاربرد آن زمانی‌ست که متهم مقابل قاضی قرار می‌گیرد.

٤.یافته‌های پژوهش

بر اساس چارچوب نظری مک‌منامین متغیرهای الگوهای تجویزی (ساختار صحیح دستوری و تجویزی پذیرفته‌شده در جامعه)، توصیفی (تنوع زبانی مورداستفاده در بافت موقعیتی دادگاه)، و آماری (درصد به‌کارگیری آرایه‌ها در مقایسه با درصد معیار) بررسی شدند. پیکرهٔ تحقیق محدود به متغیرهای ذکرشده در گفتمان قضات و متهمان است که بسامد آن‌ها در جدول ۲ آمده است. آرایه‌ها از میان ۷۰۲۴۵ کلمهٔ قضات و ۶۸۲۱۸ کلمهٔ متهمان استخراج شد. تعداد کلمات در حدی که آمار همگن باشد رعایت شد.

جدول۲. بسامد آرایهٔ تلمیح در گفتمان قضات با اقتباس از نظریهٔ مک‌منامین

نوع الگوها / ساختارهای زبان‌شناسی	درصد الگوی معیار گفتمان در بیان تلمیح مذهبی	درصد تغییر در الگوی معیار گفتمان با آوردن نوعی تلمیح مذهبی	درصد انحراف از الگوی معیار تلمیح غیرمصطلح در محیط دادگاه
تجویزی	۳۴۱ (۴۲/۳۰ درصد)	۴۰۰ (۴۹/۶۴ درصد)	۶۵ (۸/۰۶ درصد)
توصیفی تنوع زبانی با استفاده از گفتمان مذهبی	۳۹۲ (۳۰/۵۳ درصد)	۷۷۸ (۶۰/۵۹ درصد)	۱۱۴ (۸/۸۸ درصد)
آماری درصد مورد انتظار (در موقعیت دادگاه) در مقایسه با درصد مشاهده‌شده	۱۰ درصد مشاهده‌شده ۱۵ درصد مورد انتظار	۷۴ درصد مشاهده‌شده ۸۰ درصد مورد انتظار	۱۶ درصد مشاهده‌شده ۵ درصد مورد انتظار

1. how often forms are used
2. in a defined social context

جدول ۲ نشان می‌دهد که قضات در ۳۴۱ مورد (۴۲/۳۰ درصد) طبق الگوی معیار مستقیماً از آیات قرآن؛ در ۴۰۰ مورد (۴۹/۶۴ درصد) از ترجمهٔ فارسی آیات قرآن با تغییر در الگوی معیار طبق الگوی تجویزی؛ و در ۶۵ مورد (۸/۰۶ درصد) با انحراف از الگوی معیار (استفادهٔ مستقیم از آیات) از ساختار تجویزی بهره برده‌اند. این بسامد نشان می‌دهد که تأثیرپذیری از هنجار تجویزی با ساختار دستوری درست بوده است. به عبارت دیگر قضات سعی در پیروی از ساختارهای تجویزی یعنی ارجاع مستقیم به آیات یا ترجمهٔ آن‌ها را داشته‌اند؛ در حالی‌که آن‌ها ساختارهای توصیفی نظیر تغییر در الگوی معیار را در ۷۷۸ مورد (۶۰/۵۹ درصد)، و رعایت الگوی معیار را در ۳۹۲ مورد (۳۰/۵۳ درصد)، و انحراف از الگوی معیار را در ۱۱۴ مورد (۸/۸۸ درصد) به کار برده‌اند. ساختار آماری در کاربرد تلمیح توسط قضات در تغییر الگوی معیار ۷۴ درصد و در الگوی معیار ۱۱ درصد بوده که تقریباً از آمار مورد انتظار کمتر است؛ البته ۱۶ درصد از الگوی معیار انحراف دارد که ۱۱ درصد بیشتر از حد انتظار در تطابق با معیار مک‌منامین است. در نتیجه در ۲ مورد قضات از الگوی معیار فاصله گرفته‌اند. این ۲ مورد تغییر در الگوی معیار ساختار توصیفی و انحراف از ساختار آماری است.

جدول۳. بسامد کاربرد آرایهٔ تلمیح در گفتمان مذهبی متهمان با اقتباس از نظریهٔ مک‌منامین

نوع الگوها / ساختارهای زبان شناسی	درصد الگوی معیار در گفتمان مذهبی	درصد تغییردر الگوی معیار معادل فارسی گفتمان مذهبی	درصد انحراف از الگوی معیار تلمیح غیرمصطلح در محیط دادگاه
تجویزی	۴۵ (۷/۶۳ درصد)	۲۳۴ (۳۹/۶۶ درصد)	۳۱۱ (۵۲/۷۱ درصد)
توصیفی (تنوع زبانی مثلاً استفاده از حدیث و استفاده‌نکردن از آیات قرآن)	۶۱ (۹/۱۵ درصد)	۲۴۸ (۳۷/۱۸ درصد)	۳۵۸ (۵۳/۶۷ درصد)
آماری درصد مورد انتظار (در موقعیت دادگاه) در مقایسه با درصد مشاهده‌شده	۱۰ درصد مشاهده‌شده ۱۵ درصد مورد انتظار	۶۱ درصد مشاهده‌شده ۸۰ درصد مورد انتظار	۲۹ درصد مشاهده‌شده ۵ درصد مورد انتظار

جدول ۳ نشان می‌دهد که متهمان ساختار تجویزی در الگوی معیار را در ۴۵ مورد (۷/۶۲ درصد)، تغییر در الگوی معیار را در ۳۱۱ مورد (۵۲/۷۱ درصد)، و انحراف از الگوی معیار را در ۲۳۴ مورد (۳۹/۶۶ درصد) به کار برده‌اند. به عبارت دیگر متهمان بیشتر از قضات تغییر و انحراف از الگوی معیار را در کاربرد تلمیح داشته‌اند. در عملکرد ساختار توصیفی متهمان بسامد ۶۱ (۹/۱۵درصد) را در رعایت الگوی معیار، و ۲۴۸ (۳۷/۱۸ درصد) را در تغییر در الگوی معیار، و ۳۵۸ (۵۳/۶۷ درصد) را در انحراف از الگوی معیار داشته‌اند. در بسامد ساختار آماری الگوی معیار ۱۰ درصد بود که ۵ درصد پایین‌تر از حد انتظار است. تغییر در الگوی معیار از لحاظ آماری ۶۱ درصد بود که از حد انتظار ۱۹ درصد پایین‌تر است. انحراف از الگوی معیار ۲۹ درصد بود که ۲۴ درصد بیش از حد انتظار بوده است. به عبارت دیگر متهمان بیش از قضات دچار انحراف و تغییر در ساختارهای تجویزی، توصیفی و آماری در استفاده از تلمیح در اشاره به آیات قرآنی شده‌اند. متهمان بیشتر از قضات از تلمیحات اسطوره‌ای، تاریخی ایرانی، و امثال استفاده کرده‌اند و کمتر حدیث متأثر از قرآن کریم یا آیات الهی را به کار برده‌اند.

۵. بحث

نمونه‌های زیر کاربرد صنعت تلمیح درگفتمان قضات را با تأثیرپذیری از ساختارهای تجویزی، توصیفی و آماری در ارتباط با الگوهای معیار، تغییر و انحراف در بیان تلمیح مذهبی نشان می‌دهد.

در پاسخ به سؤال اول پژوهش درمورد بسامد کاربرد تلمیحات مذهبی در ساختارهای تجویزی، توصیفی و آماری در گفتمان قضات و متهمان باید اذعان داشت که نتایج بررسی نشان داد که متهمان بیش از قضات تغییر و انحراف در کاربرد تلمیحات داشته‌اند، ولی قضات از تلمیحات قرآنی و حدیث بیشتر از متهمان در زبان معیار استفاده کرده‌اند. نمونه‌هایی از تلمیحات مذهبی که در این پژوهش الگوی معیار در ساختار تجویزی‌ست در ادامه می‌آید:

۱. قاضی در مقابل متهم به سرقت که از خانواده‌ای سرشناس و پدری متقی بوده است تلمیح با ساختار تجویزی و الگوی معیار می‌آورد و می‌گوید: «حق فرزندی را بجا نیاوردی» که اشاره به آیه ۷۴ سورهٔ فرقان است: «وَ الَّذینَ یَقُولُونَ رَبَّنا هَبْ لَنا مِنْ أَزْواجِنا وَ ذُرِّیّاتِنا قُرَّةَ أَعْیُنٍ وَاجْعَلْنا لِلْمُتَّقینَ إِماماً: و آنان هستند که گویند پروردگارا، ما را زنان و فرزندانی مرحمت فرما که مایه چشم روشنی ما باشند، و ما را (سر خیل پاکان و) پیشوای اهل تقوا قرار ده».

۲. قاضی در مقابل متهمی که با همدستی دوست شوهرش در قتل همسر شریک بوده است از تلمیح با ساختار تجویزی و الگوی معیار استفاده می‌کند و بیان می‌دارد: «شیطان کر و کورت کرده» که اشاره به آیهٔ ۱۶ سورهٔ بقره است: «أُولئِکَ الَّذینَ اشْتَرَوُا الضَّلالَةَ بِالْهُدی فَما رَبِحَتْ تِجارَتُهُمْ وَ ما کانُوا مُهْتَدینَ: آنان کسانی هستند که هدایت را به گمراهی فروخته‌اند و (این) تجارت به آن‌ها سودی نداده و هدایت نیافته‌اند».

۳. قاضی در مقابل سارق مسلح که نگهبان بانک را به قتل رسانده و با وجوه نقد گریخته بود، تلمیح با ساختار تجویزی و الگوی تغییر در معیار به کار می برد و بیان می‌کند: «آنچه که برای آن زحمت نکشیدی برایت نمی‌ماند» که تلمیح به آیهٔ ۳۹ سوره نجم است: «وَ اَن لَیسَ لِلاِنسانِ اِلّا ما سَعی: و اینکه برای انسان جز حاصل تلاش او نیست».

۴. قاضی در مقابل کلاهبرداری که کارت بانکی افراد را تعویض و حساب آن‌ها را خالی می کرد از تلمیح با ساختار تجویزی و الگوی انحراف معیار استفاده می‌کند: «فکر کردی گیر نمی‌افتی؟ فعلاً که تو هچل گیر کردی». تلمیح به آیهٔ ۱۴ سورهٔ فجر دارد: «إِنَّ رَبَّکَ لَبِالمِرصاد: به‌یقین پروردگار تو در کمینگاه (ستمگران) است».

۵. قاضی در مقابل زورگیر از تلمیحی با ساختار توصیفی و الگوی معیار از حدیث امیرالمؤمنین علی(ع) استفاده می‌کند: «أعظمُ الخطایا اقتطاعُ مالِ امرِیءٍ مُسلِمٍ بِغَیرِ حَقٍّ: عظیم‌ترین گناهان، خوردنِ به ناحق و تجاوز به مال یک مسلمان است» (ابن‌شعبه حرانی، ۱۴۱۶ق: ۲۱۷) که اشاره به آیهٔ ۱۶۱ سورهٔ نسا دارد: «وَ أَکْلِهِمْ أَمْوالَ النّاسِ بِالْباطِلِ وَ أَعْتَدْنا لِلْکافِرینَ مِنْهُمْ عَذاباً أَلیماً: و هم از آن رو که اموال مردم را به باطل می‌خوردند و برای کافران آن‌ها عذابی دردناک مهیا است».

۶. قاضی در مقابل سارق مسلح از تلمیحی با ساختار توصیفی و الگوی تغییر استفاده می‌کند و می‌پرسد: «چرا مال مردم را به ناحق می‌خوری؟» که اشاره به آیهٔ فوق (آیه ۱۶۱ سوره نسا) دارد.

در تلمیح‌پردازی قضات توجه ویژه‌ای به اساطیر دینی و شخصیت‌های مذهبی خصوصاً پیامبران و امامان معصوم(ع) دارند. اشاره به تلمیحات تاریخی معاصر یا قدیم نیز در اظهارات قضات دیده می شود. در ادامه نمونه‌هایی ذکر می‌شود: «انقلاب نشان داد که ستمگر نابود شدنی‌ست»؛ «افراد سرشناس زیادی در این انقلاب نقش دارن»؛ «حماسه مقاومت ایران در مقابل دشمن بعثی از یادها نمی رود»؛ «شما از کورش چه می‌دانید؟»؛ «آقایان، حضار محترم که قیام مسلمون‌ها رو در طول تاریخ می‌خونید علیه حکومت‌های جبار خصوصاً قیام شیعه. در طول تاریخ همیشه شیعه به دستگاه جبار دهن‌کجی می‌کرده»؛ «من امید دارم که به احترام خون شهیدان پاک و مقدس اسلام، ایشون اون‌طور که باید مجازات خواهد شد»؛ «اگر صحنهٔ قیامت اونجا مهیا بشه، شکنجه‌گرای عالم رو بیارن، واقعاً امت مرحوم شیعه در این قرن اخیر سرافکنده می‌شوند».

در برخی موارد قضات به‌منظور تأثیرگذاری بیشتر کلام از جملاتی استفاده می کردند که اشاره به ویژگی‌های ثبوتیه خداوند، آیات قرآن کریم و نیز نقش مؤثر شهدا در انقلاب اسلامی ایران داشت.

در برخی موارد از ضرب‌المثل‌ها استفاده شده که در حیطهٔ ساختار توصیفی‌ست. این امثال و حکایات تلمیحی هستند که ریشه در فرهنگ و آداب و رسوم مردم دارند و برای همه قابل قبول هستند. ازاین‌رو، قضات در وهلهٔ دوم با بسامدی پایین‌تر از احادیث و امثال استفاده کرده‌اند. مثال‌های از این دست از *امثال و حکم دهخدا* (۱۳۶۳: ج۱) آورده می‌شود:

۱. «آنچه جوان در آینه می‌بینه، پیر در خشت خام می‌بینه.» افراد سال‌خورده امکان آموختن وآزموده‌شدن را بیشتر از جوانان داشته‌اند ولی جوانان بی‌اطلاع می‌خواهند به‌راحتی به چیزی دست پیدا کنند و به نادرست آن را انجام می‌دهد.

۲. «آدم می‌تونه روزهٔ شک‌دار بگیره؟» آیا انسان می‌تواند کاری را انجام دهد که به

نتیجهٔ آن مطمئن نیست و احتمال شکست و زیان در آن زیاد است؟

۳. پیامبر(ص): «حُرمهُ مالِ المُسلِم کَحُرمَهِ دَمِه» حرمت مال یک مسلمان همچون حرمت خون و جان اوست (مراعات آن بر همه واجب است) (محمدی ری‌شهری، ۱۳۸۶: ۵۱۰/۲).

در این گونه مؤلفه‌های زبانی همچون ضرب‌المثل‌ها، همان سطوح زبانی و بافت متنی پیام هستند که تا اندازه‌ای به فهم معنی کمک می‌کنند، ولی درک و فهم صحیح معنی به بافت زبانی و آگاهی از بافت موقعیتی و فرهنگی نیاز دارد. تعامل زبانی[1] از مظاهر مهم شکوفایی ساختارهای اجتماعی، دینی و فرهنگی هر جامعه است و بدون آن برقراری ارتباط دینی میسر نخواهد شد. دین و باورهای مذهبی از پدیده‌های انسانی هستند که به زبان نیاز دارند، زیرا ارتباط دینی و فرهنگی در تعاملات، نوعی ایجاد و ارسال مفاهیم معنوی‌ست.

انحراف از الگوی معیار در میان قضات با ۱۱ درصد چشمگیر بود که نشان از درگیری با متهمان و گاه خروج از بافت دادگاه است، ولی در رعایت و تغییر در الگوی آماری درصد چشمگیری مشاهده نشد.

متهمان که عضوی از اجتماع (چه سطح بالا و چه سطح پایین) هستند، بیشتر سعی می‌کنند از هنجار زبانی‌ای پیروی کنند که در جامعه عرف است؛ آن‌ها انحراف را ترجیح می‌دهند. آن‌ها در محیط دادگاه کیفری گاه احترام به قضات، هیئت منصفه، و وکلا را به ورطهٔ فراموشی می‌سپارند و با کاربرد جملات نادرست، رفتار زبانی خود را زیر سؤال می‌برند. در گفتار برخی متهمان به هنگام کاربرد ضرب‌المثل، تابوهای زبانی مشاهده گردید که کاربرد آن‌ها در میان گویشوران تحت تأثیر عوامل جامعه‌شناختی است و بخشی از زبان آن‌ها را تشکیل می‌دهد. در جریان دادرسی مشاهده شد که متهمان در اکثر موارد با انحراف از جملات معیار موجب عدم تأثیر کلام در مخاطبان می‌گردند. نمونه‌هایی از اظهارات متهمان در چهارچوب نظری مک‌منامین آورده می‌شود:

۱. در پاسخ پرخاش شاکی به متهم: «الله اکبر» یا «لا اله الا الله» (ساختار تجویزی،

1. linguistic interaction

الگوی معیار، تلمیح قرآنی).

۲. در پاسخ به قاضی که چرا سرقت کردی؟ «شیطان گولم زد». (ساختار تجویزی، الگوی تغییر در معیار و تلمیح مذهبی است که اشاره به آیهٔ ۶۰ سوره یس دارد: «أَلَمْ أَعْهَدْ إِلَيْكُمْ يَا بَنِي آدَمَ أَنْ لَا تَعْبُدُوا الشَّيْطَانَ إِنَّهُ لَكُمْ عَدُوٌّ مُبِينٌ: ای فرزندان آدم مگر با شما عهد نکرده بودم که شیطان را مپرستید زیرا وی دشمن آشکار شما است»).

۳. در پاسخ به قاضی که چرا با همدستی فلانی در قتل شریک شدی؟ «مثل سگ پشیمانم» (ساختار تجویزی، الگوی انحراف از معیار، تلمیح به کلام عامیانه و سخنان مردم کوچه و بازار دارد).

۴. در پاسخ به قاضی که چرا قتل ناموسی انجام دادی؟ «من در میان مردم مثل رستم برو و بیا داشتم و نمی‌تونستم زیر بار این ننگ برم». (ساختار توصیفی، الگوی معیار، تلمیح اسطوره‌ای که اشاره به قهرمان شاهنامه دارد).

۵. در جواب متهم دیگر که تقصیر را گردن وی انداخته است؛ «من نه سر پیاز بودم نه ته پیاز»(ساختار توصیفی، الگوی تغییر درالگوی معیار، تلمیح به ضرب‌المثل دارد به جای کاربرد جملهٔ ساده و معیار «من در این قضیه مشارکت نداشتم»).

۶. متهم در پاسخ به دادگاه که چرا همسر خود را به قتل رساندی؟ «به جهنم». (ساختار توصیفی، الگوی انحراف در معیار، تلمیح کوچه‌بازاری با بسامد کم در سخنان عامیانه).

ساختار آماری در کاربرد تلمیح توسط متهمان در الگوی معیار ۱۰ درصد بود که تقریباً ۵ درصد کمتر از معیار مک‌منامین است. این نشان می دهد که متهمان کمتر از قضات از الگوی معیار استفاده کرده‌اند. تغییر الگوی معیار ۶۱ درصد بوده که از آمار مورد انتظار کمتر است ولی چشمگیر نیست. انحراف از الگوی معیار ۲۹ درصد است که ۲۴ درصد بیشتر از حد انتظار است. این نتیجه نشان می‌دهد که متهمان از تلمیحات مذهبی بسیار فاصله دارند و عمدتاً از تلمیحات اسطوره‌ای، تاریخی، ایرانی، امثال، و عبارات کوچه‌بازاری استفاده می کنند. ۲ مورد رعایت الگوی معیار و انحراف از الگوی معیار در ساختار آماری توسط متهمان نقض شده است.

متهمان بیش از قضات تلمیح با ساختارهای توصیفی را در مقایسه با ساختارهای تجویزی به کار برده‌اند. واژگان ممنوع و تابو در هر قوم و فرهنگی وجود دارد. متهمان با آگاهی از بافت فرهنگی و مذهبی جامعهٔ خود و با توجه به اعتقادات و تعصب سعی بر آن دارند تا به واسطهٔ ساختار زبانی خاص، نگاه و ذهنیت قضات و مراجع قضایی را نسبت به خود تغییر دهند و مثبت کنند. در مجموع متهمان بیش از قضات از الگوهای تغییر و انحراف در معیار گفتمان دادگاه استفاده کرده‌اند. قضات بیشتر از متهمان از تلمیحات تاریخی بهره برده‌اند ولی در مجموع بسامد اندکی داشته است.

قضات استفادهٔ زیادی از ساختار تجویزی پذیرفته‌شده در جامعه دارند تا تغییر و انحراف از آن؛ و این ممکن است به دلیل مقام اجتماعی قضات باشد که خود را پایبند به پیروی از این نوع ساختار می‌دانند. در واقع، ساختار تجویزی را با ساختار دستوری صحیح و معیار باید در گفتار و نوشتار رعایت کرد. الگوی تغییر در ساختار تجویزی پذیرفته‌شده در جامعه، زبانی محاوره‌ای و غیراستاندارد است که فقط در گفتار کاربرد دارد. انحراف از آن بسامد کمی در جامعه دارد و ممکن است استفادهٔ فردی یا گروهی داشته باشد. ساختار آماری این انحراف در چارچوب نظری مک‌منامین ۵ درصد است که نشان می‌دهد بسامد و استفاده بسیار کمی در محیط دادگاه دارد؛ ولی در پژوهش اخیر مشاهده گردید قضات و متهمان بیش از این ۵ درصد در محیط دادگاه انحراف از الگوی معیار داشته اند. این انحراف در متهمان تقریباً دو برابر قضات بوده است.

به‌طورکلی، ساختار گفتمانی برای قضات که به لحاظ جایگاه اجتماعی در سطح بالاتری از متهمان قرار دارند، بیشتر به چشم می‌خورد. آن‌ها سعی می‌کنند به زبان رسمی و استاندارد که بیشتر زبان افراد تحصیل‌کرده می‌باشد، سخن بگویند. با توجه به بافت موقعیتی دادگاه، قضات از جملات و پاره‌گفتارهایی استفاده می‌کنند که مختص به زمان و مکان مورد نظر است و گفتمان خود را در خصوص محیطی که در آن قرار دارند، مطرح می‌کنند. قضات به عنوان رئیس جلسه در دادگاه بافت موقعیتی را به‌شدت تحت کنترل دارند و تلاش می‌کنند خارج از بافت موقعیتی سخن نگویند؛ ولی این امر همیشه صادق نیست. آن‌ها در ساختار تجویزی و توصیفی حدود ۴ درصد انحراف داشته‌اند که در مقایسه

با متهمان با ۲۴ درصد انحراف از الگوی معیار، ناچیز می‌نماید. رعایت یا انحراف کم از ساختارهای تجویزی و توصیفی توسط قضات می‌تواند به دلیل جایگاه اجتماعی آن‌ها باشد که نمی‌خواهند با استفاده از جملات نادرست و ناشایست، موقعیت اجتماعی خود را زیر سؤال ببرند. متهمان، هنجارهای زبانی مورد قبول اجتماع را بیشتر از هنجارهای زبانی و بافت موقعیتی دادگاه مدّنظر داشته‌اند. درگفتمان قضات، ساختارهای تجویزی و توصیفی اهمیت خاصی دارد. آن‌ها مناسب با محیط دادگاه هنجار زبانی، تغییر و انحراف از آن را در تعاملات حقوقی در جلسات دادگاه به کار می‌گیرند تا تأثیر گفتمانی خود را بر متهمان، آشکاری حقیقت، و اثبات جرم داشته باشند.

در پاسخ به سؤال دوم پژوهش دربارهٔ تفاوت میزان بسامد به‌کارگیری تلمیح با استفاده از الگوهای تجویزی، توصیفی و آماری در گفتمان قضات و متهمان، نتایج نشان داد که قضات و متهمان بنا به اعتقادات، گرایش‌ها، ارزش‌ها، هنجارها و عادت‌های زندگی اجتماعی خود از تلمیحات استفاده کرده‌اند و زندگی خود و دیگران را با ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی حاکم بر زندگی، گروه و جامعه تطبیق می‌دهند. آن‌ها با پیروی از ارزش‌ها و هنجارهای جامعه، هویت اجتماعی کسب می‌کنند و نوع رفتار کلامی خود را متناسب با عرف اجتماع برمی‌گزینند. هر گفتاری باید با رفتار مناسب خود باشد تا خود را اثبات کند. رفتار انسان صحت و نادرستی سخنان او را نمایان خواهد کرد. عوامل شکل‌دهندهٔ نگرشِ افراد مختلف‌اند و تحت تأثیر نظام شناختی فرد، باورها و ارزش‌های او قرار دارند. زیرپانهادن هنجارهای قانونی، عرفی، اخلاقی و اجتماعی موجب تردید، اضطراب و حس ناامنی در روابط و تعاملات فردی و اجتماعی می‌شود. ساختارهای تجویزی، چگونگی روابط اجتماعی و رفتارهای کلامی را معین می‌کنند. نابهنجاری گفتمانی در متهمان به‌گونه‌ای‌ست که هنجار تجویزی و توصیفی را به کار نمی‌برند تا از خود رفع اتهام کنند و جرم صورت گرفته را فقط یک اشتباه کوچک جلوه دهند. سوءرفتار اجتماعی آن‌ها به حدی‌ست که گفتمان آن‌ها را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. شناخت ساختارهای تجویزی و توصیفی در شناسایی نوع گفتمان و موقعیت فردی، اجتماعی و قانونی قاضی و متهم بسیار مؤثر است. قضات باید مهارت ارتباطی و تسلط

کلامی بالایی داشته باشند تا در ارتباطات کلامی خود در محیط دادگاه، مرزهای ارتباطی خود با دیگران را حفظ کنند و محدودهٔ قلمروارتباطی‌شان را تعیین نمایند.

در نهایت مشخص گردید که بیشتر تلمیحات مورد استفاده در گفتمان قرآنی دادگاه متأثر از دین، مذهب، ارتباطات فرهنگی میان اقوام و ملل مختلف، و وقایع اجتماعی و سیاسی‌ست؛ زیرا اندیشه و کنش افراد از ابزار ارتباطی آن‌ها جدا نیست و رعایت ارزش‌ها و هنجارهای اجتماعی، جهت‌گیری خاصی به نگرش، ذهنیت و رفتارهای کنشگران می‌دهد. بافت فرهنگی- اجتماعی، عاملی‌ست که زبان در قالب آن معنا پیدا می‌کند و ارتباط کلامی و غیرکلامی تا حدود زیادی تحت تأثیر فرهنگ شخص و طبقهٔ اجتماعی اوست.

٦. نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان داد که چینش و نظم واژگان در تلمیحات گفتمان مذهبی با عوامل بینامتنی و محیط زبانی در محیط دادگاه پیوند نزدیکی دارد. در متون دینی و قرآنی، کاربرد آرایه‌های ادبی نظیر تلمیح برای تفهیم و انتقال معنی تأثیرگذار است. زبان با هویت فرهنگی و دینی یک قوم ارتباط مشترک دارد و هر قوم برای داشتن هویت فرهنگی و دینی در جامعه، مؤلفه‌های انسانی مشترکی دارد. صنعت تلمیح، مؤلفه‌ای غیرزبانی حاوی معانی ضمنی و غرض اصلی کلام است که متناسب با گوینده، شنونده، هدف، زمان و مکان قابل تغییر است. قضات و متهمان از آرایهٔ ادبی تلمیح به‌عنوان سرنخ بافتی[1] (واژگانی، دستوری یا فرازبانی) و اطلاعاتی که محیط پیرامون یک واحد زبانی درون یک متن را به دست می‌دهد، برای درک موضوع بهره می‌گیرند، زیرا بدون اینکه به ساختار زبانی قرآن خلل وارد کند، زیبایی می‌آفرینند. در واقع اشاره به آیات قرآنی در قالب امثال، حکایات، احادیث، نکات تاریخی، و اخلاقی صورت می‌گیرد. قضات و متهمان با استفاده از این نوع گفتمان به توصیف مطالب و القای معنای ثانوی و مضمون نهفته در آیات

1. contextual clues

می‌پردازند و این امر توجهِ مخاطب را برمی‌انگیزد. استفاده از تلمیح مذهبی در گفتار، افکار مذهبی و باورهای دینی را در گفتمان پررنگ می‌نماید.

کلام قرآن بسیار هنرمندانه و حکیمانه ساخته و پرداخته شده است، ظرافت‌ها و لطافت‌های ادبی وگفتمانی فراوانی در آن به کار رفته که مردم را به تأمل در کلام خدا وا می‌دارد. بافت غیرزبانی در تبیین مسائل دینی، اجتماعی در گزینش سبک‌های مختلف قرآن تأثیرگذار است. گفتنی‌ست تغییر روساخت‌ها در تحول معنایی ساختارهای زبانی قرآن نقش به‌سزایی دارد. جملات قرآن کریم مانند یک زنجیرهٔ کلامی عمل می‌کنند؛ بدین معنی که کنار هم قرارگرفتن واژگان خاص، معنایی ویژه به همراه دارد که باید به آن توجه داشت.

بهره‌گیری گوینده از گفتمان مناسب در موقعیت دادگاه، و رعایت الگوهای تجویزی، توصیفی و آماری در گفتمان به منظور ایجاد تأثیر در شنونده است. هر تعامل زبانی ضرورتاً یک تعامل اجتماعی است. قبل از اینکه یک تعامل زبانی اعم از گفتاری یا نوشتاری شکل گیرد، عوامل بیرونی در چگونگی شکل‌گیری آن تأثیرگذارند. یکی از این عوامل بیرونی، مفهوم بافت و ساختار کلام است که می‌تواند بر مبنای شرایط مختلف سیاسی، اقتصادی، اجتماعی افراد یا گروه‌ها در اجتماع تعیین شود.

زبان را از عناصر مهم فرهنگ است که موجب تعامل اجتماعی و تداوم فرهنگ می‌گردد. ساختار کلام و ارتباطات زبانی دو مقولهٔ کاملاً مرتبط هستند. نوع ساختار کلامی، اطلاعات دقیقی از فردیت، عقیده، ذهنیت، احساسات، عواطف و باورهای فرد را در به کارگیری تلمیح ارائه می‌دهد. توجه به عوامل مؤثر در کارگرفتِ تلمیحات، در حفظ و تقویت روابط انسانی و ارتباطات اجتماعی اهمیت دارد. از طریق مهارت‌های ارتباطی و رعایت اصول و قواعد بیان تلمیح در دادگاه می‌توان تعاملات اجتماعی را به گونه‌ای پیش برد که باعث بروز رفتارهای مثبت، و پرهیز از واکنش‌های منفی در طرف مقابل گردد. با شناخت ارزش‌های اخلاقی، هنجارهای اجتماعی، عناصر فرهنگی، جنبه‌های روان‌شناختی

و نظم و مقررات اجتماعی می‌توان راهبردهای ارتباطی را بهبود بخشید. ارزش‌ها، نگرش‌ها و باورها، ناخودآگاه در جریان گفتمان به وجود می‌آیند و کنشگران در زندگی روزمره آن‌ها را تجربه می‌کنند. یکی از جنبه‌های بسیار مهم در فرهنگ جامعه، نحوهٔ انتقال مفاهیم دینی به مخاطبان است که شناخت شیوه‌های مؤثر ارتباطی را با اثربخشی بالا انتقال دهد. هر یک از افراد می‌تواند در گفتمان خود از تلمیحات قرآنی و دینی استفاده کند تا بر گفتمان دادگاه اثر گذارد. تلمیحات مؤثر در اعمال، رفتار و گفتار افراد شکل خاصی به خود می‌گیرد و آنچه گفتمان را می‌سازد و موجب فهم آن می‌شود، ساختارهای زبانی و رعایت الگوهای معیار است.

ساختارهای زبانی همچون ساختار آوایی، واژگانی، صرفی، نحوی و بلاغی در واکاوی معانی پنهان متن اهمیت ویژه‌ای دارند، هرچند این مقولات در ارتباط با تلمیحات و تأثیر گفتمانی آن‌ها در دادگاه به تحقیقات گستردهٔ دیگری نیاز دارد. پژوهش‌هایی که به ویژگی‌های بافت اجتماعی گوینده/نویسنده و شنونده/خواننده مانند جنسیت، سن، سطح تحصیلات، دین و مذهب، اعتقادات، هویت محلی و منطقه‌ای، محیط جغرافیایی، جامعهٔ گفتاری حاکم بر منطقه، سبک زبانی وهنجارهای فرهنگی و تأثیر آن‌ها در ساخت تلمیحات بپردازد. هم‌چنین عوامل برون‌زبانی مانند شرایط زمانی و مکانی مرتبط با تلمیحات مذهبی یا ارزش‌های فرهنگی-اجتماعی درساخت معنا، انتقال و تغییر آن‌ها باید در مطالعاتی دیگر بررسی گردد. باور و شناخت قضات و متهمان در نحوهٔ استفادهٔ آن‌ها از تلمیحات مذهبی به تحقیق بیشتری نیاز دارد زیرا با توجه به تأثیر شبکه‌ای مفاهیم مذهبی با یکدیگر و تأثیر آن‌ها در گفتمان دادگاه، نمی‌توان به پژوهشی جامع در این مقال اندک بسنده نمود.

نتایج این تحقیق از نظر مبانی نظری بستری را آماده می‌کند که در آن به شناخت تلمیحات از نظر ساختار زبان‌شناسی و الگوهای معیار، تغییر و انحراف کمک می‌نماید. این مبانی نظری در مطالعهٔ تلمیحات در تجزیه‌وتحلیل مکالمات در بافت‌های دیگر نظیر

مناظره‌ها، میزگردها، سخنرانی‌ها، و مذاکرات ممکن است کارساز باشد. کاربرد عملی این پژوهش در استفاده از مقیاسی است که برای سنجش نوع تلمیح و ساختار یا الگوی آن استفاده شده است. این مقیاس که با اقتباس از چارچوب نظری مک‌منامین در تجزیه‌وتحلیل گفتمان دادگاه صورت گرفت به محققان کمک می‌نماید تا به اندازه‌گیری نوع ساختار و سبک کلام بپردازند و معیار یا عدم معیار بودن کلام را تا اندازه‌ای مشخص نمایند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Farangis Abbāszādeh **http://orcid.org/0009-0009-7432-196X**
Bahman Gorjiān **http://orcid.org/0000-0003-4932-5028**

منابع

ابن‌شعبه حرانی، حسن‌بن علی. (۱۴۱۶ق). *تحف العقول عن آل الرسول*. تصحیح علی‌اکبر غفاری. قم: جامعه مدرسین قم، نشر الاسلامی.

اعلاء، محسن. (۱۳۸۹). «کندوکاوی در آرایه تلمیح». *رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی*، س ۲۱ش ۲ (پیاپی ۹۶): ۵۸ – ۶۴.

بهنام‌فر، محمد و طلایی، زینب. (۱۳۹۴). «ترکیبات تصویری تلمیحی ملهم از آیات، احادیث و اساطیر در قصاید خاقانی». *مطالعات زبانی بلاغی*، س ۵ ش ۹: ۷۹ – ۱۰۸.

تقوی، نصرالله. (۱۳۶۳). *هنجار گفتار در فن معانی و بیان و بدیع فارسی*. اصفهان: فرهنگسرای اصفهان.

حسینی، عطاءالله محمود. (۱۳۸۴). *بدایع الصنایع*. مقدمه و تصحیح از رحیم مسلمانیان قبادیانی. تهران: بنیاد موقوفات افشار.

داد، سیما. (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و*

اروپائی (تطبیقی و توضیحی). ویراست ۳. تهران: مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۶۳). *امثال و حکم*. تهران: امیرکبیر، ۴ ج.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). *فرهنگ تلمیحات*. تهران: فردوس.

شوشتری، مرضیه. (۱۳۹۳). «بررسی خلاقیت تربیتی مولانا در تفسیر عرفانی قصّه قرآنی حضرت نوح (ع)». *روانشناسی تربیتی*، س ۱۰ش ۱ (پیاپی ۳۱): ۱۲۵ – ۱۶۴.

طباطبائی، سیدمحسن. (۱۳۹۴). «تلمیحات قرآنی در خطبه اول نهج البلاغه». *پژوهشنامه معارف قرآنی*، س۶ ش۴ (پیاپی ۲۳): ۱۱۳ – ۱۳۷.

قانونی، حمیدرضا و غلامحسینی، پروین. (۱۳۹۷). «بررسی و تحلیل تلمیح و انواع آن در بوستان سعدی». *علوم ادبی*، س۸ ش۱۳: ۱۰۹ - ۱۳۳.

قضاعی، محمدبن سلامه. (۱۳۸۳). *شهاب الاخبار*. قم: دارالحدیث.

عباس‌زاده، فرنگیس، گرجیان، بهمن و ویسی، الخاص. (۱۳۹۹). «تحلیل نشانگرهای کلامی و سبکی در گفتمان حقوقی دادگاه‌های انقلاب». *زبان فارسی و گویش‌های ایرانی*، س ۵ ش ۲ (پیاپی ۱۰): ۲۳۱ – ۲۴۴.

محمدی ری‌شهری، محمد. (۱۳۸۶). *میزان الحکمه (با ترجمه فارسی)*. ترجمه حمیدرضا شیخی. قم: دارالحدیث، سازمان چاپ و نشر.

نیل‌ساز، نصرت و اهوارکی، سمیه. (۱۳۹۲). «نگاهی ادبی به استشهادات غیرمستقیم ائمه به قرآن». *پژوهش‌های ادبی- قرآنی*، س ۱ ش ۲: ۲۹ – ۵۰.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۳). *بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی*. تهران: سمت.

References

A'alā', Mohsen. (1389/2010). "Kand va kāvi dar ārāyeh-e talmih" [An Investigation of Allusion]. *Roshd-e Āmuzesh-e Zabān va Adabiyāt-e Fārsi*, v. 21, n. 2(96): 58-64. [In Persian]

Abbāszādeh, Farangis, Gorjiān, Bahman, & Vaysi, Alkhās. (1399/2020). "Tahlil-e neshāngarhāy-e kalāmi va sabki dar goftemān-e hoqoqi-ye dādgāhāy-e Enqelāb" [An Analysis of Linguistic and Stylistic Discourse Markers in Revolutionary Courts Legal Discourse]. *Zabān-e Fārsi va Guyeshhāy-e Irāni,* v. 5, n. 2(10): 231-244. [In Persian]

Behnāmfar, Mohammad, & Talā'i, Zaynab. (1394/2015). "Tarkibāt-e tasviri-ye talmihi-ye molhem az āyāt, ahādith, va asātir dar qasā'ed-e

khāqāni" [Imaginative Allusive Expressions Inspired by Quranic Verses, Hadith, and Myths in Khāqāni's Odes]. *Motāleʿāt-e Zabāniy-e Balāghi,* v.5, n. 9: 79-108. [In Persian]

Dād, Simā. (1385/2006). *Farhang-e estelāhāt-e adabi: Vājehnāmeh-ye mafāhim va estelāhāt-e adabi-ye fārsi va Orupā'i* [*A Dictionary of Literary Terms* (3rd Ed.)]. Tehran: Morvārid. [In Persian]

Dehkhodā, ʿAliakbar (1363/1984). *Amthāl va Hekam* [*Proverbs*], 4 vols. Tehran: Amir Kabir,

Fabb, Nigel. (1997). *Linguistics and Literature.* Oxford: Blackwell.

Ghānuni, Hmidreza, & Gholāmhosayni, Parvin (1397/2018). "Barrasi va tahlil-e talmih va anvāʿ-e ān dar Bustān-e Saʿdi" [An Analysis of Allusions and their Different Kinds in Sadi's Bustān]. *ʿOlum-e Adabi,* v. 8, n. 13: 109-133. [In Persian]

Hosayni, ʿAtāollāh Mahmud (1384/2005). *Badāyeʿ al-Sanāyeʿ*. Edited with an Introduction by Rahim Mosalmāniān Qobādiāni. Tehran: Bonyād-e Mowqufāt-e Afshār. [In Persian]

Ibn Shoʿbah Harrāni, Hasan b. ʿAli (1416 AH/1995). *Tohaf al-ʿoqulʿan āl al-rasul.* Edited by ʿAliakbar Ghaffāri. Qom: Jāmeʿeh Modarresin-e Qom, Nashr-e Eslāmi. [In Persian]

McMenamin, Gerlad R. (2002). *Forensic linguistics: Advances in forensic stylistics*. London & USA: CRC Press.

Mohammadi Rayshahri, Mohammad. (1386/2007). *Mizān al-hekmeh.* Trans. Hamidreza Shaykhi. Qom: Dār al-Hadith. [In Persian]

Nilsāz, Nosrat, & Ahvāraki, Somayyeh (1392/2013). "Negāhi adabi be esteshhādāt-e ghayr-e mostaqim-e a'emeh be Qor'ān" [A Literary Approach to Imam's Allusions to the Quran]. *Pajuheshhāy-e Adabi-ye Qur'ān,* v. 1, n. 2: 29-50. [In Persian]

Qozāʿi, Mohammad b. Salāmah (1383/2004). *Shehāb al-Akhbār*. Qom: Dār al-Hadith. [In Persian]

Shamisā, Sirus. (1375/1996). *Farhang-e talmihāt* [*A Dictionary of Allusions*]. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Shamsābādi, Hossayn, & Mowlavi Nāfchi, Asghar. (1391/2012). "Zabānshenāsi-ye mafhum-e matn dar Qor'ān-e Karim" [The Linguistics of Textual Meaning in the Glorious Quran], *Motāleʿāt-e Adabi-ye Motun-e Eslāmi,* v. 1, n. 1: 59-69. [In Persian]

Shushtari, Marziyeh. (1393/2014). "Barrasi-ye khalāqiyyat-e tarbiyati-ye Mowlānā dar tafsir-e erfāni-ye qeseh-ye Qor'āni-ye hazrat-e Nuh" [An Investigation of Mowlānā's Educational Creativity in Mystical Interpretation of Noah's Story in the Quran]. *Ravānshenāsi-ye Tarbiyāti,* v. 10, n. 1(31): 125-164. [In Persian]

Tabātabā'i, Seyyed Mohsen. (1394/2016). "Talmihāt-e Qor'āni dar khotbeh-ye avval-e Nahj al-Balāghah" [Quranic Allusions in the First Sermon of Nahj al-Balāghah], *Pajuheshnāmeh-ye Maʿāref-e Qor'āni,* v. 6, n. 4(23): 113-137. [In Persian]

Taqavi, Nasrollāh. (1363/1984). *Hanjār-e goftār dar fann-e maʿāni va bayān va badiʿ-e fārsi* [*Discursive Norms in Persian Figurative Language*]. Esfehān: Farhangsārāye Esfehān. [In Persian]

Vahidiyān Kāmyār, Taqi. (1383/2004). *Badiʿ az didgāh-e zibāshenāsi* [An Aesthetic Perspective on Figures of Speech]. Tehran: SAMT. [In Persian]

استناد به این مقاله: عباس‌زاده، فرنگیس، گرجیان، بهمن. (۱۴۰۲). تحلیل تلمیحات مذهبی در گفتمان دادگاه از دیدگاه زبان‌شناسی حقوقی». *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۴)، ۱۲۱ - ۱۴۸. doi: 10.22054/JRLL.2024.76076.1054

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

Literary Language Research Journal
Winter 2024, 1(4), 149-184
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.78245.1065

ATU PRESS

Women's Language Components in the Play Kurosh Kabir by Pari Sāberi Based on Lakoff's Theory

Marjān ʿAliakbarzādeh Zehtāb *

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

This research aims to elucidate Lakoff's Women's Language theory and explore the presence of its components in the play Kurosh Kabir by Pari Sāberi. Through a descriptive-analytical approach, the main focus is on identifying and analyzing women's language components, as outlined in Lakoff's model, within the context of the play. The significance of this study lies in delving into the gender linguistics theory of Lakoff and the literary merit of Kurosh Kabir. The research investigates the presence of women's language indicators in the work, guided by Lakoff model. It hypothesizes that the play contains a substantial number of women's language components worth investigating. The evaluation of the play occurs on three levels: linguistic (lexical and syntactic), literary, and intellectual. Despite the limited number of female characters (4 female characters compared to 29 male characters), the dialogue of these few women exhibit several women's language components. The overall language of the play is also influenced by the female playwright's language style, showcasing distinct feminine features. Moreover, these feminine features are also noticeable in the language of male characters, accentuated by the choir serving as narrators. Their role in depicting dramatic scenes further enriches the portrayal of Kurosh Kabir by Sāberi with prominent women's language components. Notable features include the use of intensifiers, word repetition, prayer sentences, poetic language, and a significance emphasis on body language throughout the work.

Keywords: Gender linguistics, Women's language, Robin Lakoff, Pari Sāberi, *Kurosh Kabir*.

* Corresponding Author: aliakbarzade@iauvaramin.ac.ir
How to Cite: ʿAliakbarzādeh Zehtāb, M. (2024). Women's Language Components in the Play Kurosh Kabir by Pari Sāberi Based on Lakoff's Theory. *Literary Language Research Journal*, 1(4), 149-184. doi: 10.22054/JRLL.2024.78245.1065

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 12/02/2024, Review: 25/02/2024, Accepted: 02/03/2024 Original research

پژوهشنامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ٤، زمستان ۱٤۰۲، ۱٤۹-۱۸٤
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.78245.1065

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

مؤلفه‌های زبان زنانه در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* از پری صابری بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب ✵

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین- پیشوا، ورامین، ایران.

چکیده

هدف از پژوهش حاضر، تبیین نظریهٔ زبان زنانهٔ لیکاف و بررسی آن در نمایش‌نامهٔ «کوروش کبیر» از پری صابری است. مسئلهٔ اصلی پژوهش که به صورت توصیفی- تحلیلی فراهم آمده، بازشناخت و تحلیل مؤلفه‌های زبان زنانه بر اساس الگوی لیکاف در نمایش‌نامهٔ مذکور است. اهمیت این پژوهش به جهت نظریهٔ زبان‌شناسی جنسیت لیکاف و نیز ارزش ادبی نمایش‌نامهٔ کوروش کبیر است. مهم‌ترین پرسش آن است که در این اثر کدام شاخص‌های زبان زنانهٔ الگوی لیکاف وجود دارد؟ فرضیه آن است که اغلب مؤلفه‌های زبان زنانهٔ لیکافی در نمایش‌نامهٔ مذکور وجود دارد و قابل بررسی است. بر اساس برآیند کلی پژوهش که اثر را در سه سطح زبانی (واژگانی و نحوی)، ادبی، و فکری ارزیابی کرده؛ و با توجه به تعداد اندک شخصیت‌های زن نمایش‌نامه در برابر مردان (۴ شخصیت زن در برابر ۲۹ شخصیت مرد)؛ علاوه بر آنکه بسیاری از مؤلفه‌های زبان زنانه در این اندک شخصیت‌های زن یافت می‌شود، زبان کلی اثر نیز تحت تأثیر زبان نمایش‌نامه‌نویس زن، دارای شاخص‌های برجستهٔ زنانه است. این موارد که در زبان مردان نیز دیده می‌شود، توسط هم‌خوان و هم‌خوانان به‌عنوان راویان، و نیز در بیان صحنه بیش از پیش خودنمایی می‌کند، گویی صابری اسطورهٔ کوروش کبیر را با بیانی دراماتیک و سرشار از مؤلفه‌های زبان زنانه آفریده است. برای مثال در این اثر تشدیدکننده‌ها، تکرار واژگان، جملات دعایی، زبان شاعرانه و تن‌محوری بسامد بالایی دارد.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی جنسیت، پری صابری، رابین لیکاف، نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*.

✵ نویسنده مسئول: aliakbarzade@iauvaramin.ac.ir

۱. مقدمه

رابطهٔ زبان و جنسیت از دیرباز مورد توجه و بررسی حوزه‌های مختلف علوم انسانی از جمله زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و ادبیات بوده است. عوامل متعددی مانند طبقهٔ اجتماعی، سن، تحصیلات، موقعیت خانوادگی، شغل و نظایر آن می‌توانند بر شاخصه‌های زبانی تأثیرگذار باشند. برای مثال افراد تحصیل‌کرده از زبان رسمی‌تر، و صاحبان مشاغل مردمی از زبانی عامیانه‌تر استفاده می‌کنند. بنابراین زبان تحت تأثیر مؤلفه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی دچار تغییراتی می‌شود که در این میان جنسیت نقش مهمی در بروز گوناگونی‌های زبانی دارد و در برخی جوامع، تفاوت‌ها در اکثر حوزه‌های زبانی مانند نحوی، واژگانی و کاربردی به چشم می‌خورد (نک: باطنی، ۱۳۷۵: ۳۳). شدت و ضعف تأثیر جنسیت بر زبان در جوامع و فرهنگ‌های مختلف متفاوت است. این موضوع به گونه‌ای میان‌رشته‌ای با زبان‌شناسی اجتماعی یا جامعه‌شناسی زبان پیوند دارد و می‌توان از اصطلاح «زبان‌شناسی جنسیت[1]» (داوری، ۱۳۸۷: ۱۶۳) برای آن استفاده کرد.

در این زمینه پژوهش‌های اولیه توسط ویلیام لباو[2] در ۱۹۷۲ در امریکا، و ترادگیل[3] در ۱۹۸۰ در انگلستان انجام شد. این پژوهش‌ها هم‌زمان با قدرت‌گیری فمینیسم و افزایش توجه به مقولهٔ زبان، جنسیت و نابرابری میان مردان و زنان صورت گرفت. جسپرسن[4] در ۱۹۹۲ به‌طور جدی به مباحث زبان‌شناسی جنسیت پرداخت. دیدگاه او مبنی بر ضعف جایگاه زبانی زنان مورد انتقاد فمینیست‌ها بود (Tannen,1990: 34). وارداف[5] زبان‌شناسی جنسیت را پدیده‌ای فرهنگی و بافت‌محور تلقی می‌کند. به نظر او صِرف تغییر زبان نمی‌تواند به تحولی اساسی برای رفع تبعیض‌های جنسیتی منجر شود. او معتقد است این تبعیض‌ها زمانی رفع می‌شوند که مبانی فکری زنان و مردان تغییر کرده، و دیدگاه‌های فمینیستی پذیرفته شده باشد (Wardhaugh, 2006: 44). زیرا با توجه به توزیع نابرابر

1. gender linguistics
2. William Labov (1927-)
3. Peter Trudgill (1943-)
4. Otto Jespersen (1860-1943)
5. Ronald Wardhaugh (1936-2019)

قدرت در جوامع مردسالار گویی زبان مردانه بیشتر مورد تأیید بوده و زبان برتر تلقی شده است. هم‌چنین به دلیل تأییدهای جامعه، زنان از زبانی درون‌گرایانه‌تر و غیرشفاف‌تر بهره جسته‌اند تا کمتر مورد قضاوت جامعه قرار گیرند.

نظریهٔ «زبان زنانه[1]» رابین لیکاف[2] که در ۱۹۷۵ مطرح شد، از نظریات برجسته در این حوزه است. او معتقد است که زبان نه‌تنها ابزاری برای انتقال معنا است، که بازتابی از فرهنگ و جامعه نیز به شمار می‌رود. از این نظر، زبان زنانه و مردانه انعکاسی از نقش‌ها و هویت‌های اجتماعی زنان و مردان جامعه است (Lakoff, 1975: 45-47). بر اساس این دیدگاه زبان زنانه و مردانه دارای شاخص‌هایی است که هریک را از دیگری متمایز می‌سازد. پس، در آثار ادبی می‌توان شاهد سبک زنانه یا مردانه بود. «مفهوم زنانه‌نویسی و مردانه‌نویسی، بررسی جنسیت در زبان است که به تحلیل تفاوت‌های رفتار زبانی زنان و مردان می‌پردازد. به عبارت دیگر به بررسی اینکه چه مضامین و کاربردهایی خاص زبان زنان است و یا اینکه تفاوت‌های آوایی، واژگانی و نحوی زبان زنان و مردان چیست» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۸). برای مثال از شاخصه‌های زنانه‌نویسی، داشتن زبانی بیان‌کنندهٔ انقیاد و فرمان‌برداری است (لیکاف، ۱۴۰۱: ۸۷)، در حالی‌که زبان مردانه قاطعانه و مستقیم است و دارای واژه‌هایی بعضاً رکیک، اما زبان زنانه خیلی رسمی، غیرقاطعانه، و بیش از حد مؤدبانه است (بهمنی مطلق، ۱۳۹۳: ۲۱).

پری صابری (۱۳۱۱–) نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان تئاتر، نویسندهٔ رمان و مترجم از چهره‌های برجستهٔ تئاتر ایران به شمار می‌رود. او که در خارج از کشور در رشتهٔ تئاتر تحصیل کرده بود، بعد از بازگشت به ایران نقش مهمی در توسعهٔ تئاتر ایران ایفا کرد (نک: فرخ‌زاد، ۱۳۸۱: ۵۶۳). صابری در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* با نگاهی دراماتیک به بازگویی تاریخ و زندگی اساطیری کوروش، بنیان‌گذار سلسلهٔ هخامنشی، می‌پردازد. در این پژوهش نمایش‌نامهٔ یادشده که در ۱۲ پرده نگاشته شده از منظر زبان‌شناسی جنسیت ارزیابی خواهد شد.

---

1. women's language
2. Robin Tolmach Lakoff (1946-)

۲. بیان مسئله

مسئلهٔ اصلی تحقیق، بررسی نمایش‌نامهٔ «کوروش کبیر» از دیدگاه زبان‌شناسی جنسیت است. این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ لیکاف به کنکاش در نشانه‌های سبک زنانه در شخصیت‌های زن و نیز بررسی زبان نویسنده (نویسندهٔ زن) خواهد پرداخت. ابتدا به بررسی کلی نظریهٔ لیکاف و ویژگی‌های زبان زنانه پرداخته می‌شود. سپس، با تحلیل زبان نمایش‌نامه مؤلفه‌های زبان زنانهٔ شخصیت‌های زن، زبان صاحب اثر در روایت داستان (هم‌خوان و هم‌خوانان)، و وضعیت صحنه‌ها از منظر زبان‌شناسی جنسیت بررسی خواهد شد. چارچوب نظری این پژوهش مدل لیکاف (۱۹۷۵) است که در سه سطح زبانی (واژگانی و نحوی)، زبان ادبی و شاخهٔ فکری ارزیابی خواهد شد.

اهمیت این پژوهش در تحلیل زبان جنسیتی در نمایش‌نامه‌نویسی معاصر، تحلیل زبان پری صابری، و هم‌چنین کمک به درک عمیق‌تر لایه‌هایی پنهان نمایش‌نامهٔ مذکور است. اغلب پژوهش‌های مرتبط با دیدگاه زبان‌شناسی جنسیت بر رمان‌ها تکیه دارند و به‌ندرت به نمایش‌نامه‌ها توجه شده است. ارزش این پژوهش از منظری دیگر تبیین و کاربست نظریهٔ لیکاف به‌عنوان یکی از نظریه‌های مطرح زبان‌شناسی جنسیتی است. با توجه به میان‌رشته‌ای بودن این مبحث، تحقیق حاضر می‌تواند در حوزه‌های زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و ادبیات کاربرد داشته باشد.

پرسش اصلی آن است که کدام ویژگی‌های زبان زنانه در نمایش‌نامهٔ مذکور برجستگی و نمود دارند؟ فرضیه آن است که در این اثر برخی شاخص‌های زبان زنانهٔ لیکافی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری وجود دارد که قابل بررسی است مانند واژگان تکراری و جملات دعایی.

۳. پیشینهٔ پژوهش

برخی از مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط از جدید به قدیم از قرار زیراند:

رویا رحیمی و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «مؤلفه‌های شاخصِ واژگانی در روی‌کرد لیکاف در رمان‌های شیوا ارسطویی و سیمین دانشور با تأکید بر دشواژه‌ها، رنگ‌واژه‌ها و

سوگندواژه‌ها» با تکیه بر سه مولفهٔ مهم یادشده در حوزهٔ زبان‌شناسی جنسیت به تحلیل متنی رمان‌های دو رمان‌نویس معاصر پرداخته‌اند. فرزانه حیدری (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل سبک زنانه در نمایش‌نامهٔ *عروس* نوشتهٔ فریده فرجام» به اثر نمایش‌نامه‌ای نه‌چندان شناخته‌شده‌ای پرداخته است. مجتبی سلطانیان و لیلا هاشمیان (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی تأثیر جنسیت بر محتوا در آثار گلی ترقی بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف» علاوه بر تحلیل شاخص‌های پژوهش پیشین، به بررسی شاخص‌های افزون‌تری از قبیل تعدیل‌کننده‌ها و تصدیق‌گرها نیز پرداخته‌اند. عباسعلی وفایی و فریده خواجه‌پور (۱۳۹۷) در جستار «بررسی کارکرد زبان و جنسیت در *دیوان جهان ملک‌خاتون شیرازی* بر مبنای نظریهٔ DSL» به بررسی نظریهٔ لیکاف در دیوان این شاعرهٔ قرن ۸ هجری پرداخته‌اند.

در میان تحقیقات اندکی که از این منظر نمایش‌نامه‌ها را بررسی کرده‌اند، می‌توان از کتاب *زبان زنان؛ بررسی زبان زنانه در نمایش‌نامه‌های نغمه ثمینی و چیستا یثربی* از محمد نجاری و ویدا بابالو (۱۳۹۴) یاد کرد. آشکار است که موضوع مقالهٔ پیش روی مورد توجه ایشان نبوده است. محمود فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۰) در کتاب *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها* برای نخستین‌بار به طرح مبحث سبک زنانه پرداخته و جلوه‌هایی از آن را تبیین کرده است. نگار داوری اردکانی و عطیه عیار (۱۳۸۷) در مقالهٔ «کنکاشی در پژوهش‌های زبان‌شناسی جنسیت» به این مبحث با دیدگاهی کلی نظر افکنده و به تبیین نظریه‌ها، نظریه‌پردازان و پژوهش‌های برجستهٔ این موضوع در داخل و خارج از کشور پرداخته‌اند.

٤. روش‌شناسی پژوهش

تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوهٔ توصیفی –تحلیلی، و ابزار گردآوری داده‌ها کتاب‌خانه‌ای و به‌صورت یادداشت‌برداری بوده است.

۵. مبانی نظری پژوهش

۵. ۱. منشأ شکل‌گیری زبان زنانه و مردانه

در ذات زبان چیزی به نام زنانه و مردانه وجود ندارد. زبان الزاماً دارای تمایلات جنسیتی نیست، بعضی روی‌کردهای فرهنگی اجتماعی و جامعه‌شناختی‌ست که موجبات تمایزهای جنسیتی زبان را فراهم می‌آورد. برای آشکاری موضوع باید تفاوت «جنس»[1] و «جنسیت»[2] را دانست. جنس به ویژگی‌های زیست‌شناسی و فیزیکی مرد و زن مربوط می‌شود در حالی‌که جنسیت به ویژگی‌ها و مشخصه‌های فرهنگی و اجتماعی اشاره دارد و تمایزات جنسیتی بین مرد و زن به انتظارات متفاوت جامعه از نقش‌های مرد و زن مرتبط است (نک: تانگ، ۱۳۸۷: ۱۱). این تمایزها ریشه در انتظارات متفاوت جامعه از نقش‌های جنسیتی دارد و از سنین پایین پدیدار می‌شود.

روان‌شناسان در بررسی روی کودکان پیش‌دبستانی دریافته‌اند که پسربچه‌ها تمایل به گفتگو دربارهٔ موضوعات بیرونی مانند ساخت‌وساز، بازی‌های فیزیکی و نظایر آن‌ها را دارند؛ در حالی‌که دختربچه‌ها غالباً به از احساسات خود و دیگران، روابط و الگوهای جامعه‌پذیری (مانند بهترین دوست) صحبت می‌کنند. هم‌چنین، مشاهدات نشان داد که دختربچه‌ها در گفتار نسبت به پسربچه‌های هم‌سنشان «مؤدب‌تر» هستند. از این یافته‌ها می‌توان نتیجه گرفت که این دو سبک رفتاری مطابق با انتظارات جامعه شکل می‌گیرند (پاک‌نهاد، ۱۳۸۱: ۳۵-۳۶). برای مثال «زنان از منظری پرسشگر و حمایت‌طلب سخن می‌گویند در حالی‌که مردان از مواضعی پرخاشگرانه، رقیبانه و کنترل‌کننده گفتگو می‌کنند» (مدرسی، ۱۳۶۸: ۸۷). حال اگر زنان زبان قاطعانه و سلطه‌جویانهٔ مردان را به کار ببرند جامعه این کار آنان را وقیح شمرده و زنانه به حساب نمی‌آورد. حتی اگر مردان نیز کلیشه‌های زبانی را رعایت نکنند از سوی جامعه نوعی ناهنجاری به شمار می‌آید و چه‌بسا مورد تمسخر قرار گیرند.

---

1. sex
2. gender

بدین‌ترتیب به نظر لیکاف زنانه و مردانه دو نوع متفاوت از زبان نیست، بلکه دو سبک یا دو رفتار زبانی متفاوت است. این دو سبک زبانی در طول زمان و در تعامل با جامعه شکل می‌گیرند (Lakoff, 1975: 52). می‌توان منشأ شکل‌گیری مفهوم جنسیت در زبان را بر اساس قراردادهای خاموشِ زیست‌شناختی-روان‌شناختی و اجتماعی-فرهنگی دانست. این مفهوم در زبان «در سطوح مختلفی از جمله آوا، واژه، بند، گروه، جمله و متن در گونه‌های نوشتاری و گفتاری زبان قابل کنکاش است» (نک: داوری و عیار، ۱۳۸۷: ۱۷۲).

۵. ۲. زبان‌شناسی جنسیت از منظر لیکاف

رابین لیکاف در ۱۹۷۵ نظریهٔ زبان‌شناسی جنسیت را با دیدگاهی فمینیستی مطرح کرد (نک: Cameron, 1985: 45). این نظریه از مباحث بینارشته‌ای است و در دانش‌های مختلفی از قبیل زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، علوم ارتباطات، جامعه‌شناسی، علوم اجتماعی، روان‌شناسی و ادبیات کاربرد دارد. به عقیدهٔ او در زبان، نابرابری‌های جنسیتی وجود دارد. لیکاف دغدغهٔ خود را به‌عنوان یک فمینیست چنین شرح می‌دهد: «این نظریه، تلاش برای به کارگیری مغایرت‌های زبانی میان زنان و مردان در نقش خطایاب بی‌عدالتی‌های اجتماعی و روانی در میان دو جنس است» (۱۴۰۱: ۳۳). او در بازنگری کتاب خود، *زبان و جایگاه زن* می‌گوید که امروزه نیز بحث جنسیت مثل دوره‌های قبل بحثی توجه‌برانگیز است. آزادی زنان کار تمام‌شده‌ای نیست نسبت‌های جنسیتی هنوز هم در حال تغییر، تکامل و انقلاب، پیش‌رفت و پس‌رفت‌اند. پروژهٔ ما صرفاً سازماندهی مجدد یکی از جنبه‌های اصلی هویت ماست یعنی جنس و جنسیت ما، زبان این سازمان‌دهی مجدد را برای ما سهل و ممتنع می‌کند (همان: ۵۰).

در نظریهٔ لیکاف با عنوان «عمق زبان جنسیت»[1] که به اختصار«دی‌اس‌ال» نام گرفته، بیان می‌شود که «هر قدر یک گویندهٔ ادبی بنا به سبک و ساختار زبانی جنس مخالف خود صحبت کند، اما ویژگی‌های جنسیتی زبان خود را به‌گونه‌ای گسترده ارائه می‌دهد که شاید درک این ویژگی‌ها در نگاه اول برای خواننده سخت باشد» (Lakoff, 1975: 68). به نظر

1. The Depth of Sexuality Language (DSL)

او دو سبک مکالمه‌ای وجود دارد یکی معمولاً در گفتار مردان رایج است و دیگری در گفتار زنان. گرچه گاه هر دو جنس به سبک مقابل نیز تمایل می‌یابند، اما زنان معمولاً مطابق با قواعد ادب، مضمون مکالمه‌ای، و واکاوی میان‌فردی حرف می‌زنند و مردان معمولاً مطابق با قواعد مکالمه و انتقال سرراست اطلاعات صحبت می‌کنند.

توجه به این نکته مهم است که هیچ یک از این دو سبک نه خوب‌اند نه بد، هر کدامشان در حد خودشان ارزشمند به شمار می‌روند اما اگر مردان و زنان نتوانند به‌اقتضای موقعیت فوراً میان این دو سبک رفت‌وبرگشت کنند، خطا کرده‌اند (لیکاف، ۱۴۰۱: ۳۰). بدین ترتیب یکی از مزایای تحلیل و شناخت دو سبک گفتاری زنانه و مردانه آن است که «شاید سرانجام یاد بگیریم فرزندانمان را طوری تربیت کنیم که به یک اندازه بر هر دو شیوهٔ گفتاری مسلط باشند» (نک: پاک‌نهاد، ۱۳۸۱: ۳۶). چنین تسلطی برای بهینه‌سازی تعاملات اجتماعی، گریز از هرگونه سوءبرداشت نسبت به جنس مخالف، و ایجاد هرچه بیشتر مهارت‌های کلامی ضروری به نظر می‌رسد.

هرچند این نظریه منتقدانی نیز دارد که آن را اغراق‌آمیز (نک: مختاری و همکاران، ۱۳۹۶: ۸-۹) و کاملاً فمینیستی می‌شمارند و اینکه به نقش عوامل اجتماعی و فرهنگی در شکل‌گیری زبان زنانه و مردانه توجه کافی ندارد (نک: Cameron, 1985: 89)؛ اما نظریهٔ لیکاف سهم به‌سزایی در مطالعات زبان و جنسیت داشته، توجه محققان را به تفاوت‌های زبانی میان زنان و مردان جلب کرده، و زمینه را برای مطالعات بیشتر در این مباحث فراهم آورده است. بعضی از مشخصه‌های زبان زنانه از منظر لیکاف عبارت‌اند از:

۱. شاخهٔ زبانی: الف) سطح واژگانی: استفادهٔ کمتر از سوگندواژه‌ها، دشواژه‌ها که اغلب زنان به جای دشواژه‌های رکیک از غیررکیک استفاده می‌کنند؛ بسامدبالای رنگ‌واژه‌ها با ذکر طیف و جزئیات رنگ‌ها مانند آبی روشن؛ تشدیدکننده‌ها مانند خیلی، واقعا؛ کلماتی متضمن مفاهیم شدت عواطف و هیجانات باشد مانند پرمهر، بی‌احساس؛ تکرار واژه‌ها؛ کاربرد تردیدنماها مانند شاید، مگر؛ کاربرد واژه‌های زنانهٔ صریح مانند زن، دختر، بانو؛ و واژه‌های زنانهٔ ضمنی مانند سرکار، دامن. ب) سطح نحوی: پرسش‌های ضمیمه‌ای یا جملات پرسشی به نشانهٔ عدم قطعیت و بیان تردید در جمله (لیکاف، ۱۴۰۱:

۷۳)؛ بسامد بالای جملات تعجبی و ندایی معمولاً به صورت شبه‌جمله مانند آه، وای (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۸)؛ بسامد بالای جملات دعایی (دعا یا نفرین)، پیروی از دستور زبان و بیان مؤدبانه.

۲. شاخهٔ ادبی: در کاربرد صنایع سادهٔ شعری مانند کاربرد تشبیه ساده به جای مرکب، تشبیه محسوس به محسوس، بسامد بالای تصاویر زنانه و توصیفات شاعرانه.

۳. شاخهٔ فکری: ستایش و توصیف ظاهر افراد، توجه به زیبایی‌ها و صفات پسندیدهٔ درونی، توجه به عواطف و روابط (Lakoff,1975: 75-79).

۵. ۳. پری صابری

پری صابری متولد ۱۳۱۱، نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان تئاتر، نویسندهٔ رمان و مترجم، و از چهره‌های برجستهٔ هنری و ادبی معاصر است. او بیش از ۵۰ نمایش را کارگردانی، و چند نمایش‌نامه از ژان‌پل سارتر و ساموئل بکت را ترجمه کرده است. با روی صحنه بردن «شمس پرنده» و «اسطورهٔ سیاوش» در تالار یونسکوی پاریس، نشان شوالیهٔ فرهنگ و هنر فرانسه (۱۳۸۱/۲۰۰۴) را از آن خود کرد. بعضی دیگر از جوایز و افتخارات او عبارت‌اند از: نشان ابن‌سینا (یونسکو) (۱۳۸۳/۲۰۰۴)، جایزهٔ ادبی یلدا (۱۳۸۸)، جایزهٔ چهرهٔ ماندگار تئاتر ایران (۱۳۹۲)، و چند تندیس و لوح سپاس از جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر. نام بعضی از نمایش‌نامه‌های او از این قرارند: *من از کجا، عشق از کجا*، *من به باغ عرفان*، *هفت‌شهر عشق*، *شمس پرنده*، *رند خلوت‌نشین*، *رستم و اسفندیار*، *رستم و سهراب*، *سوگ سیاوش*، *یوسف و زلیخا*، *لیلی و مجنون*، *هفت خان رستم*، *کوروش کبیر* (فرخ‌زاد، ۱۳۸۱: ۵۶۳).

۵. ٤. خلاصه نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*

کوروش[1] کبیر (۵۷۶–۵۲۹ پ‌م)، بنیان‌گذار سلسلهٔ هخامنشی شهرت جهانی دارد. هرچند زندگی او با افسانه‌ها و اسطوره‌ها درآمیخته اما تاریخ‌نویسان بسیاری ازجمله نویسندهٔ *تاریخ تمدن* از او به نیکی یاد کرده‌اند: «کوروش کبیر نه‌تنها یک فاتح بزرگ، بلکه یک مدیر و

1. Cyrus

قانون‌گذار توانمند نیز بود. کوروش به دلیل عدالت و منش نیکو مشهور بود و منشور او یکی از مهم‌ترین اسناد دربارهٔ حقوق بشر در جهان است» (دورانت، ۱۴۰۱: ۲۴۰). پری صابری در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* در ۱۰۳ صفحه و با ۱۴۲۷۰ کلمه از تولد کوروش تا مرگ او را در ۱۲ پرده به‌گونه‌ای دراماتیک (و نه صرفاً بر پایهٔ تاریخ) روایت می‌کند. اثر ۴ شخصیت زن، ۲۹ شخصیت مرد، و ۲ شخصیت فاقد جنسیت (حضار و سرکردگان) و هم‌خوانان دارد.

مهم‌ترین شخصیت‌های مرد کوروش: بنیان‌گذار حکومت هخامنشی؛ آستیاگ: پادشاه ماد، پدربزرگ کوروش؛ هارپاگ: سردار ماد، یار و یاور کوروش؛ آرتمبارس: سپه‌سالار مادها؛ نبونید: پادشاه بابل؛ کرزوس: پادشاه لیدیه؛ کمبوجیه: پدر کوروش؛ و آشا: پیک کوروش به سوی بابل هستند. شخصیت‌های زن نمایش‌نامه ماندانا: مادر کوروش؛ کاساندان: همسر کوروش؛ تومی‌ریس: ملکهٔ ماساژت‌ها؛ و زنان پارسی هستند.

خلاصه‌ای از نمایش‌نامه: آستیاگ شبی خوابی دید و خواب‌گزاران تعبیر کردند که روزی نوهٔ او بر تمام آسیا غلبه خواهد کرد. آستیاگ که بابت از دست دادن پادشاهی خود بیمناک شده بود پس از به دنیا آمدن نوه‌اش او را ربود و به یکی از سربازانش به نام هارپاگ سپرد و به کشتنِ او فرمان داد. سال‌ها بعد آرتمبارس از آگرادات (پسر مهرداد چوپان) شکایت کرد زیرا پسر او را شلاق زده بود. آستیاگ در جلسهٔ دادرسی به خاطر فصاحت کلام و رفتار بزرگ‌منشانهٔ آگرادات فهمید که او نمی‌تواند تربیت‌یافتهٔ یک شبان باشد. بعد دریافت که وی همان نوهٔ اوست که سال‌ها پیش فرمان کشتنش را داده، اما هارپاگ به قول خود عمل نکرده بود. پس پسر هارپاگ را کشت و از سر او غذایی فراهم کرد و به هارپاگ خورانید. از دیگر سو ماندانا که فرزند خود را مرده می‌پنداشت پس از سالیان دراز با شادمانی با او ملاقات کرد و نام کوروش را بر او نهاد. ادامهٔ نمایش‌نامه در بیان چگونگی حرکت کوروش و ماندانا و دیگر همراهان او از جمله روشنک (عاشق کوروش) به پارس و رشادت آنان در برابر سپاه آستیاگ است که قصد کشتن کوروش را دارند؛ دلاوری روشنک برای حفظ جان کوروش؛کشته شدن مهرداد شبان و همسرش (که

کوروش را بزرگ کرده‌اند)؛ تاج‌گذاری کوروش در پارس؛ نبرد با ماد و لیدیه؛ شکست کرزوس پادشاه لیدیه؛ و خودکشی روشنک (زیرا می‌داند چون از خاندان پادشاهان محسوب نمی‌شود مناسب ازدواج با کوروش نیست)؛ جشن ازدواج کوروش با کاساندان؛ چند سال بعد مرگ نابه‌هنگام ملکه کاساندان؛ فتح بابل بدون جنگ و برچیدن بساط ظلم به یهودیان توسط کوروش؛ مرگ کوروش در جنگ با ماساژت‌ها؛ یادکرد اهمیت منشور او؛ عزاداری ایرانیان و سرانجام خاک‌سپاری شکوهمند او در پاسارگاد.

٦. بحث و بررسی

٦. ١. *کوروش کبیر* از منظر لیکاف

در این نمایش‌نامه علاوه بر شخصیت‌های زن و مرد که شاخص‌های زبان زنانه و مردانه در آنان قابل بررسی‌ست، نقش‌های هم‌خوان و هم‌خوانان نیز وجود دارند که راوی داستان محسوب می‌شوند. در ابتدای هر صحنه وضعیت صحنه توصیف شده است. در ۲ مورد اخیر می‌توان زبان نمایش‌نامه‌نویس زن را از نظرگاه جنسیتی و مؤلفه‌های زنانهٔ آن بررسی نمود.

٦. ١. ١. شاخهٔ زبانی

سطح واژگانی

۱) سوگندواژه‌ها

بر پایهٔ نظریه لیکاف کاربرد سوگندواژه‌ها توسط مردان نسبت به زنان بسامد بیشتری دارد و در مکالمات تک‌جنسیتی مردانه میزان آن بیشتر نیز می‌شود (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۲۱). سوگندواژه‌ها را می‌توان به دو دستهٔ سوگند به مقدسات مانند خدا، اهورامزدا، مسیح و نظایر آن؛ و سوگند به امور ارزشی مانند اعضای خانواده تقسیم کرد. در این نمایش‌نامه سوگندواژه‌ای دالّ بر ارزش‌های خانوادگی وجود ندارد و هر ۶ سوگندواژهٔ موجود سوگند به مقدسات است: ۲ سوگندواژه مربوط به اهورامزدا، ۲ سوگندواژه به کردار و گفتار و پندار نیک، ۱ سوگند به ایزدان و ۱ سوگند به خورشید، خدای ماساژت‌هاست.

-«موبدان: ما در برابر اهورامزدا سوگند یاد می‌کنیم، ایزدان را گواه می‌گیریم که به پیمان خود به شاه و میهن پایدار باشیم» (صابری، ۱۳۹۵: ۴۵).

-«کوروش: به کردار و گفتار و پندار نیک سوگند اهریمنان، ستمگران، سوداگران فریب‌کار مال و ناموس مظلومان را در هر مقام و رتبه‌ای که باشند از بیخ و بن ریشه کن خواهم کرد» (همان).

از میان ۶ سوگندواژهٔ موجود، ۵ مورد را مردان و فقط ۱ مورد را شخصیت زن به کار برده است:

- «تومی‌ریس: اگر فرمان نبری من، ملکه تومی‌ریس، به خورشید، خدای ماساژت‌ها سوگند یاد می‌کنم ...» (همان: ۹۵).

بنابراین هرچند سوگندواژه‌ها از بسامد قابل توجهی برخوردار نیست اما آن مقدار اندک نیز اغلب از زبان مردان به کار رفته نه زنان. بنابراین مطابق باالگوی لیکاف است.

۲) دشواژه‌ها

از دیدگاه فرهنگی دشواژه‌ها واژه‌هایی وقیح به شمار می‌روند که بر اساس هنجارهای فرهنگی جوامع استفاده از آن‌ها بیانگر بی‌ادبی‌ست و نوعی خشونت و هتک حرمت را القاء می‌کنند. بر اساس نظریهٔ لیکاف «زنان به خاطر حُجب ذاتی خود از واژه‌های رکیک اشمئزاز دارند» (نک: فارسیان، ۱۳۷۸: ۲۷). فرایند اجتماعی‌شدن دختران و پسران تفاوت‌های چشم‌گیری دارد، غالباً پسران از همان ابتدا ارتباط بیش‌تری با جامعه دارند و در جوامع مردسالار از آنان توقع خشونت و قاطعیت می‌رود؛ ولی دختران حضور بیشتری در خانه دارند و از طریق مدرسه به اجتماع وارد می‌شوند، و توقع جامعه از ایشان نرمی و نزاکت است. بنابراین، جامعه کاربرد دشواژه‌ها را از سوی زنان برنمی‌تابد و آنان در صورت لزوم سعی دارند تا سطح ملایم‌تری از این کلمات یعنی دشواژه‌های غیررکیک را به کار گیرند و آن‌ها را در لفافه‌هایی از ادب بپیچند تا با کلیشه‌های مردسالارانهٔ جامعه قضاوت نشوند (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۷۶). میل باطنی مردان و نیز تأیید جامعه در خصوص کاربرد دشواژه‌ها توسط آنان موجب بسامد بالای دشواژه‌ها در زبان آن‌ها می‌شود. البته «با

حضور یک زن در جمع‌های مردانه مردان برای پرهیز از قضاوت زنان، لحن خود را مؤدبانه‌تر می‌کنند» (عاملی موسوی، ۱۳۶۸: ۱۲۳ -۱۲۵).

دشواژه‌های رکیک

در این اثر فقط ۲ دشواژهٔ رکیک وجود دارد: مورد اول از زبان آستیاگ است که منفورترین شخصیت نمایش‌نامه به شمار می‌رود، کسی که قصد کشتن نوهٔ خود (کوروش) را دارد:

- «آستیاگ: آن توله‌سگ باید در جایی بسیار دور از دیوارهای این کاخ دفن شود» (صابری، ۱۳۹۵: ۱۶).

مورد بعدی از زبان فرماندهٔ لشکر آستیاگ در خطاب به کوروش است؛

- «فرمانده: حرام‌زاده» (همان: ۳۹).

دشواژه‌های غیررکیک

در این نمایش‌نامه در هنگامهٔ جنگ و رودررویی دشمنان با یک‌دیگر از ۹۰ دشواژهٔ غیررکیک استفاده شده، اما هیچ‌یک از آن‌ها را شخصیت‌های زن نگفته‌اند. معمولاً این دشواژه‌ها را دشمنان کوروش به کار برده‌اند گویی نویسنده قصد دارد تا با چنین زبانی بر حس اشمئزاز مخاطب به این شخصیت‌های منفی دامن بزند. مثال‌ها:

-«فرمانده (خطاب به سربازان خود در جنگ با کوروش و همراهان او): جنگجویان، سربازان، مراقب راهزنان نمک‌به‌حرام بالای تپه باشید» (همان‌جا).

-«تومی‌ریس: ای کوروش تشنه‌به‌خون از رفتار جنایتگرانه‌ات دست بردار، به سلطنت بر رعایای ژنده‌پوشت قناعت کن» (همان: ۹۳).

از دیگر سوی اگر دشواژهٔ غیررکیکی از زبان کوروش و یا اطرافیان او خطاب به دشمنان به کار رفته، معمولاً در پاسخ به دشنام‌ها و اهانت‌های آنان است و بیشتر بیان‌کنندهٔ قاطعیت و انزجار آن‌ها در مبارزه با دشمنان ایران است که گاه به‌سختی می‌توان عنوان دشواژه بر آن‌ها نهاد. برای مثال کوروش خطاب به ملکه تومی‌ریس در جنگ هنگامی که

ملکه از او می‌خواهد جنگ را به نفع ماساژت‌ها به اتمام برساند می‌گوید: «شرم‌آور سخن مگو» (همان: ۹۴) و یا در مواجهه با دشنام‌ها و سخنان تحقیرآمیز فرماندهٔ دشمن، فقط او را با جملهٔ امری « زبان درکش» (همان: ۳۹) به سکوت دعوت می‌کند.

بنابراین، درخصوص دشواژه‌ها نه‌تنها زنان از نوع رکیک آن برحذراند بلکه زبان زنانهٔ نویسنده بر آفرینش کلام مردان نیز تأثیر نهاده و آنان را از دشواژه‌های رکیک دور نموده است. بنابراین از این دیدگاه با توجه به زبان زنانهٔ صاحب اثر، دشواژه‌ها با الگوی لیکاف منطبق است.

۳) رنگ‌واژه‌ها

از منظر لیکاف چون زنان در زبان خود به جزئیات بیشتر توجه دارند و به رنگ‌ها نسبت به مردان دید بهتری دارند، رنگ‌ها را بیش از مردان و با ذکر جزئیات و طیف‌های گوناگون آن به کار می‌برند؛ این موضوع از شاخص‌های زبان آنان به شمار می‌رود (Lakoff, 1975: 75). در این نمایش‌نامه از میان ۲۷ رنگ‌واژه هیچ‌یک از زبان زنان بیان نشده اما نکتهٔ قابل تامل که زبان اثر را به مدل لیکاف نزدیک می‌کند آن است که ۱۲ رنگ‌واژه توسط هم‌خوان و هم‌خوانان در نقش راوی، و ۱۲ رنگ‌واژه نیز در بیان صحنهٔ نمایش است که هردو بیانگر زبان زنانهٔ نویسنده است. برای مثال:

-«هم‌خوان: ... گردونهٔ سلطنتی با هشت اسب سفید و دهانه‌های زرین ... حرکت می‌کرد» (صابری، ۱۳۹۵: ۱۰۱).

- «صحنه: ... فرنازاد ... با لباس مخمل سرخ ... وارد می‌شود» (همان: ۱۳).

هرچند به نظر می‌رسد زبان زنانهٔ نویسنده بر نمایش‌نامه حاکم است و در بیان صحنه و هم‌خوان‌ها متبلور شده و آنان بیش از شخصیت‌ها از رنگ‌واژه‌ها سود برده‌اند و از این دیدگاه اثر هم‌سو با نظریهٔ لیکاف است؛ اما این اشاره‌ها به رنگ‌های اصلی محدود می‌شود در توصیف از جزئیات و طیف‌های مختلف رنگ‌ها بهره برده نشده که از این قیاس با نظریهٔ لیکاف فاصله دارد. فقط ۳ رنگ‌واژه از زبان شخصیت‌های مرد به کار رفته است، مانند:

-«آگرادات: ... در دامن کوهستان‌های سرسبز الوند ... پرورش یافتم» (همان: ۲۱).

٤) تشدیدکننده‌ها

از منظر لیکاف یکی از شاخص‌های زبان زنانه تشدیدکننده‌ها هستند، زیرا زنان به گونهٔ ایتالیک سخن می‌گویند یعنی برآن‌اند که سخن خود را با تدکید و تشدید بیشتری همراه سازند (لیکاف، ۱۴۰۱: ۱۴۰). از دیدگاه زبان‌شناسی اجتماعی می‌توان نیاز زنان به زبان موکّد و مشدّد را نیاز آنان به شنیده شدن در جوامع مردسالاری دانست که به سخنان زنان درجهٔ کمتری از اهمیت داده است. بنابراین، این اقدام واکنش ناخودآگاه زنان است تا شاید کلامشان تأثیر بیشتری یابد. مقصود از تشدیدکننده، صفات یا قیدهایی‌ست که کلام را مؤکّد می‌سازد مانند: فراوان، بسیار، بسی، دقیقاً و نظایر آن.

با توجه به اینکه در این نمایش‌نامه تعداد شخصیت‌های زن نسبت به مرد بسیار اندک است، از ۱۰۱ مورد استفاده از تشدیدکننده ۷ مورد به شخصیت‌های زن تعلق دارد، مانند:

-«ماندانا: تنها دشمن واقعی ما نادانی و سردرگمی است» (صابری، ۱۳۹۵: ۳۶).

-«تومی‌ریس: هرچه زودتر خاک مرا ترک کن و برو» (همان: ۹۷).

در ۲۹ مورد تشدیدکننده از زبان راوی یا هم‌خوان بیان شده که درواقع زبان نویسندهٔ زن نمایش‌نامه است، مانند:

- «هم‌خوان: کوروش ... از مرگ حتمی نجات یافت. بی‌درنگ سربازان گارد جاوید به دور او حلقه زدند» (همان: ۹۱).

-«هم‌خوان: ... زیر آبشار فواره‌های خون تمام تنه سنگین بر زمین فرو می‌غلتد» (همان: ۴۰).

۳ مورد در بیان چگونگی صحنهٔ نمایش از زبان نویسندهٔ زن است، مانند: «صحنه: زنگ‌های مکرر دادگاه» (همان: ۲۴).

۶۲ تشدیدکنندهٔ دیگر از زبان مردان نمایش است. مانند:

-«آستیاگ: جسد نوزاد هرگز نباید یافت شود» (همان: ۱۶).

- «کوروش: ... امپراتوری بزرگ پارسیان تنها سرنوشت من است» (همان: ۵۹).

بـدین ترتیـب بسـامد اسـتفاده از تشـدیدکننده‌ها توسـط مـردان بسـیار بیشـتر از زنـان (شخصیت‌های زن، راوی، بیان صـحنه از زبـان نویسـندهٔ زن) اسـت و می‌تـوان چنـین نتیجـه گرفت که زبان زنانهٔ نویسنده بر تمام نمایش‌نامه سایه افکنـده و شـامل زبـان شخصـیت‌های مرد نیز شده است.

۵) تصدیقگرها

تصدیقگر به کلمات یا اصواتی مانند «بله، خب، آری» و نظایر آن گفتـه می‌شـود کـه نشـانهٔ تأیید، توجه و تصدیق گوینـده توسـط شـنونده اسـت. بـر پایـهٔ نظریـهٔ لیکـاف تصـدیقگر از شاخص‌های زبان زنانه به شمار می‌رود و زنـان بـدین شـیوه در حـین مکالمـه نقـش فعـال و مشارکت خود را نشان می‌دهند. البته «در حوزه‌های فرازبانی نیز می‌توان به لبخند زدن و سر تکان دادن اشاره کرد» (نک: جان نژاد، ۱۳۸۰: ۱۰۰).

در این نمایش‌نامه فقط ۵ مورد تصدیقگر وجود دارد که ۲ مورد را شخصیت‌های مرد به کار برده‌اند، مانند:

-«آشا: آری عالیجناب» (صابری، ۱۳۹۵: ۷۹).

و ۳ مورد آن (که تکرار است) مربوط به حضار است که نمی‌توان برای آنان جنسـیت خاص مرد یا زن قائل شد:

- «حضار: آفرین آفرین آفرین» (همان: ۲۰).

در این اثر تعداد تصدیقگرها بسیار اندک اسـت، امـا آن تعـداد مختصـر نیـز بیشـتر از زبان حضار (شخصیت فاقد جنسیت) بیان شده یا از زبان مردان؛ بنابراین می‌توان گفـت ایـن مورد با الگوی لیکاف مطابقت ندارد، یا بر اساس روشن نبـودن جنسـیت دیگـر گوینـدگان نمی‌توان به نتیجهٔ قابل قبولی دست یافت.

٦) تردیدنماها

واژگان تردیدنما عبارت‌اند از: شاید، احتمال دارد، نمی‌دانم و نظایر آن‌هـا. بـه نظـر لیکـاف زنـان بـا نـوعی عـدم‌قطعیت و اطمینـان سـخن می‌گوینـد، زیـرا تردیـدنماها بیـانگر قـدرت

اجتماعی برتر نیست و این قدرت در جوامع مردسالار همیشه برای مردان بوده است (Cameron, 1985: 56). از دیگر سو تردیدنماها تردید و عدم‌اطمینان گوینده را نشان می‌دهند و جنبهٔ مودبانهٔ بیشتری دارند زیرا «در جوامع مردسالار قاطعیت و با اطمینان سخن گفتن رفتاری زنانه محسوب نمی‌شود» (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۰۸).

در این نمایش‌نامه ۱۴ واژهٔ تردیدنما وجود دارد که ۸ مورد مربوط به شخصیت‌های زن است که با توجه به اندکی تعداد شخصیت‌های زنان بسامد قابل توجه و بالایی دارد، مانند:

- «ماندانا: نه، نه، نه، چنین چیزی ممکن نیست. نمی‌تواند ممکن باشد» (صابری، ۱۳۹۵: ۲۶).

هم‌خوان (روایتگر یا نویسندهٔ زن نمایش) نیز ۱ مورد را به کار برده است:

-«هم‌خوان: آستیاگ هیچ‌گونه ویژگی و برجستگی چشم‌گیری نداشت مگر زر و زیور و جواهرات گران‌بهایی که به خود آویزان می‌کرد» (همان: ۱۳).

۵ مورد به شخصیت‌های مرد نمایش‌نامه مربوط است، مانند:

- «کوروش: نمی‌دانم، خواب به چشمانم راه نمی‌یابد» (همان: ۳۴).

-«آستیاگ: نمی‌دانم، نمی‌دانم، سپهسالار هارپاگ احتمالاً می‌داند» (همان: ۲۶).

بنابراین، اغلب تردیدنماها مربوط به زنان یا روایتگر زن است و این مورد کاملاً با نظریهٔ لیکاف انطباق دارد.

۷) واژه‌های دارای بار عاطفی زیاد

به نظر جسپرسن زنان از کلماتِ با بار احساسی زیاد، بیش از مردان استفاده می‌کنند (فارسیان، ۱۳۷۸: ۱۹-۲۰). از منظر لیکاف در زبان انگلیسی کاربرد بعضی از صفت‌ها مانند شیرین، ملیح و نظایر آن‌ها مختص زنان است (Lakoff, 1975: 68). این کلمات خواه اسم، صفت یا قید دربرگیرندهٔ انواع هیجانات مثبت و منفی‌ست و به‌مراتب در زبان زنان کاربرد بیشتری دارد، مواردی چون: بی‌چاره، بی‌احساس، هولناک، پرمهر و مانند این‌ها.

این شاخص مهم در اثر موردپژوهش بسامد بالایی دارد؛ از ۹۶۲ واژهٔ دارای شدت احساس و هیجان، ۷۰ واژه از زبان شخصیت‌های زن بیان شده است که با توجه به تعداد اندک زنان در مقایسه با مردان، عدد قابل ملاحظه‌ای به شمار می‌رود، مانند:

-«تومی‌ریس: از این‌ه پسرم را آزاد کردی سپاس‌گزارم و از مجازات و شکنجهٔ هولناکی که در انتظارت بود به خاطر حملهٔ وحشیانه‌ای که به سپاه ماساژت‌ها روا داشتی و یک سوم لشکریان مرا به هلاکت رساندی درمی‌گذرم. تو را می‌بخشم» (صابری، ۱۳۹۵: ۹۶).

-«کاساندان: اشک‌هایم از اندوه نیست، گریهٔ شادی است» (همان: ۶۴).

-«ماندانا: به خطر حساس‌تر و نگران‌تر شده‌ای؟» (همان: ۳۶).

۲۷۲ واژه با بار عاطفی بسیار از زبان هم‌خوانان در نقش راوی (زبان گویای نویسندهٔ زن) بیان شده است، مانند:

- «هم‌خوانان: سخن از عشق، محبت و شادمانی است» (همان: ۹).

۱۰۲ واژه از زبان نویسندهٔ زن برای بیان وضعیت صحنه به کار رفته است، مانند:

- «صحنه: جنگی هراسناک درمی‌گیرد» (همان: ۹۰).

- «صحنه: ملکه به خشم می‌آید و پیام تندی برای کوروش می‌فرستد» (همان: ۹۳).

۶ واژه از زبان شخصیت‌های فاقد جنسیت مشخص بازگو شده است، مانند:

-«همگان: و به شاه ... خود کوروش وفادار بمانیم» (همان: ۴۵).

۵۱۲ واژه را شخصیت‌های مرد نمایش‌نامه بیان کرده‌اند (با توجه به تعداد افزون مردان در برابر زنان، راویان و صحنه که مبین زبان نویسندهٔ زن است) که عدد قابل توجهی به شمار نمی‌رود، مانند:

-«کوروش: ... اکنون که ... روحم آهسته‌آهسته از بدنم دور می‌شود بسی سبک شده‌ام. مرا خوش‌بخت بپندارید» (همان: ۹۹).

پس، این مورد منطبق با نظریهٔ لیکاف است. هم‌چنین تعداد گویندگان نامشخص جنسیتی نیز بسیار اندک است و در محاسبه نقش چشم‌گیری ایفا نمی‌کند.

۸) تکرار واژه‌ها

به نظر لیکاف زنان تمایل بسیاری به بیان واژگان تکراری دارند. این تکرارها بیشتر شامل واژگانی می‌شود که در حوزهٔ عواطف و احساسات قرار دارند. گویی زنان برای انتقال عواطف، یا از شدت غلیان احساسات درونی از تکرار مدد می‌گیرند (Lakoff,1975:73). تکرار واژگان اثر ۲۴۳ مرتبه است. ۳۲ واژهٔ تکراری از زبان زنان بازگو شده که با توجه به تعداد بسیار اندک شخصیت‌های زن در برابر مرد، بسامد قابل ملاحظه‌ای است. مانند:

- «تومی‌ریس: پسر مرا به من پس بده، جگرگوشه‌ام را به من پس بده، جگرگوشه‌ام را، جگرگوشه، جگر» (صابری، ۱۳۹۵: ۹۶).

-«ماندانا: باور نمی‌کنم، باور نمی‌کنم» (همان: ۲۶).

و ۴۱ واژهٔ تکراری از زبان هم‌خوانان بیان شده که زبان گویای نمایش‌نامه‌نویس زن است، مانند:

-«هم‌خوان: خجسته باد نام فرخنده کوروش» (همان: ۲۸).

-«هم‌خوانان: خجسته باد نام فرخنده کوروش» (همان).

۲۰ واژهٔ تکراری برای بیان وضعیت صحنه بازگو شده است، مانند:

- «صحنه: نبونید ... پاورچین‌پاورچین از صحنه خارج می‌شود» (همان: ۸۵).

۹ واژهٔ تکراری از زبان حضار با جنسیت نامشخص بیان شده است، مانند:

-«حضار: پاینده کوروش، پاینده کوروش، پاینده کوروش» (همان: ۲۸).

۱۴۱ واژهٔ تکراری نیز متعلق به شخصیت‌های مرد نمایش‌نامه است، مانند:

-«امیر: به پا خیزید، به پا خیزید» (همان: ۹۵).

- «کوروش: (با التماس) آشا چشم از جهان فرونبند، فرونبند» (همان: ۸۲).

۹) واژه‌های زنانه

بر پایهٔ دیدگاه لیکاف، واژه‌ها از نظرگاه جنسیتی به دو نوع زنانه یا مردانه و هریک به دو گونهٔ صریح و ضمنی تقسیم می‌شوند (نک: پاک‌نهاد،۱۳۸۱: ۵۵). در این نمایش‌نامه ۱۰۱ واژهٔ زنانه به کار رفته که تعداد واژه‌های زنانهٔ صریح ۸۲ است. بعضی از آن‌ها مانند: زن،

دختر، شاه‌دخت، ملکه. ۱۹ واژهٔ زنانهٔ ضمنی به کار رفته که به‌طور ضمنی مبیّن جنسیت زنانه‌اند مانند: دامن، باردار، آبستن، قابله.

از میان ۱۰۱ واژهٔ زنانه (صریح و ضمنی) ۷ مورد (۲ صریح و ۵ ضمنی) توسط زنان بیان شده از جمله موارد ذیل که اولی صریح و دومی ضمنی‌ست:

-«تومی‌ریس: اگر فرمان نبری من ملکه تومی‌ریس ...» (صابری، ۱۳۹۵: ۹۴).

-«ماندانا: نوزده سال پیش پسری به دنیا آوردم که در لحظه چشم از جهان فروبست» (همان: ۲۷).

۳۲ واژهٔ زنانه از زبان هم‌خوانان بیان شده (۲۹ صریح و ۳ ضمنی) مانند مورد زیر که اولی صریح و دومی ضمنی‌ست، مثل:

-«هم‌خوان: ماندانا دخترش در منتهاالیه ساختمان قصر در حال زایمان است» (همان: ۱۵).

۸ واژهٔ زنانه در بیان صحنهٔ نمایش را نمایش‌نامه‌نویس زن به کار برده که تمامی صریح است، مانند:

-«صحنه: بانو کاساندان ...» (همان: ۶۶).

۵۵ مورد از زبان مردان بازگو شده است (۴۴ صریح و ۱۱ ضمنی) مانند موارد زیر که اولی صریح و دومی ضمنی‌ست:

-«آستیاگ: راستش در حیرتم که دامادم کمبوجیه با آن همه حماقت چطور دختر مرا باردار کرده است. همیشه فکر می‌کردم خواجه باشد» (همان: ۱۵).

بنابراین، حدود نیمی از واژگان زنانهٔ صریح یا ضمنی را زنان، راویان نمایش، یا نویسندهٔ زن در بیان صحنهٔ نمایش به کار برده‌اند که هم‌سو با نظریهٔ لیکاف است و نیم دیگر را مردان بازگو کرده‌اند. البته به نظر می‌رسد زبان زنانهٔ نویسنده بر شخصیت‌های مرد نیز تأثیرگذار بوده است.

جدول ۱. کاربرد زبان زنانه در سطح واژگانی در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*

ردیف	نوع واژگان		تعداد کلی کاربرد	از زبان زنان	از زبان مردان	از زبان راویان، در توصیف صحنه	نمونه موردی: تعداد
۱	سوگندواژه‌ها	به مقدسات	۶	۱	۵	صفر	اهورامزدا : ۲؛ کردار، گفتار و پندار نیک: ۲؛ ایزدان: ۱؛ خورشید: ۱
		به امور ارزشی	صفر	صفر	صفر	صفر	صفر
۲	دشواژه‌ها	رکیک	۲	صفر	۲	صفر	توله‌سگ: ۱ حرام‌زاده: ۱
		غیررکیک	۹۰	۶	۷۷	۷	لال و ذلیل، بی‌ملاحظه، تشنه‌به‌خون، خون‌آشام، لاف‌زن، نمک‌به‌حرام، شرف‌فروخته، بی‌اصل و نسب و ... : ۹۰
۳	رنگ‌واژه‌ها		۲۷	صفر	۳	۲۴ (۱۲ + ۱۲)	سیاه: ۱۱؛ سفید: ۴؛ سرخ: ۳؛ میشی: ۲؛ بی‌رنگ: ۲؛ رنگ‌پریده: ۲؛ خاکستری: ۱؛ زرین: ۱؛ رنگارنگ: ۱
۴	تشدیدکننده‌ها		۱۰۱	۷	۶۲	۳۲ (۲۹ + ۳)	هرچه زودتر، همه‌چیز، درلحظه، مکرر، سراپا، بی‌شمار، هرگز، آزگار، بی‌شک: ۱۰۱
۵	تصدیقگرها		۵	صفر	۲	۳	آفرین، آری: ۵
۶	تردیدنماها		۱۴	۸	۵	۱	نه، باور نمی‌کنم، مگر، ...: ۱۴
۷	عاطفی		۹۶۲	۷۰	۵۱۲	۳۸۰ (۱۰۸+۲۷۲)	تنگنا، نگرانی، هراسان، برق‌آسا، سراسیمه، شتابان، عربده‌زنان،

ردیف	نوع واژگان		تعداد کلی کاربرد	از زبان زنان	از زبان مردان	از زبان راویان، در توصیف صحنه	نمونه موردی: تعداد
							نوردیده، دل‌پذیر، ...: ۹۶۲
۸	تکرار واژه‌ها		۲۴۳	۳۲	۱۴۱	۷۰ (۵۰ + ۲۰)	جگرگوشه، خجسته، پاینده کوروش، آفرین، کمک، خبر، معجزهٔ الهی، ...: ۲۴۳
۹	زنانه	صریح	۸۲	۲	۴۴	۳۶ (۲۹ + ۷)	دختر، زن، شاه‌دخت، بانو، ملکه، ... : ۸۲
		ضمنی	۱۹	۵	۱۱	۳	قابله، زایمان، زایید، به‌دنیا آوردم، ... :۱۹

سطح نحوی

این سطح شامل موارد متعددی‌است که برای پرهیز از اطالهٔ کلام فقط بـه یـک مـورد اکتفـا می‌شود.

جملات دعایی

جمله‌های دعایی خواه مثبت (دعا) یا منفی (نفرین) در مؤلفه‌های زبـان زنانـه و مردانـه قابـل تأمل است. دلیل بسامد افزون وجه تمنایی و دعایی به‌ویژه نفرین در زبان زنانه، قدرت کمتر اجتماعی‌ست؛ اما مردان به دلیل داشتن پایگاه اجتماعی برتر از موضع بـالا برخـورد کـرده و دشنام می‌دهند (نک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۵). در نمایش‌نامهٔ *کـوروش کبیـر* **۳۴** جملـهٔ دعـایی وجود دارد که از این میان فقط **۲** مورد نفرین است که از زبـان راویـان (هم‌خوانـان) بـازگو شده است. البته باید توجه داشت که هـر دو جملـهٔ مـورد نظـر شـرطی اسـت یعنـی راویـان، نفرین را مشروط به عدم رعایت اصول عدالت، حکم‌رانی خوب و امور اخلاقی ساخته‌اند و ابتدا به ساکن نفرینی روا نداشته‌اند. مانند:

-«هم‌خوانان (خطاب به کوروش): اگر در نبرد پیروز شوی و اسـیران را پـاس نـداری اهورامزدا تو را نفرین کند» (صابری، ۱۳۹۵: ۵۲).

از **۳۲** جملهٔ دعایی مثبت **۱۷** مورد از زبان هم‌خوانان بیان شده است، مانند:

-«هم‌خوان: خاندانت افزون باد، زندگیت دراز باد» (همان).

۹ جملهٔ دعایی از زبان شخصیت‌های مرد بیان شده، مثل:

-«کهبد: باشد اهورامزدا پیمان ازدواج تو را متبرک و آکنده از شادی و آرامش گرداند» (همان: ۶۳).

۲ جملهٔ دعایی از زبان زنان بیان شده، مانند:

- «ماندانا: ... خداوندا، مرا از این تنگنا و نگرانی رهایی بخش. این معمای پیچیده را برایم آشکار ساز» (همان: ۲۶).

۴ جملهٔ دعایی مثبت از زبان شخصیت‌های فاقد جنسیت مشخص بیان شده، مانند:

- «سرکردگان؛ پاینده کوروش» (همان: ۴۴).

بنابراین بیشترین بسامد جملات دعایی در این نمایش‌نامه، جملات دعایی مثبت است که در مقایسه با مردان، اغلب از زبان زنان یا هم‌خوانان بیان شده است که با توجه به افزون بودن تعداد مردان نمایش‌نامه نسبت به زنان یا حتی راویان، تعداد چشم‌گیری به نظر می‌رسد. تعداد اندکی نیز توسط شخصیت‌هایی بیان شده که فاقد جنسیت مشخص هستند. بنابراین، کاربرد جملات دعایی بر نظریهٔ لیکاف استوار است.

٦. ١. ٢. زبان ادبی

کاربرد شعر

زبان شعر زبان عاطفه است که زبانی زنانه به شمار می‌رود. در این اثر ۱۰۳ صفحه‌ای با ۱۴۲۷۰ کلمه ۱۳۰ شعر (بیت یا مصراع یا سطرشعر نو) وجود دارد که بسامد بالایی‌ست. اغلب اشعار از *شاهنامهٔ* فردوسی، *دیوان شمس*، حافظ و یا سعدی‌ست. هیچ شعری مستقیماً از زبان زنان بازگو نشده اما ۵۸ مورد شعر (اعم از بیت، مصراع و سطر) از زبان هم‌خوانان بیان شده از جمله:

-«هم‌خوان: بُرید و درید و شکست و ببست یلان را سر و سینه و پا و دست»

(همان: ۵۸).

۶۹ شعر (اعم از بیت، مصراع و سطر) از زبان شخصیت‌های مرد بازگو شده گویی زبان شاعرانه و دراماتیک نمایش‌نامه‌نویس زن بر اثر مستولی شده مردان نیز زبان شاعرانه دارند. مثلاً از زبان شخصیت اول یعنی کوروش ۳۲ شعر بیان شده است. مانند:

-«کوروش: آن بت که جمال و زینت مجلس ماست/ در مجلس ما نیست؛ ندانیم کجاست؟» (همان: ۶۸).

جدول ۲. کاربرد جملات دعایی و اشعار در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*

ردیف	نوع جملات		تعداد کلی کاربرد	از زبان زنان	از زبان مردان	از زبان راویان	از زبان شخصیت‌های فاقد جنسیت
۱	دعایی	مثبت (دعا)	۳۲	۲	۹	۱۷	۴
		منفی (نفرین)	۲	صفر	صفر	۲	صفر
۲	اشعار (مصراع، بیت، سطر شعر نو)		۱۳۰	صفر	۶۹	۵۸	صفر

کاربرد صنایع سادهٔ ادبی

از ویژگی‌های زبان زنانه در سطح ادبی بهره گرفتن از صنایع سادهٔ ادبی (Tannen,1990: 44) مانند کنایه‌های قریب، تشبیهات محسوس و استعاره‌های ساده است که در سطور آینده بدان‌ها پرداخته خواهد شد.

۱) کنایات قریب

در این نمایش‌نامه ۸۶ کنایهٔ قریب وجود دارد که ۱۰ مورد از زبان زنان گفته شده و با توجه به تعداد اندک زنان در برابر مردان عدد قابل ملاحظه‌ای‌ست، مانند:

- «ماندانا: مرگ در کمین نشسته» (صابری، ۱۳۹۵: ۳۶).

۲۳ مورد از زبان هم‌خوانان بیان شده، مانند:

- «هم‌خوان: هیچ‌کس پای به گریز نگذاشت. پیروزی از دستی به دستی می‌چرخید» (همان: ۹۷).

۶ مورد در توصیف صحنه، از جمله:

-«صحنه: کوروش چشم از جهان فرو می‌بندد» (همان: ۹۹).

۴۷ کنایهٔ قریب از زبان مردان بازگو شده، مانند:

- «آگرادات: ... مُهر خاموشی بر لب گذارم» (همان: ۲۱).

بنابراین، وجود کنایه‌های قریب که بسیاری از آن‌ها از زبان زنان یا راویان یا در توصیف صحنه بیان شده بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف قرار دارد و گویی زبان زنانهٔ نویسنده بر کل اثر سایه افکنده است.

۲) استعاره

در این اثر از ۷ استعاره (۴ مورد اضافهٔ استعاری، استعارهٔ مکنیه) استفاده شده، مانند:

-«فرنازاد: تمام تلاش خود را می‌کنیم تا کودک را از چنگال خائنان پس بگیریم» (همان: ۲۱).

از میان ۷ استعاره هیچ یک از زبان زنان بازگو نشده، ۶ استعاره را مردان و فقط ۱ مورد از زبان هم‌خوان (راوی) بیان شده که بر این اساس با الگوی لیکاف مطابقت ندارد مگر آنکه پذیرفته شود که زبان زنانهٔ نویسنده بر تمامی اثر سایه افکنده است.

۳) تشبیه

تشبیه از صنایع سادهٔ شعری‌ست که در این نمایش‌نامه ۳۷ مورد از آن دیده می‌شود. تشبیه ساده که در زمرهٔ زبان زنانه قرار دارد، محدود کردن تشبیه به محسوسات است خواه مشبّه محسوس باشد یا معقول. ۲۹ تشبیه محسوس به محسوس وجود دارد که هیچ یک مستقیماً از زبان زنان بیان نشده اما ۱۷ مورد از زبان راویان نمایش‌نامه است که گویی زبان گویای زن نویسنده است، مانند:

- «هم‌خوان: نبونید بارانی از طلا و نعمت بر سرشان می‌بارید» (همان: ۷۷).

۳ مورد در توصیف صحنه است، مانند:

- «صحنه: آستیاگ ... ایستاده است با ترس همانند بید مجنون می‌لرزد» (همان: ۱۳).

۹ مورد از زبان مردان بازگو شده، از جمله:

- «بخت‌النصر: نگرانیِ بیمارگونه‌ای درونم را می‌خورد هم‌چو کرمی که به درون میوه‌ای راه یافته باشد مرا فاسد می‌کند» (همان: ۷۳).

۸ تشبیه معقول به محسوس وجود دارد که تمام موارد از زبان مردان بیان شده است، از جمله:

- «کوروش: هیولای زهراگین خشم را هرگز رها مکن» (همان: ۸۵).

بنابراین، هرچند تشبیهی مستقیماً از زبان زنان بیان نشده، اما زبان زنانهٔ نویسنده موجب شده از میان ۳۷ تشبیه ۲۰ مورد آن از زبان راویان و در توصیف صحنه باشد که گویی بیان نویسندهٔ زن بر متن سایه افکنده است. پس تشبیهات از این منظر بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف قرار دارد.

٦. ١. ٣. شاخهٔ فکری

توصیف ظاهر افراد

یکی از ویژگی‌های زبان زنانه توصیفات تنانه است یعنی توصیف ظاهر افراد (Cameron, 1985: 79) که در این اثر ۲۱ مورد دیده می‌شود. البته هیچ توصیفی مستقیماً از زبان زنی بیان نشده، اما ۸ مورد آن از زبان راویان است. مانند:

- «هم‌خوان: آستیاگ با لباس رسمی مخمل سیاه زربافت پر از درجه و نشان و زرق و برق وارد می‌شود» (صابری، ۱۳۹۵: ۳۲).

و نیز ۵ مورد در بیان صحنه گفته شده، مانند:

- «صحنه: ... کوروش با تاج سلطنتی و لباس شاهنشاهی وارد می‌شود» (همان: ۵۰).

تمامی این موارد زبان گویای نویسندهٔ زن نمایش‌نامه است و با الگوی لیکاف تطابق دارد.

و ۸ مورد دیگر آن از زبان مردان است، مانند:

- «فرنازاد: ... سربازی می‌شناسم که جوان است بسیار درشت‌اندام و بلندقامت» (همان: ۱۶).

توصیف صفات پسندیدهٔ درونی

توجه به زیبایی‌های درونی و اخلاقی افراد از دیگر خصایص زبان زنانه است که در این اثر ۵۴ مورد وجود دارد، هرچند هیچ کدام را زنان بازگو نکرده‌اند، اما ۱۳ مورد توسط هم‌خوان بیان شده که راویِ نمایش‌نامه‌نویس زن است و زبان زنانهٔ او بر کل اثر سایه افکنده. مثلاً:

-«هم‌خوان: کوروش، بانو کاساندان همسر هم‌دل و هم‌فکر خود را عاشقانه دوست می‌داشت» (همان: ۶۷).

۱ مورد را همگان (فاقد جنسیت مشخص)، و ۴۰ مورد را مردان بیان کرده‌اند، مانند:

-«کمبوجیه: (خطاب به امرا) پاک‌دلی و بزرگواری شما برادران مایهٔ خرسندی و دل‌گرمی ماست» (همان: ۴۴).

بنابراین، با توجه به تعداد بسیار مردان در برابر زنان و نیز در برابر راویان، توصیفات پسندیدهٔ درونی این اثر تقریباً با الگوی لیکاف مطابقت دارد.

جدول ۳. کاربرد صنایع ادبی و توصیفات در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*

ردیف	صنعت ادبی		تعداد کلی کاربرد	از زبان زنان	از زبان مردان	از زبان راویان	در توصیف صحنه، حضار	نمونه موردی: تعداد
۱	کنایهٔ قریب		۸۶	۱۰	۴۷	۲۳	۶	جگرگوشه، لگدمال‌شدن، چشم از جهان فروبستن، چهارنعل‌رفتن، خیال خام در سر پرورندان ، ...: ۸۶
۲	استعاره		۷	صفر	۶	۱	صفر	چنگال خائنان، ...: ۷
۳	تشبیه	محسوس‌به‌محسوس	۲۹	صفر	۹	۱۷	۳	آستیاگ مانند بید مجنون، ... : ۲۹
		معقول‌به‌محسوس	۸	صفر	۸	صفر	صفر	هیولای زهرآگین خشم، ...: ۸
۴	توصیف	ظاهر افراد	۲۱	صفر	۸	۸	۵	درشت‌اندام، بلندقامت، ...:۲۱
		صفات درونی	۵۴	صفر	۳۹	۱۴	۱	پاک‌دلی، بزرگواری، ... : ۵۴

۷. نتیجه‌گیری

از برآیند تبیین نظریهٔ لیکاف و بررسی آن در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* مشخص می‌شود که این اثر در اغلب موارد با نظریهٔ لیکاف مطابقت دارد. البته قطعاً نمی‌توان چنین نتیجه گرفت که زبان شخصیت‌های زن دارای تمام مؤلفه‌های زبان زنانه است و زبان مردان نیز همهٔ شاخص‌های زبان مردانه را دارد (در این خصوص قطعاً باید به تعداد بسیار اندک زنان در برابر مردان و نیز کمیِ گفت‌وگوهای آنان توجه داشت) اما نکتهٔ حائز اهمیت آن است که زبان زنانهٔ پری صابری از طریق راویان نمایش‌نامه (هم‌خوان و هم‌خوانان) و نیز بیان صحنه، بر کل نمایش‌نامه سایه افکنده است. در اغلب موارد حتی زبان شخصیت‌های مرد نیز زنانه است. در ادامه مهم‌ترین مؤلفه‌های زبان زنانهٔ اثر در سطح زبانی (واژگانی و نحوی)، ادبی، و فکری بیان می‌شود.

در سطح زبانی، سوگندواژه‌ها بسامد اندکی دارند و تمامی آن موارد اندک نیز سوگند به مقدسات است و سوگندواژه‌های ارزشی در آن جایی ندارد زیرا این نمایش‌نامه دارای بیان و محتوای اسطوره‌ای و تاریخی‌ست. این سوگندواژه‌های اندک نیز به جز یک مورد از زبان مردان بیان شده است. بنابراین، کاملاً مطابق با الگوی لیکاف است.

چون اثر دارای عناصر دراماتیک است طبیعی‌ست که دشواژه‌های غیررکیک آن اندک باشد (فقط دو واژه) که آن نیز در انحصار دشمنان کوروش قرار دارد زیرا نمایش‌نامه در سمت و سوی بیان بزرگی و شکوه کوروش و ایرانیان نگاشته شده است. هم‌چنین غلبهٔ زبان زنانهٔ نویسنده موجب شده اثر از دشواژه‌های غیررکیک به دور باشد. از دیگر سو هیچ یک از شخصیت‌های زن از این دشواژه‌ها خواه رکیک یا غیررکیک استفاده نکرده‌اند. کوروش و ایرانیان شاخص در این نمایش‌نامه فقط زمانی دشواژه‌های غیررکیک را به کار برده‌اند که در پاسخ به دشنام‌ها و اهانت‌های دشمنان ایران بوده است. به عبارتی در این نمایش‌نامه که یک نویسندهٔ زن ایران‌دوست آن را نگاشته، مردانِ شاخص ایرانی نیز چونان زنان از ادب و لطافت طبع برخوردارند و دهان به دشواژه‌ها نمی‌آلایند. بنابراین اگر

قرار باشد از منظر لیکافی به این اثـر نگریسـته شـود ایـن زبـان زنانـهٔ نویسـنده اسـت کـه بـر نمایش‌نامه سایه افکنده.

هیچ رنگ‌واژه‌ای از زبان شخصیت‌های اندک زن بیان نشده اسـت. بیشـترین تعـداد از زبان هم‌خوان‌ها که روایتگر نمایش‌اند و در بیان صحنه بازگو شده که هر دو مـورد از زبـان زنانهٔ صاحب اثر بیان شده است. اثر از این دیـد بـه مـدل لیکـاف نزدیـک اسـت هرچنـد بـه طیف‌های مختلف رنگ‌ها و بیان جزئیات آن به‌ندرت توجه شده است.

شخصیت‌های مـرد نمایش‌نامـه بیشـتر از تشـدیدکننده‌ها اسـتفاده کرده‌انـد. بـه ترتیـب بسامد راوی (همان نویسندهٔ زن نمایش‌نامـه)، شخصـیت‌های زن و در بیـان صـحنه (از زبـان نویسندهٔ زن) از تشدیدکننده‌ها استفاده شده است. پـس تشـدیدکننده‌ها در ایـن نمایش‌نامـه مطبق با الگوی لیکاف نیست مگـر آنکـه پذیرفتـه شـود زبـان زنانـهٔ صـاحب‌اثر به‌حـدی بـر نمایش‌نامه سایه افکنده که کلام مردان را نیز دارای تشدیدکننده‌های زنانه کرده است.

تصدیقگرها که از شاخص‌های زبـانی زنـان بـه شـمار می‌رونـد، بسـامد بسـیار انـدکی دارنـد. تعـدادی از آن انـدک از زبـان مـردان اسـت و از آن‌جـا کـه غالـب آن از زبـان شخصیت‌هایی(حضار) گفته شده که فاقد جنسـیت مشـخص مـرد یـا زن بـه شـمار می‌آینـد بنابراین در این خصوص نمی‌توان به نتیجهٔ روشنی دست یافت.

تردیدنماها (با وجود تعداد اندک شخصیت‌های زن نسبت به مرد) اغلب توسـط زنـان به کار رفته یا توسط راوی نمایش که گویی بیان نویسندهٔ زن است. بنابراین کاملاً منطبق بـر الگوی لیکاف است.

گوینـدگان زن واژگـان سرشـار از احسـاس و هیجـان را کـه در الگـوی لیکـاف از شاخصه‌های زبان زنانه محسوب می‌شود، به میزان قابل توجهی به کار برده‌اند کـه بـا نظریـهٔ لیکاف مطابقت دارد. بسامد بالای کاربرد واژگان نیز توسط گوینـدگان (زبـان نویسـندهٔ زن نمایش‌نامه، هم‌خوان، هم‌خوانان، در بیان صحنه) بوده است. بنابراین مطابق با الگوی لیکاف است.

شخصیت‌های زن تکرار واژگان را که از ویژگی‌های مهم زبان زنانـه اسـت بـا بسـامد بالایی به کار برده‌اند (البته با توجـه بـه تعـداد انـدک زنـان در مقایسـه بـا مـردان). واژگـان

تکراری در کلام راویان نمایش‌نامه و بیان صحنه که از زبان نمایش‌نامه‌نویس زن است، قابل توجه است. بنابراین، تکرار طبق نظریهٔ لیکاف پیش رفته است. از دیگر سوی هرچند تعداد شخصیت‌های مرد بیشتر از زنان است و طبیعی‌ست که تکرار واژگان توسط مردان بسامد بالایی داشته باشد، اما نباید از زبان زنانهٔ نمایشنامه‌نویس که کلام مردان را نیز تحت‌الشعاع خود قرار داده چشم‌پوشی نمود.

تقریباً نیمی از واژه‌های زنانه (صریح و ضمنی) در بیان راویان و توصیف صحنه است، نیم دیگر را شخصیت‌های مردان به کار برده‌اند. با توجه به تعداد زیاد شخصیت مردان نسبت به زنان و اینکه زبان زنانهٔ نویسنده بر شخصیت مردان نمایش‌نامه نیز تأثیرگذار بوده، این مورد کاملاً در راستای نظریهٔ لیکاف قرار دارد.

در سطح زبانی، کاربرد جملات دعایی مثبت یا منفی (نفرین) که از شاخص‌های زبان زنان به شمار می‌رود از الگوی لیکاف پیروی می‌کند، زیرا بیشترین کاربرد آن از سوی شخصیت‌های زن یا راویان بوده است. تعداد بسیار اندک نفرین نیز متعلق به هم‌خوانان است.

در سطح ادبی، کثرت استفاده از اشعار به‌عنوان شاهد مثال توسط هم‌خوانان (راوی داستان) بسیار پررنگ است. با توجه به تعداد اندک آن‌ها نسبت به مردان نمایش، هرچند بسیاری از مردان از جمله شخصیت اصلی یعنی کوروش نیز از اشعار بسیاری سود می‌جویند، اما هم‌چنان می‌توان گفت که الگوی لیکاف حاکم است گویی زبان لطیف و شاعرانهٔ زن نویسنده شعر را در تمام اثر ساری وجاری ساخته است.

استفاده از کنایات قریب در نمایش‌نامه نیز مطابق با نظریهٔ لیکاف است زیرا بسیاری از آن‌ها از زبان زنان یا راویان نمایش‌نامه (هم‌خوان و هم‌خوانان) یا در توصیف صحنه (از زبان نویسندهٔ زن اثر) است. زبان زنانهٔ نویسنده بر کل نمایش‌نامه مستولی‌ست. هرچند هیچ‌یک از تشبیهات محسوس به محسوس و معقول به محسوس مستقیماً از زبان شخصیت‌های زن بیان نشده اما هم‌چنان توضیح یادشده مصداق دارد و نظریهٔ لیکاف حکم‌فرما است. البته استعاره‌های موجود اغلب از زبان مردان بازگو شده و نه راویان؛ بنابراین با الگوی لیکاف مطابقت ندارد.

در شاخهٔ فکری، توصیف ظاهر و صفات پسندیدهٔ درونی افراد که از خصایص زبان زنانه است تقریباً با الگوی لیکاف تطابق دارد. بااینکه این توصیفات را زنانِ اندک نمایش‌نامه نگفته‌اند، اما توسط راویان بیان شده است و گویی زبانِ زنانهٔ نویسنده اثر را تحت‌الشعاع خود قرار داده است.

بدین ترتیب جستار پیش روی ادعا ندارد که زبان شخصیت‌های زن نمایش‌نامه به‌طور کامل مطابق با نظریهٔ لیکاف است زیرا با توجه به تعداد اندک شخصیت‌های زن نمایش‌نامه، و نیز حجم گفت‌وگوی بسیار اندک آن‌ها در مقایسه با مردان، نمی‌توان به چنین نتیجه‌ای دست یافت اما این اثر از دو جهت در راستای نظریهٔ لیکاف است: اول آنکه زبان زنانهٔ نویسندهٔ زن از طریق راویان نمایش‌نامه (هم‌خوان و هم‌خوانان)، و نیز توصیف صحنه خودنمایی کرده است؛ و دوم آنکه در این اثر، حتی اغلب مردان به‌ویژه شخصیت اصلی (کوروش کبیر) نیز دارای زبانی زنانه‌اند. بنابراین زبان غالب بر تمامی اثر زنانه است. گویی پری صابری در روایتی نمایشی، دراماتیک و شاعرانه، با بهره‌گیری از زبان زنانه دست به آفرینش اثری نوین از زندگی و افتخارات اسطوره‌ای کوروش زده است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Marjān ʿAliakbarzādeh Zehtāb **https://orcid.org/0000-0002-6260-7380**

منابع

باطنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *چهار گفتار درباره زبان*. تهران: آگاه.

بهمنی مطلق، یدالله. (۱۳۹۳). «رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان شب‌های تهران». *زبان و ادب پارسی*، س ۲۲ ش ۲۱: ۷-۲۶.

پاک‌نهاد جبروتی، مریم. (۱۳۸۱). *فرادستی و فرودستی در زبان*. تهران: گام نو.

تانگ، رزماری. (۱۳۸۷). *نقد و نظر؛ درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی. تهران: نی.

جان‌نژاد، محسن. (۱۳۸۰). *زبان و جنسیت: پژوهشی زبان‌شناختی- اجتماعی تفاوت‌های زبانی میان گویشوران مرد و زن ایرانی در تعامل مکالمه‌ای*. رسالهٔ دکتری زبان‌شناسی همگانی. دانشگاه تهران.

حیدری، فرزانه. (۱۴۰۱). «تحلیل سبک زنانه در نمایش‌نامهٔ عروس نوشتهٔ فریده فرجام». *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، س ۱۲ ش۴۵: ۲۶-۴۱.

داوری اردکانی، نگار و عیار، عطیه. (۱۳۸۷). «کنکاشی در پژوهش‌های زبان‌شناسی جنسیت». *مطالعات راهبردی زنان*، س۱۱ ش ۴۲: ۱۶۲ – ۱۸۱.

دورانت، ویل و دورانت، آنیل. (۱۴۰۱). *تاریخ تمدن*. ترجمهٔ گروه مترجمان. تهران: علمی و فرهنگی.

رحیمی، رویا، سلامت باویل، لطیفه، و خیالی خطیبی، احمد. (۱۴۰۲). «مؤلفه‌های شاخصِ واژگانی در رویکرد لیکاف در رمان‌های شیوا ارسطویی و سیمین دانشور با تأکید بر دشواژه‌ها، رنگ‌واژه‌ها و سوگندواژه‌ها». *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، س ۱ ش۳: ۹۱-۱۲۲.

سلطانیان، مجتبی و هاشمیان، لیلا. (۱۴۰۰). «بررسی تأثیر جنسیت بر محتوا در آثار گلی ترقی برپایهٔ نظریهٔ لیکاف»، *پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر*، س ۱۰ ش ۱۹: ۷۱-۸۸.

صابری، پری. (۱۳۸۴). مصاحبه با پری صابری: «سبک من آمیزه‌ای از موسیقی، کلام، حرکت و اندیشه است». در دسترس: https://theater.ir/fa/1224

ـــــــــــ . (۱۳۹۵). *نمایش‌نامهٔ کوروش کبیر؛ نگاهی نمایشی دراماتیک به تاریخ و زندگی اساطیری کوروش کبیر*. تهران: قطره.

عاملی موسوی، بهناز. (۱۳۶۸). *گفتار مؤدبانه و جنسیت در فارسی تهران*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران.

فارسیان، محمدرضا. (۱۳۷۸). *جنسیت در واژگان*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی. دانشگاه تهران.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، روی‌کردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

فرخ‌زاد، پوران. (۱۳۸۱). *کارنمای زنان کارای ایران (از دیروز تا امروز)*. تهران: قطره.

لیکاف، رابین تالمک. (۱۴۰۱). *زبان و جایگاه زن*. ترجمهٔ یاسر پوراسماعیل و مریم خدادادی. تهران: نگاه.

مختاری، مسروره، صلاحی، عسکر و فتحی،کامبیز. (۱۳۹۶). «نقد و تحلیل و مقایسهٔ استعاره‌های سنتی با استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون». *هنر زبان*، س ۳ ش ۱: ۷-۲۶.

مدرسی، یحیی. (۱۳۶۸). *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*. تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

نجاری، محمد و بابالو، ویدا. (۱۳۹۴). *زبان زنان: بررسی زبان زنانه در نمایش‌نامه‌های نغمه ثمینی و چیستا یثربی*. تهران: اختران.

وفایی، عباسعلی و خواجه‌پور، فریده. (۱۳۹۷). «بررسی کارکرد زبان و جنسیت در دیوان جهان ملک‌خاتون شیرازی بر مبنای نظریهٔ DSL». *متن‌پژوهی ادبی*، س ۲۲ ش ۷۶: ۱۴۳- ۱۶۴.

References

ʿĀmeli Musavi, Behnāz. (1368/1989). *Goftār-e mo'addabāneh va jensiyyat dar fārsi-ye Tehrān* [*Polite Speech and Gender in Tehrani Dialect*]. Master's Thesis in General Linguistics. University of Tehran. [In Pesian]

Bahmani Motlagh, Yadollāh. (1393/2014). "Rābeteh-ye zabān va jensiyyat dar roman-e *Shabhāy-e Tehrān*" [The Relationship between Language and Gender in the Novel *Tehran Nights*]. *Zabān va Adab-e Pārsi*, v. 22, n. 21: 7-26. [In Pesian]

Bāteni, Mohammadrezā. (1375/1996). "Chahār goftār darbāreh-ye zabān" [Four Discourses on Language]. Tehran: Āgah. [In Pesian]

Dāvari Ardakāni, Negār, & ʿAyyār, Atiyeh. (1387/2008). "Kankāshi dar pazhuheshhāy-e zabānshenāsi-ye jensiyyat" [A Review of Gender Linguistics Research]. *Motāleʿāt-e Rāhbordi-ye Zanān*, v. 11, n. 42: 162-181. [In Pesian]

Durant, Will, & Durant, Ariel. (2022/1401). *The Story of Civilization*. Trans. by various as *Tārikh-e Tamaddon*. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Pesian]

Farrokhzād, Purān. (1381/2002). *Kārnamāy-e zanān-e kārāy-e Irān (Diruz tā emruz)* [Life and Works of Prominent Iranian Women (Past and Present)]. Tehran: Qatreh. [In Pesian]

Fārsiyān, Mohammadrezā. (1378/1999). *Jensiyyat dar Vazhegān* [*Gender as Reflected in Vocabulary*]. Master's Thesis in General Linguistics. University of Tehran. [In Pesian]

Fotuhi Rudmaʿjani, M. (1390/2011). *Sabkshenāsi: Nazariyyehhā, ruykardhā, va raveshhā* [*Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*]. Tehran: Sokhan. [In Pesian]

Haydari, F. (1401/2022). “Tahlil-e sabk-e zanāneh dar namāyeshnāmeh-ye *Arus* by Farideh Farjam” [Analysis of Women’s Style in the Play *Arus* by Farideh Farjam]. *Motāleʿāt-e Zabān va Adabiyāt-e Ghenā’i*, v. 12, n. 45: 26-41. [In Pesian]

Jānnezhād, M. (1380/2001). *Zabān va jensiyyat: Pazhuhesh-e zabānshenākhti-ejtemāʿi tafāvothāy-e zabāni miyān-e guyeshvarān-e mard va zan-e irāni dar taʿāmol-e mokāleme’i* [*Language and Gender: A Sociolinguistic Study of Linguistic Differences between Iranian Male and Female Speakers in Conversational Interaction*]. PhD Dissertation in General Linguistics. University of Tehran. [In Pesian]

Lakoff, Robin Tolmach. (1401/2022). *Language and Woman’s Place*. Trans. Yāser Puresmāʿil and Maryam Khodādadi as *Zabān va jāygāh zan.* Terhan. Negah. [In Pesian]

Modaressi, Y. (1368/1987). *Darāmadi bar jāmeʿehshenāsi-ye zabān* [An Introduction to Sociolinguistics]. Tehran: Motāleʿāt va Tahqiqāt-e Farhangi. [In Pesian]

Mokhtāri, M., Salāhi, ʿA., & Fathi, K. (1396/2017). “Naqd va tahlil-e va moqāyeseyeh esteʿārehhāy-e sonnati bā esteʿārehhāy-e mafhumi-ye Lakoff va Johnson” [A Critique, Analysis, and Comparison of Lakoff and Johnson’s Traditional Metaphors and Conceptual Metaphors]. *Honar-e Zabān,* v. 3, n.1: 7-26. [In Pesian]

Najjāri, M., & Bābālu, V. (1394/2015). *Zabān-e zanān: Barrasi-ye zabān-e zanāneh dar namāyeshnāmehhāy-e Naghmeh Samini va Chistā Yasrebi.* [Women’s Language: An Investigation of Women’s Language in the Plays of Maghmeh Samini and Chista Yasrebi]. Tehran: Akhtarān. [In Pesian]

Pāknahād Jabaruti, M.. (1381/2002). “Farādasti va forudasti dar zabān” [Domination and Subordination in Language]. Tehran: Gām-e No. [In Pesian]

Rahimi, R., Salāmat Bāvil, L., & Khiyāli Khatibi, A. (1402/2023). "Mo’allefehhāy-e shākhes-e vāzhegāni dar ruykard-e Lakoff dar romānhāy-e Shivā ārastu’i va Simin Dāneshvar bā ta’kid bar dushwazhehhā, rangvāzhehā va sugandvāzhehā [A Study of Prominent Lexical Components Proposed by Lakoff in the Novels of Shivā Arastu’i and Simin Dāneshvar, with a Special Focus on Taboo Words, Color Words, and Oath Words]. *Pazhuheshnāmeh-ye Zabān-e Adabi*, v. 1, n. 3: 91-122.

Sāberi, Pari. (1384/2005). “Mosāhebeh bā Pari Sāberi: Sabk-e man amizeh’i az musiqi, kalām, harekat va andisheh ast” [Interview with Pari Sāberi: My Style is a Fusion of Music, Speech, Movement, and Thought]. Available at: https://theater.ir/fa/1224

———————— . (1395/2016). *Namāyeshnāmeh-ye Kurosh-e Kabir; Negāhi namāyeshi dramātik be tārikh va zendegi-ye asātiri-ye Kurosh-e Kabir* [*Kurosh Kabir: A Dramatic Look at the History and Mythical Life of Kurosh Kabir*]. Tehran: Qatreh. [In Pesian]

Soltāniyān, M., & Hāshemiyān, L.. (1400/2021). "Barrasi-ye ta'sir-e jensiyyat bar mohtavā dar Āthār-e Goli Taraqqi bar pāyeh-e nazariyyeh-e Lakoff" [The Influence of Gender on Content in the Works of Goli Taraqi based on Lakoff's Theory]. Pazhuheshhāye Jāmeʿehshenāsi-ye Moʿāser, v. 10, n. 19: 71-88. [In Pesian]

Tong, R. (1989/1370). *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction.* Trans. Manijeh Najm ʿArāqi as *Naqd va nazar: Darāmadi bar nazariehhāy-e feministi.* Tehran: Ney. [In Pesian]

Vafā'i, ʿAbbāsʿali, & Khājehpur, F. (1397/2018). "Barrasi-ye kārkard-e zabān va jensiyyat dar divan-e Jahān Malek Khātun-e Shirāzi bar mabnāy-e nazariyyeh-e DSL" [A Investigation of the Functions of Language and Gender in Jahān Malek Khātun-e Shirāzi's Collection of Poem based on DSL Theory]. *Matnpazhuhi-ye Adabi*, v. 22, n. 76: 143-164. [In Pesian]

استناد به این مقاله: علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان. (۱۴۰۲). مؤلفه‌های زبان زنانه در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* از پری صابری بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۴)، ۱۴۹- ۱۸۴.

doi: 10.22054/JRLL.2024.78245.1065

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

Contents

Investigation and analysis of the process of transformation of "Samandar" (salamander) in Persian, Western and Chinese ancient texts 9
Cheng Wang

A New Look at the Conceptual Metaphors of Ontology in the Safavid Era Based on Shirāzi's Rasā'el-e Dehdār and Fayz Kāshāni's Osul al-maʿāref 31
Bāyrāmmorād Morādi, Abbās Nikbakht, Abdollāh Vāsegh Abbāsi

A Study of the Ghazals of Hāfez based on Jakobson's Theory of Communicative Function 62
Seyyedeh Zahrā Musavi Khorram, Shahin Ojāqʿalizādeh

Ecocritical Mind and Language of Nimā Yushij and Manuchehr Ātashi 93
Zeynab Shāhsavan Toghān, Maʿsumeh Khodādādi Mahābād, Tāhereh Khabbāzi

A Forensic Linguistics Perspective on Religious Allusions in Courtroom Discourse 121
Farangis Abbāszādeh, Bahman Gorjiān

Women's Language Components in the Play *Kurosh Kabir* by Pari Sāberi Based on Lakoff's Theory 149
Marjān ʿAliakbarzādeh Zehtāb

*** 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. Somayyeh Aghababaei; Dr. Ghafar Burjsaz; Dr. Mahmud Bashiri; Dr. Mohammadamir Jalali; Dr. Mohammadreza Hajibabaei; Dr. Elham Haddadi; Dr. Yaser Dalvand; Dr.Ahmad Rezaei Jamkarani; Dr. Alireza Sha'banlu; Dr. Yahya Talebiyan; Dr. Fereshteh Miladi; Dr. Batol Va'ez.

Allameh Tabataba'i University
Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Literary Language Research Journal

Vol. 1, No. 4, Winter 2024

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)*
Zahra Abo-alhasani Chime: *Asossiate Prof. (Institute for Humanities Research and Development) (SAMT)*
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)*
Ali Heydari: *Prof. (Lorestan University)*
Negar Davari Ardakani: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Alireza Sha'banlu: *Asossiate Prof. (Institute for Humanities and Cultural Studies)*
Rezamorad Sahraei: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Soheila Salahi Moghaddam: *Asossiate Prof. (Alzahra University)*
Zahra 'Abbasi: *Asossiate Prof. (Tarbiat Modares University)*
Mahinnaz MirDehghan: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Abbasali Vafaei: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*

Persian Editor: Mozhdeh Kamalifard, Ph.D **English Editor:** Mostafa Amiri, Ph.D

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