Allameh Tabataba'i University
Faculty of Persian Literature and Foreign Languages

Literary Language Research Journal

Vol. 3, No. 12, Winter 2026

Publisher: Allameh Tabataba'i University
Director-in-Charge: Mohammad Amir 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. (Tehran University)*
Mahmud Bashiri: *Asossiate Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Mohammad Behnamfar: *Prof. (Birjand University)*
Ismae'il Tajbaksh: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Ali Temizel: *Prof. (Selcuk University, Konya)*
Chen Tong: *Prof. (Shanghai International Studies University)*
Ali Heydari: *Prof. (Lorestan University)*
Negar Davari Ardakani: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Ahmad Rezaei: *Prof. (University of Qom)*
Ahmad Razi: *Prof. (Guilan University)*
Syeda Faleeha Zahra Kazmi: *Prof. (LC Women University, Lahore)*
Alireza Sha'banlu: *Asossiate Prof. (Institute for Humanities and Cultural Studies)*
Rezamorad Sahra'i: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*
Soheila Salahi Moghaddam: *Asossiate Prof. (Alzahra University)*
Hamid Taheri: *Prof. (Imam Khomeini International University)*
Eshagh Toghyani: *Prof. (Isfahan University)*
Zahra 'Abbasi: *Asossiate Prof. (Tarbiat Modares University)*
Mojahed Gholami: *Asossiate Prof. (Persian Gulf University)*
Kholmuminov Jafar Muhammadiyevich: *Prof. (Tashkent State University of Oriental Studies)*
Mahinnaz MirDehghan: *Asossiate Prof. (Shahid Beheshti University)*
Abbas Ali Vafaei: *Prof. (Allameh Tabataba'i University)*

Persian Editor: Mozhdeh Kamalifard, Ph.D **English Editor:** Hajar Mohammadnia, 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

This Issue's Scientific Advisors:

Ph.D. Nemat-allah Iranzadeh, Ph.D. Mahmood Bashiri, Ph.D. Ehsan Changizi, Ph.D. Elham Haddadi, Ph.D. Negar Davari Ardakani, Ph.D. Yahya Talebian, Ph.D. Reza Ghanbari Abdolmaleki, Ph.D. Mozhdeh Kamalifard, Ph.D. Rahele Gandomkar, Ph.D. Teymour Malmir, Ph.D. Hushang Moradi, Ph.D. Batul Vae'z.

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.

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)

*** 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.

Contents

Semiotics of Three Stories by Gholamh Hossein Saedi 9-38
Alireza Nabilou, Atefeh Saleh

Semantics, Cognitive Rhetoric, and the Artistic Value of the Preposition ba (with) in Hafez's Ghazals from a Cognitive Linguistic Perspective 39- 84
Lale Tahmasebi, Mohammadreza Salehi Mazandarani, Nasrollah Emami, Davood Poormozaffari

Redefining the Literary Typology of Prose into Poetry: A Quantitative-Qualitative Model Based on the Theory of Deviation (Case Study of Works by Bijan Najdi and Seyed Ali Salehi) 85-129
Amirmahdi Safaei, Somayyeh Aghababaei, Batool Va'ez

Rhetorical Question in Contemporary Persian Prose Texts.....131- 176
Mahmoud Mehravaran, Nasrin Enayat Maher

Embodied Culture: An Analysis of the Metaphorical Representation of "Positive and Negative Interpersonal Actions" Conceptual Domains in English, Persian, and French from a Cognitive Linguistic Perspective.....177 - 216
Nargues Mohammadi, Zahra Abolhasani Chimeh, Mahnaz Karbalaei Sadegh

A Study of Open and Closed Questions and Their Orientation in the Poetry of Mehdi Akhavan Sales; A Case Study: Zemestan, Akhar-e Shahnameh, and Az In Avesta 217- 254
Amin Banitalebi Dehkordi, Ebrahim Zaheri Abdevand

Literary Language Research Journal
Winter 2026, 3(12), 9-38
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87765.1191

ATU PRESS

Original research
Accept: 26/11/2025
Revise: 1/11/2025
Submit: 24/8/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Semiotics of Three Stories by Gholamhossein Saedi

Ali Reza Nabilou *
Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran.

Atefeh Saleh
PhD. Candidate in Persian Language and Literature, University of Qom, Qom, Iran.

Abstract

Persian literary works encompass a diverse range of themes; however, cinematic adaptations of these works are significantly less prevalent in Iranian cinema compared to global cinema. Gholam-Hossein Saedi is a prominent writer whose three stories have garnered directorial attention, leading to film adaptations. This research endeavors to determine the shared semiotic elements within these three stories that attracted directors. Employing a descriptive-analytical methodology based on information compiled from Saedi's three stories—"Gav" (The Cow), "Ashghalduni" (The Dump), and "Aramesh dar Hozur-e Digaran" (Peace in the Presence of Others)—which were adapted by two Iranian directors, this study analyzes them through Daniel Chandler's theory of semiotics. Chandler's theory examines various dimensions of literary works from social, textual, and interpretive perspectives. The research findings indicate that these three stories, despite their narrative differences, share common semiotic signs, particularly within the category of social codes. These signs include the metamorphosis of the main character's identity, the confusion, helplessness, and despair of modern individuals, the pervasive dark atmosphere and unfavorable social conditions, and the profound dissatisfaction and malaise experienced by the characters. The shared social signs in these stories reflect the socio-political conditions in Iran during the 1960s and 1970s. This suggests that the directors'

*Corresponding Author: a.nabiloo@qom.ac.ir
How to Cite: Nabilou, A., Saleh, A. (2026). Semiotics of Three Stories by Gholamhossein Saedi. *Literary Language Research Journal, 3(12),* 9-38. doi: 10.22054/jrll.2025.87765.1191

selection of these works stemmed from their engagement with contemporary issues and the human condition during the transition from tradition to modernity. Furthermore, the frequency of shared social signs in "Gav" and "Ashghalduni" (selected by Mehrjui) is notably higher compared to "Aramesh dar Hozur-e Digaran" (selected by Taqva'i).

1. Introduction

A review of semiotic theories reveals that Daniel Chandler's classification of codes is particularly well-suited for this research. Consequently, the three aforementioned stories will be analyzed using Chandler's semiotic theory to identify common signs. Daniel Chandler categorizes codes and signs into three distinct groups—social codes, textual codes, and interpretive codes—based on the "context of media, communications, and cultural studies."

2. Materials and Methods

This research is fundamental in nature, employing a descriptive-analytical method based on information collection and compilation. Initially, the theoretical foundations of the research were established, followed by the selection of Daniel Chandler's semiotic theory for the analysis of the stories. The application of Chandler's semiotic framework provides a distinct methodological and analytical contribution that extends beyond mere content description. In addition to describing and explaining narrative events, the objective of this research is to demonstrate how the systematic formation and repetition of signs occur within Saedi's three texts and to link this system to the socio-ideological context of the author's era. To avoid a solely interpretative approach to narrative elements, Daniel Chandler's theoretical structure was utilized.

3. Discussion and Analysis

Of the three films based on Saedi's stories, two—"Gav" (an adaptation of "The Cow" in 1968) and "Dayereh-ye Mina" (The Cycle, an adaptation of "Ashghalduni" (The Dump) in 1974)—were directed by Dariush Mehrjui. Conversely, "Aramesh dar Hozur-e Digaran" (Tranquility in the Presence of Others, an adaptation of "Aramesh dar

Hozur-e Digaran" in 1970) was directed by Nasser Taqva'i. The stories will be examined across six categories derived from Chandler's theory. The first four categories pertain to social codes, while the final category, titled "Ideological Codes," relates to interpretive codes. These categories are: 6.1. Identity (Names and Titles) 6.2. Social Status (Occupation, Social Class, Education) 6.3. Traditions and Values (Culture, Customs, and Rituals) 6.4. Commodities (Objects, Household Items, Clothing, Food, etc.) 6.5. Textual Codes 6.6. Ideological Codes.

4. Conclusion

The research findings indicate that the three stories adapted from Gholam-Hossein Saedi's works, despite their individual differences, share common characteristics, particularly within the category of social codes. These shared signs include the metamorphosis of the main character's identity, the pervasive confusion, helplessness, and despair of modern individuals, the somber atmosphere and unfavorable social conditions, and the profound dissatisfaction and malaise experienced by the characters. The shared social signs in these stories reflect the socio-political conditions of the 1960s and 1970s. This suggests that the directors' rationale for selecting these works was their concern for contemporary societal issues and the human experience during the pivotal transition from traditional to modern paradigms.

Keywords: Semiotics, Literary Adaptation, Contemporary Persian Story, Gholam-Hossein Saedi, Daniel Chandler.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۴۰۴، ۹-۳۸
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2025.87765.1191

نشانه‌شناسی سه داستان از غلام‌حسین ساعدی

علی‌رضا نبی‌لو * استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران.

عاطفه صالح دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه قم، قم، ایران.

چکیده

آثار ادبی فارسی درون‌مایه‌های گوناگون دارند؛ اما در سینمای ایران اقتباس سینمایی از آثار ادبی نسبت به سینمای جهان بسیار کم است. غلام‌حسین ساعدی از نویسندگانی است که سه داستان او مورد توجه کارگردان‌ها قرار گرفته و بر اساس آن‌ها فیلم ساخته شده است. در این پژوهش سعی بر یافتن پاسخ این پرسش است که این سه داستان چه نشانه‌های مشترکی داشته‌اند که توجه کارگردان‌ها را جلب کرده است. پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر گردآوری و تدوین اطلاعات از سه داستان "گاو"، "آشغال‌دونی" و "آرامش در حضور دیگران" از غلام‌حسین ساعدی که دو کارگردان ایرانی اقتباس کرده‌اند، و بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی دنیل چندلر، مطالعه و بررسی شد. این نظریه به ابعاد مختلف اثر ادبی از سه منظر اجتماعی، متنی و تفسیری می‌پردازد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که این سه داستان با وجود تفاوت‌هایی که دارند، دارای نشانه‌های مشترکی به‌ویژه در دسته‌بندی رمزگان اجتماعی هستند؛ نشانه‌هایی مانند: دگردیسی هویت شخصیت اصلی داستان، سردرگمی و درماندگی و ناامیدی انسان عصر حاضر، فضای تاریک و شرایط ناگوار اجتماعی، نارضایتی و ناخوش‌احوالی شخصیت‌های داستان. نشانه‌های اجتماعی مشترک در این داستان‌ها بازتابِ اوضاع اجتماعی در سال‌های دهه‌های ۴۰ و ۵۰ ایران بوده است و نشان می‌دهد که دلیل انتخاب آن‌ها توسط این دو کارگردان دغدغه‌مندی آن‌ها نسبت به مسائل روز و زندگی انسان در دوران گذر از سنت به مدرنیته بوده است. ضمن اینکه نشانه‌های اجتماعی مشترک در دو داستان "گاو" و "آشغال‌دونی" (منتخبِ مهرجویی) در مقایسه با داستان "آرامش در حضور دیگران" (منتخبِ تقوایی) بسامد بالاتری دارد.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، اقتباس ادبی، داستان معاصر فارسی، غلام‌حسین ساعدی، دنیل چندلر.

* نویسندهٔ مسئول: a.nabiloo@qom.ac.ir

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۶/۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۸/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۹/۵
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

۱. مقدمه

اقتباس در اصطلاح ادبی یعنی انتخاب مضمونی و آوردن آن در متنی دیگر (همایی، ۱۳۸۹: ۲۴۰-۲۳۹)؛ و در مفهوم سینمایی «عبارت است از انتخاب موضوع یا موضوعاتی برای فیلم از منابع گوناگون ادبی و بیان آن‌ها از طریق علائم و قراردادهای موجود در سینما» (خیری، ۱۳۶۸: ۱۴). سینما از همان آغاز قرن بیستم متوجه شد که به داستان‌ها و آثار ادبی نیازمند است (سابورو، ۱۳۹۵: ۱۰). آلفرد هیچکاک[1] (از برترین کارگردان‌های سینمای جهان) ۴۵ فیلم از ۵۷ فیلم خود را از آثار ادبی اقتباس کرده است. این آمار می‌تواند اهمیت اقتباس ادبی در سینمای جهان را نشان دهد (پورنعمت، ۱۳۶۹: ۶۰)؛ درحالی‌که در سینمای ایران آثار اقتباسی بسیار اندک هستند. اغلب آثار سینمایی داریوش مهرجویی (کارگردان مهم ایرانی) اقتباس از ادبیات ایران یا دیگر ملت‌های جهان است. ناصر تقوایی نیز فیلم‌های اقتباس‌شده از آثار ادبی را در کارنامهٔ هنری خود دارد.

در این پژوهش سه داستان اقتباس‌شدهٔ غلام‌حسین ساعدی در سینما از منظر نشانه‌شناسی دنیل چندلر[2] بررسی می‌شوند: ۱) داستان "گاو" از مجموعهٔ عزاداران بیل که فیلم "گاو" مهرجویی بر اساس آن ساخته شد؛ ۲) داستان "آرامش در حضور دیگران" از مجموعهٔ واهمه‌های بی‌نام‌ونشان که فیلم "آرامش در حضور دیگران" ناصر تقوایی اقتباسی از آن است؛ ۳) داستان "آشغال‌دونی" از مجموعهٔ گور و گهواره که فیلم "دایرهٔ مینا" مهرجویی اقتباس از آن است.

نشانه‌ها در طول زمان و به‌تدریج شکل می‌گیرند؛ همان‌طورکه ناگهانی به وجود نیامده‌اند، ناگهانی هم از بین نمی‌روند (سجودی، ۱۳۹۳: ۱۴۴)، بلکه طی قرن‌ها در جامعه‌ای و بر اساس فرهنگ و ارزش‌های سنتی آن جامعه شکل می‌گیرند و در ذهن افراد آن جامعه نهادینه و به باور طبیعی آن‌ها تبدیل می‌شوند. «رمزگان مجموعه‌ای از نشانه‌هایی است که میان گروهی از انسان‌ها توافق شده است» (نجومیان، ۱۳۹۴: ۱۷)؛ این گروه انسانی ممکن است

1. Alfred Hitchcock
2. Daniel Chandler

جغرافیایی محدود داشته باشند مانند نشانه‌های قومی و قبیله‌ای، یا رمزگان خاصی که مختص به یک روستا، شهر یا یک استان است.

با بررسی نظریه‌های نشانه‌شناسی آشکار شد که "تقسیم‌بندی انواع رمزگان دنیل چندلر" قابلیت مناسبی برای این پژوهش دارد. بنابراین، ابتدا سه داستان نام‌برده، مطالعه و سپس بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی دنیل چندلر برای یافتن نشانه‌های مشترک بررسی خواهد شد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

روی آثار غلام‌حسین ساعدی پژوهش‌های متعددی انجام شده، ولی پژوهشی که داستان‌های ساعدی را به‌ویژه این سه داستانی که بر اساس آن فیلم ساخته شده است با رویکرد نشانه‌شناسی بررسی کرده باشد، دیده نشد. اما در دو پایان‌نامه به یاری نظریه‌های نشانه‌شناسی فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس این داستان‌ها تحلیل شده‌اند: ۱) ریحانه بیرامی (۱۳۹۴) در پایان‌نامهٔ «نشانه‌شناسی تصویری سه نمونه از فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس داستان‌های غلام‌حسین ساعدی» با تحلیل سه فیلم "گاو"، "دایرهٔ مینا" و "آرامش در حضور دیگران" بر اساس نشانه‌شناسی تصویری به رابطهٔ اندیشهٔ نویسنده و کارگردان پرداخته است. ۲) وحید عظیما (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ «اقتباس‌های سینمایی ناصر تقوایی با رویکرد نشانه معنایی» دو فیلم اقتباسی "ناخدا خورشید" و "آرامش در حضور دیگران" را بررسی کرده است. در این پژوهش‌ها ماهیت فیلم و فیلم‌نامه‌ای اثر مدّ نظر بوده و نشانه‌های سینمایی و تصویری مورد توجه قرار گرفته است؛ درحالی‌که پژوهش حاضر اصل داستان‌ها مورد توجه است و نشانه‌های موجود در آثار ادبی، مطالعه و بررسی خواهد شد.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. روش و هدف پژوهش

پژوهش از نوع بنیادی است که به روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر گردآوری و تدوین اطلاعات صورت گرفت. ابتدا مبانی نظری پژوهش مطالعه شد، سپس نظریهٔ نشانه‌شناسی دنیل چندلر به‌عنوان نظریهٔ موردنظر برای بررسی داستان‌ها انتخاب گردید. هدف این پژوهش علاوه

بر توصیف و شرح رخدادهای روایی، نمایشِ چگونگی شکل‌گیری و تکرارِ نظام‌مندِ نشانه‌ها در متون سه‌گانهٔ ساعدی و پیوند این نظام با زمینهٔ اجتماعی-ایدئولوژیک عصر نویسنده است. برای پرهیز از تفسیرِ صرفِ عناصر روایی از ساختار نظری دنیل چندلر بهره گرفته شد.

۳. ۲. مبانی نظری

۳. ۲. ۱. نظریهٔ نشانه‌شناسی دنیل چندلر

چارچوب نشانه‌شناسانهٔ چندلر افزودهٔ روش‌شناختی و تحلیلی مشخصی را فراهم می‌آورد که فراتر از توصیف محتواست: اولاً، چندلر سه رمزگان متمایز (اجتماعی، متنی، تفسیری) را بیان می‌کند تا نشانه‌ها را نه صرفاً به‌صورت عناصر پراکنده، بلکه به‌عنوان مؤلفه‌های ساختاریِ نظام‌مندِ معنا تحلیل کند؛ این تفکیک اجازه می‌دهد بسامد، توزیع و کارکرد هر نشانه در سطوح مختلف معناسازی ثبت و مقایسه شود، امری که تحلیلِ محتواییِ معمول به‌سختی می‌تواند آن را نظام‌مند کند. ثانیاً، چارچوب امکانِ نظام‌مندکردنِ فرضیه‌های علّی-توضیحی را فراهم می‌آورد (مثلاً تکرارِ نشانه‌های خاص در رمزگان اجتماعی با قابلیتِ اقتباس سینمایی همبستگی دارد) و بدین ترتیب پژوهش را از توصیف به تبیین هدایت می‌کند. ثالثاً، چندلر ابزارِ سنجشِ میان‌متنی و ایدئولوژیکی را به دست می‌دهد که برای پیوند دادن نشانه‌ها به انگیزه‌های اقتباسی و زمینهٔ تاریخی-اجتماعی ضروری است.

دنیل چندلر انواع رمزگان و نشانه را بر اساس «بافت رسانه‌ها، ارتباطات و مطالعات فرهنگی» به سه دستهٔ رمزگان اجتماعی، رمزگان متنی و رمزگان تفسیری تقسیم می‌کند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۳).

۳. ۲. ۱. ۱. رمزگان اجتماعی

نشانه‌های اجتماعی «رمزگان‌هایی هستند که به شخص توانایی شناخت محیط اطراف و اطرافیان را می‌دهد؛ از این طریق شخص می‌داند با چه کسی رابطه دارد و هویت اشخاص و گروه‌ها را بازمی‌شناسد» (گیرو، ۱۳۸۳: ۱۷۷). این نشانه‌ها بیشتر بر اساس فرهنگ، سنت‌ها، رسوم، و ارزش‌های اجتماعی افرادی که در یک محدودهٔ جغرافیایی قرار دارند شکل

می‌گیرند؛ البته نشانه‌های اجتماعی را نمی‌توان تنها محدود به جغرافیا در نظر گرفت. بر اساس طبقه‌بندی چندلر از رمزگان اجتماعی، یک طبقه‌بندی چهار عضوی برای این پژوهش طراحی شد که عبارت است از: ۱. هویت (نام‌ها و القاب)؛ ۲. موقعیت اجتماعی (شغل، طبقه، تحصیلات)؛ ۳. سنت‌ها و ارزش‌ها (فرهنگ، آداب و رسوم)؛ ۴. کالا (اشیاء، وسایل زندگی، پوشاک، خوراک و...). این دسته‌بندی به این دلیل طراحی شد که مطابق با دسته‌بندی رمزگان اجتماعی چندلر که نشانه‌های گفتاری، زبان بدن، نشانه‌های رفتاری و مُد هستند با هویت، موقعیت اجتماعی، سنت‌ها و ارزش‌های فرهنگی افراد ارتباط مستقیم دارد؛ هم‌چنان‌که مد و کالا کاملاً وابسته به نوع فرهنگ و موقعیت اجتماعی افراد است.

۱) هویت (نام‌ها و القاب)

به‌طورکلی دو دیدگاه دربارهٔ هویت وجود دارد: ۱) دیدگاه "جوهرگرایی" که به ثبات و تغییرناپذیربودن هویت تأکید می‌کند و اعتقاد دارد که هویت بر اساس تغییرات شرایط زمانی و مکانی افراد دچار تغییر و دگرگونی نمی‌شود و عناصر تشکیل‌دهندهٔ هویت را ویژگی‌هایی طبیعی و ذاتی می‌داند. ۲) دیدگاه "سازه‌گرایی" که بر اکتسابی‌بودن هویت تأکید می‌کند و اعتقاد دارد که هویت بر اساس محیط طبیعی و زندگی افراد ساخته می‌شود و از قبل وجود نداشته است. از منظر این دیدگاه، هویت تغییرپذیر است و بر مبنای شرایط محیطی تغییر و تحول می‌یابد (قیصری، ۱۳۸۳: ۹۰)؛ هم‌چنین «نام‌ها و عناوین در طول اعصار، همواره نشانگر فرد، شیء، جامعه، گروه، شهر و کشورهای معینی بوده‌اند؛ لذا تعیین‌بخشی به هویت‌های ناشناخته به کمک نام، زمینه‌ای را برای شناخت و تمایز پدیده‌ها می‌گشاید» (معراجی اسکویی، ۱۳۹۱: ۶۸).

۲) موقعیت اجتماعی (شغل، طبقه اجتماعی، تحصیلات)

شغل، تحصیلات، طبقهٔ اجتماعی و... مواردی هستند که موقعیت اجتماعی افراد در جامعه را می‌سازند و موجب تمایزهای اجتماعی افراد از یک‌دیگر می‌شوند. «تمایزهای اجتماعی را نه‌تنها از رمزگان زبانی، بلکه از دسته‌ای از رمزگان‌های غیرگفتاری هم می‌توان استنتاج نمود»

(چندلر، ۱۳۸۷: ۲۳۰)؛ مانند زبان بدن که پیام‌رسانی از طریق نشانه‌های غیرکلامی مانند نوع نگاه، حرکت‌های چشم، حالت‌های مختلف صورت و چهره، آهنگ صدا، حالت‌های اعضای مختلف بدن (دست، پا، سر، انگشتان و...)، ژست و حرکت‌های بدنی صورت می‌گیرد. انسان‌ها خودآگاه یا ناخودآگاه زبان بدن را به‌طور مکرر در زندگی اجتماعی خود به کار می‌برند و به یاری این نشانه‌ها با دیگران ارتباط برقرار می‌کنند (پهلوان‌نژاد، ۱۳۸۶: ۱۴).

۳) سنت‌ها و ارزش‌ها (فرهنگ، آداب و رسوم)

در تعریف سنت می‌توان گفت مجموعه باورهایی است که از نسلی به نسل دیگر می‌رسد (وبر، ۱۳۶۷: ۳۹). به اعتقاد گیدنز[1] مراسم، آیین‌ها، عادات، آداب و رسوم تشریفاتی از ویژگی‌های اصلی سنت به شمار می‌آیند و معمولاً با شور، هیجان و برانگیختگی عواطف همراه هستند (گیدنز، ۱۳۸۰: ۷۵). فرهنگ را نیز می‌توان بخشی از سنت و ارزش‌های یک جامعه دانست. فرهنگ «الگوهایی از شناخت بشری را دربرمی‌گیرد که به باورهای مرسوم، صورت‌بندی‌های اجتماعی، و ویژگی‌های نژادی، دینی یا گروهی دلالت دارند» (مکاریک، ۱۳۸۸: ۲۲۴). در طول تاریخ بشر نشانه‌های فرهنگی، آداب و رسوم، سنت‌ها و ارزش‌های متفاوتی به‌صورت قراردادی و جمعی در ملت‌های مختلف وجود داشته است که همه ملزم به رعایت آن بوده‌اند؛ درواقع «هر وسیلهٔ بیان که در جامعه پذیرفته می‌شود، در اصل بر پایهٔ عادت جمعی یا چیزی که بدان مربوط می‌شود، یعنی قرارداد بنا می‌گردد» (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۰۶). نشانه‌های فرهنگی، باورها، اعتقادات و سنت‌های هر جامعه نیز در اثر هنری که از دل آن جامعه پدید می‌آید، بازتاب داده می‌شود. «از منظر نشانه‌شناسیِ فرهنگی فرهنگ حاصل سازوکار یک دستگاه پیچیدهٔ نشانه‌ای است» (شهبازی، ۱۳۹۳: ۱۳). ممکن است یک اثر ادبی یا سینمایی یا حتی یک مجسمه نماد فرهنگی یک ملت باشد، یا اینکه در یک اثر هنری باور یا سنتی با قدمت طولانی که اکثریت افراد جامعه به آن اعتقاد دارند، به چالش کشیده و نقد شود.

---

1. Giddens

۴) کالا (اشیاء، وسایل زندگی، پوشاک، خوراک و ...)

لباسی که می‌پوشیم، وسایلی که همراه خود داریم، وسایل مورد نیاز زندگی، و هر شیئی که انتخاب کرده‌ایم نشانه‌هایی هستند که می‌توانند ما را پیش از ارتباط کلامی با دیگران، به آن‌ها معرفی کنند. انسان‌ها می‌توانند به یاری نظام خوراک و پوشاک با یک‌دیگر ارتباط برقرار کنند (احمدی، ۱۴۰۰: ۱۲)، زیرا آن‌ها بر اساس سبک زندگی، موقعیت اجتماعی، فرهنگ و جغرافیایی که در آن رشد کرده‌اند خانه، وسایل زندگی، خوراک و پوشاک خود را انتخاب می‌کنند و تمام این‌ها نشانه‌هایی هستند که می‌توانند ما را به دیگران بشناسانند.

۳. ۲. ۱. ۲. رمزگان متنی

چندلر رمزگان متنی را در چند گروه شامل: رمزگان علمی، رمزگان زیبایی‌شناختی، رمزگان ژانری و بلاغی و سبکی، و هم‌چنین رمزگان رسانه‌ای دسته‌بندی می‌کند (۱۳۸۷: ۲۲۴). رمزگان متنی را می‌توان نشانه‌هایی در نظر گرفت که در متنِ علوم و هنرهای مختلف وجود دارد. در آثار ادبی منثور می‌توان سبک را از مهم‌ترین نشانه‌های متنی در نظر گرفت؛ زیرا هر نویسنده‌ای بنابر مضمون و درون‌مایه‌ای که قصد روایت آن را دارد، سبک موردنظر خویش را انتخاب می‌کند. در خوانش اکتشافی خواننده نشانه‌های زبانی را به‌صورت ارجاعی درک می‌کند؛ اما متن دارای الگوهای وزنی، آوایی و بلاغی را به‌صورت ارجاعی نمی‌توان تفسیر کرد (کالر، ۱۳۸۸: ۱۵۵). در آثار هنری به‌ویژه ادبیات، رمزگان متنی با توجه به بافت اثر متفاوت است؛ بنابراین توجه به بافت و متن یک اثر ادبی در یافتن و تفسیر نشانه‌ها مهم است.

۳. ۱. ۲. ۳. رمزگان تفسیری

چندلر رمزگان تفسیری را به دو گروه رمزگان ادراکی و رمزگان ایدئولوژیک تقسیم می‌کند و به عقیدهٔ او تمام رمزها می‌توانند ایدئولوژیک باشند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۴). رمزگان ادراکی بیشتر مربوط به آثار هنری غیرادبی است مانند نگاه در سینما، عکاسی، نقاشی و مجسمه‌سازی، اصوات در موسیقی، و بوها و مزه‌ها در هنری مانند آشپزی؛ به همین منظور در این پژوهش که به آثار ادبی پرداخته می‌شود، از این رمزگان صرف‌نظر می‌شود و فقط رمزگان

ایدئولوژیک در این دسته بررسی خواهد شد.
برای تبیین دقیق‌تر چند نکتهٔ مهم ذکر می‌گردد:

الف) تکرار نماد "خانه ویران" (رمزگان اجتماعی)

تکرار تصویر خانهٔ ویران در هر سه متن نمادی از فروپاشی هویت‌های خانوادگی و شکست مشروعیت اجتماعی است. در هر متن خانهٔ ویران به‌عنوان موقعیتی محوری تکرار شده است؛ این نماد همواره در نسبت با شخصیت‌های مرکزی قرار می‌گیرد و وضعیتی از بی‌ثباتی معیشتی و فروپاشی ساختارهای حمایتی را نشان می‌دهد. بسامد ظهور نشانهٔ "خانه/ویرانی" در لایه‌های روایی (صحنهٔ آغاز، نقطهٔ عطف، پایان) و روابط مکانی-تِماتیک (مثلاً حضور کاراکتر در داخل/خارج از خانه، گفتگوهای مرتبط با خانه) نشانگر این مطلب است. از منظر رمزگان اجتماعی خانهٔ ویران نمایانگر تغییرات ساختاریِ زمانه (کاهش سرمایهٔ اجتماعی، تزلزل نقش خانواده) است و تکرار آن در هر سه متن نشان می‌دهد که همین کنش‌های نمادین احتمالاً محرکِ همگراییِ اقتباس‌پذیری برای سینماگران بوده‌اند؛ یعنی کارگردانان به‌واسطهٔ توان نمادین خانه در نشان دادن بحران‌های جمعی این متون را به فیلم تبدیل کرده‌اند.

۲. سبک روایتِ قطعه‌قطعه و جملات کوتاه (رمزگان متنی)

زبان روایت با استفاده از جملات کوتاه، تصاویر متناوب، و بریدگی‌های زمانی الگویی متنی ایجاد می‌کند که آشفتگی روانی شخصیت‌ها را تقویت می‌کند و زمینهٔ تصویریِ قابلِ‌ترجمه به فرم سینمایی را فراهم می‌آورد. تحلیل ساختاریِ گزینه‌های سبک‌شناختی در سه متن نشان می‌دهد که فراوانی جملات کوتاه و برش‌های زمانی به‌عنوان شاخص‌های ثابت در داستان ها دیده می شود. "طول جمله"، "نوع تصویر" (حسی/عینی/نمادین)، و "نشانه‌های برش زمانی" فراوانی و توزیع این شاخص‌ها را در هر سه متن نشان می‌دهد. از منظر رمزگان متنی این ساختار زبانی "قاب" مناسبی برای اقتباس تصویری فراهم می‌آورد: امکانات مونتاژ، ریتم ادراکی، و نمایشی‌سازی تجربهٔ ذهنی شخصیت‌ها؛ بنابراین این ویژگی‌های متنی می‌تواند دلیلی عملی برای جذب فیلم‌سازان باشد.

۳. تردید نسبت به روایت رسمی و ظرفیت ایدئولوژیک اقتباس (رمزگان تفسیری)

شبه‌روایت‌ها، تناقض‌های روایتگر و برجستگیِ روایت‌های حاشیه‌ای بازتاب‌دهندهٔ شکاف‌های ایدئولوژیک جامعه‌اند و همین شکاف‌ها کارگردانان را به اقتباس ترغیب کرده‌اند، زیرا امکان بازنمایی مناقشه‌انگیز و جذب مخاطب را فراهم می‌سازند. تحلیل تفسیری نشان می‌دهد که سه متن با نمایش تناقض میان گفتمان رسمی و تجربه‌های فردی، موقعیت‌هایی تولید می‌کنند که به‌راحتی قابلیت تبدیل به موقعیت‌های دراماتیک و کنش‌زا در فیلم را دارند. نمونه‌های "تناقض روایت"، "روایت حاشیه‌ای"، و "گفتمان رسمی تقابل‌یافته" و تطبیق این نشانه‌ها با مراجع تاریخی-ایدئولوژیک زمان نگارش مؤید این مطلب است. از منظر رمزگان تفسیری این نشانه‌ها بار ایدئولوژیک بالایی دارند و اقتباس سینمایی از آن‌ها فرصتی برای بازنمایی تضادها، نقد نهادهای رسمی و برانگیختن گفت‌وگوی عمومی فراهم می‌آورد.

۴. بحث و بررسی

۴. ۱. خلاصهٔ داستان‌ها

از سه فیلمی که بر اساس داستان‌های ساعدی ساخته شده، دو فیلم گاو (اقتباس از داستان گاو در سال ۱۳۴۷) و دایره مینا (اقتباس از داستان آشغال‌دونی در سال ۱۳۵۳) توسط داریوش مهرجویی کارگردانی شده و فیلم آرامش در حضور دیگران (اقتباس از داستان آرامش در حضور دیگران در سال ۱۳۴۹) را ناصر تقوایی ساخته است.

گاو

گاو مشدی‌حسن مرده است و مشدی‌طوبا، همسر مشدی‌حسن، این خبر را با گریه و زاری به اهالی روستا می‌دهد. مشدی‌طوبا نگران است که مشدی‌حسن با فهمیدن این خبر سکته کند. اهالی روستا چاره‌اندیشی می‌کنند و به این نتیجه می‌رسند که نعش گاو را در چاه طویله بیندازند و وقتی مشدی‌حسن برگشت به او بگویند که گاو فرار کرده و اسماعیل را برای پیداکردنش فرستاده‌اند. مشدی‌حسن که برمی‌گردد، نمی‌تواند این خبر را باور کند و به جنون دچار می‌شود؛ خود را گاو تصور می‌کند، صدای گاو درمی‌آورد و علف و یونجه می‌خورد.

اهالی روستا دوباره به فکر چاره می‌افتند و تصمیم می‌گیرند که سه نفر مشدی‌حسن را برای درمان به شهر ببرند. غروب آن سه نفر بدون مشدی‌حسن به روستا برمی‌گردند، به کسی نمی‌گویند که چه بر سر مشدی‌حسن آمده، در روستا جشن عروسی برقرار است.

آرامش در حضور دیگران

سرهنگ بازنشسته‌ای به‌تازگی با زن جوانی به نام منیژه که معلم است ازدواج کرده است. سرهنگ در شهری دیگر دور از دخترانش زندگی می‌کند. ملیحه و مه‌لقا، دو دختر سرهنگ، در شهری بزرگ‌تر در بیمارستانی مشغول به کار هستند. سرهنگ تصمیم می‌گیرد با منیژه به شهرِ محل زندگی دخترانش برود تا با آن‌ها زندگی کنند. دخترها خیلی زود با منیژه دوست می‌شوند. ملیحه با دکتر و مه‌لقا با مرد جوانی از اقوام یکی از بیماران، آشنا می‌شوند. ملیحه و مه‌لقا در ابتدا این روابط را از سرهنگ پنهان می‌کنند، ولی ضمن مهمانی‌ای که در خانهٔ آن‌ها برگزار می‌شود، سرهنگ از این موارد مطلع می‌شود. سرهنگ کم‌کم بیمار می‌شود و او را در بیمارستان روانی بستری می‌کنند. مه‌لقا با مرد جوان ازدواج می‌کند، ملیحه برای مأموریت به شهر دیگری می‌رود و منیژه در تیمارستان از سرهنگ مراقبت می‌کند.

آشغال‌دونی

داستان آشغال‌دونی دربارهٔ زندگی یک پسر نوجوان ۱۶-۱۷ساله به نام علی و پدرش است که فقیر و بی‌خانمان هستند و روز و شب را در کوچه و خیابان سپری می‌کنند. پدر علی، فردی تنبل و متظاهر است و برای آن‌که چیزی برای خوردن داشته باشند گدایی می‌کند و آن را هم بیشتر خودش می‌خورد. روزی آن‌ها با فردی به نام آقای گیلانی آشنا می‌شوند که دلال خون است و در ازای گرفتن خون از افراد فقیر به آن‌ها پول می‌دهد. روز بعد علی و پدرش به همراه چند نفر دیگر به آزمایشگاه نیمه‌تاریک آقای گیلانی می‌روند. در آزمایشگاه از علی خون می‌گیرند؛ اما از پدرش چون بیمار است خون گرفته نمی‌شود و او را برای درمان به همان بیمارستانی می‌فرستند که خون افراد فقیر را از دلال خون می‌خرد.

در آن بیمارستان علی با یک نظافت‌چی آشنا می‌شود. در این بیمارستان که فضای کثیف و پرتنشی دارد و هر کسی فقط به فکر خودش است، علی کم‌کم از یک پسر ساده تبدیل به کسی می‌شود که حاضر است به‌خاطر پول هر کاری انجام دهد؛ از فروختن غذاهای ماندهٔ بیمارستان به افراد فقیر تا آدم‌فروشی و پیدا کردن کسانی برای فروختن خون‌شان به آقای گیلانی.

۴. ۲. بررسی داستان‌ها بر اساس مؤلفه‌های نشانه‌شناسی چندلر

داستان‌ها در شش دسته بر اساس نظریهٔ چندلر بررسی می‌شوند. چهار دستهٔ نخست مربوط به رمزگان اجتماعی و دستهٔ آخر با عنوان "رمزگان ایدئولوژیک" مربوط به رمزگان تفسیری است.

۴. ۲. ۱. هویت (نام‌ها و القاب)

در داستان گاو لقب "مشدی" (مشهدی) به نام اغلب افراد اضافه شده است: مشدی حسن، مشدی طوبا، مشدی جبار، مشدی بابا و ... این می‌تواند نشانهٔ فقر اهالی روستا باشد؛ زیرا "مشدی" نشان می‌دهد که آن‌ها افراد مذهبی‌ای هستند که فقط به مشهد رفته‌اند؛ هیچ‌کدام نتوانسته‌اند به مکه بروند. در این روستا کسی حاجی نیست و داستان در یک جامعهٔ سنتی اتفاق افتاده است.

در داستان "آرامش در حضور دیگران" هیچ مردی نام ندارد و مردها به واسطهٔ شغل‌شان (سرهنگ، دکتر، دکتر کشیک تیمارستان) یا با یک صفت (مرد جوان، مرد چشم آبی) نام‌برده می‌شوند و در سرتاسر داستان هیچ نامی برای مردان وجود ندارد. ممکن است این موضوع نشانهٔ این باشد که هویت آن‌ها در این داستان، وابسته به شغل یا ویژگی‌های شخصی‌شان است؛ البته در داستان هیچ اطلاعی دربارهٔ شغل مرد جوان و مرد چشم آبی وجود ندارد. همهٔ زنان داستان دارای نام هستند.

نام "آشغال‌دونی" تداعی‌گر مکانی انباشته از چرک، کثیفی و آشغال است. بیمارستان که باید به‌طور ذاتی مکانی پاکیزه و عاری از میکروب باشد تا بیماران در آن درمان شوند،

به آشغال‌دونی تبدیل شده و با ورود خون‌های آلوده به بیمارستان و بی‌مسئولیتی کارکنان آن، از هویت واقعی خود دور افتاده است؛ بنابراین نه‌تنها بیماران در آن درمان نمی‌شوند؛ بلکه یک‌به‌یک می‌میرند و جنازه‌هاشان به زیرزمین نیمه‌تاریک برده می‌شود. پس، می‌توان گفت نام داستان نشانهٔ این است که بیمارستان هویت اصلی خویش را از دست داده و به آشغال‌دونی تبدیل شده است.

۴. ۲. ۲. موقعیت اجتماعی (شغل، طبقه اجتماعی، تحصیلات)

موقعیت اجتماعی افراد در داستان "گاو" اندوهناک توصیف شده است. افرادی که در فقر و فلاکت هستند. تنها دارایی مشدی‌حسن یک گاو است و با مردن گاو زندگی او دگرگون می‌شود و خود را گاو تصور می‌کند. این مورد ضمن اینکه نشانهٔ فقر و بیچارگی است، می‌تواند نشانهٔ فراموشی یا دگردیسی هویت نیز باشد. خانه‌های این روستا تاریک و بی‌روزنه است؛ هر خانه‌ای فقط یک روزنه در سقف یا دیوار دارد؛ بی‌روزنگی خانه‌ها می‌تواند نشانهٔ این باشد که امیدی در دل این روستا یا در دل اهالی این روستا نیست.

در داستان "آرامش در حضور دیگران" نیز ویژگی‌های شخصیتی افراد با شغل آن‌ها تناسب دارد و ممکن است این موضوع نشانهٔ تأثیر شغل بر شخصیت فرد باشد. مثلاً سرهنگ با حسرت از دوران گذشته یاد می‌کند: «یه وقتی بود قدم تو میدون سربازخونه که می‌ذاشتم، شیپور پادگان نعره می‌کشید، همه سرجا ساکت و خشک می‌شدن، چی بود، چه خبر بود، جناب سرهنگ وارد شده بودن، ایست، خبردار! و من داد می‌زدم: آزاد؛ اون‌وقت همه عقب‌عقب می‌رفتن و با احترام دور می‌شدن. اما حالا این کلفتتونم واسه من تره خرد نمی‌کنه» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۱۵۵_ ۱۵۶). سرهنگ به مسائل بدبین است و می‌خواهد دیگران را زیرنظر بگیرد، ولی وقتی می‌بیند نمی‌تواند وضع موجود را مدیریت کند، به می‌خوارگی بیش‌ازحد پناه می‌برد و دیوانه می‌شود.

در داستان "آشغال‌دونی" بیمارستان می‌تواند نشانهٔ جامعه، و هر یک از افراد نمایندهٔ قشر خاصی باشد. علی پسری ساده و از همه‌جا بی‌خبر است که بر اثر حضور در این

بیمارستان و هم‌صحبتی و معاشرت با کارکنان آن، کم‌کم تغییر شخصیت می‌دهد. در این بیمارستان از نظافت‌چی و راننده و دربان تا پرستارها و پزشکان هر کدام بنابر موقعیت اجتماعی خود به‌دنبال منافع شخصی خودشان هستند، فقط یک پزشک است که سرش به کار خودش است و کتاب می‌خواند و به بیماران سر می‌زند و با دیگران کاری ندارد که او را هم علی به مأموران امنیتی می‌فروشد. اسماعیل رانندهٔ بیمارستان سعی می‌کند نگذارد که علی این کار را انجام دهد؛ ولی علی از دست او فرار می‌کند و دکتر را لو می‌دهد. آن پزشک نشانهٔ افراد آزادی‌خواه و مبارز است که علیه جامعه‌ای که گرفتار سیاهی و تباهی شده است، مبارزه می‌کنند. اسماعیل نیز نشانهٔ افرادی است که با وجود آن‌که در این جامعهٔ سیاه گرفتار شده‌اند، باز هم توانسته‌اند تا حدودی ذات خود را سالم نگه‌دارند و برخی خصلت‌های خوب را در خود حفظ کنند؛ در مقابل علی نشانهٔ افراد فرصت‌طلب است که تا شرایط را مهیا می‌بینند، ذات واقعی خود را نمایان می‌کنند. آقای گیلانی نیز نشانهٔ افراد سودجو است که از گرسنگی و فقر انسان‌ها سوءاستفاده می‌کنند. او خون فقیران را می‌گیرد و در ازایش به آن‌ها مبلغی می‌دهد و سپس خون آن‌ها را به بیمارستان می‌فروشد. پدر علی نیز نشانهٔ افراد تنبل و بی‌کار و متظاهر است. او به‌جای کار کردن و زحمت کشیدن، تظاهر به بدبختی و درماندگی می‌کند تا از دیگران گدایی کند.

۴. ۲. ۳. سنت‌ها و ارزش‌ها (فرهنگ، رسم‌ها و آداب)

اتحاد، هم‌دلی، هم‌دردی و کمک به یک‌دیگر می‌تواند نشانه‌های فرهنگی در داستان "گاو" باشد: «ننه خانوم و کدخدا اول و بعد تمام بیَلی‌ها رفتند و جمع شدند دور زن مشدی‌حسن... . ننه خانوم تا رسید نشست روبه‌روی زن مشدی‌حسن و پرسید: مشدی‌طوبا، مشدی‌طوبا، چی شده خواهر؟ بگو چی شده؟» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۸۹). همهٔ اهالی روستا دست‌به دست هم‌دیگر می‌دهند تا خبر مردن گاو را به مشدی‌حسن نگویند تا او کم‌کم متوجه از دست دادن گاو بشود: «کدخدا می‌گه هیشکی به مشدی‌حسن نگه که گاوش مرده... . عیالش بهش می‌گه که گاوش دررفته و اسماعیل رفته که گیرش

بیاره» (همان: ۹۳). و بعد از دیوانه شدن و جنون مشدی‌حسن، باز هم او را رها نمی‌کنند و در پی کمک به او و بردنش به شهر برای درمان هستند: «باید ببریمش مریض‌خونه. ما که زورمون نرسید، شاید اونا حالیش بکنن که خودشه و گاو نشده» (همان: ۱۱۳).

در داستان "آرامش در حضور دیگران" نشانه‌های فرهنگی مربوط به عقاید و باورهای سنتی هم دیده می‌شود، اما به نظر می‌رسد شخصیت‌های داستان میان باورهای سنتی و مدرن گیر افتاده‌اند و نمی‌دانند به کدام دسته تعلق دارند: «حال خوش و ناخوش نمی‌فهمم. زندگی بی‌خود و مسخره‌ایه. خودمو حسابی عاطل و باطل و بی‌مصرف حس می‌کنم. نه مثل قدیمی‌ها شدیم و نه مثل تازه‌ها» (همان: ۱۹۰).

در "آشغال‌دونی" شخصیت‌های داستان مسائل و مشکل‌های اخلاقی دارند؛ به یک‌دیگر ناسزا می‌گویند، هرکس بتواند سر دیگری کلاه می‌گذارد، از شرایط و موقعیت یک‌دیگر سوءاستفاده می‌کنند و به‌طور کلی داستان در فضایی بی‌نظم و پر از هرج‌ومرج می‌گذرد. همهٔ این موارد را می‌توان نشانه‌های فرهنگی جامعه‌ای دانست که نظم و قانون ندارد و هر کسی بدون اهمیت دادن به حق‌وحقوق دیگران هر کاری که بخواهد، انجام می‌دهد؛ درواقع می‌توان گفت این موارد نشانه‌های بی‌فرهنگی و به تمدن نرسیدنِ یک جامعه است.

۴. ۲. ۴. کالا (اشیاء، وسایل زندگی، پوشاک، خوراک و ...)

بیشتر کالاهایی که در داستان "گاو" نام برده شده، نشانه‌های دل‌مردگی، ناامیدی و سرد شدن نسبت به زندگی است. مثلاً فانوس دودزده می‌تواند نشانهٔ تیره‌روزی و دل‌مردگی باشد؛ فانوسی که وسیله‌ای برای نور و روشنایی است، دودزده و تیره و تار شده است. فانوس دودزده کورسویی از نور را می‌تواند بازتاب دهد؛ چون خودش دل‌مرده و تاریک شده است. طناب چرکین نیز می‌تواند نشانهٔ پوسیدگی و کهنگی باشد؛ مانند خانه‌های روستا؛ هم‌چنین در این داستان حرفی از غذا نیست. مردانی که می‌خواهند مشدی‌حسن را برای درمان به شهر ببرند، تنها بسته‌ای نان به‌عنوان آذوقهٔ راه با خود می‌برند. خواهر عباس

از اسماعیل که هم‌دیگر را دوست دارند و می‌خواهند با هم ازدواج کنند، می‌پرسد: «شله که دوست داری، نه؟ تخم‌مرغ چی؟» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۰۵)؛ به نظر می‌رسد این بهترین غذاهای آن‌ها باشد و همه نشانهٔ سادگی زندگی و فقر اهالی این روستا است.

در "آرامش در حضور دیگران" نیز پناه آوردن به شراب و سیگار می‌تواند نشانهٔ درماندگی و ناآرامی درونی شخصیت‌های داستان باشد که با مصرف شراب و سیگار تلاش می‌کنند به‌صورت لحظه‌ای درماندگی و رنج خود را تسکین دهند. گویا آرام‌ترین شخصیت داستان همان منیژه است که اهل سیگار و نوشیدن نیست و نام داستان نیز برگرفته از حالت او در میان جمع است: «تنها منیژه بود که با آرامش کامل در حضور دیگران نشسته بود» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۲۰۹).

در "آشغال‌دونی" علی به پیشنهاد زهرا نظافت‌چی بیمارستان و احمد (یکی از آشپزها) غذاهای مانده بیمارستان را با اسماعیل به محله‌ای فقیرنشین می‌برند و با مبلغ پایینی به اهالی آنجا می‌فروشد. پیرمردی در آن محله، در ابتدا به این غذا اعتراض می‌کند: «پلو نجاست مریض‌خونه‌ها رو آوردین اینجا که به‌خورد فقیرفقرا بدین» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۶۰) و به دیگران می‌گوید: «چطوری دلتان میاد این کثافتو بخورین، نجاست و چرک و خون مریض‌خونه قاطیشه» (همان)؛ ولی حتی خود او هم کمی بعد، از شدت گرسنگی این غذا را می‌خورد. این موضوع می‌تواند نشانهٔ جامعهٔ فاسدی باشد که افراد را گرسنه نگه می‌دارد تا هر چیزی به خوردشان بدهد.

۴. ۲. ۵. رمزگان متنی

گاو مشدی‌حسن تنها یک گاو عادی در داستان نیست؛ می‌تواند نشانه‌ای استعاری از شیوهٔ زندگی یا همان سنت‌های دیرین باشد که با مرگش زندگی مشدی‌حسن دگرگون شد و دچار تغییر هویتی و شخصیتی شد. هم‌چنین "اسلام" نیز می‌تواند نشانهٔ استعاری از درایت و مدیریت بحران باشد؛ هرچند نهایت چاره‌اندیشی او در مواجهه با مرگ گاو حذف مسئله و پنهان‌کردن جسد گاو و سپس بردن مشدی‌حسن به شهر برای درمان بود.

به‌عبارتی دیگر، اوضاع اسفناک‌تر از آن بود که با چاره‌اندیشی اسلام نتیجه‌ای سودمند حاصل شود. علاوه‌بر این، فضای داستان "گاو" وهم‌آلود است. رخ‌دادهای داستان منطق خاص خود را دارند و گاهی از جهان واقعی دور هستند؛ برای مثال اسماعیل (برادر همسر مشدی‌حسن) به خواهر عباس می‌گوید: «صبر کن، حال مشدحسن خوب بشه، اون‌وقت خواهرمو می‌فرستم خواستگاریت» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۱۰۵)؛ ولی غروب همان‌روزی که مشدی‌حسن را برای درمان به شهر می‌برند و بدون او بازمی‌گردند، عروسی اسماعیل و خواهر عباس برقرار است؛ درحالی‌که مشدی‌طوبا در عروسی نیست و روی پشت‌بام طویله نشسته و گریه می‌کند (همان: ۱۱۶). فضای وهم‌آلود و دور بودن منطق روی‌دادها از جهان واقعی می‌تواند نشانه‌ای از زندگی غیرطبیعی و غم‌زدهٔ اهالی بیَل باشد.

متن داستان "آرامش در حضور دیگران" ساده و روان است. گفت‌وگوی میان شخصیت‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده که از آن می‌توان به طرز فکر و شیوهٔ زندگی هر یک از شخصیت‌ها پی برد. هم‌چنین واژهٔ "تاریکی" چندین بار در متن آمده که به نظر می‌رسد واژهٔ "تاریکی" در این متن، نشانهٔ استعاری باشد از شومی و بدبختی: «فکر می‌کنم همین نزدیکیا اتفاقی میفته. .. اونجا رو نگاه کن و با اشارهٔ انگشت، تاریکی را نشان داد» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۱۵۶).

در "آشغال‌دونی" راوی داستان علی است. هم در روایت‌های علی و هم در گفت‌وگوی بین شخصیت‌ها از واژه‌های عامیانه و گفتاری استفاده می‌شود که در نوشتار کاربرد ندارند. برای نمونه: «بهش می‌گیم که این کوچولو رو واسه ما نیگر دار» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۴۲)؛ این جمله را اسماعیل برای نگه‌داری یک شخص از یک جوجهٔ کوچک می‌گوید. به کار بردن واژهٔ "نیگر دار" به‌جای "نگه‌دار" خیلی گفتاری و عامیانه است. یا به کار بردن "گشنه" به‌جای "گرسنه" در این جمله‌ای که علی در محلهٔ فقیرنشین می‌گوید: «ای بی‌خبر، ای گشنه، پلو دارم. دو زار بده سیرت کنم» (همان: ۱۶۰). غیر از گفتگوها، علی در روایت هم از واژه‌های گفتاری استفاده می‌کند.

۴. ۲. ۶. رمزگان ایدئولوژیک

عادت به سیاهی و فلاکت، خو گرفتن به شرایط ناگوار، و گرایش به خرافه در داستان "گاو" می‌تواند نشانه‌های ایدئولوژیک در جامعه‌ای روبه‌تباهی باشد. یکی از اهالی روستا علت مرگ گاو مشدی‌حسن را چشم خوردن می‌داند: «بابا علی از وسط مردها گفت: از کجا معلوم که چشمش نزدن؟ اسلام گفت: چشمش زدن؟ کی این کارو می‌کنه؟ بابا علی گفت: شما نمی‌دونین. خدا همه رو از چشم بد حفظ کنه!» (ساعدی، ۱۳۸۸: ۹۱).

در داستان "آرمش در حضور دیگران" نیز فضای تاریک، سردرگمی، و ناخوشی شخصیت‌های داستان می‌تواند نشانهٔ ایدئولوژیک باشد از جامعه یا شرایطی که افراد را به سوی ناامیدی و غم کشانده است؛ جامعه‌ای که در زمینش زنجیرسازها هستند «مردی را دید که داشت توی درخت‌ها گم می‌شد و پشت سرش چلنگرهای زنجیربه‌دست را که دنبالش می‌کردند» (ساعدی، ۱۳۷۹: ۷۹) یا «صدای همهمهٔ چلنگرها که در حال کوچ بودند، از بیرون خانه شنیده می‌شد» (همان: ۲۰۹) و آسمانش را کلاغ‌ها پوشانده‌اند: «باغ تیمارستان پر کلاغ بود که دسته‌دسته از زیر یک درخت درمی‌آمدند و در حاشیهٔ سکوئی ردیف می‌شدند و بعد پرواز می‌کردند و بالای کاج بلندی جمع می‌شدند و چند لحظه بعد همه با هم توی تاریکی‌ها گم می‌شدند» (همان: ۲۱۲_ ۲۱۳). چلنگر می‌تواند نشانهٔ محدودیت و محصور بودن باشد و کلاغ نشانهٔ سیاهی، تیره‌بختی و غم‌زدگی که بر جامعه سایه افکنده و افراد با آن درگیر هستند و از این بابت احساس ناامیدی می‌کنند.

در "آشغال‌دونی" جامعه‌ای بازنمایی می‌شود که در آن نظم و قانون و مدنیت وجود ندارد و هر کسی که فرصت و شرایط سودجویی از دیگران را بیابد، از آن استفاده می‌کند مانند آقای گیلانی که خون افراد فقیر را می‌خرد و با مبلغ بالاتری به بیمارستان می‌فروشد. در چنین جامعه‌ای کم‌کم ویژگی‌های انسانی مانند رحم، مهربانی، صلح، عدالت و ... از بین می‌رود و بی‌نظمی و هرج‌ومرج به وجود می‌آید. درنتیجه افرادی هم که مورد سوءاستفاده قرار گرفته‌اند، وقتی در شرایط مشابهی قرار بگیرند از فرصت استفاده

می‌کنند؛ مانند شخصیت اصلی این داستان که وقتی شرایط را مهیا دید از هیچ کاری برای منفعت خودش دریغ نکرد.

۴. ۳. تحلیل و بررسی رمزگان‌ها

با توجه به نشانه‌های استخراج شده از سه داستان به نظر می‌رسد که داستان‌های "گاو"، "آرامش در حضور دیگران" و "آشغال‌دونی" با وجود فضا و شخصیت‌پردازی متفاوت، نشانه‌های مشترکی به‌ویژه در دسته‌بندی رمزگان اجتماعی دارند. در زمینهٔ هویت، می‌توان گفت برخی شخصیت‌های هر سه داستان دچار دگردیسی هویت شدند؛ مشدی‌حسن خود را گاو تصور می‌کرد، سرهنگ دیوانه شد و او را به تیمارستان بردند، و علی در آشغال‌دونی از پسری فقیر به حقه‌بازی کلاه‌بردار تبدیل شد. از نظر رمزگان موقعیت اجتماعی شخصیت‌های "آرامش در حضور دیگران" تحصیل‌کرده هستند و نسبت به شخصیت‌های "گاو" و "آشغال‌دونی" که فقیر و بی‌سوادند، موقعیت بهتری دارند؛ ولی در هر سه داستان ناامیدی و سردرگمی دیده می‌شود. از نظر رمزگان مربوط به سنت‌ها و ارزش‌ها سه داستان با یکدیگر متفاوتند؛ داستان‌های "گاو" و "آشغال‌دونی" در فضایی سنتی اتفاق می‌افتد، با این تفاوت که در داستان گاو شخصیت‌های روستایی با یکدیگر هم‌دل هستند و به یکدیگر یاری می‌رسانند، ولی در داستان آشغال‌دونی افراد به‌دنبال منافع خویش هستند. درحالی‌که داستان آرامش در حضور دیگران، روایت‌گر جامعه‌ای است که از اندیشه‌های سنتی فاصله گرفته ولی هنوز مدرن نشده است و جامعه‌ای در حال گذار را ترسیم می‌کند. رمزگان مربوط به کالا در "گاو" و "آشغال‌دونی" بیان‌گر فقر و بیچارگی‌ست؛ ولی در "آرامش در حضور دیگران" با اینکه فقر وجود ندارد، اما شخصیت‌ها درمانده و ناآرام هستند. رمزگان متنی در سه داستان با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند؛ در "گاو" با فضایی وهم‌آلود و رخ‌دادهایی خارج از منطق واقع‌گرایی مواجه هستیم. داستان "آرامش در حضور دیگران" فضایی تاریک، سردرگم و ناامیدانه را روایت می‌کند

که هیچ‌یک از شخصیت‌ها در آن احساس خوشبختی ندارند. داستان "آشغال‌دونی" نیز متنی متناسب با نوع زندگی، و بی‌سوادی راوی و دیگر شخصیت‌ها دارد. از نظر رمزگان ایدئولوژیک، با وجود تفاوت‌هایی که در هر سه داستان وجود دارد، نشانه‌هایی از تیره‌بختی و فلاکت دیده می‌شود. در "گاو" با ترسیم شرایط ناگوار شخصیت‌ها، در "آرامش در حضور دیگران" با سردرگمی و ناخوش‌احوالی شخصیت‌ها، و در "آشغال‌دونی" با بی‌نظمی و هرج‌ومرجی که در داستان وجود دارد.

جدول ۱. رمزگان داستان‌ها

داستان‌ها / رمزگان	گاو	آرامش در حضور دیگران	آشغال‌دونی
هویت	"مشدی" نشانهٔ مذهبی بودن و فقر، "اسلام" نشانهٔ دین اسلام	مردهای بی‌نام که به واسطهٔ شغل یا یک صفت نام‌برده می‌شوند	دور افتادن بیمارستان و شخصیت‌ها از هویت اصلی، "آشغال‌دونی" نشانهٔ بیمارستان
موقعیت اجتماعی	فقر و فلاکت، بی‌روزنه بودن خانه‌های روستا نشانهٔ ناامیدی	نشانه‌های از تأثیر شغل بر شخصیت افراد، سرهنگ (کنترل‌گر)، معلم (اخلاق‌مدار)، شغل‌های بیمارستانی (روابط آزادانه و غیرسنتی)	"بیمارستان" نشانهٔ جامعه و هر یک از افراد نشانهٔ یک قشر خاص، "پزشک" نشانهٔ افراد آزادی‌خواه، "گیلانی" نشانهٔ افراد سودجو، "علی" نشانهٔ افراد فرصت‌طلب، "اسماعیل" نشانهٔ افراد خاکستری
سنت‌ها و ارزش‌ها	هم‌دلی و کمک به یکدیگر در شرایط دشوار	تقابل بین سنت و مدرنیته یا تقابل میان فرهنگ غربی (رقص، مهمانی شبانه، شراب‌خواری) و فرهنگ شرقی (پنهان کردن روابط)	مسائل اخلاقی، ناسزاگویی، کلاه‌برداری
کالا	فانوس دودزده نشانهٔ دل‌مردگی و ناامیدی، نان و شله نشانهٔ فقر غذایی	سیگار و شراب نشانهٔ درماندگی و ناآرامی درونی شخصیت‌ها	غذای ماندهٔ بیمارستان نشانهٔ اندیشه‌های مسموم

داستان‌ها / رمزگان	گاو	آرامش در حضور دیگران	آشغال‌دونی
متنی	گاو استعاره از شیوهٔ زندگی و سنت‌ها، اسلام استعاره از درایت و مدیریت بحران، فضای وهم‌آلود، منطق خاص رویدادها	واژهٔ تاریکی استعاره از شومی و بدبختی	واژه‌های گفتاری و عامیانه و اشتباه، نشانهٔ بی‌سوادی راوی و دیگر شخصیت‌ها
ایدئولوژیک	فلاکت، خرافه‌گرایی، شرایط ناگوار	فضای تاریک، سردرگمی، ناخوشی، ناامیدی، چلنگر نشانهٔ محصور بودن، کلاغ نشانهٔ تیره‌بختی	بی‌نظمی، هرج‌ومرج، فرصت‌طلبی

۴. ۴. رمزگان و نشانه‌های داستان‌ها در فیلم‌های اقتباس‌شده

در این بخش مشخص می‌شود که کدام نشانه‌ها (مثلاً موقعیت‌های بصری، فضا و گفت‌وگوهای نمایشی، ساختارهای نمادین قابل تبدیل به تصویر) بیشترین جذابیت را برای سینماگران داشته‌اند.

گاو

در داستان "گاو" مجموعه‌ای از نشانه‌های اجتماعی و متنیِ قدرتمند (فقر روستایی، القاب مذهبیِ "مشدی"، خانه‌های بی‌روزنه، فانوس دودزده و طناب چرکین) و موقعیت‌های وهم‌آلود روایی (رویدادهایی خارج از منطق واقعیت و فضای غلیظ تاریکی) برای سینماگر جذابیت بصری و دراماتیک فراهم می‌کند. این نشانه‌ها هم قابلیت تمثیلی قوی دارند (گاو به‌مثابهٔ استعارهٔ سنت و شیوهٔ زندگی) و هم موقعیت‌های سناریویی آشکاری می‌سازند (دیگرسانی هویتی مشدی‌حسن، تلاش جمعی برای پنهان‌کاری، لحظات تعلیق و جنون). در فیلم‌سازی این عناصر امکان خلق قاب‌های نمادین (فانوس کم‌نور، طویلهٔ تاریک، چهره‌های آفتاب‌سوخته) و موقعیت‌های دراماتیکِ قابل‌تصویر (بازگشت گاو، جنون

تدریجی) را می‌دهند، و ازاین‌رو هم برای تصویرسازی سینمایی و هم برای برجسته‌سازی پیام‌های ایدئولوژیک اجتماعی بسیار جذاب‌اند.

آرامش در حضور دیگران

در "آرامش در حضور دیگران" نشانه‌های متنی و ایدئولوژیکِ فضای تاریک، تضاد بین سنت و مدرنیته، و ساختار گفت‌وگویی شفاف، بیشترین کشش اقتباسی را ایجاد کرده‌اند. متن با تکرار واژهٔ "تاریکی" و با نمایش موقعیت‌های بین‌نسلی (سرهنگ بازنشسته در برابر دختران مدرن) موقعیت‌های بحران هویتی و درماندگی را می‌سازد که سینماگران می‌توانند با طراحی نورپردازیِ کم‌نور قاب‌های ایستا و فضاهای بستهٔ بصری را فراهم کنند. همچنین دیالوگ‌های دقیقِ روایی، امکان انتقال لایه‌های روانی شخصیت‌ها را فراهم می‌آورد. بنابراین انگیزهٔ اقتباس در این داستان بیشتر از جنسِ ایجاد همذات‌پنداری چندسطحی و بازنمایی ایدئولوژیک تضادهای اجتماعی است تا صرفاً خلق رویدادهای رخدادی گسترده که همین موجب جذب کارگردانِ متمایل به نمایش درونیات و طراحی بصریِ پیچیده شده است.

آشغال‌دونی

"آشغال‌دونی" با شبکه‌ای از نشانه‌های اجتماعیِ آشکار (بیمارستان کثیف، کاراکترهای موقعیت‌محور، غذای مانده، بازار سیاه خون) و زبان محاوره‌ای راوی، برای سینماگران موقعیت‌های بصری و موقعیتیِ قوی و ملموسی فراهم می‌کند. موقعیت بیمارستان آلوده به‌عنوان نماد جامعه فاسد، و تحول اخلاقی علی از کودکی ساده به فرصت‌طلبیِ سودجو سناریوی تصویری پُرکنشی می‌سازد: نماهای نیمه‌تاریکِ زیرزمین، قاب‌های بسته آشپزخانه و راهروهای آلوده، و دیالوگ‌های عامیانه که هویت طبقاتی را منتقل می‌کنند. این ترکیبِ عناصر باعث می‌شود فیلم‌سازان به‌خاطر قابلیت تمثیلیِ قوی موقعیت‌های دراماتیکِ قابلِ فیلم‌شدن و ظرفیتِ ایدئولوژیک برای نقد اجتماعی، جذب اقتباس از این داستان شوند.

با توجه به جدول ۲ آشکار می‌شود که چگونه تحلیل رمزگانی موجب استخراج روابط

علّی میان نشانه‌ها و انگیزه‌های اقتباس می تواند باشد.

جدول ۲. رمزگان داستان‌ها در فیلم‌های اقتباس‌شده

رمزگان	نشانه‌های کلیدی	سازوکار علّی	انگیزه‌های اقتباس
رمزگان اجتماعی	ساختارهای قدرت و جایگاه‌های اجتماعی (روابط خانواده، سلسله‌مراتب)	نمایان شدن تداوم یا تضاد اجتماعی که به الگوهای روایی قابل تصویر بدل می‌شود.	ظرفیت ایدئولوژیک برای بازنمایی اجتماعی؛ جذابیت برای خلق منازعات دراماتیک.
	نقش‌های جنسیتی و انتظارات اجتماعی	تولید موقعیت‌های تعارض و همذات‌پنداری که کارگردان می‌تواند بصری‌سازی کند	امکان همذات‌پنداری مخاطب؛ موقعیت‌های دراماتیک قابل فیلم‌شدن
	نشانه‌های نمادین موقعیت‌های شهری/روستایی (محل کار، محله، میدان)	تعیین موقعیت بصری و زمینهٔ فضایی برای صحنه‌پردازی و قاب‌بندی	قابلیت تمثیلی برای نمایش تصویری؛ فراهم‌آوردن فضاهای دراماتیک
رمزگان متنی	آرایه‌های زبانی و توصیفی (تصویرسازی، مجازها)	فراهم‌کردن تصاویر ذهنیِ قوی که به تصاویر سینمایی قابل ترجمه‌اند	قابلیت تمثیلی برای نمایش تصویری
	ساختار روایت و نقطه‌نظر (نثر اول/سوم، پرش‌های زمانی)	ایجاد شیوه‌های روایی که اقتباس را به انتخاب تکنیک‌های فیلم‌سازی (نما، کات، فلاش‌بک) هدایت می‌کند	موقعیت‌های دراماتیک قابل فیلم‌شدن؛ ابزار همذات‌پنداری
	تکیه‌گاه‌های سمبولیک در متن (اشیاء، تکرار واژگان)	افزایش بسامدِ نشانه‌ها که برای انتقال تصویری و وحدت بصری اقتباس جذاب است	قابلیت تمثیلی و ساختار نمادین قابل تبدیل به تصویر
رمزگان تفسیری	لایه‌های معانی ضمنی و تم‌های اخلاقی	آشکارسازی تعارض‌های پنهان که فیلم می‌تواند به‌صورت نمادین و بصری برجسته کند	ظرفیت ایدئولوژیک برای بازنمایی اجتماعی؛ موقعیت‌های دراماتیک
	موقعیت تاریخی-فرهنگی متن	فراهم‌آوردن زمینهٔ نمادین برای انتخاب بصری و طراحی تولید	قابلیت تمثیلی برای نمایش تصویری؛ جذابیت برای بازتولید تاریخی/اجتماعی
	قاب‌های تفسیری چندمعنایی (ابهام‌های روایت)	انگیزش برای بازخوانیِ تصویری و تاکید بر عناصر بصری که چندمعنایی را منتقل کنند	امکان همذات‌پنداری و ایجاد خوانش‌های چندسطحی در فیلم

۵. نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سه داستان اقتباس‌شده از غلام‌حسین ساعدی در سینما با وجود تفاوت‌هایی که دارند، دارای نشانه‌های مشترکی به‌ویژه در دسته‌بندی رمزگان اجتماعی هستند؛ نشانه‌هایی مانند دگردیسی هویت شخصیت اصلی داستان، سردرگمی و درماندگی و ناامیدی انسان عصر حاضر، فضای تاریک و شرایط ناگوار اجتماعی، نارضایتی و ناخوش‌احوالی شخصیت‌های داستان. نشانه‌های اجتماعی مشترک در این داستان‌ها، بازتابی از اوضاع اجتماعی در سال‌های دههٔ ۴۰ و ۵۰ بوده و نشان می‌دهد که دلیل انتخاب آن‌ها توسط این دو کارگردان، دغدغه‌مندی آن‌ها نسبت به مسائل روز و زندگی انسان عصر حاضر بوده است. البته نشانه‌های اجتماعی مشترک در دو داستان "گاو" و "آشغال‌دونی" که توسط مهرجویی انتخاب شده‌اند، در مقایسه با داستان "آرامش در حضور دیگران" بسامد بالاتری دارد که این موضوع، سلیقهٔ شخصی و دغدغه‌مندی خاص مهرجویی را نشان می‌دهد. داستان "آرامش در حضور دیگران" ناآرامی و سردرگمی انسان‌ها را در جامعه‌ای بازتاب می‌دهد که نه سنتی است و نه مدرن، و افراد در این میانه و در تقابل این دو دچار درماندگی و نارضایتی شده‌اند. در این داستان برخلاف دو داستان دیگر فقر دیده نمی‌شود و افراد تا حدودی به حقوق خود آگاه هستند؛ اما داستان‌های "گاو" و "آشغال‌دونی" روایت‌گر زندگی افرادی است که نادانی، ناآگاهی، فقر و بیچارگی آن‌ها را به فلاکت کشانده است؛ هرچند در داستان "گاو" شخصیت‌های ساده و روستایی در اندیشهٔ کمک به یکدیگر هستند، ولی در داستان "آشغال‌دونی" هر کسی به فکر منافع شخصی خویش و سوءاستفاده از دیگران است.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجودندارد.

ORCID
Ali Reza Nabilou https://orcid.org/0000-0002-1562-9747
Atefeh Saleh https://orcid.org/0009-0001-2483-2923

منابع

احمدی، بابک. (۱۴۰۰). ساختار و تأویل متن. تهران: مرکز.

بیرامی، ریحانه. (۱۳۹۴). نشانه‌شناسی تصویری سه نمونه از فیلم‌های ساخته‌شده بر اساس داستان‌های غلام‌حسین ساعدی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه نیشابور.

پورنعمت، امیر. (۱۳۶۹). «تأثیر اقتباس ادبی در سینمای ایران». ادبستان فرهنگ و هنر، س ۲ ش ۱۴: ۶۰- ۶۳.

پهلوان‌نژاد، محمدرضا. (۱۳۸۶). «ارتباط غیرکلامی و نشانه‌شناسی حرکات بدنی». زبان و زبان‌شناسی. س۳ ش۶: ۱۳- ۳۰.

چندلر، دنیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمهٔ مهدی پارسا. تهران: سورهٔ مهر.

خیری، محمد. (۱۳۶۸). اقتباس برای فیلم‌نامه. تهران: سروش.

سابورو، فردریک. (۱۳۹۵). اقتباس در سینما. ترجمهٔ عظیم جابری. تهران: افراز.

ساعدی، غلام‌حسین. (۱۳۵۶). گور و گهواره. تهران: آگاه.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). واهمه‌های بی‌نام‌ونشان. تهران: ماه‌ریز.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۸). عزاداران بیل. تهران: نگاه.

سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: علم.

سوسور، فردینان‌دو. (۱۳۷۸). درس‌های زبان‌شناسی همگانی. ترجمهٔ نازیلا خلخالی. تهران: فروزان روز.

شهبازی، رامتین. (۱۳۹۳). نشانه‌شناسی فرهنگی تاریخ ادبیات و تئاتر ایران (۱۳۰۰- ۱۳۳۰).

تهران: علم.

عظیما، وحید. (۱۳۹۹). اقتباس‌های سینمایی ناصر تقوایی با رویکرد نشانه معنایی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی.

قیصری، نوراله. (۱۳۸۳). هویت ملی؛ مؤلفه‌ها، چگونگی پیدایش و تکوین آن. تهران: تمدن ایرانی.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). در جستجوی نشانه‌ها (نشانه‌شناسی، ادبیات، واسازی). ترجمهٔ لیلا صادقی و تینا امراللهی، ویرایشِ فرزان سجودی. تهران: علم.

گیدنز، آنتونی. (۱۳۸۰)، مجموعه مقالات دربارهٔ مدرنیسم. ترجمهٔ حسینعلی نوروزی. تهران: نقش جهان.

گیرو، پی‌یر. (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: آگاه.

معراجی اسکویی، شعله. (۱۳۹۱). «درآمدی بر نشانه‌شناسی کاربردی عناوین برنامه‌های رادیویی». ماهنامهٔ رادیو، س ۱۰ ش ۶۰: ۶۰- ۷۱.

مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۸). دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۴). نشانه در آستانه (جستارهایی در نشانه‌شناسی). تهران: فرهنگ نشر نو.

وبر، ماکس. (۱۳۶۷). مفاهیم اساسی جامعه‌شناسی. ترجمهٔ احمد صدارتی. تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۹). فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: اهورا.

References

Ahmadi, B. (1400 SH/2021). *[Sakhtar va Ta'vil-e Matn] Structure and Interpretation of Text.* Tehran: Markaz. [In Persian]

Azima, V. (1399 SH/2020). *Eqtebas-ha-ye Sinamai-ye Naser Taqva'i ba Roykard-e Neshane-ye Ma'nai [Naser Taqva'i's Cinematic Adaptations with a Semantic Sign Approach].* (Master's thesis, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University). [In Persian]

Beyrami, R. (1394 SH/2015). *[Neshaneshenasi-ye Tasviri-ye Se Nemune az*

Filmha-ye Sakhteh Shode Bar Asas-e Dastanhaye Gholamhoseyn Sa'edi] Pictorial Semiotics of Three Samples of Films Made Based on Gholamhoseyn Sa'edi's Stories. (Master's thesis, Faculty of Art, Neyshabur University). [In Persian]

Chandler, D. (1387 SH/2008). *Mabani-ye Neshaneshenasi [Semiotics: The Basics].* (M. Parsa, Trans.). Tehran: Sure-ye Mehr. [In Persian]

Culler, J. (1388 SH/2009). *Dar Jostoju-ye Neshane-ha (Neshaneshenasi, Adabiyat, Vasazi) [The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction].* (L. Sadeqi & T. Amrollahi, Trans.; F. Sojoudi, Ed.). Tehran: Elm. [In Persian]

Giddens, A. (1380 SH/2001). *Majmu'e Maqalat darbare-ye Modernism [Collected Essays on Modernism].* (H. Noruzi, Trans.). Tehran: Naqsh-e Jahan. [In Persian]

Guirot, P. (1383 SH/2004). *Neshaneshenasi [Semiotics].* (M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah. [In Persian]

Homa'i, J. (1389 SH/2010). *Fonun-e Balaghat va Sana'at-e Adabi [Rhetorical Arts and Literary Crafts].* Tehran: Ahoura. [In Persian]

Kheiry, M. (1368 SH/1989). *Eqtebas Baraye Filmname [Adaptation for Screenplay].* Tehran: Soroush. [In Persian]

Makaryk, I. R. (1388 SH/2009). *Daneshname-ye Nazariyat-e Adabi-ye Mo'aser [Encyclopedia of Contemporary Literary Theory].* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah. [In Persian]

Meraji Osku'i, Sh. (1391 SH/2012). "Dar-amadi Bar Neshaneshenasi-ye Karbordi-ye Anavin-e Barnameha-ye Radioui" [An Introduction to Applied Semiotics of Radio Program Titles]. *Mahname-ye Radio*, 10(60), 60-71. [In Persian]

Nojoumian, A. A. (1394 SH/2015). *Neshane dar Astane (Jostareha'i dar Neshaneshenasi) [Sign at the Threshold (Essays in Semiotics)].* Tehran: Farhang Nashr-e No. [In Persian]

Pahlevan-Nejad, M. R. (1386 SH/2007). "Ertebat-e Gheyre-Kalami va Neshaneshenasi-ye Harakat-e Badani" [Non-Verbal Communication and Semiotics of Body Movements]. Zaban va Zabanshenasi, 3(6), 13-30. [In Persian]

Pur-Nemat, A. (1369 SH/1990). "Ta'sir-e Eqtebas-e Adabi dar Sinama-ye Iran" [The Effect of Literary Adaptation in Iranian Cinema]. *Adabestan-e Farhang va Honar*, 2(14), 60-63. [In Persian]

Qeysari, N. (1383 SH/2004). Hoviyat-e Melli; Mo'allefe-ha, Chegunegi-ye Peydayesh va Takvin-e An [National Identity; Components, Genesis and Evolution]. Tehran: Tamaddon-e Irani. [In Persian]

Saedi, Gh. H. (1388 SH/2009). Azadarane Bil [The Mourners of Bayal].

Tehran: Negah. [In Persian]
Saedi, Gh. H. (1356 SH/1977). Gur va Gahvare [The Grave and the Cradle]. Tehran: Agah. [In Persian]
Saedi, Gh. H. (1379 SH/2000). Vahemehay-e Bi-nam va Neshan [Unnamed and Anonymous Fears]. Tehran: Mahriz. [In Persian]
Sabourou, F. (1395 SH/2016). Eqtebas dar Sinama [Adaptation in Cinema]. (A. Jaberi, Trans.). Tehran: Afraz. [In Persian]
Saussure, F. de. (1378 SH/1999). Dars-ha-ye Zabanshenasi-ye Omumi [Course in General Linguistics]. (N. Khalkhali, Trans.). Tehran: Foruzan Rooz. [In Persian]
Shahbazi, R. (1393 SH/2014). Neshaneshenasi-ye Farhangi-ye Tarikh-e Adabiyat va Te'atr-e Iran (1300-1330) [Cultural Semiotics of Iranian Literary and Theater History (1921-1951)]. Tehran: Elm. [In Persian]
Sojoudi, F. (1393 SH/2014). *Neshaneshenasi-ye Karbordi [Applied Semiotics]*. Tehran: Elm. [In Persian]
Weber, M. (1367 SH/1988). *Mafahim-e Asasi-ye Jame'e Shenasi [Basic Concepts in Sociology]*. (A. Sedarati, Trans.). Tehran: Markaz. [In Persian]

استناد به این مقاله: نبی‌لو، علی‌رضا، صالح، عاطفه. (۱۴۰۴). نشانه‌شناسی سه داستان از غلام‌حسین ساعدی، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۲)*، ۹-۳۸. doi: 10.22054/jrll.2025.87765.1191

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

Literary Language Research Journal
Winter 2026, 3(12), 39- 84
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.89921.1222

ATU PRESS

Original research
Accept: 1/2/2026
Revise: 30/1/2026
Submit: 21/12/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Semantics, Cognitive Rhetoric, and the Artistic Value of the Preposition *ba* (with) in Hafez's Ghazals from a Cognitive Linguistic Perspective

Lale Tahmasebi — PhD Candidate in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Mohammadreza Salehi Mazandarani * — Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Nasrollah Emami — Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Davood Poormozaffari — Assistant Professor in Language and Literature, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.

Abstract

This study grounded in cognitive semantics and cognitive rhetoric, analyzes the artistic and conceptual roles of prepositions in Hafez's sonnets. Linguistic data were drawn from Hafez's Sonnets, edited by Khanlari (1987). The analysis focused on the preposition *ba* and related lexical items, examining them through Langacker's (1987) radial category theory and Lakoff and Johnson's (1980) conceptual metaphor theory. Results indicate that Hafez, by employing overlapping semantic networks, elevates prepositions from their syntactic function to rhetorical and metaphorical levels. Each motif independently contributes to the rhythm, allusions, and inner music of the ghazal. A meaningful connection between the physical perception of place and emotional and mystical experience is conveyed through

* Corresponding Author: mo.salehi@scu.ac.ir

How to Cite: Tahmasebi, L., Salehi Mazandarani, M., Emami, N., Poormozaffari, D. (2026). Semantics, Cognitive Rhetoric, and the Artistic Value of the Preposition ba (with) in Hafez's Ghazals from a Cognitive Linguistic Perspective. *Literary Language Research Journal, 3(12),* 39- 84. doi: 10.22054/jrll.2026.89921.1222

these linguistic elements, a phenomenon understood as "sensory-emotional co-writing" from a cognitive linguistic perspective. In Hafez's literary system, prepositions transcend a mere syntactic role; rather, like elements in a painting, they create a network of meaningful colors and lines. From a cognitive linguistic standpoint, the process of embodied perception is crucial: each *ba* acts as a bridge between sense and meaning, with its position transferred from the body to the soul. Through this function, prepositions in Hafez's ghazal serve as the engine of rhetorical movement, facilitating the re-creation of mystical experience through sensory language.

1. Introduction

The Persian ghazal tradition offers fertile ground for analyzing how function words construct meaning. The preposition *ba* ("with"), often glossed as denoting accompaniment or instrumentality, emerges in Hafez's poetry as a locus for experiential coupling—connecting persons, concepts, and affective states. Moving beyond classical grammar, cognitive linguistics treats *ba* as an active meaning-making resource. This article investigates the cognitive-semantic dimensions of *ba*, integrating Iranian scholarship with Western cognitive frameworks to examine its role in companionship, opposition, and mystical union within Hafez's lyric economy.

2. Theoretical Framework

Cognitive linguistics posits that meaning arises from embodied experience, with schematic and frame-based conceptual organization.

- Langacker's (1987) radial network positions *ba* as a prototype-centered term whose core sense (physical co-presence) extends to abstract uses (association, union, opposition).
- Lakoff and Johnson's (1980) Conceptual Metaphor Theory explains *ba*'s extension from spatial "WITH" to social and affective domains (PARTNER, UNION).
- Talmy's (1983) image schemas (containment, alignment, path) anchor *ba*'s polysemy in spatial experience, motivating cognitive extensions.
- Iranian linguists, such as Safavi (2003) and Rasekh-Mohand (2012), emphasize pragmatic, connotative, and spiritual dimensions, supporting the preposition's centrality in meaning construction.

3. Methodology

A descriptive-analytical approach was employed, involving a close reading of selected ghazals from Hafez's Divan. Instances of *ba* were isolated to identify patterns across companionship, conflict, separation, and mystical dialogue. Each example was examined for syntactic use, activated schemas, affective nuance, and rhetorical effect, then mapped within a radial semantic network. Image schemas were identified by analyzing *ba*'s collocation with nouns, pronouns, and phrases. Profiles of companionship, instrumentality, association, opposition, and union were modeled to track semantic extension.

4. Analysis and Discussion

4.1. Image-Schematic Level

Ba anchors entities in shared experiential fields. Companionship emerges via containment or alignment, producing protective co-presence. Union arises in lines invoking inseparable bonds or mystical fusion, transforming spatial links into metaphysical unity. Path and trajectory schemas structure *ba*'s role within journeys—physical, emotional, or spiritual.

4.2. Affective Level

Ba communicates warmth, trust, and solidarity (e.g., friendship, love, spiritual intimacy) or, conversely, rivalry and tension (e.g., opposition, longing). In Hafez's ghazals, *ba* frequently indexes closeness with the beloved, inviting sensory and emotional engagement. In mystical registers, *ba* functions as a conduit for transcendence, expressing longing for union with the divine.

4.3. Rhetorical Level

Ba organizes poetic oppositions: it acts as a foil to separation and as a bridge to unity. Hafez uses it to alternate between worldly companionship and mystical union, adjusting stance, address, and voice. The preposition's repetition and position within verses reinforce rhythmical and semantic continuity and intensify the ambiguity (*iham*) central to classical Persian lyricism.

4.4. Companionship and Instrumentality

Canonical passages often frame companionship—walking together, drinking together, lamenting together—where *ba* marks shared agency

and activity. Instrumentality ("doing with") often merges with companionship to highlight collaborative action or mutual experience.

4.5. Opposition

Ba may also signify contrast or rivalry; proximity in form highlights divergence in intention, dramatizing divides between appearance and reality, or desire and indifference.

4. 6. Mystical Union

In many instances, *ba* signifies ontological fusion—erasing boundaries between seeker and beloved, or human and divine. Here, metaphoric "WITH" becomes existential alignment.

4. 7. Pattern Overview

Ba's polysemy is motivated and cognitively structured. It operates beyond a grammatical role, facilitating relational stance, affective resonance, and layered metaphor. Even in abstraction, traces of embodied spatial meaning persist, confirming Talmy's (1983) thesis.

5. Conclusion

This cognitive-semantic analysis reveals *ba* as a central instrument in Hafez's poetic meaning-making—a dynamic agent orchestrating multidimensional relations of companionship, opposition, and mystical union. Through the interplay of radial networks, conceptual metaphors, and image schemas, *ba* guides readers through complex affective and philosophical landscapes. The study affirms that prepositions, especially *ba*, are pivotal in cognitive poetics: they actively shape how meaning is produced, perceived, and interpreted in Persian ghazal. This interdisciplinary model encourages further research at the intersection of linguistics and literary analysis.

Keywords: Prepositions, Rhetoric, Cognitive Semantics, Conceptual Metaphor, Hafez, Radial Category.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۴۰۴، ۳۹- ۸۴
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.89921.1222

معناشناسی، بلاغتِ شناختی و ارزش هنری حرف اضافهٔ "با" در غزلیات حافظ از منظر زبان‌شناسی شناختی

لاله طهماسبی — دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

محمدرضا صالحی مازندرانی * — استاد گروه زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

نصرالله امامی — استاد گروه زبان وادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

داوود پورمظفری — استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۹/۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۱/۱۲
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

چکیده

در دستگاه ادبی حافظ حروف اضافه صرفاً نقش نحوی ندارند، بلکه همانند عناصر نقاشیْ شبکه‌ای از رنگ‌ها و خطوط معنایی می‌سازند. پژوهش حاضر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و بر پایهٔ رویکرد معناشناسی شناختی و بلاغت شناختی به واکاوی نقش‌های هنری و مفهومی حروف اضافه به‌ویژه "با" و دیگر حروف هم‌خانواده‌اش بر پایهٔ نظریهٔ مقولهٔ شعاعی لانگاکر (۱۹۸۷) و استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در غزلیات حافظ می‌پردازد. داده‌های زبانی برگرفته از دیوان غزلیات حافظ تصحیح خانلری، و روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است. نتایج نشان می‌دهد که حافظ با بهره‌گیری از شبکه‌های معناییِ همپوشان، حروف اضافه را از کارکرد نحوی به سطوح بلاغی و استعاری می‌کشاند؛ به‌گونه‌ای که هر نقش‌نما نقشی مستقل در آفرینش ریتم، ایهام، و موسیقی درونی غزل دارد. نسبت معناداری میان ادراک فیزیکیِ مکانْ با تجربهٔ عاطفی و عرفانی از طریق این حروف بازتاب یافته است که از دید زبان‌شناسی شناختی به "هم‌نگاریِ حسی-عاطفی" معنا می‌یابد. آنچه از دید زبان‌شناسی شناختی اهمیت دارد، فرایند تجسم‌یافتنِ ادراک است: هر "با" پلی است میان حس و معنا. با این کارکردْ حروف اضافه در غزل حافظ موتور حرکت بلاغت شناختی‌اند، زیرا موجب بازآفرینیِ تجربهٔ عرفانی در قالب زبان حسی می‌شوند و افق دید ما را به هستی‌شناسی حافظ وسیع‌تر می‌نمایند.

* نویسندهٔ مسئول: mo.salehi@scu.ac.ir

کلیدواژه‌ها: حروف اضافه، "با"، بلاغت شناختی، معناشناسی شناختی، استعارهٔ مفهومی، غزلیات حافظ، مقولهٔ شعاعی.

۱. مقدمه

لانگاکر[1] که پایه‌گذار نظریهٔ دستور شناختی است، معتقد است که معنا صرفاً رابطه‌ای میان نشانه و مرجع خارجی نیست، بلکه ساختی مفهومی است که در ذهنِ گویشور رخ می‌دهد. معنای حروف اضافه نیز حاصلِ «تصویرسازی ذهنی از روابط فضایی» است. لیکاف و جانسون[2] نیز با نظریهٔ استعارهٔ مفهومی نشان دادند که مفاهیم انتزاعی بر مبنای تجربه‌های حسی درک می‌شوند و حروف اضافه نیز یکی از ابزارهای زبانی مهم برای این درک هستند.

لیکاف نخستین بار اصطلاح معنی‌شناسی شناختی را در مقاله‌ای با همین عنوان مطرح کرد. معنی‌شناسان شناختی معتقدند دانش زبانی بخشی از شناخت عام انسان است و معتقدند که تکوین مفاهیم و گزاره‌ها، استعاره، مجاز، مقوله‌بندی زبانی و ذهنی از پدیده‌های جهان خارج همگی به‌عنوان بخشی از روند کلی شناخت آدمی از جهان خارج صورت می‌پذیرند. معنی‌شناسی شناختی که به بررسی رابطه بین معنا و ارجاع آن در جهان واقعی می‌پردازد، شامل مفاهیم و مباحثی مانند طرحواره‌های تصویری، استعاره و مجاز، معنای دائرةالمعارفی، مقوله‌بندی و سرنمون، فضاهای ذهنی و آمیزهٔ مفهومی می‌شود. استعاره مهم‌ترین مبحث در معنی‌شناسی شناختی است (راسخ مهند، ۱۳۹۲ : ۳٤).

اعمال و رفتارهایی مانند دیدن، خوابیدن، حرکت کردن، شنیدن و خوردن موجب پدید آمدن ساخت‌های بنیادینی می‌شوند که برای اندیشیدن دربارهٔ امور انتزاعی به کار می‌روند (صفوی، ۱۳۸۲: ٦٨). این تجربیات مکرر و ملموس اولیه باعث پیدایش طرحواره‌های تصویری می‌شوند و همین طرحواره تصویر بسیاری از مفاهیم انتزاعی را به صورت استعاری ساختاربندی می‌کنند. راسخ مهند نیز با تکیه بر اصول معناشناسی شناختی بیان می‌دارد که چندمعنایی حروف اضافه در زبان فارسی ساختاری شبکه‌ای و شعاعی دارد: «هر حرف اضافه دارای یک معنای هسته‌ای عینی-فضایی است[3] که سایر معانی از آن مشتق می‌شوند» (۱۳۹۰: ۶۳) و هم‌چنین «معانی انتزاعی‌تر حاصل استعارهٔ مفهومی و گسترش

1. Ronald Langacker
2. George Lakoff & Mark Johnson
3. core meaning

طرحواره‌ای هستند» (همان: ۶۸).

از سوی دیگر، در نظام فکری حافظ زبان فراتر از ابزار ارتباطی عمل می‌کند؛ واژگان حامل طرح‌واره‌های تجربی و سازوکارهای تصویری‌اند. حروف اضافه در اشعار او همچون پیوندگاه‌های تفکر و عاطفه به‌کار گرفته می‌شوند. این مؤلفه‌ها نه‌تنها شبکهٔ نحوی، بلکه ساختارهای بلاغی و موسیقایی غزل را نیز سازمان می‌دهند و کارکردی فراتر از ارتباطِ صرف بر عهده دارند. در دیوانِ حافظ حرف اضافهٔ "با" و هم‌خانواده‌هایش بارها در معانی و ساختارهای گوناگون به کار رفته‌اند.

سؤال اصلی پژوهش این است که حرف اضافهٔ "با" و حروف هم‌خانواده‌اش در هر ساختار کدام چارچوب ذهنی یا رابطهٔ معنایی خاص را فعال می‌کنند؟

در این پژوهش تلاش می‌شود با اتکا به کل بدنهٔ داده‌ها، تحلیلی لایه‌مند دربارهٔ بلاغت شناختی و ارزش هنری حرف اضافهٔ "با" در شعر حافظ ارائه شود. این تحلیل تلفیقی از رویکرد معنی‌شناسی شناختی و بلاغت ساختارمند شناختی است که بر پیوند میان زبان ادبی و سازوکارهای ذهنی ادراک، هم‌احساسی، و جهت‌گیری فضایی تکیه دارد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

از نخستین مطالعات دربارهٔ نقد و ارزیابی استعاره به‌ویژه استعارهٔ مفهومی را می‌توان در نوشته‌های پراکنده؛ دفتر دوم: نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی کوروش صفوی (۱۳۹۱ب) بازجست. او هم‌چنین در بخشی از کتاب استعاره (۱۳۹۶) مباحثی را به نقد و تحلیل نظریهٔ استعارهٔ مفهومی اختصاص داده و معتقد است که بررسی استعاره از بنیادی‌ترین بخش‌های مطالعات معنی‌شناسی شناختی است. معنی‌شناسان شناختی در مطالعات خود نقش عمده‌ای برای استعاره قائل شده‌اند و آن را ابزار مناسبی برای تشخیص چگونگی اندیشیدن و رفتارهای زبانی می‌دانند.

در دههٔ اخیر مطالعات متعددی با رویکرد معناشناسی شناختی روی حروف اضافه در زبان فارسی انجام شده که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از:

- مختاری و رضایی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی شبکهٔ معنایی حرف اضافهٔ "با" در زبان فارسی» به تصادفی‌نبودن معانی مختلف حروف اضافه با ارائهٔ شبکهٔ معنایی این حرف پرداختند. نتایج تحقیق نشان داد که حرف اضافهٔ "با" دارای شبکه معنایی منسجمی است که مفاهیم گوناگون در قالب سه خوشهٔ معنایی توافقی، تقابلی، و وضعیتی حول محور یک معنای سرنمونی که همان مجاورت و همراهی است، در قالب ساختاری شعاعی قرار گرفته‌اند.
- گندمکار (۱۳۹۰) در تحلیلی استعاره را فرایندی شناختی می‌داند که مقوله‌های ذهنی را در حوزه‌ای ملموس عینیت می‌بخشد و امکان مطالعهٔ ساختار ذهنی انسان را فراهم می‌کند. در مقالهٔ «یک‌سویگی استعاره‌های مفهومی ...» (۱۳۹۸) نیز بیان می‌دارد که در معنی‌شناسی شناختی بنا به اصول اولیهٔ لیکاف و جانسون یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نگاشت در شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی، یک‌سویه‌بودن است و نگاشت همواره از حوزهٔ مبدأ به حوزهٔ مقصد اعمال می‌شود. او با تحلیل و واکاوی استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی نشان می‌دهد دهد که اولاً معیار و محدودیت خاصی برای تعداد و نیز شکل گیری استعاره‌های مفهومی وجود ندارد و ثانیاً استعارهٔ مفهومی در زبان فارسی دوسویه است.
- زاهدی و محمدی زیارتی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «شبکهٔ معنایی حرف اضافهٔ فارسی"از" در چهارچوب معنی‌شناسی شناختی» از ابزارهایی مانند مقوله‌بندی، پیش‌نمونه، طرحوارهٔ شناختی، و شبکهٔ معنایی برای بررسی مفهوم پیش‌نمونه و مفاهیم متمایز "از" بهره بردند و شبکهٔ معنایی آن را ترسیم نمودند. آن‌ها نتیجه گرفتند که مفهوم پیش‌نمونه‌ای "از" به‌عنوان مفهومی کانونی، شبکه‌ای معنایی ایجاد می‌نماید که معانی مستقیم و غیرمستقیم و هم‌چنین عینی (فیزیکی) و انتزاعی (استعاره‌ای) در آن وجود دارند.
- علی‌نژاد و آرین‌پور (۱۳۹۸) در مقالهٔ «رویکرد معناشناسی شناختی به حرف اضافهٔ "به" با تأکید بر شاهنامه فردوسی» مقولات شعاعی حرف "به" را از منظر شناختی بررسی، و تغییرات معنایی ایجادشده در شبکهٔ معنایی آن را بیان نمودند. آن‌ها نتیجه گرفتند که

معنای سرنمونی "اتصال و الصاق" بیشترین بسامد وقوع را دارد.

مطالعات زیادی تاکنون غزلیات حافظ را از دیدگاه‌های گوناگون محتوایی، زبانی و بلاغی بررسی کرده‌اند. در ادامه صرفاً به دو پژوهشی اشاره می‌شود که از منظر زیبایی‌شناسی شناختی به آن نگریسته باشند:

- عباسی، صادقی و شیروانی (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی انواع استعاره در غزلیات حافظ شیرازی بر مبنای زبانشناسی شناختی» انواع استعاره هستی‌شناسانه، ساختی و جهتی را با رویکرد زبانشناسی شناختی بررسی نمودند و نتیجه گرفتند که حافظ از اسم‌نگاشت‌های عاشقانه، عارفانه، رندانه، مدحی و فلسفی در بیان استعاره‌های هستی‌شناسانه، و از جهت‌های راست، درون، بیرون، کنج، بلند، پیش، فراز، زیر، اوج، بن، سر و دور برای بیان مفاهیم استعاره‌های جهتی بهره برده است.
- نوری، نوری و حیدری (۱۴۰۳) در مقالهٔ «بلاغتِ شناختی صفت در شعر حافظ» با استفاده از نظریهٔ استعارهٔ مفهومی به کارکرد بلاغی "صفت" در غزلیات حافظ پرداخته‌اند. آن‌ها با ذکر شاهد مثال، کارکرد بلاغی و شناختی هر صفت و نقش آن در چرخهٔ بلاغی بیت را توصیف نموده، و نتیجه گرفته‌اند که صفت‌هایی مانند گلرخ، دلسوخته، و ترِ شیرین به‌عنوان مجرای ورود ذهن به حوزه‌های شناختی عمل می‌کنند که علاوه بر آشکارسازی معانی ضمنی، چگونگیِ خلق آرایه‌های بلاغی را نیز روشن می‌سازد.

تاکنون پژوهشی که به‌طور خاص و منسجم به تحلیل شناختی و تبیین ارزش هنری و بلاغی حرف اضافهٔ "با" در دیوان حافظ بپردازد، انجام نشده است. در پژوهش حاضر پژوهنده تلاش‌دارد مدل جامع‌تری از پیوند میان معناشناسی شناختی و ارزش بلاغی حرف "با" در غزل حافظ ارائه دهد تا به مدد این پژوهش دریچه‌ای به سوی هستی‌شناسی حافظ گشوده شود.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. مبانی نظری

مبنای نظری پژوهش حاضر را چند نظریه در حوزهٔ معناشناسی شناختی تشکیل می‌دهند که در ادامه معرفی می‌شوند.

۳. ۱. ۱. مدل شعاعی لانگاکر

در مدل شبکهٔ شعاعی[1] لانگاکر (۱۹۸۷) بیان می‌گردد که مفاهیم واحد نیستند، بلکه ساختاری مرکزی دارند که اعضای اصلی (سرنمون‌ها) را دربرمی‌گیرند و سپس با فاصله‌ای ادراکی، اعضای پیرامونی‌تر و استعاری از مرکز منشعب می‌شوند. در این مدل رابطهٔ سرنمون[2] و معانی مشتقِ حروف اضافه بررسی می‌شوند. برای حرف "با" یک معنای مرکزی (همراهی عینی) وجود دارد که سایر معانی (تقابل، ابزار، اتحاد عرفانی) از طریق بسط‌های استعاری از آن ناشی می‌شوند.

۳ . ۱ . ۲. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی لیکاف و جانسون

لیکاف و جانسون در ۱۹۸۰ نظریهٔ استعارهٔ مفهومی[3] را مطرح کردند و به نقد دیدگاه سنتی استعاره پرداختند. از دیدگاه سنتی زبان به دو بخش حقیقی و مجازی یا روزمره و ادبی تقسیم می‌شود، اما از نظر این دو استعاره انواع مختلف و کارکردهای گوناگونی دارد که کارکرد اصلی آن نوسازی و آراستن گفتار است. کوچش[4] در تکمیل این دیدگاه بیان می‌دارد که استعارهٔ مفهومی عبارت است از فهم حوزهٔ مقصد براساس حوزهٔ مبدأ، و اساس استعاره بر پایهٔ نگاشت‌ها استوار است. آن حوزهٔ مفهومی که عبارت‌های استعاری از آن استخراج می‌شود تا حوزهٔ مفهومی دیگری را درک کنیم، حوزهٔ مبدأ نام دارد و آن حوزهٔ مفهومی که بدین روش درک می‌شود، حوزهٔ مقصد نام دارد (ذوالفقاری و عباسی، ۱۳۹۴: ۱۰۹- ۱۱۱). در زبان‌شناسی شناختی استعاره صرفاً بر مبنای شباهت میان حوزهٔ مبدأ و مقصد ساخته نمی‌شود (لیکاف، ۱۳۹۵ : ۱۷) اما در نظر بلاغیون سنتی استعاره حاصل تشبیهی است که در زیرساخت آن بین حوزهٔ مبدأ و مقصد (مستعارمنه و مستعارله) شباهت وجود دارد. «استعارهٔ مفهومی در حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی بیان مفاهیم ذهنی در چارچوب مفاهیم محسوس و تجربی است که آدم

1. radial category
2. prototype
3. conceptual metaphor theory
4. Zoltan Kovecses

آن را حس و تجربه می‌کند و بدین صورت الگوی مفاهیم انتزاعی و ذهنی می‌شود» (شعبانلو، ۱۴۰۱ : ۲۲۵). «معنی‌شناسان شناختی استعاره را منحصر به زبان ادب و شعر نمی‌دانند، بلکه آن را عنصری لازم برای اندیشیدن درمورد پدیده‌های جهان به حساب می‌آورند. درواقع استعاره بارزترین تجلی شناخت در انسان است» (گندمکار، ۱۳۹۱: ۱۵۶).

۳. ۱. ۳. نظریهٔ شبکه‌ای تالمی[1]

لئونارد تالمی[2] معناشناسی شناختی را از سطح سامانه‌های مفهومی پایه آغاز می‌کند. او "مقولهٔ شعاعی"[3] را کمتر به‌کار می‌برد، اما ساختی که توصیف می‌کند دقیقاً همان مقولهٔ شعاعی است. «هر صورت واژگانی معمولاً معنای اصلی و طیفی از معانی گسترده دارد که به‌طور نظام‌مند با آن مرتبط هستند» (2000: 1/8). او تأکید می‌کند که در گسترش شعاعی معانی جدید جایگزین هسته نمی‌شوند، بلکه لایه‌لایه روی آن قرار می‌گیرند. اما «حس مرکزی تحت تأثیر تفاسیر گسترده، از نظر شناختی فعال باقی می‌ماند» (ibid: 112) و این نکته برای تحلیل شعر اهمیت بنیادین دارد.

تالْمی حروف اضافه را بخشی از سازه‌های دایره‌ای می‌داند که اطلاعات مسیر، رابطه یا حالت را در قالب واحد کوچک زبانی اما با بار مفهومی بسیار پیچیده بیان می‌کنند. در نظریهٔ تالْمی: ۱) هر حرف اضافه یک هستهٔ رابطه‌ای دارد، ۲) این هسته در بافت‌های مختلف حفظ می‌شود اما قلمرو کاربردش تغییر می‌کند، ۳) حاصل یک شبکهٔ شعاعی معناست. «دامنهٔ معنایی حرف اضافه، نظامی انگیزشی را تشکیل می‌دهد که از رابطه‌ای مرکزی نشئت می‌گیرد»(ibid: 34).

می‌توان دیدگاه تالْمی را چنین خلاصه کرد: ۱) معنا در زبان ساختاری شبکه‌ای دارد؛ ۲) این ساخت اغلب به‌صورت شعاعی سازمان می‌یابد؛ ۳) هستهٔ مقوله معمولاً فضایی و بدن‌مند است؛ ۴) گسترش‌ها محصول تعمیم طرح‌واره‌ای و بازتحلیل رویدادی‌اند؛ ۵) هستهٔ معنایی در

1. force dynamics
2. Leonard Talmy
3. radial category

تمام گسترش‌ها فعال باقی می‌ماند؛ ۶) مقولهٔ شعاعی پدیده‌ای نظام‌مند و قابل تحلیل است، نه امری ذوقی.

۳. ۱. ۴. بلاغتِ شناختی[1] حروف اضافه به روایت صفوی، راسخ‌مهند

راسخ‌مهند با تکیه بر اصول معناشناسی شناختی بیان می‌دارد که چندمعنایی حروف اضافه در فارسی تصادفی یا واژه‌نامه‌ای نیست، بلکه ساختاری شبکه‌ای و شعاعی دارد؛ به‌عبارت دیگر از چندمعنایی نظام‌مند[2] سخن می‌گوید: هر حرف اضافه یک معنای هسته‌ای عینی-فضایی دارد که سایر معانی از آن مشتق می‌شوند و معانیِ انتزاعی‌تر حاصل استعارهٔ مفهومی و گسترش طرحواره‌ای هستند (۱۳۸۹: ۶۳، ۶۸ - ۷۲). معنا محور اصلی است و برای رسیدن به تحلیلی کامل باید محور هم‌نشینی کلمات را درنظر گرفت. می‌توان نظر صفوی دربارهٔ "چندمعنایی ترکیبی" را به استعاره‌های شناختی نیز تعمیم داد که «در چندمعنایی ترکیبی ما با واژه‌هایی سروکار داریم که بر حسب واحدهای هم‌نشین خود معنی میپذیرد؛ بنابراین درک هر یک از این معانی منوط به درک واحدهای هم‌نشین است» (۱۳۹۱ب: ۱۲۷).

چندمعنایی در زبان‌شناسی شناختی محدود به معانی واژه‌ها نمی‌شود و می‌توان در سایر حوزه‌های زبانی نیز آن را بررسی کرد. مثلاً تکواژ «ـَنده» فارسی در کلماتی مانند زننده (در بوی زننده)، کشنده (در سَم کشنده) و گوینده معانی متفاوتی دارد. هم‌چنین حرف اضافهٔ "روی" در این جملات: قاب عکس روی تاقچه است. قاب عکس روی دیوار است. احمد روی رساله دکتری‌اش کار می‌کند.

اصل شناختی به این معنی است که اصول حاکم بر ساخت‌های زبان باید همراستا با اصول مطرح از سوی دیگر علوم شناختی باشند، زیرا زبان نیز یکی از قوای شناختی است. یکی از ادعاهای زبان‌شناسان شناختی انعطاف‌پذیری است؛ معنا را نباید بسته‌ای مُهرشده در نظر گرفت، باید آن را چارچوبی با بسته‌بندی ناتمام دانست. معنا انعطاف‌پذیر است و دو رو

1. cognitive rhetoric
2. polysemy

دارد: یک روی آن بسته و روی دیگر آن باز است.«مقصود از انعطاف‌پذیری این نیست که معنا نسبت به خوانندگان دست‌خوش تغییر شود، بلکه نسبت به سیاق متنی و کاربردهای زبانی تغییر می‌کند (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ٦٣-٦٤).

معنای حرف اضافه از طرحواره‌های تصویری بنیادین (مانند مسیر، مکان، مبدأ-مقصد، سطح، تماس) نشئت می‌گیرد و در بافت‌های گوناگون گسترش می‌یابد. همنشینی کلمات در بررسی استعارهٔ شناختی بسیار اهمیت دارد، زیرا معنا محور اصلی است و برای رسیدن به تحلیل کامل باید محور هم‌نشینی کلمات را در نظر گرفت. می‌توان نظر صفوی دربارهٔ "چندمعنایی ترکیبی" را به استعاره‌های شناختی نیز تعمیم داد که «در چندمعنایی ترکیبی ما با واژه‌ های سروکار داریم که بر حسب واحدهای هم‌نشین خود معنی می‌پذیرند؛ بنابراین درک هر یک از این معانی منوط به درک واحدهای هم‌نشین است» (صفوی، ۱۳۹۱ب: ۱۲۸).

یکی از نظریات معنایی جدید که تلاش می‌کند برخی مفهوم‌سازی‌های زبانی (اعم از ادبی و غیرادبی) را در چارچوبی منسجم تحلیل کند، نظریهٔ آمیختگی مفهومی است. آمیختگی مفهومی از موضوعات حوزهٔ معنی‌شناسی شناختی است که به تبیین مسئلهٔ شکل‌گیری فضاهای مفهومی درهم‌تنیده در زبان می‌پردازد (پورابراهیم، ۱۳۹۶: ۶۶). معنی‌شناسی شناختی به بررسی رابطهٔ بین نظام مفهومی و ساختار معنایی در زبان می‌پردازد (اردبیلی، ۱۳۹۲: ۱۰).

۳. ۲. روش پژوهش

بر پایهٔ مباحث مطرح‌شده در مبانی نظری و با اتکا به رویکرد معناشناسی شناختی در تحلیل واحدهای زبانی، به‌ویژه حروف اضافه، روشن شد که این عناصر در زبان فارسی خصوصاً در متون ادبی نقشی فعال در مفهوم‌پردازی، گسترش معنایی و تولید ارزش‌های بلاغی و زیبایی‌شناختی ایفا می‌کنند. چنان‌که راسخ‌مهند (۱۳۹۰) نشان داده‌است، معنای حروف اضافه از دل طرحواره‌های تصویری، شبکه‌های چندمعنایی شعاعی، و فرایندهای استعاری و شناختی پدید می‌آیند و انتخاب آن‌ها تابع ضرورت‌های مفهومی و چشم‌انداز ادراکی گوینده یا شاعر

است، نه صرفاً قواعد نحوی.

ازاین‌رو، تحلیل کارکردهای معنایی و بلاغی حروف اضافه نیازمند روشی است که بتواند این سازوکارهای شناختی را در بافت واقعی متن آشکار سازد. بر همین اساس، پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از ابزارهای نظری معناشناسی شناختی، از جمله طرحواره‌های تصویری، مقوله‌بندی شعاعی، استعاره‌های مفهومی و تحلیل چشم‌انداز به بررسی داده‌های زبانی منتخب می‌پردازد. داده‌ها از دیوان غزلیات حافظ به تصحیح ناتل‌خانلری استخراج و طبقه‌بندی گردید. هر بیت بر حسب موقعیتِ "با" در ساخت نحوی، نقش استعاری، و ارزش هنری (وزن، تکرار، ایهام) تحلیل شده است. برای توزیع بسامدِ معناها جدول فراوانی و نمودار شعاعی طراحی شده‌است.

۴. یافته‌ها، بحث و بررسی

در دیوانِ حافظ کارگرفتِ حرف اضافهٔ "با" ۱۳۴۲ بار بوده که طبق معناشناسی شناختی در ۱۰ معنا ظاهر شده است. این معانی که در جدول ۱ نشان داده شده‌اند، مستقل‌اند اما دریک شبکهٔ شعاعی واحد جای می‌گیرند؛ همهٔ آن‌ها به هستهٔ تالمیایی «هم‌پیکربندی در رویداد» بازمی‌گردند و هیچ‌کدام دارای "معنای لغت‌نامه‌ایِ جداگانه" نیستند.

جدول ۱. معانی مختلف شناختی حرف "با" در یک نگاه با ذکر شاهد

معنای شناختی "با"	نوع بازتحلیل مفهومی	توصیف دقیق شناختی (تالمی)	شاهد شعری
صور مشترک فضایی	**هم‌حضوری فضایی مستقیم**	دو موجود در یک صحنهٔ واحد بدون تعامل کنشی پیچیده	با صبا همراه بفرست از رُخت گل‌دسته‌ای...
مشارکت مشترک در رویداد	**همراهی کنشی**	انجام کنش مشترک در یک چارچوب رویدادی	ای صبا با ساکنان شهر یزد از ما بگو...
اشتراک‌گذاری وضعیت	**هم‌سویی عاطفی / روانی**	اشتراک حالت درونی بدون تماس فیزیکی	با دلارامی مرا خاطر خوش است
هم‌ترازی گفتمان	**رابطهٔ گفتگویی / خطابی**	جهت‌گیری کنشیِ زبان به سوی مخاطب	جانا به حاجتی که تو را هست با خدا
هم‌ترازی تهاجمی	**موضع‌گیری تقابلی**	قرار گرفتن در قطب مخالفِ یک کنش‌گر	ای مدّعی برو که مرا با تو کار نیست
علت کارکردی	**رابطهٔ علّیِ بازتحلیل‌شده**	«با» به‌عنوان عامل زمینه‌ساز رویداد	که با شکستگی ارزد به

معنای شناختی "با"	نوع بازتحلیل مفهومی	توصیف دقیق شناختی (تالمی)	شاهد شعری
			صدهزار درست
پیوند ویژگی	**وابستگی وجودی / تخصیص صفت**	صفت یا نیروی معنوی متعلق به یک موجود	او سلیمان زمانست که خاتم با اوست
هم‌ترازی اجتماعی	**هم‌داستانی اجتماعی / عرفی**	اشتراک جایگاه ارزشی یا هنجاری	با محتسبم عیب مگوئید که او نیز...
کنش هدایت‌شده	**تقابل کنشی یک‌سویه**	کنش از یک عامل به عامل دیگر	که با ما نرگس او سر گران کرد
اشتراک‌گذاری مسیر رویداد	**هم‌راهی سرنوشتی / تقدیری**	اشتراک در مسیر رویدادی کلان	با درد صبر کن که دوا می‌فرستمت

تحلیل‌های شناختی در سه لایه انجام شد:

۱. سطح تصویری: ادراک مسیر و تماس که در حرف "با" به مفهوم "هم‌سویی" یا "مقابله" تبدیل می‌شود؛

۲. سطح عاطفی: جابه‌جایی حسی از مجاورت فیزیکی به هم‌نفسی روحانی؛ مثلاً در ترکیب «با یار» رابطهٔ دو سوژهٔ هم‌دلانه بازنموده می‌شود؛

۳. سطح بلاغی: آفرینش ایهام و موسیقی معنایی از رهگذر تغییر جایگاه حروف.

۴. ۱. معانی شناختی حرف اضافهٔ "با" در غزلیات حافظ

بسیاری از معانی "با" در غزلیات حافظ بر اساس استعاره‌های بنیادی شکل گرفته‌اند. برای مثال، رابطهٔ عاطفی به صورت "همراهیِ فضایی" درک می‌شود (محبت = همراهی)، یا مفهوم اشتراک در تجربه با "مجاورت فیزیکی" نمایش داده می‌شود. این موارد به انطباق فضاهای مکانی و تجربی در ذهن حافظ اشاره دارند. در ادامه معانی شناختی "با" با نمونه‌هایی برگرفته از غزلیات حافظ توضیح داده می‌شوند.

۴. ۱. ۱. هم‌زیستی و اتحاد

حافظ از "با" برای بیان حضور عاشق با معشوق، درد با صبر، و خالق با مخلوق بهره می‌گیرد.

نمونه‌ها:

حافظ گمشده را با غمت ای یار عزیز / اتحادی‌ست که در عهد قدیم افتادست» (۹۲)[۱]

«با درد صبر کن که دوا می‌فرستمت ...»، «بیا که با سر زلفت قرار خواهم کرد ...».

در این موارد "با" طرح‌وارهٔ اتحاد را فعال کرده و مرز میان دو هویت را از بین می‌برد. بلاغت شناختی این کاربرد در انتقال از فیزیکِ فاصله به روان‌شناسیِ قرب است. حافظ "با" را از سطح مجاورت به سطح امتزاج وجودی ارتقا می‌دهد. ارزش هنری آن فشرده‌سازی دو حوزهٔ مفهومی (عاشق ↔ غم / درد ↔ دوا / زلف ↔ قرار) در یک تصویر وحدت یافته‌است و دستاورد بلاغی آن تبدیل تجربهٔ شخصی به استعارهٔ عرفانیِ اتحاد وجود و عشق است. تصویرِ تماس جسمی به نزدیکیِ عاطفی تبدیل می‌شود و رابطهٔ فیزیکی به هم‌نفسی معنوی ارتقا می‌یابد.

۴. ۱. ۲. شاخهٔ تقابل شاعرانه

در نمونه‌هایی چون «ای مدّعی نزاع تو با پرده‌دارچیست؟» «درنمی‌گیرد نیاز و ناز من با حسن دوست ...»، «با دُردکشان هرکه درافتاد، برافتاد » و «شب نیست که صد عربده با باد صبا نیست» "با" محور تقابل دو نیرو است. از نگاه شناختی تالْمی، این ساخت‌ها منعکس‌کنندهٔ طرحوارهٔ دینامیکی نیروها هستند: هم‌زیستیِ هم‌مکانی اما با جهت مخالف نیرو (عشق در برابر ناز، رند در برابر محتسب).

ارزش بلاغی: ایجاد تصویری از "تنش درون وحدت". حافظ در اینجا از همان سازوکار زبان عرفان استفاده می‌کند که تضاد را بخشی از یگانگی می‌بیند."با" واسطهٔ هم‌زیستی متضادها می‌شود.

زیبایی‌شناسی شناختی: این کاربرد از "با" به شعر جان می‌دهد چون در ذهن خواننده دو انرژی متعارض فعال می‌کند. هم تقابل، هم همراهی که نتیجهٔ آن احساس پویایی و تنش زیبایی‌شناختی‌ست.

---

۱ . به منظور جلوگیری از تکرار فقط شمارهٔ صفحهٔ دیوان حافظ به تصحیح ناتل خانلری (۱۳۷۷) جلوی ابیات در پرانتز قرار گرفت.

۴. ۱. ۳. شاخهٔ سببیّت/ابزار

در بیت‌هایی چون «با کمان اندر کمین است»(۵۵) و «... ورنه با سعی و عمل باغ جنان این‌همه نیست»(۷۴) «با می خوش است حافظ اگر بگذری ز پوست» (۲۲۹) "با" نقش ابزار و وسیله را دارد. این معنا از طرح‌وارهٔ «فاعل برای انجام کنش از چیزی استفاده می‌کند» بهره برده‌است. ارزش بلاغی این کاربرد در فشرده‌سازی علت در نتیجه است: حافظ نشان می‌دهد که عمل عاشقانه تنها با ابزار معنوی (نه با عمل جسمانی) کامل می‌شود. از نظر شناختی، حافظ جهت علیّت را از بیرون به درون بازمی‌گرداند؛ ابزار مادی از بین می‌رود، و "با" وسیله‌ای برای القای هم‌زمانی احساسی و کنشی می‌شود (درون کمین بودن با کمان؛ درون دعا بودن با سعی).حرف اضافه نقش نیروی واسطه را ایفا می‌کند، همان کنش وابستگی در نظام تالمی.

۴. ۱. ۴. شاخهٔ اتحاد عرفانی/حضور

در غزل عرفانی مجاورت مکانی به هم‌حضوری مقدس تبدیل می‌شود. اصلی‌ترین کاربرد "با" چنین است: هم‌مکانی/ مجاورتِ هم‌زمان دو پدیده بدون الزام به ذوب کامل، یا سلطهٔ یکی بر دیگری. به زبان تصویری دو موجود در یک میدان ادراکی مشترک قرار دارند. در غزل عرفانی حافظ، این طرحوارهٔ فضایی دچار استعلای مفهومی می‌شود و "با" دیگر صرفاً نشان‌دهندهٔ نزدیکی فیزیکی نیست، بلکه نوعی اشتراک در میدان وجودی را رمزگذاری می‌کند. اینجاست که مجاورت مکانی به هم‌حضوری معنوی و اشراقی تبدیل می‌شود. در عرفان "حضور" مفهومی کلیدی است: نه صرفاً بودن در کنار، بلکه در محضر بودن. از دید شناختی "حضور" مساوی‌ست با فعال‌شدن حداکثری توجه، آگاهی و ادراک در یک میدان مشترک. حرف اضافهٔ "با" در شعر حافظ این میدان مشترک را زبان‌مند می‌کند. شاهد مثال هم‌حضوری مقدس با معشوق:

همچو موسی ارنی‌گوی به میقات بریم　　با تو آن عهد که در وادی ایمن بستیم

«با تو» در این بیت نه همراهی ساده، نه قرارداد دو شخص مستقل، بلکه عهد در میدان حضور الهی است (وادی ایمن ارجاع مستقیم به داستان حضرت موسی). «با تو» = در محضر تجلی.

این "با" دقیق‌ترین مصداق اتحاد پیشا-فنایی است: هنوز "من" و "تو" وجود دارد اما فقط در یک صحنهٔ وجودی مشترک. در دیوان حافظ "با" زمانی به اشراق و اتحاد عرفانی می‌رسد که با عهد ازلی همراه شود، با حذف "من" یا نفی دوگانگی بیاید، به حضور مطلق اشاره کند (نه مکان یا زمان)، و کنار مفهوم‌هایی مثل عشق، وصل، حضور، فنا، الست، و دوست قرار گیرد.

بیا و هستی حافظ زپیش اوبردار که با وجود تو کس نشنود ز او که منم (۳۴۳)

۴. ۱. ۵. طنز کنایی

"با" در ساخت تضاد معنایی، نقشی پارادوکسیکال دارد و طنز سقراطی حافظ را می‌پروراند.

با مدّعی مگویید اسرارِ عشق و مستی تا بی‌خبر بمیرد در دردِ خودپرستی (٤٣٥)

در این بیت "با مدّعی" در سطح نحوی دالّ بر اِمکان گفت‌وگو و مشارکت معرفتی است؛ اما در سطح معنایی کل بیت بر نفیِ همین امکان استوار است. حافظ با به‌کارگیری "با" رابطه‌ای زبانی را مفروض می‌گیرد که در واقعیتِ عرفانی و معرفتی ممتنع است. طنز کنایی از اینجا شکل می‌گیرد که مدّعی از حیث لفظی طرفِ گفت‌وگو فرض می‌شود؛ اما از حیث وجودی و معرفتی چنان فاقد صلاحیت است که حتی اطلاع از "اسرار عشق" برای او ناممکن تلقی می‌شود. درنتیجه، "با" در اینجا نه‌تنها نشانهٔ همراهی نیست، بلکه ابزار نفی صلاحیت و تمسخر دعوی معرفت است.

۴. ۱. ۶. معانی مشتق از حرف اضافهٔ "با" در حوزه‌های پیرامونی

تقابل شاعرانه: «شد پریشان زلف و با ما ماجرا دارد هنوز» (۱۳۲) «شکری‌ست با شکایت»، «با سر زلفت قرار خواهم کرد»، «با رندان باش»، نمونه‌های هم‌زیستی دو وضعیت متضادند. حافظ به‌جای حذف یکی، هر دو را با حرف "با" کنار هم می‌نشاند. این الگو از دیدگاه شناختی نوعی "آمیختگی" دو فضای مفهومی است. ارزش بلاغی این کاربرد در آن است که خواننده را درگیر پیچیدگی روانی و اخلاقی عشق می‌کند. "با" در این سطح شکل‌دهندهٔ وحدت در تضاد است که زیباییِ پارادوکس را در زبان تثبیت می‌کند.

۴. ۱. ۷. پیوند حرف اضافهٔ "با" و ساخت بلاغی شعر حافظ

۴. ۱. ۷. ۱. پویایی افق معنایی: "با" در شعر حافظ همواره محور حرکت معنا از سطح محسوس به سطح معقول است. در بسیاری از ابیات آنچه ابتدا همراهی جسمانی می‌نماید (با زلف، با ساقی، با دُرد) به وحدت روحانی یا تقابل معنوی در سطح بلاغی تبدیل می‌شود. از منظر شناختی حافظ به‌وسیلهٔ "با" نقشهٔ فضایی ذهن را تغییر می‌دهد: نزدیک‌شدن، برخورد، اتحاد، یا فاصله‌گرفتن همگی تجربه‌های حرکتی‌ای‌اند که ذهن با عنصر "با" بازسازی می‌کند.

در ازل بست دلم با سرِ زلفت پیوند — تا ابد سر نکشد، وز سر پیمان نرود

ما محرمان خلوت اُنسیم غم مخور — با یار آشنا سخن آشنا بگو

۴. ۱. ۷. ۲. آفرینش فضاهای استعاری بلاغی: «آفرینش فضاهای استعاریِ بلاغی» در توصیف شعر حافظ، ناظر بر فرایندی است که طی آن شاعر با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان به‌ویژه واژه‌های فضامند، حروف اضافه، روابط جهتی و کنش‌های مکانی، ساختارهایی مفهومی می‌آفریند که تجربه‌های انتزاعی (مانند عشق، معرفت، ریا، حقیقت، فنا، وصال) را در قالب فضاهای ذهنی قابل ادراک بازنمایی می‌کنند. این فضاها نه تزئینی، بلکه بنیادین در سازمان‌دهی معنا و بلاغت شعر هستند. بر اساس نظریهٔ فضاهای ذهنی، مخاطب در جریان خواندن متن ادبی مجموعه‌ای از فضاهای شناختی موقتی می‌سازد که هر یک شامل: کنشگران، روابط، ارزش‌ها، و پیش‌فرض‌های خاص خود هستند. این فضاها بر پایهٔ نشانه‌های زبانی فعال می‌شوند؛ از جمله: افعال حرکتی، واژگان مکانی، حروف اضافه (در، با، بر، از، میان، سوی)، و نسبت‌های تقابلی (بالا/پایین، درون/بیرون، نزدیک/دور). در شعرحافظ، این فضاهای ذهنی اغلب استعاری هستند؛ یعنی یک حوزهٔ تجربی ملموس (فضا، حرکت، جای‌گیری) برای مفهوم‌سازی حوزه‌ای انتزاعی (عشق، حقیقت، ایمان، ریا) به‌کار گرفته می‌شود. مفهوم آفرینش فضاهای استعاری بلاغی این است که حافظ زبان را به‌گونه‌ای به‌کار می‌گیرد که فضا تولید کند، نه صرفاً توصیف؛ استعاره‌ها را در سطح واژه یا ترکیب ثابت نگه نمی‌دارد، بلکه آن‌ها را به فضاهای مفهومی پویا، گسترش می‌دهد؛ بلاغت شعر را از سطح

صنایع لفظی به سطح سازمان‌دهی شناختی معنا منتقل می‌کند. بدین‌ترتیب، "فضای استعاری بلاغی" فضایی است که در آن معنا حرکت می‌کند، کنشگر جایگاه می‌گیرد، ارزش‌ها جهت‌مند می‌شوند، و مخاطب به‌صورت شناختی درون آن قرار داده می‌شود.

چو رایِ عشق زدی با تو گفتم ای بلبل مکن که‌آن گل خندان به رای خویشتن است (۵۰)

این بیت در سه سطح تحلیل می شود:

۱. تحلیل نحوی-بلاغیِ "با": در ظاهر "با" رابطهٔ گفتن را سامان می‌دهد در «گفتن با تو»، اما حافظ آگاهانه از ساخت‌های ساده‌تر (مثلاً: به تو گفتم) پرهیز می‌کند؛ زیرا: "به" ⟵ جهت‌داری، انتقال یک‌سویه است و "با" ⟵ مشارکت، گفت‌وگوی درون‌فضایی.

۲. آفرینش فضای استعاری: "با" در این بیت فضای بلاغیِ گفت‌وگوی هم‌سطح می‌سازد که بلبل و عاشق در یک فضای مشترکِ ادراکی قرار می‌گیرند. عشق نه موضوعِ گفتن، بلکه میدانِ مشترکِ حضور است. درنتیجه، گفتن کنشی دوطرفه می‌شود. بلبل از "مخاطَب" به هم‌داستانِ عشق ارتقا می‌یابد. این همان چیزی است که می‌توان آن را "مشارکت کنشی" نامید.

۳. تقابل بلاغی پنهان: نکتهٔ ظریف اینجاست که حافظ در «با تو گفتم» فضای مشارکت، و در «به رای خویشتن است» فضای خودبسندگی را ترسیم می‌کند. در سطح بلاغی "با" در مصراع اول فضای امید به مشارکت عاشقانه را می‌سازد، اما مصراع دوم این فضا را فرومی‌ریزد و گسست معشوق را آشکار می‌کند. پس، "با" در این بیت نه‌فقط سازندهٔ فضا، بلکه معیار سنجش شکست آن فضاست.

۴. ۱. ۷. ۳. آگاهی از حضور دیگری: یکی از عمیق‌ترین جلوه‌های بلاغت شناختی "با"، حضور دائمی "دیگری" در شعر حافظ است؛ دیگری ممکن است معشوق، رقیب، محتسب، خدا، یا حتی باد باشد. "با" به‌صورت شبکه‌ای ارتباطی عمل کرده و ذهنِ شاعر را در تعامل مستمر با نیروهای جهان بیرون نشان می‌دهد. این تعامل شعور چندسطحی حافظ را برجسته می‌کند که در آن زبان، محبت، و مبارزه وجوه یک وحدت‌اند. تعامل سطوح مختلف شعور در شعر حافظ را می‌توان در چارچوب نظری فضاهای ذهنی و یکپارچه‌سازی مفهومی تحلیل

کرد؛ چارچوبی که بر اساس آن، عناصر ظاهراً نامتجانسِ معنایی در شبکه‌ای از فضاهای شناختی با یکدیگر پیوند می‌یابند و ساختاری نوپدید می‌آفرینند. در این فرایند زبان شاعرانه، تجربهٔ محبت و کنشِ انتقادیِ حافظ نه به‌مثابهٔ حوزه‌هایی مستقل، بلکه به‌عنوان ورودی‌های متفاوتِ یک شبکهٔ تلفیقی عمل می‌کنند که در فضای تلفیقی به وحدت مفهومی می‌انجامد.

برای نمونه، در بیت «در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد / عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد» زبان تصویریِ "پرتو" و "تجلی" با تجربهٔ عاطفیِ عشق تلفیق شده و ساختاری نوپدید را شکل می‌دهد که نه صرفاً زبانی است و نه صرفاً احساسی، بلکه حاصل هم‌افزایی این دو فضاست. همین ساختار بنیادین در بستری دیگر، یعنی فضای کنش اجتماعی و گفتمانی، به صورت مبارزه با ریا و افشای شکاف میان ظاهر و باطن بازپیکربندی می‌شود («واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند / چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند»). بر اساس منطق یکپارچه‌سازی مفهومی، این جابه‌جایی از محبت به نقد اجتماعی نه تغییر معنا، بلکه گسترش و بازتوزیع همان ساختار مفهومی در فضاهای ذهنی متفاوت است. ازاین‌رو، نفی عقل رسمی و اقتدار اخلاقی تحمیلی («ما را ز منع عقل مترسان و می بیار / کـه‌آن شحنه در ولایت ما هیچ‌کاره نیست») نیز تجلی کنشیِ همان ساختار تلفیقی است که در آن عشق، زبان و مبارزه به‌صورت سطوح هم‌پیوستهٔ یک شعور واحد و سازمان‌یافته نمود می‌یابند؛ شعوری که معنای آن نه در هیچ‌یک از ورودی‌ها، بلکه در ساختار نوپدید فضای تلفیقی شکل می‌گیرد. در شعر حافظ تعامل سطوح مختلف شعور از طریق کارکرد شناختی و بلاغیِ حرف اضافهٔ "با" به‌گونه‌ای نظام‌مند صورت‌بندی می‌شود؛ بدین معنا که "با" نه صرفاً نشانگر نحویِ همراهی، بلکه سازندهٔ یک فضای شناختی مشترک است که در آن زبان، محبت و کنشِ انتقادی به وحدتی مفهومی می‌رسند. از منظر دستور شناختی لانگاکر (۱۹۹۱) "با" رابطه‌ای را برجسته‌سازی می‌کند که بر هم‌افقی، مشارکت و هم‌حضوری معنایی دلالت دارند، و حافظ با بهره‌گیری از همین ظرفیت، تجربهٔ عشق را از سطح عاطفی به سطح زبانی و اجتماعی بسط می‌دهد. برای مثال، در مصراعی چون «با مدّعی مگویید اسرار عشق و مستی» "با" مرز شناختی میان اهل تجربه و اهل ظاهر را ترسیم می‌کند و بدین‌وسیله، زبان را به کنشی انتقادی

بدل می‌سازد.

از دیدگاه نظریهٔ فضاهای ذهنی و یکپارچه‌سازی مفهومی نیز می‌توان گفت "با" یکی از عناصر کلیدی در اتصال ورودی‌های مختلف شبکهٔ معنایی‌است، زیرا امکان می‌دهد تجربهٔ محبت، بیان شاعرانه و کنشِ مقاومت‌آمیز در برابر ریا و قدرت اخلاقی رسمی، در یک فضای تلفیقی واحد به ساختاری نوپدید و منسجم تبدیل شوند. بدین‌ترتیب، ارزش هنری و بلاغی حرف اضافهٔ "با" در دیوان حافظ دقیقاً در همین کارکرد شناختی آن نهفته است: "با" وحدت شعور چندسطحی شاعر را از سطح نحو به سطح معنا و از آنجا به سطح جهان‌بینی منتقل می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه یک واحد زبانی به‌ظاهر ساده می‌تواند حامل سامان‌دهی پیچیدهٔ تجربهٔ انسانی باشد.

ساختار شناختی کلان شعر حافظ بر محور "با" در جدول ۲ دیده می‌شود.

جدول ۲. ساختار شناختی کلان شعر حافظ با محوریت حرف "با"

نتیجه هنری در جهان حافظ	کارکرد بلاغی	سطح شناختی
تبدیل مکان به احساس؛ ایجاد بافت درونی در شعر	نمایش نزدیکی یا فاصله	فضایی (spatial)
تقویت اثر عاطفی؛ تبلور عشق در مشارکت وجودی	هم‌احساسی، مشارکت در رنج یا شادی	روانی (emotive)
تعالی معنایی؛ تبدیل زبان روزمره به زبان رمزی عرفان	اتحاد عاشق و معشوق با ساحت الهی	عرفانی (mystical)
نقد اجتماعی پوشیده در جمال بلاغی	گفت‌وگو یا تقابل با محتسب، رقیب، باد	قانونی/اجتماعی (social)
درگیر کردن ذهن خواننده در فهم چندسطحی رابطه‌ها	هم‌توجهی، هم‌زمانی تجربه و کنش	شناختی (cognitive)

همان‌گونه که مشاهده می شود "با" در دستگاه بلاغی حافظ نقش مرکز چرخش معنا و احساس را دارد و از نگاه معناشناسی شناختی یکی از پیچیده‌ترین حروف اضافه در شعر فارسی است. به‌طور خلاصه بلاغت شناختی و ارزش هنری حرف اضافهٔ "با" در شعر حافظ در سه بُعد تجلی می‌یابد:

الف) مفهومی: بازتاب ساخت‌های ذهنی انسان در مواجهه با دیگری؛ حافظ از طریق "با" جهان را به شبکه‌ای از روابط متقابل تبدیل می‌کند: بیا و هستی حافظ ز پیش او بردارکه با

وجود تو کس نشنود ز من که منم (۳۴۲)

«با وجود تو» هم‌زمان دو کارکرد بلاغی دارد: تأکید بر حضور معشوق و نفی کامل "من" که حرف "با" هم **اتحاد** می‌آفریند و هم‌زمان **تضاد** را به اوج می‌رساند: حضور مطلق یکی و نفی مطلق دیگری؛ اتحاد و تضادِ هم‌زمان.

ب) بلاغی: "با" موتور تولید استعاره‌های ساختاری و تناقض‌های زیباشناختی است؛ کمترواژه‌ای در دیوان حافظ تا این اندازه توان ایجادِ هم‌زمانِ «اتحاد و تضاد» دارد.

در شاهراه دولت سرمد به تخت بخت با جام می به کام دل دوستان شدم (۳۲۱)

«دولت سرمد» ← ساحت قدسی، «جام می» ← ساحت خرابات، «با» این دو حوزهٔ متضاد را در یک ساخت استعاری واحد ادغام می‌کند و به این شکل تناقض زیباشناختی از دل "با" زاده می‌شود: وصول به امر سرمدی ← با امر دنیوی.

ج) هنری: از منظر زیبایی‌شناسی شناختی "با" طرح‌وارهٔ همراهی **چندبُعدی** را فعال کرده و به شعر حافظ عمق حضور و درگیری می‌بخشد؛ رابطه‌ها را از سطح زبان به سطح تجربه تبدیل می‌کند.

«حافظ چو ره به کنگرهٔ کاخ وصل نیست با خاك آستانهٔ این در به سر بریم» (۳۷۲)

«با خاک آستانه» صرفِ مجاورت نیست؛ بلکه درگیری وجودی با فناست. خواننده این **همراهی** را احساس می‌کند، می‌فهمد. "با" تجربه را از سطح زبان به سطح زیست‌تجربه منتقل می‌کند. "با" در شعر حافظ مرز میان نحو و معنا را می‌زداید؛ بلاغت آن در جابه‌جایی پیوسته میان همراهی، درگیری، و اتحاد است. این نوسانِ شناختی همان چیزی‌ست که به زبان حافظ جان چندوجهی می‌دهد که "**بلاغت شناختی همراهی و تضاد**" را به بالاترین سطح ارتقا می بخشد.

۴. ۲. تحلیل نمونه‌هایی از کارکرد حرف اضافهٔ "با" در دیوان حافظ با رویکرد شناختی

۴. ۲. ۱. همراهی فیزیکی

مَنَش با خرقهٔ پشمین کجا اندر کمند آرم؟ زره‌مویی که مژگانش ره خنجرگزاران زد (۱۵۳)

در این بیت ساختار «منش با خرقهٔ پشمین» از طرح‌وارهٔ همراهی فیزیکی[1] سرچشمه می‌گیرد. در سطح اولیه "با" نشان‌دهندهٔ همراهی عارفانه میان "منش" (سالکِ عاشق) و "خرقهٔ پشمین" (نماد زهد و فقر) است؛ اما حافظ این طرح‌وارهٔ جسمانی را به قلمرو انتزاعی و عرفانی می‌گستراند؛ یعنی همراهیِ ظاهری به مجاورتِ معنایی و سپس به تقابلِ درونی بدل می‌شود. در اینجا، "با" دیگر به معنای هم‌زیستی نیست، بلکه در امتداد استعارهٔ شناختی «ناهم‌خوانی و تعارض در مسیر وحدت است». ذهنِ حافظ میان دو فضا می‌چرخد: فضای جسمانیِ زهد (خرقهٔ پشمین، نماد تقوا و پارسایی) و فضای شهودیِ عشق (کمندِ زلفِ معشوق، نماد جاذبهٔ الهی). در این آمیختگی مفهومی[2] "با" نقش اتصال‌دهنده‌ای را دارد که دو قلمرو ناسازگار را در فضای ترکیبی شاعرانه کنار هم می‌نشاند؛ به این معنا که «منِ عاشق با زهد نمی‌آمیزد» زیرا زهد در برابر کشش عشق ناتوان است. پس "با" نه صرفاً نشانهٔ همراهی، بلکه نشانهٔ نفیِ همراهی است؛ یک وارونگی شناختی که در جهان حافظ معنا می‌یابد. از نظر بلاغی "با" شاه‌کلید تضادهای حافظ است. در این بیت، با ایجاد تقابل میان دو قلمرو معنایی زهد و عشق، درون‌مایهٔ عرفانیِ تضاد وحدت و کثرت را القا می‌کند.

ارزش هنری "با" در سه سطح قابل‌مشاهده است:

۱) **آهنگ و وزن:** هجای باز و نرم آن در آغاز مصراع به بیت موسیقایی و سیالیّت می‌بخشد؛ نوعی ورود آرام از گفتار زاهدانه به طغیان عاشقانه؛

۲) **تصویرسازی:** «با خرقهٔ پشمین» تصویری بصری و حسی ایجاد می‌کند که بلافاصله با

1. co-presence schema
2. conceptual blending

«کمندِ زلف» درهم می‌شکند؛ این گسستِ تصویری از طریق "با" هدایت می‌شود.

۳) بلاغت تضاد: رابطهٔ نحوی همراهی در ظاهر (خرقه و مَنَش) به رابطهٔ مفهومیِ عصیان در باطن تبدیل می‌شود؛ درنتیجه "با" به محور بلاغیِ تبدیلِ معنا بدل می‌گردد. از منظر هستی‌شناسی حافظ، وجودِ عاشق در پیوند با عشق تعریف می‌شود، نه زهد. حافظ نشان می‌دهد که هستیِ حقیقی در همراهی با عشقِ الهی معنا می‌یابد، نه در خرقه.

در جهان‌شناسی حافظ، هستی عاشق در گذر از تقابل این دو تعریف می‌شود؛ یعنی «منِ عارف با خرقه» نمی‌تواند «کمند زلف» را دربرگیرد، چون وجود او هنوز در قید ظاهر است. تنها با گسستن از همراهی فیزیکی (با خرقه) و پیوند با جذبهٔ عشق انسان به مقام یگانگی می‌رسد.

بنابراین، "با" در این بیت از نشانهٔ نحوی به نماد هستی‌شناختیِ ناتوانیِ زهد در برابر عشق تبدیل شده است؛ چنان‌که حرکت معنایی آن از همراهی ⟵ فاصله ⟵ تقابل ⟵ نفی ⟵ اتحاد در عشق طی می‌شود؛ همان سیر از جسمانی به روحانی که در سراسر دیوان دیده می‌شود. به تعبیر شناختی "با" در این بیت نه پیشنهادِ همراهی، بلکه واژه‌ای‌ست که به‌عنوان نشانهٔ شناختیِ گسست و حرکت به‌سوی وحدت عاشقانه عمل می‌کند. به تعبیر بلاغی، موسیقی و معنا را در یک بُعد وحدت هستی‌شناختی به هم پیوند می‌دهد.

۴. ۲. ۲. مشارکت کنشی

حال دل با تو گفتنم هوس است　　خبر دل شنفتنم هوس است (۱۰۲)

هرچند بیت بار عاطفی دارد، امّا کانون معنا روی "هوس گفتن/شنفتن" است، نه روی "حالِ عاطفه"؛ اگر فقط عاطفه بود ساخت‌هایی مثل "دل با توست" می‌آمد، نه "گفتن". حرف اضافهٔ "با" ناظر بر فضای گفت‌وگویی نه از برابری، بلکه با محور عشق و التماس است. دلیل انتخاب این معنا که کنش محوری "گفتن" است که ذاتاً کنشی دوسویه است و بدون طرف مقابل کامل نمی‌شود، پس «حال دل با تو گفتنم» یعنی کنشِ گفتن فقط با حضور فعال تو به‌عنوان شریک گفتاری معنا دارد.

با محتسبـــم عیب مگـویید که او نیــز پیــوسته چــو ما در طلب عیـش مــدام است (۱۱۰)

در بیت «با محتسبم عیب مگویید» حرف اضافهٔ "با" دلالت بر مشارکت کنشی اجتمـاعی دارد؛ زیرا محتسب در همـان میـدانِ طلـب عـیش و بهره‌منـدی قـرار می‌گیـرد کـه گوینـده و دیگـر می‌پرستان نیز در آن فعال‌اند. «با محتسبم عیب مگوییـد» یعنـی بـه محتسـب و در حضـور وی عیوب مرا بیان نکنید، زیرا هردوی مـا در یـک موقعیـت اجتمـاعی هسـتیم. "بـا" در چـارچوب هم‌موقعیتی اجتماعی قرار دارد. شاعر ذهن خواننده را به سمت موقعیتی می‌برد که ناهنجاری و قضاوت در حضور هم واقع می‌شود.

حافظ تو ختم کن که هنر خود عیان شود با مدعی نزاع و محاکا چه حاجت است (۸۴)

حرف اضافهٔ "با" در مصرع دوم این بیت دلالت بـر مشـارکت کنشـی دارد؛ یعنـی حضـور یـک کنشگرِ هم‌سطح که تحققِ کنش‌های تعاملیِ "نزاع" و "محاکا" وابسته بـه اوسـت. "بـا" در اینجـا نقش تعیین‌کنندهٔ طـرفِ عمـل اجتمـاعی/گفتگویی را ایفـا می‌کنـد، نـه همراهـی فیزیکـی یـا همدلی عاطفی. «با مدعی» در اینجا از منظر شناختی در حوزهٔ تقابل گفتاری قرار دارد و نـاظر بر "رابطهٔ رودررو" است، جایی‌که هر دو سو در یک فضای استدلالی حضور دارند، ولی شـاعر از ورود به آن اجتناب می‌کند.

۴. ۲. ۳. همراهی عاطفی

با دلارامـــی مرا خاطــر خوش است کـــــز دلم یک‌بـــــاره بـــــرد آرام را (۳۲)

حرف اضافهٔ "با" اینجا در چارچوب همراهی عـاطفی/هم‌گرایی ذهنـی قـرار دارد. ذهـن شـاعر صحنه‌ای را به تصویر می‌کشد که "خاطر خوش" او با حضور یا ارتباط با شـخص دلارام شـکل گرفته‌است. تمرکز مفهوم بر اشتراک وضعیت روانی است: "خـاطر خـوش" و "دلارام" در یـک فضای مشترک تجربه شناخته می‌شوند. این "با" حالت هم‌زمانی و اشتراک تجربه را می‌رسـاند، نه صرف مجاورت فیزیکی.

۴. ۲. ۴. مجاورت فیزیکی

حافظ چو ره به کنگرهٔ کاخ وصل نیست　　با خاکِ آستانهٔ این در به سر بریم

همراهی فیزیکی (با ارتقای بلاغیِ ثانوی به خوانش عرفانی). در زبان حافظ «به‌سربردن = اقامت داشتن، ماندن، زیستن» کنشی مکانی-وجودی است، نه الزماً روحانی. پرسش بنیادین این است که «حافظ کجا و با چه چیزی به سر می‌برد؟» و پاسخ: با خاکِ آستانهٔ این در. «خاکِ آستانه» مرجع عینی و مکانی است، نه کنشگر است و نه دارای آگاهی. پس، مشارکت کنشی منتفی و هم‌مکانی شناختی-زبانی نیز منتفی است. "با" صرفاً هم‌بودگی مکانیِ شاعر با یک عنصر فیزیکی را نشان می‌دهد. وجه تمایز "همراهی فیزیکی" با "مجاورت فیزیکی" در این است که در مجاورت فیزیکی حضور "با" اخباری و ایستا است و حذف آن کنش را نابود نمی‌کند؛ اما در اینجا: «به سر بردن با خاک آستانه» یک وضعیت انتخاب‌شده است و حذف «با خاک» کل دلالت معنوی و ارزشی بیت را فرو می‌ریزد؛ "با" فراتر از "کنارِ" صرف است و در قلمرو همراهی فیزیکیِ ارادی قرار می‌گیرد. ممکن است تصور شود که "با" در این بیت از نوع "اتحاد عرفانی" است، اما نکتهٔ مهم در "با"ی اتحاد این است که طرف دوم معمولاً ذی‌شعور یا متعالی است (حق، عشق، زلف، دل ...) اما در اینجا موضوع "خاک" است نشانهٔ فروتنی و اقامت، نه ذات متعالی. بنابراین، معنای بیت عرفانی‌ست، اما "با" عرفانی نیست؛ عرفان از کل گزاره برمی‌آید، نه از حرف اضافه.

۴. ۲. ۵. ابزار/وسیله

یا رب، چه غمزه کرد صراحی که خون خُم　　با نعره‌های قلقلش اندر گلو ببست؟ (۸۰)

حرف اضافهٔ "با" دلالت بر ابزار/وسیله دارد و رابطهٔ علّی میان کنش اصلی و عامل صوتیِ برانگیزانندهٔ آن را برقرار می‌کند. در این ساخت رویداد اصلی «خونِ خم اندر گلو ببست» است و عامل واسط /مُسبِّب «نعره‌های قلقلِ صراحی». "با" دقیقاً رابطهٔ زیر را می‌سازد: وقوعِ فعل ← به‌وسیلهٔ چیز دیگری. یعنی، خونِ خم به‌وسیلهٔ نعره‌های قلقلِ صراحی در گلو بسته

شد. قرینهٔ دستوری مهم نیز جمعِ اسمی + مصدر رویدادی است. "نعره‌ها" شیء همراه نیست، کنشگر هم نیست، بلکه وسیله یا علّت انجام کنش است. در زبان امروز نیز همین سازه را داریم: «با فریادش دل همه را لرزاند»یا «با ناله کار را به‌سامان کرد».

۴. ۲. ۶. مقایسه/تقابل

نظر کردن به درویشان منافی بزرگی نیست سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مورش (۵۶۲)

حرف اضافهٔ "با" در این بیت دارای معنای شناختیِ مقایسه/تقابل است که از طریق هم‌حضورسازی دو قطبِ نامتوازن (اوج قدرت ↔ نهایت فروتنی)، پیام اخلاقیِ نفیِ تکبر را صورت‌بندی می‌کند (سلیمان = اوج قدرت ، حشمت، سلطنت؛ مور = نهایتِ خردی و فرودستی). "با" این دو قطب را در یک قاب مقایسه‌ای واحد قرار می دهد. "با" در این بیت دو موجود غیرهمسطح را هم‌حضور ذهنی می‌کند، تا امکان داوری ارزشی (بزرگی ↔ فروتنی) فراهم شود.

۴. ۲. ۷. همراهی زمانی

چون صبا با تن بیمار و دل بی‌طاقت به هواداری آن سرو خرامان بروم (۳۵۹)

در این بیت، کنش اصلی «رفتن به هواداری آن سرو خرامان» است. "با" در اینجا حالت حرکت را مشخص می‌کند و نشان می‌دهد که این حرکت در چه وضعیتی رخ می‌دهد. هم‌زمان که به هواداری سرو خرامان می‌رود خودش نیز تنی بیمار و دلی بی‌تاب دارد. اگر "با" اینجا حذف شود، معنای کیفیت حرکت از بین می‌رود و تبدیل به یک فهرست ساده می‌شود: «من به هواداری سرو بروم، تن بیمار و دل بی‌طاقت»، اما حضور "با" این دو وضعیت (حرکت و بیماری) را هم‌بافت و هم‌زمان می‌سازد.

۴. ۲. ۸. اتحاد عرفانی

چو نافه بر دل مسکین من گره مفکن چو عهد با سر زلف گره‌گشای تو بست (۸۲)

حرف "با" در این بیت همراهی عاطفی نیست زیرا فراتر از احساس است و دلالت بر اتحاد عرفانی/میثاق ازلی دارد؛ جایی‌که "عهد" نه در سطح عاطفه یا کنش، بلکه در سطح پیوند وجودی و هم‌سرنوشتی بسته می‌شود.

رابطهٔ "با" در «عهد با سر زلف» در چارچوب پیمان عرفانی است. "با" دو عنصر را در شبکهٔ رابطهٔ التزامی درمی‌آورد: "من" (فاعل عهد) و "زلف" (معشوق/نماد الوهی)، نوع رابطه "هم‌پیمانی" از منظر استعارهٔ مفهومی «عشق = پیمان مقدس» است.

۴. ۲. ۹. آمیزش نیرویی

هر سر موی مرا با تو هزاران کار است ما کجاییم و ملامتگر بی‌کار کجاست (۷۱)

"با" در چارچوب پیوند و تعامل گسترده قرار دارد؛ هر جزئی از وجود شاعر با وجود مخاطب درگیر هزاران "کار" (کنش، رابطه، مسئله) است. این رابطهٔ شناختی مفهومی، شبکه‌ای از تعاملات بین دو موجود هم‌بسته را نشان می دهد. گرایش به درون مخاطب نشانهٔ گسترش حوزهٔ حضور الهی در فضای انسانی عشق است (گلفام، ۱۳۹۸: ۹۳)."با" اشاره به هم‌بستگی شدید لایه‌به‌لایه دارد، نه صرفاً هم‌نشینی.

۴. ۲. ۱۰. هم‌مکانی مفهومی

آخر به چه گویم هست از خود خبرم چون نیست وز بهر چه گویم نیست با وی نظرم چون هست (۶۲)

حرف اضافهٔ "با" حاملِ معنای هم‌مکانی مفهومی است؛ به این معنا که کانون ادراک و نظر گوینده در همان فضای مفهومی‌ای قرار می‌گیرد که معشوق در آن حضور دارد بی‌آنکه این هم‌حضوری شناختی لزوماً به فروکاستِ دوگانگی به اتحاد کامل وجودی بینجامد. هم‌مکانی مفهومی یعنی قرار گرفتن دو موجود در یک فضای مشترک تجربه، اما در شعر حافظ این هم‌مکانی صرفاً اشاره به نزدیکی فیزیکی ندارد، بلکه جلوه‌ای از حضور وجودی و نوعی وحدت عاطفی است که در آن گوینده از فاصله‌گذاری میان خود و معشوق می‌کاهد و تجربهٔ اتحاد عاطفی را زبانی می‌سازد. در چراییِ این انتخاب باید گفت: «با وی نظرم چون هست»

یعنی چه؟ شاعر می‌گوید که از خود خبر ندارد (رفع خودآگاهی) اما نظرش با "وی" است. حرف "با" در این بیت نه همراهی فیزیکی است، نه مشارکت کنشی، نه ابزار، و نه اتحاد کامل وجودی، بلکه "اشتراک در یک میدان ادراکی/کانون توجه" است. تحلیل آماری مجموعهٔ کاربرد حرف اضافهٔ "با" در جدول ۳ نشان داده شده است.

جدول ۳. تحلیل آماری کاربرد حرف اضافهٔ "با" در دیوان حافظ

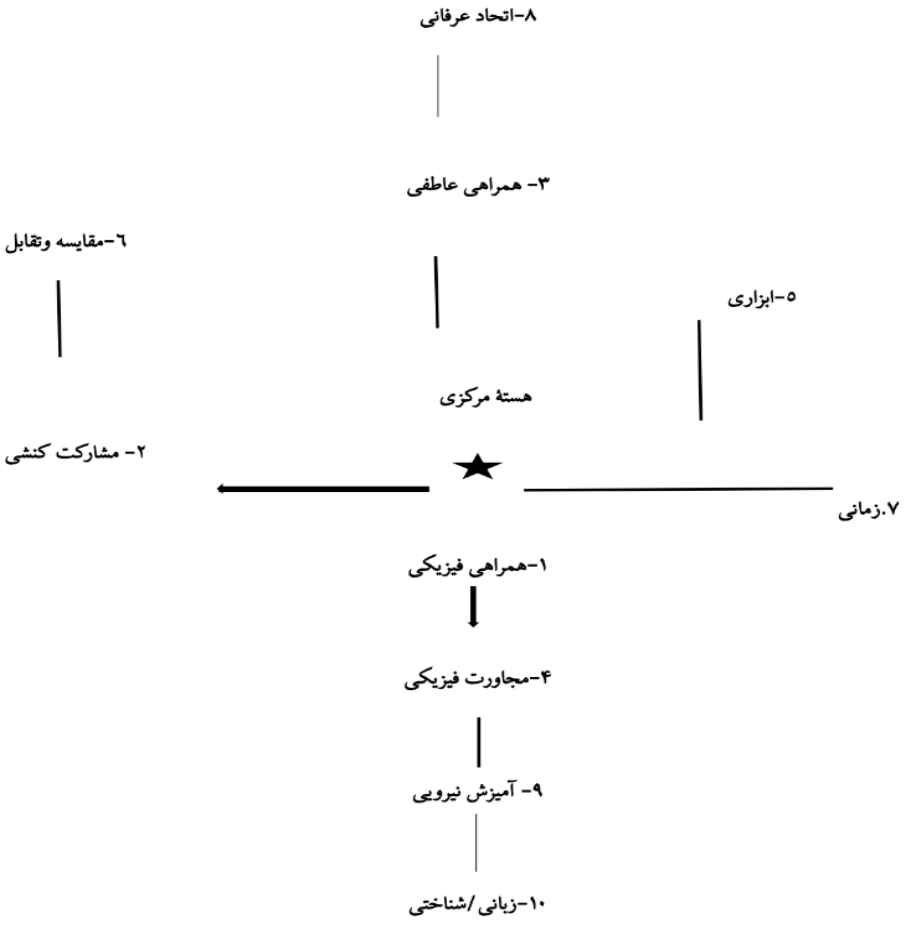
ویژگی شناختی غالب	تعداد فراوانی	درصد در کل	ردهٔ معنایی
سرنمون اصلی و بیشترین فراوانی	۴۱۲	۳۰/۷	۱. همراهی فیزیکی
اشتراک در کنش یا گفتار	۲۱۰	۱۵/٦	۲. مشارکت کنشی
احساس مشترک یا مقابله	۱۵٦	۱۱/٦	۳. همراهی عاطفی
مجاورت مکانی	۱۱۸	۸/۸	۴. مجاورت فیزیکی
همرایی ابزاری	۹۷	۷/۲	۵. ابزار / وسیله
هم‌ترازی اخلاقی یا درجه‌ای	۸۸	۶/۲	۶. مقایسه / تقابل
هم‌زمانی رخداد	۷۱	۵/۲	۷. همراهی زمانی
وحدت با حق (انتزاعی‌ترین سطح)	٦٤	۷/۴	۸. اتحاد عرفانی
تعامل کنشی در سطوح نیرو	٦۷	۵	۹. آمیزش نیرویی
تعامل زبان و ادراک	۵۹	۴/۴	۱۰. هم‌مکانی مفهومی

همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، بیشترین فراوانی متعلق به ردهٔ همراهی فیزیکی (۳۰/۷ درصد) است که تأییدی بر این مدعاست که هستهٔ معنایی "با" بر پایهٔ طرح‌وارهٔ فضایی بنا شده است. پس از آن، بر مشارکت کنشی (۱۵/۶ درصد) قرار دارد که نشان‌دهندهٔ اهمیت مشارکت در افعال به‌عنوان بسط معنایی مهم است. ردهٔ عرفانی (اتحاد با ۷/۴درصد) اگرچه کمترین فراوانی را دارد، اما از نظر عمق مفهومی مهم‌ترین بسط است. بسامد بالای "همراهی عاطفی" (۱۱/۶درصد) ، نشان می‌دهد که بنیادی‌ترین درک ما از "با" در شعر حافظ، حول محور تعاملات انسانی و عشق می‌چرخد. بااین‌حال، تقابل(۶/۲درصد) و حضور عرفانی (۷/۴درصد) که هر دو نمایندهٔ بسط‌های پیچیده‌تر هستند، بیش از یک‌پنجم کل کاربردها را تشکیل می‌دهند.

۴. ۳. نمودار شعاعی

این مدل نشان می‌دهد که چگونه حافظ توانسته است ساختار فضایی "با" را به ابزاری برای رمزگذاری روابط پیچیدهٔ انسانی و الهی تبدیل کند. مدل شعاعی ساختار سلسله‌مراتبی و اتصالات معنایی بین رده‌های مختلف "با" را در زبان حافظ نشان می‌دهد. سرنمون یا مرکز معنایی در این مدل، همان همراهی فیزیکی است که بیشترین تکرار را دارد.

نمودار شعاعی حرف اضافهٔ «با»



توضیح مدل:

- (مرکز): سرنمون فیزیکی (همراهی فیزیکی) به‌عنوان نقطهٔ آغازین توسعه؛
- ارتباطات مستقیم (خط تیره): اتصالات معنایی قوی و مستقیم از سرنمون؛
- بسط‌های انتزاعی: رده‌های ۳ و ۸ (عاطفی و عرفانی) از طریق ردهٔ ۲ (مشارکت) یا مستقیماً از ۱ منشعب شده‌اند که نشان‌دهندهٔ انتقال مفاهیم از فضا به احساس و سپس به متافیزیک است.

با کاربست مدل شعاعی روشن می‌شود که معنای مرکزی "همراهی" در طول محور به عرفان، اجتماع، بداهه و طنز تغییرمیدان معنایی می دهد. هر تغییر، با تغییر زاویهٔ دیدِ مفهومی همراه است که حافظ آن را برای ایجاد ایهام یا تعمیق شعر به‌کار می‌برد.

از منظر بلاغت شناختی این تغییرِ جهت‌ها معادل با تغییر فضای ذهنی[1]هستند. حافظ با جابه‌جایی‌های نحوی و حذف واو عطف در بعضی مواضع، حسِ ناپایداریِ معنا را به مخاطب القا می‌کند که خود بخش مهمی از موسیقیِ درونی غزل است.

تحلیل ساختاریافتهٔ "با" نشان می‌دهد که حافظ به شکلی غریزی اصول دستورِ شناختی را در خدمت نظام بلاغی خود به کار می‌گیرد.

۴. ۳. ۱. سطح بلاغی

هر تغییر معنایی در کاربرد "با" ناشی از تغییر زاویهٔ دید در فضای ذهنی مخاطب است. حافظ با جابه‌جایی زاویهٔ فضایی (از نزدیک به دور، یا از داخل به خارج) مفهوم واحدی را به چندین برداشت متمایز هدایت می‌کند. برای مثال، حرکت از مجاورت فیزیکی (مثلاً نشستن در کنار کسی) به مجاورت عاطفی (همدلی)، نیازمند یک جابه‌جایی شناختی است که "با" آن را ممکن می‌سازد.

1. mental space shift

۴. ۳. ۲. سطح استعاری

نظام مفهومیِ پایه در بسیاری از کاربردها بر این استعاره‌ها استوار است:

۱. محبت = همراهی فضایی[1]

۲. چالش/درگیری = مواجهه فضایی[2]

این استعاره‌ها به مخاطب اجازه می‌دهند تا روابط انتزاعی را با استفاده از چارچوب‌های فضایی ملموس درک کند.

۴. ۳. ۳. سطح موسیقایی و ریتم شناختی

تکرار حرف اضافهٔ "با" در ساختارهای عروضی غزل نوعی ریتم شناختی[3] ایجاد می‌کند. این تکرار خواننده را مجبور به بازنگری مداوم در رابطهٔ موجود می‌کند. اگر "با" در ابتدا به معنای همراهی باشد، با تکرار در بیت ذهن آمادهٔ پذیرش معانی ثانوی (مانند تقابل یا طنز) می‌شود و این امر به غنای موسیقایی و معنایی شعر می‌افزاید.

با که این نکته توان گفت که آن سنگین دل کُشت ما را و دَم عیسی مریم با اوست (۱۳٤)

سحر بلبل حکایت با صبا کرد که عشق روی گل با ما چه‌ها کرد (۲٦۸)

تحلیل داده‌ها به‌وضوح نشان می‌دهد که حافظ در انتخاب و جای‌گذاری حروف اضافه، نه‌فقط بر اساس الگوهای نحوی (که در آن "با" صرفاً نشانگر مصاحبت است)، که با تکیه بر ادراک تجربه‌ای و هدف زیباشناختی عمل می‌کند.

حروف اضافه در نظام شعری حافظ دالّ‌های پیونددهندهٔ ادراک[4] و ادراک زیباشناختی[5] هستند. حرف "با" تبدیل به یک مفهوم مرکزی باز می‌شود که بر اساس زمینه[6] و استعاره‌های زمینه‌ساز به شاخه‌های تخصصی تقسیم می‌گردد. انتقال از مجاورت فیزیکی (همراهی) به

1. space sympathy metaphor
2. spatial confrontation metaphor
3. cognitive rhythm
4. cognition
5. aesthetic perception
6. context

اتحاد عرفانی (وحدت وجودی) مصداقی از تلفیق مفهومی[1]است. در این فرایند، عناصر دو فضای ورودی (فضای همراهی و فضای وحدت الهی) ترکیب شده و یک فضای ترکیبی جدید (وحدت عرفانی) خلق می‌شود که شدت معنایی بیشتری نسبت به هر یک از فضاهای ورودی دارد. "با" نقش دروازه‌بان این تلفیق را ایفا می‌کند.

۴. ۳. ۴. تعمیق در تحلیل ساختار شعاعی

برای درک بهتر ماهیت شبکه‌ای حرف "با" لازم است تعمیق بیشتری در نحوهٔ توزیع بار معنایی صورت گیرد. در مدل مقولهٔ شعاعی، انتقال از معنای هسته‌ای به معنای پیرامونی معمولاً از طریق یک "طرح‌وارهٔ ادراکی" صورت می‌گیرد.

۴. ۳. ۴. ۱. طرح‌وارهٔ هسته‌ای: مسیرگشایی[2]

معنای مرکزی "همراهی عاطفی" در حافظ، از طرح‌وارهٔ فضایی "مسیرگشایی"[3] نشئت می‌گیرد. در این طرح‌واره دو موجودیت با هم یک مسیر مشترک را طی می‌کنند. این مسیر لزوماً فیزیکی نیست، بلکه مسیر زندگی، تجربه یا سوختن مشترک است.

"مسیر مشترک"+"همراه"+"همدلی"=اتحاد عاطفی. وقتی حافظ می‌گوید: «حال دل با تو گفتنم هوس است» مسیر مشترک مسیر رضایت است. این هسته، نقطهٔ شروع برای تمام بسط‌های دیگر است.

قند آمیخته با گل نه علاج دل ماست بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند (۳۷۰)

۴. ۳. ۴. ۲. بسط معنایی به سوی نیرو و تقابل

انتقال به شاخهٔ "تقابل شاعرانه" از طریق طرح‌وارهٔ "نیرو و مقاومت" صورت می‌گیرد. در اینجا، دو موجودیت (شاعر و معشوق) در فضای معنایی نزدیک به هم قرار دارند (همان مجاورت "با")، اما نیروی مورد انتظار برای هماهنگی، تبدیل به نیروی مخالف می‌شود.

---

1. conceptual blendin
2. pathfinding schema
3. pathway

اگر همراهی را به صورت همکاری، و تقابل را به صورت تضاد نشان دهیم، در سطح شناختی حافظ یک "فضای ذهنی ورودی" را از پیش می‌سازد که در آن کشمکش غالب است، اما با استفاده از "با" این فضا را به سمت همکاری هدایت می‌کند، زیرا می‌داند که این تضاد در بافتار عشق خود نوعی پیوند است.

می‌ای در کاسهٔ چشم است ساقی را، بنامیزد که مستی می‌کند با عقل و می‌بخشد خمارِ خوش (۵۸۲)

در زبان فارسی "با" هستهٔ معنایی "همراهی/مصاحبت" دارد؛ یعنی دو موجود یا دو فرایند را در یک فضای مفهومی مشترک قرار می‌دهد، اما در زبان‌شناسی شناختی "با" حامل مدل شناختیِ "هم‌حضوری و تعامل" است.

در مصراع «مستی می‌کند با عقل» حافظ دو حوزهٔ مفهومی متضاد را در یک قاب شناختی می‌آورد:

حوزهٔ ۱: مستی ← حسی، شورانگیز و خارج از کنترل عقلانیت؛

حوزهٔ ۲: عقل ← نظم‌دهنده، منطقی و سنجیده.

حرف اضافهٔ "با" این دو حوزهٔ متقابل را در یک "فضای ذهنی ادغامی" کنار هم می‌نشاند. این ادغامِ فضایی موجب تولید مفهوم تازه‌ای می‌شود: مستیِ هماهنگ با عقل یا عقلِ آغشته به شور.

۴. ۳. ۴. ۳. هنجارگریزی معنایی[1]

در بیت قبل«... مستی می‌کند با عقل و...» (۵۸۲) از منظر معناشناسی رایج، مستی و عقل معمولاً رابطهٔ ضدیت دارند. بنابراین، "با" در این ترکیب نوعی هنجارگریزی معنایی ایجاد می‌کند که ارزش شعری بیت را بالا می‌برد:

- مجاورت فیزیکی← همراه عادی
- تعامل مفهومی عقل و مستی← همراهی غیرعادی

1. semantic deviation

- هم‌زیستی نیروهای مخالف در ذهن عاشق ←همراهی استعاری

در زبان‌شناسی شناختی "با" در این بیت یک محرک ساختِ "فضای ادغامی" است که از طریق آن دو حوزهٔ معنایی متضاد (عقل و مستی) هم‌نشین می‌شوند و ارزش هنری بیت شکل می‌گیرد. این استفادهٔ غیراستاندارد از حرف اضافه باعث می‌شود مخاطب تجربهٔ عاشق را نه به‌صورت گسسته، بلکه به‌صورت یک منظومهٔ درهم‌تنیدهٔ شور و شعور تصور کند. اینجا همراهیِ وجودی هم‌زمانی مفهومی را مطرح می‌کند، نه همراهی فیزیکی: مستی در کنار عقل نه بر ضد آن و نه در غیاب آن؛ و این همان جهش از مجاورت فیزیکی به هم‌حضوری معرفتی است. این هنجارگریزی سه نتیجهٔ بلاغی مهم دارد:

۱) **آشتیِ دو قطب متضاد:**حافظ مستی‌ای را تصویر می‌کند که عقل را نابود نمی‌کند بلکه با آن هم‌نشین است؛ مستیِ اشراقی البته نه در معنای منفی؛

۲) **بازتعریف "خمار":** در «می‌بخشد خمارِ خوش» "خمار" معمولاً پیامد منفی مستی است، اما اینجا خمار باقی‌ماندهٔ روشنِ تجربه و نتیجهٔ تعامل عقل و مستی است.

۳) **تثبیت بلاغت پیش‌انگاشته:** مخاطب پیش‌فرض می‌گیرد که این مستی از جنس فیزیکی نیست بلکه مستیِ آگاهی‌افزا و روشن‌گر است و این پیش‌فرض دقیقاً به‌واسطهٔ "با" ساخته می‌شود. همچنین در بیت «چو رای عشق زدی با تو گفتم ای بلبل / مکن که‌آن گل خندان به رای خویشتن است» این "با" از مجاورت فیزیکی فاصله می‌گیرد و به مشارکت کنشی در یک گفتمان تبدیل می‌شود. هم‌چنین به معنای «در مورد تو/نسبت به تو» نیز نزدیک می‌شود، اما همچنان حس رفاقت (همراهی) را حفظ می‌کند. شاعر نه‌تنها با بلبل همراهی می‌کند، بلکه در تصمیم او مشارکت می‌کند و او را نصیحت می‌نماید. این فعال‌سازی هم‌زمانِ ابعاد همراهی و مشارکت کنشی، هنجارگریزیِ زیبایی ایجاد می‌کند.

۴. ۳. ۴. ۴. بسط عرفانی (تعالی مکانی به امر وجودی)

شاخهٔ حضور عرفانی نمونهٔ بارز استعارهٔ مفهومی «محل = وضعیت وجودی» است. در این مرحله بُعد مکانی (که "با" نمایندهٔ آن است) کاملاً ناپدید می‌شود و صرفاً حالت "هم‌جواری با

حقیقت" باقی می‌ماند.در این حالت "با" دیگر به معنای «نزدیک بودن به» نیست، بلکه به معنای «هم‌وجود بودن با» یا «هم‌ذات شدن با» است. این امر از طریق استعارهٔ مفهومی «وحدت = پیوستگی فضایی نامحدود» قابل‌توجیه است. این حرکت نشانگر اوج توانایی بلاغی حروف اضافه نزد حافظ است؛ ابزاری که می‌تواند از سطح نحوی (مکان) به سطح متافیزیکی (وجود) جهش کنند.

۴. ۳. ۴. ۵. نقش "با" در ایجاد ابهام ساختاری[1]

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ زبان حافظ، استفادهٔ هوشمندانه از ابهام است که اغلب با ترکیب معانی متضاد یک واژه محقق می‌شود. "با" در شعر او یک ابهام چندلایه[2] ایجاد می‌کند که تحلیل شناختی آن را به صورت یک ساختار پویا[3] نمایان می‌سازد، نه مجموعه‌ای از معانی ایستا مانند بیت (۵۸۲) اما گاه به موارد دیگری برخورد می‌کنیم که مصداق آن بیت زیر است:

صحبت حور نخواهم که بود عین قصور با خیال تو اگر با دگری پردازم (۳۳۵)

این بیت از لحاظ ابهام ساختاری از ظریف‌ترین نمونه‌هاست که دارای دو خوانش است:

خوانش ۱: تقابلِ دو "با" به‌عنوان دو قید مستقل (با خیال تو ← حالت درونی؛ با دگری ← شریک یا مصاحب بیرونی) اگر تن با دیگری است، اما ذهن با توست.

خوانش ۲: شرط کل کنش حتی پرداختن به دیگری، تنها در صورتی ممکن است که خیال تو حاضر باشد. در این خوانش "با خیال تو" بر کل جمله سایه می‌افکند و "با دگری" کنشی ثانوی و ناقص می‌شود. چرا این ابهام "ساختاری" است؟ چون اختلاف نه‌فقط در معنا، بلکه در دامنهٔ تعلق نحوی گروه‌های حرف اضافه‌ای است و ذهن خواننده مدام بین این دو ساخت نحو نوسان می‌کند.

۴. ۳. ۴. ۶. ابهام در رابطهٔ ابزار و سببیّت

1. ambiguity
2. polysemy
3. dynamic structure

در ابیات مربوط به ابزار (سببیت) همیشه یک ابهام وجود دارد که مخاطب آن را "با همراهی" اشتباه بگیرد.

در شاهـــراه دولت سرمد بتخت بخت با جام مـــی به کام دل دوستان شدم (۳۲۱)

در خوانش اول در معنای ابزار: "جام می" وسیله‌ای است برای رسیدن به رضایت دوستان. با جام می (= به‌وسیلهٔ جام می) دل دوستان را به دست آوردم. "جام می" ابزار جلب دل است و حرف "با" وسیلهٔ آن.

در خوانش دوم در معنای سببیّت: "جام می" علت و زمینهٔ کامیابی است: به سبب می‌خواری و رندی به کام دل دوستان شدم. در این خوانش می‌خواری علتِ مقبولیت اجتماعی شاعر است و "با" سبب آن.

۴. ۴. پیامدهای روش‌شناختی برای تحلیل شعر کلاسیک

پژوهش حاضر بر ضرورت استفاده از ابزارهای زبان‌شناسی شناختی در تحلیل شعر کلاسیک تأکید دارد. تحلیل سنتی غالباً بر "مجاز" و "کنایه" تمرکز می‌کند، اما رویکرد شناختی امکان مدل‌سازی علمی این مجازها را فراهم می‌آورد:

۱. دقیق‌سازی اصطلاحات: مفاهیمی مانند همراهی، هم‌جواری، و تعامل که پیش از این کیفی و مبهم بودند، اکنون در قالب روابط شعاعی و طرح‌واره‌های ادراکی قابل‌توصیف ریاضی-مفهومی می‌شوند؛

۲. ارتباط ساختار و معنا: این تحلیل نشان داد که چگونه انتخاب ساختار نحوی (استفاده از حرف اضافه) مستقیماً به معنای عمیق و هدف هنری شاعر گره خورده است. حروف اضافه پل‌های ارتباطی میان سطح زبانی[1] و سطح مفهومی[2] هستند.

1. syntax
2. cognition

۵. نتیجه گیری و جمع‌بندی نهایی بر اساس مدل تحلیل داده‌ها

از دید زبان‌شناسی شناختی، استفاده‌های چندلایه از "با" نشان می‌دهد که حافظ چگونه ذهن خواننده را از یک تصویر ملموس (همراهی فیزیکی) به یک ساحت انتزاعی (هم‌نفسی با حقیقت) هدایت می‌کند. این تغییر، نه صرفاً بازی با کلمات، بلکه بازتاب خط فکری اوست.

تحلیل کاربرد حرف اضافهٔ "با" در غزلیات حافظ نشان می‌دهد که این واحد زبانی نقشی فراتر از یک رابط نحوی ایفا می‌کند و به‌مثابهٔ عنصری مفهوم‌ساز در صورت‌بندی جهان‌بینی شاعر عمل می‌نماید. در این چارچوب، هستی نه مجموعه‌ای از عناصر مستقل، بلکه شبکه‌ای رابطه‌مند است که در آن مفاهیمی چون عشق، عقل، لذت، رنج و حتی تضادها از طریق پیوندهای مفهومی معنا می‌یابند. "با" در شعر حافظ یکی از ابزارهای اصلی شکل‌دهی به این پیوندهاست و امکان بازنمایی هم‌زمان تجربه‌های حسی، عاطفی و شهودی را فراهم می‌سازد.

کاربردهای متنوع "با" نشان می‌دهد که این حرف اضافه از معنای اولیهٔ همراهی فیزیکی فراتر می‌رود و در بسیاری از موارد به سازوکاری برای گذار از حوزهٔ مادی به ساحت انتزاعی و عرفانی بدل می‌شود. این فرایند معنایی را می‌توان در پرتو اصول زبان‌شناسی شناختی، به‌ویژه نظریهٔ شبکه‌های معنایی پویا و آمیختگی مفهومی تبیین کرد. در این ساختار، عناصر متقابل نه به‌صورت ناسازگار، بلکه در قالب واحدهای مفهومی تازه ادغام می‌شوند و تجربه‌ای یکپارچه از معنا پدید می‌آورند.

از منظر هستی‌شناختی، تحلیل نشان می‌دهد که شعر حافظ مبتنی بر نوعی «بودن-در-نسبت» است؛ یعنی وجود اشیاء، مفاهیم و سوژه‌ها تنها در چارچوب روابطی که زبان آن‌ها را فعال می‌کند قابل‌فهم است. حرف اضافهٔ "با" در این نظام نقش محوری در بازنمایی هم‌بودگی انسان با عشق، حقیقت و حتی اضداد ایفا می‌کند و مرز میان جسم و روح، حضور و غیاب، یا من و دیگری را کاهش می‌دهد. به این ترتیب، زبان در شعر حافظ نه صرفاً ابزار بیان، بلکه یکی از عوامل سازندهٔ معنا و تجربهٔ هستی تلقی می‌شود.

یافته‌ها نشان می‌دهند که بلاغت حافظ از دل ساخت‌های دستوری و مفهومی زبان برمی‌خیزد و نمی‌توان آن را جدا از سازوکارهای شناختی بررسی کرد. "با" نمونه‌ای روشن از

این پیوند میان دستور و معناست؛ واحدی کوچک که امکان صورت‌بندی وحدت، هم‌زمانی و هم‌زیستی اضداد را در سطح زبانی فراهم می‌آورد و شعر حافظ را به حوزه‌ای فراتر از زیبایی ادبی، یعنی به عرصهٔ تفکر فلسفی و عرفانی پیوند می‌زند. بررسی نمونه‌های فوق در دیوان حافظ نشان داد که "با" عنصری صرفاً دستوری نیست، بلکه واحدی مفهوم‌ساز و بازتاب‌دهندهٔ هستی‌شناسی شناختی شاعر است. این کاربردها سه اصل بنیادین را برجسته می‌سازند:

- وحدت میان جسم و روح؛
- پذیرش و هم‌زیستی اضداد؛
- امکان گذار نظام‌مند از تجربهٔ محسوس به معناهای انتزاعی.

بدین‌ترتیب، "با" را می‌توان یکی از کلیدواژه‌های فهم نسبت زبان، معنا و هستی در شعر حافظ دانست.

بر اساس یافته‌های این پژوهش، انجام مطالعات گسترده‌تر روی سایر حروف اضافه در شعر فارسی به‌ویژه با رویکرد زبان‌شناسی شناختی، می‌تواند به تبیین جامع‌تری از نظام روابط مفهومی و هستی‌شناختی این متون بینجامد و جایگاه عناصر رابطه‌ساز زبان را در شکل‌دهی معنا روشن‌تر سازد. هم‌چنین، پژوهش تطبیقی میان آثار حافظ و دیگر شاعران برجسته ادب فارسی از منظر تحلیل شناختی روابط زبانی، می‌تواند زمینهٔ مناسبی برای شناسایی تفاوت‌ها و اشتراک‌های جهان‌بینی شعری و نحوهٔ مفهوم‌سازی تجربه در این متون را فراهم آورد.

درنهایت، بسط پیوندهای میان زبان‌شناسی شناختی و مطالعات عرفانی از طریق به‌کارگیری روش‌های میان‌رشته‌ای و پیکره‌بنیاد می‌تواند به توسعهٔ چارچوب نظری "هستی‌شناسیِ شناختی شعر فارسی" و ارزیابی نظام‌مند نقش زبان در ساخت تجربهٔ عرفانی کمک کند.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Lale Tahmasebi **https://orcid.org/0009-0005-0304-6148**
Mohammadreza Salehi Mazandarani **https://orcid.org/0000-0003-4955-4453**
Nasrollah Emami **https://orcid.org/0000-0003-4385-8309**
Davood Poormozaffari **https://orcid.org/0009-0002-3827-750X**

منابع

آرین‌پور، مهلا و علی‌نژاد، مریم. (۱۴۰۲). «تحلیل شناختی استعاره "عشق" در غزلیات صائب‌تبریزی». پژوهش‌های معناشناختی متون ادبی، س ۱ ش ۱: ۱۷ - ۴۳ DOR: 20.1001.1.29808162.1401.1.1.2.6

اردبیلی، لیلا. (۱۳۹۲). معناشناسی‌شناختی و کارکرد نظریهٔ آمیختگی مفهومی در قصه‌های عامیانهٔ ایرانی. رسالهٔ دکتری دانشگاه پیام نور، تهران.

پورابراهیم، شیرین. (۱۳۹۶). «کاربست نظریهٔ مفهومی در مفهوم سازی شهادت در شعر پایداری». ادبیات پایداری، س ۹ ش ۱۷: ۶۵ - ۸۵. DOI: 10.22103/jrl.2018.1997

پورابراهیم، شیرین و غیاثیان، مریم. (۱۳۹۲). «بررسی خلاقیت‌های شعری حافظ در مفهومسازی عشق». نقد ادبی، س ۶ ش ۲۳: ۵۹ - ۸۲. DOR: 20.1001.1.20080360.1392.6.23.10.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۷). دیوان حافظ. به تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی.

ذوالفقاری، اختر و عباسی، نسرین. (۱۳۹٤). «استعاره مفهومی و طرحواره‌های تصویری در اشعار ابن‌خفاجه». پژوهش‌های ادبی و بلاغی، س ۳ ش ۳ (پیاپی ۱۱): ۱۰۵ - ۱۲۰.

راسخ‌مهند، محمد. (۱۳۸۹). «بررسی معانی حروف اضافه مکانی فرهنگ سخن بر اساس معنی‌شناسی شناختی». ادب‌پژوهی. س ٤ ش ١٤: ٤٩-٦٦. DOR: 20.1001.1.17358027.1389.4.14.2.6

ـــــــــــــــ. (۱۳۹۰). درآمدی بر زبان شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم. تهران: سمت.

ـــــــــــــــ. (۱۳۹۸). بلاغت شناختی در متون کلاسیک فارسی. تهران: نی.

زاهدی، کیوان و محمدی زیارتی، عاطفه. (۱۳۹۰). «شبکه معنایی حرف اضافهٔ فارسی "از" در چهارچوب معنی‌شناسی شناختی». تازه‌های علوم شناختی، س۱۳ ش ۱: ۶۷-۸۰.

شعبانلو، علیرضا. (۱۳۹۲). «رویکرد استعاره مفهومی "عشق" در تعالیم اخلاقی؛ مطالعهٔ موردی: غزلیات سعدی». مطالعات نقد ادبی، س ۱۸ ش ۵۵: ۲۲۱-۲۴۱.

صفوی، کورش. (۱۳۸۲ الف). «بحثی دربارهٔ طرح‌های تصویری از دیدگاه معنی‌شناسیِ شناختی». نامهٔ فرهنگستان، س ٦ ش ۱ (پیاپی ۲۱): ٦٥ - ۸٥ .

ـــــــــــــــ . (۱۳۸۲ ب). معنی‌شناسی کاربردی. تهران: همشهری.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۱الف). آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی. تهران: علمی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۱ب). نوشته‌های پراکنده؛ جلد دوم: نشانه‌شناسی و مطالعات ادبی. تهران: علمی.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۶). استعاره. تهران: علمی.

عباسی، محمود، صادقی، حسین و شیروانی، جواد. (۱۳۹۵). «بررسی انواع استعاره در غزلیات حافظ شیرازی بر مبنای زبانشناسی شناختی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی، س ٦ ش ۹: ۱٦۳-۱۸٥. DOI: 10.22091/jls.2017.734.1010

علی‌نژاد، مریم و آرین‌پور، مهلا. (۱۳۹۸). «رویکرد معناشناسی شناختی به حرف اضافهٔ "به" با تأکید بر شاهنامه فردوسی». زبانشناخت، س ۱۰ ش ۱۹: ٦۳-۷۹ DOI:10.30465/ls.2019.4393

گندمکار، راحله. (۱۳۹۰). «رویکردی شناختی به مسئلهٔ هم معنای بافتی در سطح افعال زبان فارسی». پژوهش‌های زبانی، س ۲ ش ۲ : ۱۱٥ - ۱۲٥.

ـــــــــــــــ. (۱۳۹۱). «نگاهی تازه به چگونگی درک استعاره در زبان فارسی». ادب پژوهی، س ٦ ش ۱۹: ۱٥۱-۱٦۷.۵.۷.٥.۱۹.٦.1391.1.17358027.DOR: 20

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۳) «تحلیل معنایی واژگان زبان فارسی بر مبنای معنی‌شناسی قالب‌بنیاد». علم زبان، س۲ ش ۲: ۱۱۷ - ۱٤۲. DOI: 10.22054/ls.2014.1084

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۸). «یکسویگی استعاره‌های مفهومی؛ تحلیلی انتقادی بر مبنای زبان فارسی». علم زبان، س ٦ ش ۱۰: ۱۷۹ - ۲۰٦. DOI: 10.22054/ls.2019.26879.1097

مختاری، شهره و رضائی، حدائق. (۱۳۹۲). «بررسی شناختی شبکهٔ معنایی حرف اضافهٔ "با" در زبان فارسی». زبانشناسی و گویش‌های خراسان، ش ۹: ۷۳-۹٤ DOI: 10.22067/lj.v5i9.37338

نوری، روح‌الله، نوری، علی و حیدری، علی. (۱۴۰۳). «بلاغتِ شناختی صفت در شعر حافظ». پژوهش‌های دستوری و بلاغی، س ۱۴ ش ۲۵: ۱۵۲-۱۶۹ DOI: 10.22091/jls.2024.11351.1635

References

A., L. (1392 SH/2013). *Ma'nashenasi Shenakhti va Karkard-e Nazariye-ye Amikhtegi Mafhumi dar Ghessehay-e Amiane-ye Irani* [Cognitive semantics and the function of conceptual blending theory in Iranian folk tales]. [Doctoral dissertation, Payame Noor University, Tehran]. [In Persian]

A., M., & A., M. (1398 SH/2019). Roykard-e Ma'nashenasi-e Shenakhti be Harf-e Ezafe-ye "be" ba Ta'kid bar Shahname-ye Ferdowsi [Cognitive semantic approach to the preposition "be" with emphasis on Ferdowsi's Shahnameh]. *Zabanshenakht*, *10*(19), 63–79. doi:10.30465/ls.2019.4393 [In Persian]

A., M., & A., M. (1402 SH/2023). Tahlil-e Shenakhti-e Esteare-ye "Eshgh" dar Ghazaliat-e Saeb-e Tabrizi [Cognitive analysis of the metaphor "love" in the sonnets of Saeb-e Tabrizi]. *Pajuheshhaye Mana Shenakhti Moton Adabi*, *1*(1), 17–43. [In Persian]

A., M., S., H., & S., J. (1395 SH/2016). Barresi-e Anva-e Esteare dar Ghazaliat-e Hafez-e Shirazi bar Mabna-ye Zabanshenasi-e Shenakhti [Investigating types of metaphor in the sonnets of Hafez-e Shirazi based on cognitive linguistics]. *Pajuheshhaye Dasturi va Balaghi*, *6*(9), 163–185. doi:10.22091/jls.2017.734.1010 [In Persian]

Evans, V., & Tyler, A. (2004). Rethinking English “prepositions of movement”: The case of to and through. *Belgium Journal of Linguistics*, *18*, 247-270.

Evans, V., & Tyler, A. (2004). Rethinking English “prepositions of movement”: The case of to and through. *Belgium Journal of Linguistics*.

G., R. (1390 SH/2011). Roykardi Shenakhti be Mas'ale-ye Ham Ma'na-ye Bafti dar Sathe Af'al-e Zaban-e Farsi [A cognitive approach to the issue of contextual synonymy at the verb level of the Persian language]. *Pajuheshhaye Zabani*, *2*(2), 115–125. [In Persian]

G., R. (1391 SH/2012). Negahi Taze be Chegungi-e Dark-e Esteare dar Zaban-e Farsi [A new look at how metaphor is understood in Persian]. *Adab Pezhoohi*, *6*(19), 151–167. [In Persian]

G., R. (1393 SH/2014). Tahlil-e Ma'nai-ye Vazhegan-e Zaban-e Farsi bar Mabna-ye Ma'nashenasi-e Ghalab Bonyad [Semantic analysis of Persian vocabulary based on frame-based semantics]. *Elm-e Zaban*, *2*(2), 117–142. doi:10.22054/ls.2014.1084 [In Persian]

G., R. (1398 SH/2019). Yeksu'igi-e Esteareha-ye Mafhumi; Tahlili Enteghadi bar Mabna-ye Zaban-e Farsi [Unidirectionality of

conceptual metaphors; a critical analysis based on the Persian language]. *Elm-e Zaban*, *6*(10), 179–206. doi:10.22054/ls.2019.26879.1097 [In Persian]

Geeraert, D. (1995). *Cognitive linguistics: An introduction*. Amsterdam: J. Benjamin Pub.

Geeraerts, D. (1995). *Cognitive linguistics*.

H., S. M. (1377 SH/1998). *Divan-e Hafez* [The Divan of Hafez]. (P. N. Khanlari, Ed.). Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning*. Cambridge University Press.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*. Chicago: The University of Chicago Press.

Langacker, R. (1987). *Foundations of cognitive grammar, Vol. I*. Stanford University Press.

Langacker, R. (2007). *Categories reveal about the mind*. Chicago: Chicago University Press.

M., S., & R., H. (1392 SH/2013). Barresi-e Shenakhti-e Shabake-ye Ma'nai-ye Harf-e Ezafe-ye "ba" dar Zaban-e Farsi [Cognitive analysis of the semantic network of the preposition "ba" in Persian]. *Zabanshenasi va Guyeshha-ye Khorasan*, *9*, 73–94. doi:10.22067/lj.v5i9.37338 [In Persian]

N., R., N., A., & H., A. (1403 SH/2024). Balaghat-e Shenakhti-e Sefat dar Shear-e Hafez [Cognitive rhetoric of the adjective in Hafez's poetry]. *Pajuheshhaye Dasturi va Balaghi*, *14*(25), 152–169. doi:10.22091/jls.2024.11351.1635 [In Persian]

P., S. (1396 SH/2017). Karbast-e Nazariye-ye Mafhumi dar Mafhum Sazi-ye Shahadat dar Shear-e Paydari [Application of conceptual theory in conceptualizing martyrdom in steadfastness poetry]. *Adabiyat-e Paydari*, *9*(17), 65–85. doi:10.22103/jrl.2018.1997 [In Persian]

P., S., & G., M. (1392 SH/2013). Barresi-e Khallaghiatha-ye Sheri-ye Hafez dar Mafhum Sazi-ye Eshgh [Investigating Hafez's poetic creativity in the conceptualization of love]. *Naghde Adabi*, *6*(23), 59–82. [In Persian]

R., M. (1389 SH/2010). Barresi-e Ma'ani-e Horuf-e Ezafe-ye Makani-e Farhang-e Sokhan bar Asas-e Ma'nashenasi-e Shenakhti [Investigating the meanings of spatial prepositions in Farhang-e Sokhan based on cognitive semantics]. *Adab Pezhoohi*, *4*(14), 49–66. [In Persian]

R., M. (1390 SH/2011). *Dar Amadi bar Zabanshenasi-e Shenakhti: Nazariyeha va Mafahim* [An introduction to cognitive linguistics: Theories and concepts]. Tehran: Samt. [In Persian]

R., M. (1398 SH/2019). *Balaghat-e Shenakhti dar Motun-e Kelassik-e Farsi* [Cognitive rhetoric in classical Persian texts]. Tehran: Ney. [In Persian]

S., K. (1382 SH/2003a). Bahsi darbare-ye Tarhha-ye Tasviri az Didgah-e Ma'nashenasi-ye Shenakhti [A discussion on image schemas from the

perspective of cognitive semantics]. *Name-ye Farhangestan*, *6*(1), 65–85. [In Persian]

S., K. (1382 SH/2003b). *Ma'nashenasi-e Karbordi* [Applied semantics]. Tehran: Hamshahri. [In Persian]

S., K. (1391 SH/2012a). *Ashna'i ba Zabanshenasi dar Motale'at-e Adab-e Farsi* [An introduction to linguistics in Persian literature studies]. Tehran: Elmi. [In Persian]

S., K. (1391 SH/2012b). *Noveshteha-ye Parakandeh; Jeld-e Dovvom: Neshaneshenasi va Motale'at-e Adabi* [Scattered writings; Vol. 2: Semiotics and literary studies]. Tehran: Elmi. [In Persian]

S., K. (1396 SH/2017). *Esteare* [Metaphor]. Tehran: Elmi. [In Persian]

Sh., A. (1392 SH/2013). Roykard-e Esteare-ye Mafhumi "Eshgh" dar Ta'alim-e Akhlaghi; Motale'e-ye Moredi: Ghazaliat-e Sa'di [Conceptual metaphor approach to "love" in ethical teachings; case study: Sa'di's sonnets]. *Motale'at-e Naghde Adabi*, *18*(55), 221–241. [In Persian]

Talmy, L. (2000). *Toward a cognitive semantics, Vol. 1: Concept structuring systems*. MIT Press.

Tyler, A., & Evans, V. (2003). *Cognitive grammar: A basic introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Z., A., & A., N. (1394 SH/2015). Esteare-ye Mafhumi va Tarhvareha-ye Tasviri dar Ashar-e Ibn-e Khafaje [Conceptual metaphor and image schemas in the poems of Ibn Khafajah]. *Pajuheshhaye Adabi va Balaghi*, *3*(3), 105–120. [In Persian]

Z., K., & M. Z., A. (1390 SH/2011). Shabake-ye Ma'nai-ye Harf-e Ezafe-ye Farsi "az" dar Charchub-e Ma'nashenasi-e Shenakhti [Semantic network of the Persian preposition "az" within the framework of cognitive semantics]. *Tazeha-ye Olum-e Shenakhti*, *13*(1), 67–80. [In Persian]

استناد به این مقاله: طهماسبی، لاله، صالحی مازندرانی، محمدرضا، امامی، نصرالله، پورمظفری، داوود. (۱۴۰۴). معناشناسی، بلاغتِ شناختی و ارزش هنری حرف اضافهٔ "با" در غزلیات حافظ از منظر زبان‌شناسی شناختی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، *۳ (۱۲)*، ۳۹- ۸۴. doi: 10.22054/jrll.2026.89921.1222

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

Literary Language Research Journal
Winter 2026, 3(12), 85-129
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.89734.1217

ATU PRESS

Original research
Accept: 19/1/2026
Revise: 24/12/2025
Submit: 25/11/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Redefining the Literary Typology of Prose into Poetry: A Quantitative-Qualitative Model Based on the Theory of Deviation (Case Study of Works by Bijan Najdi and Seyed Ali Salehi)

Amirmahdi Safaei *
M.A. in Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Somayyeh Aghababaei
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Batool Va'ez
Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

Abstract

The distinction between literary typology, especially in new literary forms, has consistently presented a significant challenge for researchers. Interdisciplinary approaches, particularly those based on Leech's Theory of Deviation, have been proposed to explain literary typology. Despite the importance of these efforts, notably the models advanced by Safavi and Hagh-shenas, their practical application encounters difficulties, especially in delineating the boundary between "Poetic Prose" and "Prose Poetry." The present study aims to offer a practical solution for analyzing literary texts and to complement existing theories. It employs a quantitative-qualitative approach to comparatively examine two texts: the poems of Seyyed Ali Salehi and the stories of Bijan Najdi. Critiquing prior models that primarily focused on Deviation, this research establishes a framework incorporating the elements of frequency, quality, and the hierarchy of Parallelism. The results indicate that along the prose-to-poetry

* Corresponding Author: amirmahdisafaee@gmail.com
How to Cite: Safaei, A., Aghababaei, S., Va'ez, B. (2026). Redefining the Literary Typology of Prose into Poetry: A Quantitative-Qualitative Model Based on the Theory of Deviation (Case Study of Works by Bijan Najdi and Seyed Ali Salehi). *Literary Language Research Journal, 3(12),* 85-129. doi: 10.22054/jrll.2026.89734.1217

continuum, texts are positioned according to their degree of Foregrounding. Najdi's stories, characterized by a high frequency of Deviation and a low frequency of Parallelism, tend toward the prose prototype at the continuum's end and are identified as Poetic Narrative Prose. Conversely, Salehi's poems exhibit a notable increase in the frequency and variety of Parallelism, creating a musical texture and clearly moving towards poetic characteristics. Ultimately, this research demonstrates that the increased frequency and quality of Parallelism, alongside Deviation, serve as a more precise criterion for explaining literary typology and a text's movement along the prose-to-poetry continuum.

1. Introduction

Distinguishing between "Poetic Narrative Prose" and "Prose Poetry" remains a fundamental challenge in literary linguistics. The emergence of modern hybrid forms, such as "Poetic Prose" and "Prose Poetry," has blurred traditional typological boundaries. This study seeks a linguistic explanation for why Bijan Najdi's works remain within prose boundaries despite their poetic qualities, while Seyyed Ali Salehi's poems advance toward the poetry prototype along the typological continuum. Furthermore, it aims to critique previous models and provide a practical framework for determining the precise position of any given text along the "prose-to-poetry" continuum.

2. Theoretical Framework

The theoretical foundation of this study is Geoffrey Leech’s theory of Foregrounding, which encompasses two primary processes: Deviation (the violation of linguistic norms) and Parallelism (the introduction of extra regularities). In the Iranian context, scholars such as Ali-Mohammad Hagh-shenas and Koorosh Safavi have adapted this theory to categorize literary typology. This research innovates by incorporating the variables of "frequency," "quality," and the "hierarchy of parallelism" to more accurately distinguish between poetic prose and prose poetry.

3. Methodology

This study employs a mixed-methods (quantitative and qualitative) approach within a comparative case study framework. The corpus

includes Bijan Najdi's short story collection, *Yoozpalanghāni ke bā man davidehand* (The Cheetahs Who Have Run with Me), and Seyyed Ali Salehi's poetry collection, *Mosallasat va Eshraq* (Trigonometry and Intuitions). To ensure generalizability, approximately one-third of each work was randomly sampled. The unit of analysis for prose was defined as the "sentence/paragraph," while for poetry, it was the "line/stanza." Data were qualitatively extracted and subsequently quantified into statistical tables.

4. Findings and Discussion

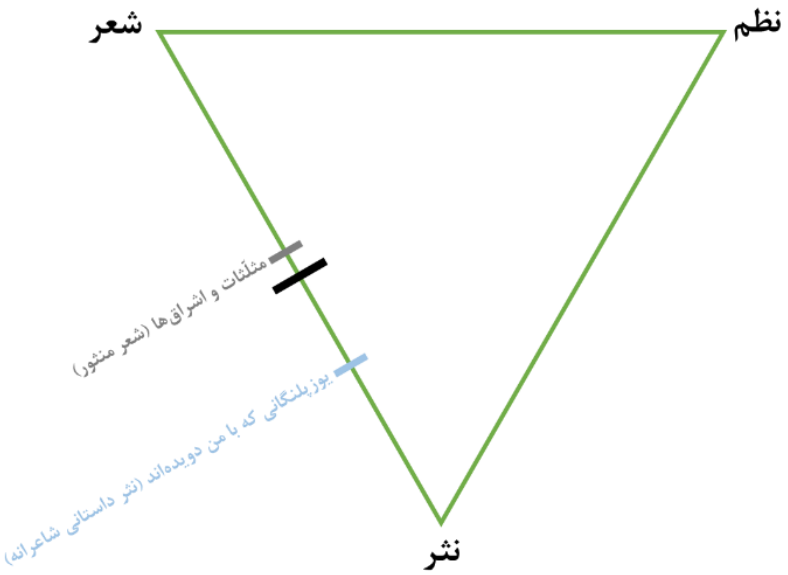
A) Najdi's Work

Analysis reveals that Najdi's text is foregrounded through significant semantic and functional deviation (narration/description). In these works, Deviation governs Parallelism, and due to the narrative nature and negligible frequency of musical symmetries, the text is classified as "Poetic Narrative Prose." Here, poeticism primarily serves to enhance the narrative quality.

B) Salehi's Work

In Salehi's poems, while deviation remains active, there is a notable increase in the frequency of Parallelism compared to Najdi's work. This heightened frequency in musical and syntactic layers is the primary driver for the text's transition toward "Prose Poetry."

Diagram. Position of the studied texts on the prose-to-poetry typological continuum



5. Conclusion

The findings indicate that the boundary between prose and poetry exists on a continuum determined by shifts in frequency. In Poetic Narrative Prose, deviation predominates to enrich the narrative. In Prose Poetry, although parallelism does not necessarily surpass deviation in absolute terms, its increased frequency relative to prose texts acts as a decisive factor, propelling the work toward the "Poetry Prototype." Thus, the fundamental distinction lies in the "shift in frequency proportions" between deviation and parallelism.

Keywords: Literary Typology, Poetic Prose, Prose Poetry, Parallelism, Deviation, Seyyed Ali Salehi, Bijan Najdi.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۴۰۴، ۸۵-۱۲۹
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.89734.1217

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۹/۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۲۹ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

بازتعریف گونه‌شناسی ادبی نثر به شعر: الگویی کمّی-کیفی مبتنی بر نظریهٔ هنجارگریزی (مطالعهٔ موردی آثاری از بیژن نجدی و سیدعلی صالحی)

امیرمهدی صفایی * کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

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

بتول واعظ دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران.

چکیده

تمایز میان گونه‌های ادبی، به‌ویژه با پدید آمدن صورت‌های نوین ادبی، همواره یکی از چالش‌های اصلی پژوهشگران بوده است. در این زمینه، رویکردهای بینارشته‌ای بر پایهٔ نظریهٔ هنجارگریزی (برجسته‌سازی) جفری لیچ برای تبیین بلاغت و پیوند آن با گونه‌های ادبی مطرح شده‌اند. با وجود اهمیت این تلاش‌ها، به‌ویژه طرح‌های ارائه شده توسط صفوی و حق‌شناس، اجرای عملی این نظریه‌ها با مشکلاتی روبه‌رو است که در تبیین مرز "نثر شاعرانه" و "شعر منثور" آشکارتر می‌شود. پژوهش حاضر با هدف ارائهٔ راهکاری عملی برای بررسی متون ادبی و تکمیل نظریه‌های پیشین، با رویکرد کمّی-کیفی به بررسی مقایسه‌ای دو متن (اشعار سیدعلی صالحی و داستان‌های بیژن نجدی) می‌پردازد. این پژوهش در نقد طرح‌های قبلی که تنها بر عنصر قاعده‌کاهی تمرکز داشتند، چارچوب خود را بر پایهٔ افزودن عناصر بسامد، کیفیت و سلسله‌مراتب قاعده‌افزایی (توازن) بنا نهاده است. براساس داده‌های این پژوهش آشکار می‌شود که که در پیوستار نثر به شعر، متن‌ها براساس میزان برجسته‌سازی جای می‌گیرند و داستان‌های نجدی با بسامد بالای قاعده‌کاهی (غلبهٔ روایت و توصیف) و بسامد پایین قاعده‌افزایی در مرز پیوستار به پیش‌نمون نثر گرایش دارد و تحت عنوان نثر داستانی شاعرانه بازشناخته می‌شود. اشعار صالحی نیز با افزایش قابل‌توجه بسامد و

این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی است.

* نویسندهٔ مسئول: amirmahdisafaee@gmail.com

تنوع قاعده‌افزایی (توازن‌های آوایی و نحوی) فضایی موسیقایی ایجاد کرده و به‌طور واضح به سمت شعر متمایل است. درنهایت، این پژوهش نشان می‌دهد که افزایش بسامد و کیفیت قاعده‌افزایی (توازن) در کنار قاعده‌کاهی، معیار دقیق‌تری برای تبیین گونهٔ ادبی و حرکت یک متن در پیوستار نثر به شعر است.

کلیدواژه‌ها: گونه‌های ادبی، نثر شاعرانه، شعر منثور، قاعده‌افزایی، هنجارگریزی، بیژن نجدی، سیدعلی صالحی.

۱. مقدمه

تمایز میان نثر، نظم و شعر به‌عنوان سه گونهٔ اصلی زبان ادبی همواره یکی از چالش‌های بنیادین مطالعات ادبی بوده‌است. پژوهشگران، به‌ویژه از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی، این تمایز را بر اساس رویکردهای زبان‌شناختی تحلیل کرده‌اند؛ برای مثال، صورت‌گرایان روس و چک دو فرایند خودکارشدگی[1] و برجسته‌سازی[2] را دارای نقش کلیدی در تحلیل ادبیّت زبان دانسته‌اند. برجسته‌سازی که به کاربرد غیرمتعارف عناصر زبان اشاره دارد، از طریق هنجارگریزی (قاعده‌کاهی) و قاعده‌افزایی نمودار می‌شود.

در زبان فارسی پژوهشگرانی چون علی‌محمد حق‌شناس و کورش صفوی بر مبنای نظریهٔ برجسته‌سازی لیچ[3] تلاش کرده‌اند تا ساختاری منسجم برای گونه‌شناسی متون ادبی ارائه دهند. یافته‌های این پژوهش‌ها نشان می‌دهد که یک متن ادبی با تغییر بسامد نسبی قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی می‌تواند به‌تدریج به نثر ادبی یا شعر نزدیک شود. باوجوداین، ابهام قابل‌توجهی در مرز باریک تمایز میان نثر شاعرانه و شعر منثور همچنان باقی است. پژوهش‌های پیشین، علی‌رغم تعیین چارچوب‌های نظری، ابزارهای کمی-کیفی کافی برای بررسی و تحلیل انضمامی متون فراهم نکرده‌اند تا بتوان بر اساس آن، گونهٔ ادبی یک متن را با نتایج قابل استناد تعیین نمود.

مسئلهٔ اصلی این پژوهش تبیین مرز دقیق و شاخص‌های افتراق‌دهندهٔ نثر شاعرانه از شعر منثور بر اساس ابزارهای تحلیلی ادبی-زبان‌شناختی است. هدف ما بررسی عمیق بسامدهای برجسته‌سازی (قاعده‌کاهی و قاعده‌افزایی) در متون منتخب و ارائهٔ یک روش تحلیلی کمّی-کیفی است که بتواند به‌طور عینی معیارهای ادبیّت متن و گونهٔ ادبی آن را در این پیوستار تعیین کند.

---

1. automatization
2. foregrounding
3. Leech

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پژوهش‌های مرتبط با گونه‌شناسی ادبی نشان می‌دهد که با وجود قدمت این مباحث پژوهشی مستقل که وجوه تمایز "نثر شاعرانه" و "شعر منثور" را بر مبنای عناصر برجسته‌ساز واکاوی کند، یافت نشد. پژوهش‌های متعددی بر اساس نظریهٔ هنجارگریزی در متون مورد مطالعه انجام شده، اما هیچ‌یک از آن‌ها استخراج داده‌ها را با هدف دستیابی به "گونه‌شناسی دقیق متن" پیوند نداده‌اند. به مهم‌ترین آن‌ها اشاره می‌شود.

- عشریه (۱۴۰۱) در کتاب شاعرانگی در داستان کوتاه بنیاد شاعرانگی را در داستان کوتاه بررسی کرده، اما به تمایز گونه‌های زبان ادبی با یکدیگر نپرداخته، هرچند اشاره‌هایی گذرا به گونه‌های ادبی هم در آن شده است.

- بیگلری (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «شاخص‌های نثر شاعرانه در مجموعه داستان‌های منتخب بیژن نجدی» عناصر شاعرانه را در دو مجموعه داستان‌کوتاه بیژن نجدی بررسی کرده است. او بر اساس بلاغت سنتی عناصر شاعرانهٔ داستان‌های بیژن نجدی را تحلیل، و صنایع بدیعی و بیانی داستان‌ها را استخراج نموده و البته تمایزی میان صنایع مختلف در آفرینش شعر نگذاشته است و صرفاً تمام صنایع بلاغی داستان‌های نجدی را به عنوان عناصر شاعرانه در نظر گرفته است، بدون آن‌که در باب میزان شاعرانگی عناصر مختلف بحث کند.

- سمیعی (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌اش با عنوان «هنجارگریزی در آثار داستانی بیژن نجدی» هنجارگریزی‌های ادبی در داستان‌های نجدی را بدون توجه به قاعده‌افزایی‌ها بررسی کرده است. او در تحلیل نمونه‌ها به انعکاس فضای بومی و محلی در آثار نجدی، و تأثیر آن‌ها در زبان شاعرانه اشاره کرده است، اما دربارهٔ تفاوت هنجارگریزی‌ها در میزان شاعرانگی و تفاوت گونه‌های ادبی بایکدیگر بحثی به میان نیامده است.

- عبدالهیان (۱۳۸۵) در مقالهٔ «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» بر اساس عناصر داستانی و روش سنتی فقط به بررسی عنصر موسیقی در داستان‌های نجدی پرداخته است.

- سلطانی و میرهاشمی (۱۳۹۴) در«هنجارگریزی معنایی در داستان‌های بیژن نجدی» صرفاً نمونه‌های هنجارگریزی معنایی را در آثار نجدی بررسی کرده‌اند. پژوهش آن‌ها از نوع

گونه‌شناسی متن ادبی نیست.

- مهربان و زینعلی (۱۳۹۱) در «زبان هنری داستان - شعر در آثار بیژن نجدی» نمونه‌های زبان هنری شاعرانه را از تمام آثار داستانی نجدی استخراج کرده‌اند، اما پژوهش فوق از نوع بررسی گونه‌های زبان ادب نیست و بنیاد نظری پژوهش آن با بنیاد نظری پژوهش ما متفاوت است.

- انصاری و خلیلی جهانتیغ (۱۳۹۲) در مقالهٔ «تجربیات شاعرانهٔ سیدعلی صالحی در سه دفتر شعر او» به کشف و استخراج تجربیات عاطفی، نگاه و احساسات صالحی به‌عنوان عناصر شاعرانه پرداخته‌اند.

۳. مبانی نظری و روش پژوهش

۳. ۱. مبانی نظری

برای گونه‌شناسی متون ادبی و غیرادبی تاکنون نظریه‌های متنوعی با رویکردهای مختلف ارائه شده است. مبنای نظری این پژوهش بررسی و طبقه‌بندی گونه‌های زبان ادب بر اساس مباحثی است که در ایران نخستین بار حق‌شناس در مقالهٔ «شعر، نظم، نثر، سه گونهٔ ادبی» (۱۳۹۱: ۱۳-۲٤) با توجه به نظریهٔ صورت‌گرایان[1] روس و نظریهٔ برجسته‌سازی ادبی لیچ ارائه کرد. پس از حق‌شناس نیز صفوی در از زبان‌شناسی به ادبیات. جلد اول: نظم برپایهٔ نظریات حق‌شناس ساختار منسجمی برای بررسی و مطالعهٔ گونه‌شناسی متن ادبی مطرح کرد و با تکمیل نظریهٔ حق‌شناس روشی زبان‌شناختی برای بررسی گونه‌های ادبی زبان ارائه نمود.

زبان‌شناسان دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ نقش‌های زبان مطرح کرده‌اند که از میان آن‌ها شاید یاکوبسن[2] منسجم‌ترین طبقه‌بندی را از نقش‌های زبان به دست داده باشد (فالر، ۱۳٦۹: ۷۷). پس از او در بررسی دیدگاه صورت‌گرایان روس به‌ویژه اشکلوفسکی[3] و صورت‌گرایان چک به‌ویژه موکاروفسکی[4] و هاوارنک[5] نقش ادبی زبان یا آنچه یاکوبسن آن را نقش شعری[6]

1. Formalists
2. R. Jakobson
3. V. Shklovsky
4. J. Mukarovsky
5. B. Havranek

می‌نامد، موردتوجه و بازکاوی قرار گرفت. در تحلیل‌های آن‌ها دو فرایند خودکارشدگی (خودکاری[1]) و برجسته‌سازی[2] را می‌توان از یکدیگر تشخیص داد. صورت‌گرایان از میان این دو عامل که به نوعی در تقابل با هم قرار می‌گیرند، برجسته‌سازی را عامل ادبیّت متن می‌دانند (صفوی، ۱۳۹٤: ۳۸ و ۳۹).

لیچ پس از طرح فرایند برجسته‌سازی، به دو گونه از این فرایند توجه نشان می‌دهد (۱۹٦۹: ٥٦ - ٦۹). به نظر لیچ برجسته‌سازی از طریق دو فرایند در زبان خودکار صورت می‌گیرد: نخست آن‌که نسبت به قواعد حاکم بر زبانِ خودکار انحرافی شکل بگیرد که این فرایند با عنوان "هنجارگریزی" بازشناخته می‌شود. دوم، قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود که از آن با عنوان قاعده‌افزایی تعبیر شده است. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوهٔ هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تحقق می‌یابد (صفوی، ۱۳۹٤: ٤٦). لیچ هنگام بحث دربارهٔ این دو فرایند، محدودیتی برای آن‌ها قائل می‌شود؛ از نظر او هنجارگریزی تا آنجا می‌تواند پیش برود که ایجاد ارتباط مختل نشود و برجسته‌سازی قابل تعبیر باشد (صفوی، ۱۳۹٤: ٤۷). بنابراین، لیچ هرگونه انحراف از زبان خودکار را هنجارگریزی تلقّی نمی‌کند، زیرا بخشی از انحرافات زبانی تنها منجر به ساختی غیردستوری از زبان می‌شوند و خلاقیّت هنری به حساب نمی‌آیند. لیچ برای آن دسته از هنجارگریزی‌ها که در شمار برجسته‌سازی قرار می‌گیرند سه ویژگی را معرفی می‌کند:

۱. برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر مفهومی باشد؛ به زبان دیگر، نقش‌مند باشد.

۲. برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی بیانگر منظور گوینده باشد؛ به زبان دیگر جهت‌مند باشد.

۳. برجسته‌سازی هنگامی تحقق می‌یابد که هنجارگریزی به قضاوت مخاطب بیانگر مفهومی

---

6. poetic
1. automatisation
2. foregrounding

باشد؛ به زبان دیگر غایت‌مند باشد (۱۹٦۹: ۵۹).

وی هنجارگریزی را شامل حوزه‌های: آوایی، واژگانی، نحوی، گویشی، زمانی، سبکی، نوشتاری، و معنایی می‌داند (همان: ٤۲ - ۵۳).

صفوی در از زبان شناسی به ادبیات: شعر با توضیح این مسئله که افزودن قواعدی بر زبان خودکار (قاعده‌افزایی) نیز نوعی هنجارگریزی است، اصطلاح "قاعده‌کاهی" را وضع می‌کند که هم عکس اصطلاح قاعده‌افزایی را به ذهن متبادر می‌کند و هم سبب می‌شود که "هنجارگریزی" شامل هر دوگونهٔ "قاعده‌افزایی" و "قاعده‌کاهی" گردد (۱۳۹٤: ۳۵/۲). در این پژوهش نیز از این سه اصطلاح استفاده می‌شود.

قاعده‌افزایی برخلاف قاعده‌کاهی اِعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبانِ هنجار است که بر برونهٔ زبان عمل می‌کند و در معنی دخالتی ندارد یا حداقل دخالت مستقیم ندارد. بر همین مبنا، نتیجهٔ استفاده از قاعده‌افزایی، شکلی موسیقایی از زبان خودکار است که مصادیق آن را تحت عنوان "نمونه‌های توازن" می‌توان از یکدیگر بازشناخت. قاعده‌افزایی انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه افزودن قواعدی بر زبان هنجار است. صفوی با بسط آن انواع مصادیق قاعده‌افزایی را براساس گسترهٔ ساختی زبانی آن‌ها تقسیم‌بندی می‌کند: توازن آوایی (واجی و هجایی)، توازن واژگانی (واژه، گروه و جمله)، توازن نحوی (تکرار ساخت، همنشین‌سازی نقشی و جانشین‌سازی نقشی) (همان: ۱۸۱ - ۲٤٦). این تقسیم‌بندی شامل تمام صنایع بدیع لفظی و موسیقایی چون وزن، قافیه و ردیف هم می‌شود که مبنای این پژوهش نیز است.

نخستین مطالعهٔ زبان‌شناختی پیرامون گونه‌های ادب فارسی را می‌توان از آنِ علی‌محمد حق‌شناس دانست. وی معتقد است شعر بر درونهٔ زبان استوار است. از نظر او اساس جوهر شعر، گریز از هنجارهای زبان خودکار است که در پیوند با محتوای[1] زبان قرار دارد، درحالی‌که جوهر نظم وابسته به صورت[2] زبان است. بر این اساس، صفوی اشاره می‌کند که شعر همان شکل نوشتاری زبان خودکار است و اگر توازن‌های نظم را از آن بگیریم، به نثر

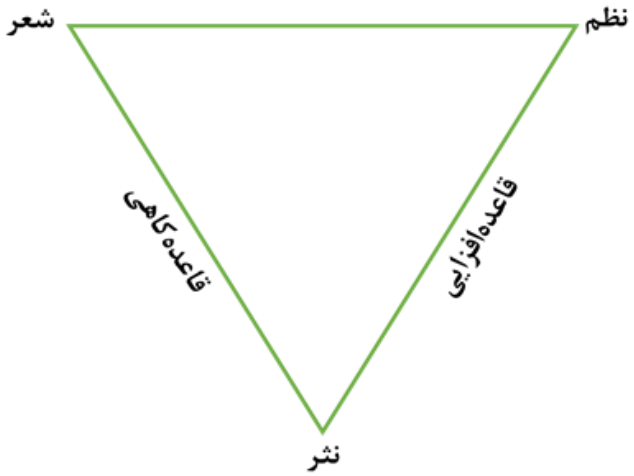
1. content
2. expression

تبدیل خواهد شد. به همین صورت اگر زمینه، همان نثر باقی بماند و ابزارهای نظم‌آفرین یا شعرآفرین در آن اعمال شوند، این نثر به نثر ادبی تبدیل خواهد شد (همان: ۳۸). حق‌شناس با استدلالی تمثیلی بر این نکته تأکید می‌کند که در نثر ادبی گونه‌های زبان در اختلاط با یکدیگرند (۱۳۷۰: ۱۳-۲٤).

حق‌شناس هنگام مرزبندی گونه‌های زبان ادبی، نموداری را به دست می‌دهد و بر اساس این نمودار و تمایزی که مشخص می‌کند نثر معیار (صرف‌نظر از این‌که اصلاً گونه‌ای به نام گونهٔ معیار در زبان وجود دارد) را مبدأ حرکت و آفرینش نظم و شعر می‌داند. در این نظر تبیین می‌شود که با اعمال قاعده‌افزایی و مصادیق آن (که بر برونهٔ زبان استوار است) بر نثر معیار (خودکار) نظم شکل می‌گیرد. درمقابل، شعر با اعمال قاعده‌کاهی بر زبان خودکار پدید می‌آید. همین تقسیم‌بندی در پژوهش‌های صفوی نیز مدّنظر است.

آنچه حق‌شناس در مقالهٔ خود به دست می‌دهد، می‌تواند در کل به ارائهٔ سه پیش‌نمون نظری؛ یعنی شعر مطلق، نظم مطلق و نثر مطلق بینجامد. از ترکیب این سه پیش‌نمون، گونه‌های ادبی آمیخته یعنی نثر منظوم، نثر شاعرانه، شعر منثور و غیره به دست خواهد آمد. بر این اساس گونه‌های ادبی زبان در شکل زیر قابل‌تبیین هستند (صفوی، ۱۳۹٤: ٦٤).

شکل ۱. گونه‌های ادبی زبان



بنا به نظر صفوی اگر پایه یا زمینهٔ زبان ادبی همان شکل نوشتاری زبان خودکار باشد، "شعر" نثری است که با اعمال قاعده‌کاهی در زبان پدید می‌آید و "نظم" نثری است که با اعمال قاعده‌افزایی (توازن) در صورت زبان شکل می‌گیرد و بسامد هر کدام از این‌ها گونه‌های آمیخته‌ای چون نثر منظوم، نثر شاعرانه و شعر منثور را پدید می‌آورد (۱۳۹٤: ۳۹).

اختلاط و درهم‌آمیزی گونه‌های زبان برای شکل‌گیری نثرهای ادبی این‌گونه تبیین می‌شود که نثر ادبی با درهم‌آمیختن یا حرکت به سمت شعر و نظم به وجود می‌آید. حق‌شناس به صورت غیرمستقیم و صفوی با آوردن نمونه‌های متعدد امکانات درهم‌آمیزی این سه گونهٔ ادبی را مطرح می‌کنند و معتقدند که با آمیزهٔ سه گونهٔ مذکور امکان دستیابی به گونه‌های آمیخته‌ای به وجود می‌آید که می‌تواند جایگاه هر اثر ادبی را نسبت به سه پیش‌نمون نثر، نظم و شعر مشخص کند. بدین‌ترتیب، براساس بسامد قاعده‌افزایی یا قاعده‌کاهی، جایگاه حدودی متن ادبی نسبت به متن دیگر مشخص می‌شود. برای نمونه، با اِعمال قاعده‌افزایی بر نثر در ابتدا با نثر منظوم (نثر مسجّع) روبه‌رو می‌شویم مانند مناجات‌نامهٔ خواجه‌عبدالله انصاری یا بخش‌هایی از گلستان سعدی. با افزایش بسامد قاعده‌افزایی با نظم روبه‌رو می‌شویم مثل بخش‌هایی از شاهنامهٔ فردوسی. به همین ترتیب با اِعمال قاعده‌کاهی بر نثر معیار، نثر شاعرانه مانند بخش‌هایی از گلستان، نوبت سوم کشف‌الاسرار، داستان‌هایی از ابوتراب خسروی و بیژن نجدی شکل می‌گیرد. با افزایش بسامد قاعده‌کاهی، مصداق‌های شعر منثور مانند شعر حجم، موج نو، شعر سپید، دو کتاب متأخّر فروغ فرخزاد به وجود می‌آید. هرچه بسامد قاعده‌کاهی بالاتر رود اثر به پیش‌نمون شعر مانند غزلیات حافظ، مولوی، بیدل دهلوی، برخی از اشعار اخوان ثالث نزدیک‌تر می‌شود. در تقسیم‌بندی کلی نثر شاعرانه مرزی میان آثار داستانی و غیرداستانی نیز قابل دریافت و بررسی است.

بدین ترتیب، منبع اصلی و مبنای نظری این تحقیق آرای صفوی (۱۳۹۴) در خصوص مرز میان نثر، نظم و شعر است که خود مبتنی بر دیدگاه‌های حق‌شناس (۱۳۷۱) تدوین شده است. صفوی با استناد به نظریهٔ هنجارگریزی لیچ، قاعده‌کاهی را ابزار آفرینش شعر و قاعده‌افزایی را ابزار تولید نظم معرفی می‌کند، اما در تبیین پیوستار نثر به شعر به بسامد و تأثیر

قاعده‌افزایی نپرداخته است. لـذا بـا معیارهـای موجـود تفکیـک دقیـق گونـه‌های آمیختـه نظیـر داستان‌های شاعرانه مدرن و شعر منثور با چالش مواجه است.

۳. ۲. روش پژوهش

پژوهش با رویکـردی آمیختـه (کمّـی-کیفـی) و بـه شـیوهٔ مطالعـهٔ مـوردی-تطبیقـی بـا هـدف استخراج و تبیین معیارهای ممیّزه در گونه‌شناسی متن ادبی انجام شـده اسـت. بـدین منظـور بـا تکیه بر نظریهٔ هنجارگریزی لیچ، و نقد و تکمیل آرای صـفوی و حق‌شـناس، مجموعـه داسـتان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند اثر بیـژن نجـدی و دفتـر شـعر مثلثـات و اشـراق‌ها اثـر سـیدعلی صالحی به‌عنوان نمونه‌های نثر شاعرانه و شعر منثور برگزیده شدند. جهت افزایش دقـت علمـی و قابلیت تعمیم‌دهی نتایج، حدود یک‌سوم از حجم هر اثر (شامل ۳ داستان و ۷ قطعه شعر) بـه صورت تصادفی انتخاب و واکاوی شد. در فرایند استخراج داده‌ها، واحد تحلیل در متن منثـور "جمله و بند" و در متن منظوم "سطر و بند" در نظر گرفته شد و هر صنعت ادبی به ازای هـر بـار حضور، یک مرتبه شمارش گردیـد. درنهایـت، عناصـر برجسته‌سـاز در دو محـور قاعـده‌افزایی (توازن) و قاعده‌کاهی پس از استخراج کیفی در قالب جداول آمـاری کمّی‌سـازی شـدند تـا از طریق محاسبهٔ میانگین هنجارگریزی در هر مـتن و مقایسـهٔ تطبیقـی آن‌هـا، تحلیـل دقیـق‌تری از جایگاه گونه‌شناختی متون موردمطالعه ارائه شود.

۴. یافته‌ها، بحث و بررسی

۴. ۱. *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*

بیژن نجدی (۱۳۲۰ - ۱۳۷۶) با انتشار مجموعه‌داستان یوزپلنگانی که با مـن دویده‌انـد در ۱۳۷۳ سبکی جدید در ادبیات داسـتانی ایـران بنیـان نهـاد. وی بـا تلفیـق عناصـر شـاعرانه در سـاختار داستان کوتاه، مرز میان نثر و شعر را به چالش کشید. باقی‌نژاد نثـر نجـدی را بـه دلیـل رویکـرد آشنایی‌زدایانه و هنجارگریز واجد ظرفیت‌های شعری دانسـته و او را نویسـنده‌ای بدعت‌گـذار و آزمایش‌گر با سبکی نامتعارف توصیف می‌کند (۱۳۹۶: ۱۴). انتخاب این مجموعه در پـژوهش حاضر، مبتنی بر بسامد بـالای برجسته‌سـازی‌های ادبـی و تمایـل آگاهانـهٔ مـتن بـه سـمت "نثـر

شاعرانه" است؛ ویژگی مهمی که از طریق بهره‌گیری از هنرسازه‌های زبانی و ایجاد پیوستار میان نثر و شعر محقق شده و بستری مناسب برای تحلیل الگوهای گونه‌شناختی فراهم آورده است.

"شب سهراب‌کشان"

از مجموعهٔ ده داستان، سه داستان به‌صورت تصادفی و برای اجتناب از اطناب "شب سهراب‌کشان" برای تحلیل توصیفی عمیق‌تر انتخاب شد.[1] این داستان کوتاه به دلیل ساختار روایی خاص و استفاده از بینامتنیت با شاهنامهٔ فردوسی (داستان رستم و سهراب) حائز اهمیت است. داستان در فضایی وهم‌آلود و نمادین مفاهیمی چون مرگ، تنهایی، و تقدیر را بررسی می‌کند. شخصیت اصلی، مرتضیِ کر و لال، تلاش می‌کند تا روایت تصویری پرده‌خوانیِ نقال از داستان سهراب و رابطهٔ او با پدرش را درک کند. ناتوانی مرتضی در درک روایی که برای مردم روستا آشناست، به دلیل فقدان حس شنوایی است. تلاش جانکاه مرتضی برای درک این صحنهٔ کمیاب و پناه بردن او به پدرش که بی‌توجه است، و نیز ناتوانی مادر در شرح ماجرا نقشی استعاری می‌یابد. مرتضی از اجرای افسانهٔ پسرکشی شاهنامه بر خودش آگاه نیست؛ درحالی‌که پدر توجهی نمی‌کند و مادر نیز از نظر عاطفی زبانش بسته است. این تقابل‌ها ناتوانی در درک متقابل و بسته شدن پل‌های ارتباطی را بازنمایی می‌کند.

٤. ١. ١. قاعده‌کاهی

قاعده‌کاهی گونه‌ای

صفوی در آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی به جای قاعده‌کاهی گویشی، قاعده‌کاهی زمانی، و قاعده‌کاهی سبکی هر سه را ذیل عنوانِ تازه‌تر "قاعده‌کاهی گونه‌ای" معرفی می‌کند که براساس ترکیب گونه‌های مختلف زبان همچون گونه‌های زمانی، جغرافیایی و ...، و ترکیب این گونه‌ها با هم قابل‌توضیح است (۱۳۹۰: ۴۷۰ و ۴۷۱). به‌طور کلی

۱. به دلیل محدودیت حجم مقاله و ذکر نمونه‌های فرایندهای برجسته‌سازی، هم‌چنین به‌دست‌دادن جدول داده‌های آماری این فرایندها، در بخش توصیفی مهم‌ترین نمونه‌های هر فرایند ذکر می‌شود تا روش تحلیل هر متن مشخص گردد.

قاعده‌کاهی گونه‌ای شامل سه فرایند قاعده‌کاهی زمانی[1] (باستان‌گرایی)، قاعده‌کاهی گویشی و قاعده‌کاهی سبکی[2] می‌شود.

۱. سید گفت: مگر می‌گذارم مفتکی ورش داری؟ (نجدی، ۱۳۹۸: ٤٥)

۲. دور بوی داغ شدهٔ کاشی‌ها و صدای سقف گالی‌پوش[3] ایستادند (همان‌جا).

۳. با تُنُکه[4] بین دیگران راه می‌رفت (همان: ۳۷).

قاعده‌کاهی کاربردی (جهان ممکن)

صفوی نوعی قاعده‌کاهی معرفی می‌کند که در طبقه‌بندی‌های پیشین (لیچ) مطرح نشده است. این فرایند "قاعده‌کاهی کاربردی" نامیده می‌شود و مستقیماً وابسته به مفهوم جهان ممکن و در واقع خلق این جهان است. خلق جهان ممکن به دو شیوه صورت می‌گیرد:

- شیوهٔ ادبی: استفاده از شگردهایی چون واژگان خاص، ایجاد توازن، بازی نشانه‌ها یا انواع دیگر قاعده‌کاهی‌ها که خواننده را به طور ضمنی وارد جهان ممکن می‌کند.

- توضیحات مستقیم: خالق متن با ارائهٔ اطلاعات ضروری جهانِ ممکنِ موردنظرش را به خواننده معرفی می‌کند (۱۳۹۱: ٤٧٣).

قاعده‌کاهی کاربردی در متون ادبی داستانی نقشی ویژه دارد و نمودهای آن از طریق دو عنصر کلیدی توصیف و روایت بررسی می‌شوند:

توصیف: به نویسنده اجازه می‌دهد تا بر جزئیات پرمعنی تأکید کند (میرصادقی، ١٣٦٤: ٢٩٤).

روایت: شرح واقعه با حفظ تداوم زمانی و نظم وقوع آن است (ابراهیمی، ١٣٩٦: ٢٥).

بنابراین، توصیف و روایت با ارائهٔ جزئیات (از طریق شخصیت، فضا، زبان و...) در خلق متن

---

1. dialectal deviation
2. deviation of historical period

۳. گالی واژهٔ گیلکی است در معنای ساقهٔ خشک گیاه برنج، در معماری گیلان قدیم سقف شیروانی خانه‌ها را با گالی پوشش می‌دادند تا به دلیل ساختار ساقه‌ایش باران را به لبهٔ سقف هدایت کند.

٤. تُنُکه، گیلکیِ شلوارک است.

داستانی و طرح جهان ممکن تأثیر می‌گذارند. به همین دلیل متون داستانی باید از نثر غیرداستانی بازشناخته شوند.

تعیین معیار برای بسامد توصیف در متون داستانی دشوار است، زیرا "توصیف" عنصری درهم‌تنیده است. به‌عنوان راه حل واحد بررسی توصیف در این پژوهش "بند" در نظر گرفته شد؛ زیرا توصیف و روایت در هر بند معمولاً در پی ارائهٔ جزئیات پیرامون یک پدیدهٔ واحد است و وحدت موضوع دارد.

اکنون به ذکر نمونه‌هایی از توصیف در داستان "شب سهراب‌کشان" می‌پردازیم:

۱. پرده آن‌قدر بزرگ بود که سید توانست آن را روی تپهٔ بیرون از میدان دهکده بین دو سپیدار آویزان کند. نخ‌های دو گوشهٔ بالای پرده را به شاخه‌ها گره زد و روی گوشه‌های پایین دو قلوه‌سنگ گذاشت. باد آرامی که در دهکده و لای درخت‌ها راه می‌رفت، نیمرخ نخ‌نماشدهٔ اسفندیار را روی پرده آهسته تکان می‌داد. در همان حاشیهٔ پرده که به درخت چسبیده بود، دست رستم و دشنه به اندازهٔ ساقهٔ علف بالاتر از دندهٔ سهراب بود (نجدی، ۱۳۹۸: ۳۵) [در توصیف پردهٔ نقالی].

۲. پارگی پرده روی خطوط شکسته‌ای دوخته شده بود که از صورت تهمینه می‌گذشت و همان‌جایی تمام می‌شد که تهمینه در خوابگاه، موهایش را روی سینهٔ لخت و مهتابی رستم ریخته بود (همان: ۳۵) [در توصیف یکی از تصویرهای پرده و پارگی آن].

۳. تاریکی خاکستری اول شب با آن‌ها به طرف خانه‌ها می‌رفت. چراغ‌های روی ایوان یکی یکی روشن می‌شد. مادرش کنار چاه ایستاد. پدرش با سطل آب برداشت. مادرش وضو گرفت. پدر گِل مزرعه را از روی پاشنه و لای انگشتانش شست (همان: ۳۹). [در توصیف وضع اهالی خانه در برگشت به حیاط خانه در تاریکی هوا].

قاعده‌کاهی معنایی

- انتخاب

از میان مصادیق گستردهٔ قاعده‌کاهی معنایی، یکی از پربسامدترین انواع آن در داستان‌های بیژن نجدی، مصادیق مختلف استعارهٔ مکنیه یعنی شخصیت‌بخشی با روش‌های گوناگون مثل

انسان‌پنداری[1]، گیاه‌پنداری و سیّال‌پنداری است.

۱. باد آرامی که در دهکده و لای درخت‌ها راه می‌رفت (همان: ۳۵).

۲. به خاطر فردوسی که آن طرف استخر طوس ایستاده بود و به پردهٔ بین درخت‌های این طرف آرارات نگاه می‌کرد (همان: ۳٦) [منظور مجسمهٔ فردوسی در محوطهٔ آرامگاهش].

۳. سید توانست سهراب را تا سالی که دندان دربیاورد بزرگ کند. همان‌جا کنار پرده و در آوازهای سید سال‌های نوجوانی سهراب در پرتاب نیزه به طرف برگ‌هایی که می‌افتاد و پاره‌کردن آب چشمه‌ها با شمشیر گذشت (همان: ۳۸) [منظور سهراب روی پردهٔ نقالی است؛ از مصداق‌های جالب توجه زنده‌کردن یک قصه در داستان دیگر].

٤. تاریکی خاکستری اول شب با آن‌ها به طرف خانه‌ها می‌رفت (همان: ۳۹).

۵. یک پل از روی رودخانه گذشت. یک جاده مالرو بین دو مزرعه افتاد، یک پنجره خودش را باز کرد (همان: ٤۰). در این نمونه نوعی کارکرد بهره‌گیری از اشیاء و پدیده‌ها در مقام فاعل جمله و شخصیت‌بخشی به آن‌ها از نظر ساختارشناسی جملات دیده می‌شود که براساس مشاهدهٔ آن در دیگر داستان‌ها گویی یکی از ویژگی‌های سبکی نجدی است.

نجدی از گونه‌های مختلف تشبیه نیز در داستان استفاده کرده است:

۱. بعد هر دو دستش را به اندازهٔ یک قنداق باز کرد و مثل گهواره در هوا تکان داد. (همان: ۳٦).

۲. مرتضی با حنجرهٔ چوبی‌اش آنقدر زوزه کشید (همان: ۱٤).

۳. دانه‌های باران نرم بود، مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌ها می‌ریخت، مثل پیراهن مادرش (همان: ۳۸).

- ترکیب

نمونه‌هایی از حس‌آمیزی و پارادوکس:

۱. پشت سرش شنید که صدای کوچک دویدن بچه‌ها می‌آید (همان: ۳۵) [حس‌آمیزی].

---

1. animism

۲. یک شب به تاریکی‌هایی که روی چاه ریخته می‌شد، اشاره کرد (همان: ۳۷) [حس‌آمیزی و استعارهٔ مکنیه].

۳. (...) روی لبهٔ ایوان بنشیند و به سکوت پارس کشیدن سگی که در حیاط می‌دوید گوش کند (همان: ۳۸) [پارادوکس].

٤. یک تکه از صدای تاریکی آن طرف چاه ریخت ته دلش (همان: ٤٠) [حس‌آمیزی و استعارهٔ مکنیه].

٦. دست‌هایش را روی گوشهایش گذاشت تا سکوت سیاه‌شدهٔ باغچه را نشنود. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت (همان: ٤٠) [پارادوکس، حس‌آمیزی، استعارهٔ مکنیه].

۷. (...) با آن همه دلشوره بدود و بتواند بی‌هیچ صدایی آن‌همه داد بکشد[1] (همان: ٤۳). از تصویرهای متناقضی که حالتی عجیب و ناممکن دارد. این تصاویر متناقض در مبحث خروج از هنجار و نزدیکی شعر به نقاشی‌های آوانگارد[2] نقش مهمی دارد.

- تلمیح

۱. وسط پرده رستم با ابعاد بزرگ‌تری روی اسب نشسته بود، با دست راستش به آفتاب روی پرده اشاره می‌کرد. بر نیم‌دایرهٔ بالای شاخ‌های کلاهش با سر نخ نوشته شده بود: «تا فردا خواهیم دید کدام‌یک از اسب‌های ما بدون سوار باز می‌گردد» (همان: ۳۵) اشارهٔ مستقیمی دارد به این دو بیت در داستان رستم و اسفندیار:

«ببینیم تا اسپ اسفندیار سوی آخور آید همی بی سوار
و یا بارهٔ رستم جنگجوی به ایوان نهد بی خداوند روی»
(فردوسی، ۱۳۹٦: ۱۰٤۷و۱۰٤۸)

---

۱. تقریباً هم مضمون با بیت مشهور بیدل دهلوی: «گوش مروتی کو کز ما نظر نپوشد؟ / دستِ غریق یعنی؛ فریادِ بی‌صداییم». در داستانِ نجدی این عبارت برای بیان فریادهای درونی یک کودک لال آمده است و در شعر بیدل فریاد شخصی است که در حال غرق شدن است اما فریادش در آب شنیده نمی‌شود.

2. concrete & tograph

- براعت استهلال

در بخشی از داستان که پیش از روایت مرد نقال از کشته‌شدن سهراب است، مرتضی که نتیجهٔ نبرد را نمی‌داند منتظر است ببیند چه اتفاقی می‌افتد؛ اما ادامهٔ ماجرا توسط مرد نقال به روز دیگری موکول می‌شود، نجدی با براعت استهلال به نوعی از نتیجهٔ داستان خبر می‌دهد:

۱. مرتضی دید که پدرش سیگاری را روی لب‌هایش گذاشته است و با انگشتانی که می‌لرزد کبریت می‌کشد. (...) مردان دهکده صورتی داشتند که باید یک خبر بد از روی آن بگذرد. مادر مرتضی چانه‌اش را به مشت‌هایش تکیه داده بود و پیری صورتش پوست خسته‌ای داشت (همان: ۳۸).

٤. ١. ٢. قاعده‌افزایی

- توازن واجی

توازن واجی که در متون بلاغی فارسی با عنوان واج‌آرایی[1] شناخته می‌شود، گونه‌ای از تکرار واج‌ها در سطح واژه، گروه، جمله و یا جملات به‌هم‌متصل است. شمیسا هنگام طرح این گونه از توازن به دو نوع هم‌حروفی[2] و هم‌صدایی[3] اشاره می‌کند. هم‌حروفی تکرار یک صامت با بسامد زیاد در جمله است و هم‌صدایی تکرار یا توزیع مصوت در کلمات است (۱۳۹۵: ۷۳ و ٧٤).

۱. باد آرامی که در دهکده و لای درختها راه می‌رفت نیم‌رخ نخ‌نما شدهٔ اسفندیار را روی پرده آهسته تکان می‌داد (نجدی، ۱۳۹۷: ۳۵).

۲. مرتضی لای بوته‌های تمشک، با آن‌همه دلشوره بدود و بتواند بی هیچ صدایی آن‌همه داد بکشد (همان: ٤٣).

---

۱. شفیعی کدکنی آن را در خانوادهٔ جناس‌ها (۱۳۹۳: ۳۰۱) و با نام "نغمهٔ کلمات" (۱۳۹۱: ۴۴۸) معرفی می‌کند. همایی نیز با عنوان "اعنات" همین صنعت را معرفی می‌کند ولی کاربرد آن را محدود به قافیه می‌داند (۱۳۹۴: ۸۷).

2. alliteration

3. assonance

- توازن واژگانی

صفوی معتقد است "توازن" میان دو یا چند واژه بر حسب دو نوع فرایند تکرار یعنی تکرار کامل و تکرار ناقص امکان تحقق می‌یابد؛ یعنی وقتی دو واژه با یکدیگر تشابه آوایی دارند که یا کاملاً مانند یکدیگر باشند یا بخشی از آن دو واژه به یکدیگر مانند باشد (۱۳۹۱: ٤٤٧). بنابراین توازن واژگانی را می‌توان معادل بخش گسترده‌ای دانست که شامل صنایع بدیع لفظی در کتب بلاغت مانند تکرار، ردیف، جناس‌ها، قافیه و انواع سجع می‌شود.

- تکرار ناقص

۱. همین‌که آن یلان به هم **درآمیختند**، اسب‌هاشان به مهر گردن به هم مالیدند و یال به آشنایی برهم **ریختند** (نجدی، ۱۳۹۸: ۳۸).

۲. امشب رستم به **راز** می‌نشیند و **نیاز** در **مهتاب**، و **سهراب** در حریر **آواز** و در باران **شراب** (همان: ۳۹).

- تکرار کامل

۱. نخ‌های دو **گوشهٔ** بالای پرده را به آرامی به شاخه‌ها گره زد و روی **گوشهٔ** پایین دو قلوه سنگ گذاشت (همان: ۳۵).

۲. هنوز فردوسی نتوانسته بود برود روی استخوان‌های **درازِ** کشیده‌اش، دراز بکشد (همان: ٤٣): [جناس تام][1].

۳. روی نیمکت پت و **پهنی** بیرون از قهوه‌خانه، قالیچه **پهن** کرده بودند (همان: ٤٣): [جناس تام].

---

۱. در جناس تام که واژه‌ها متشابه‌اند ولی در معنا متفاوت؛ اگرچه به ظاهر باید از مصادیق تکرار کامل واژه باشد، ولی به دلیل اینکه در لفظ الگوی تشابه دارند و در معنا الگوی تباین، تأثیر آن در ایجاد توازن بیش از تکرار کامل دو واژه در معنای یکسان است. به همین دلیل در هنگام بسامدگیری، مصادیق جناس ناقص از زمرهٔ توازن‌های اختیاری ناقص و هم‌ارز آن‌ها به حساب می‌آید.

- گروه، واژه و جمله[1]

۱. قهوه‌چی زودتر از دیگران گفت: «**الهم صلی علی محمد و آل‌محمد**» بچه‌ها تا سیاه‌شدن رگ‌های گردنشان داد کشیدند «**الهم ....**» (همان: ۳۶).

۲. پدر داد زد: **خیلی خوب، خیلی خوب**، دارد قد می‌کشد (همان: ۳۷).

۳. مرتضی **هر چه نگاه کرد** پرده را آن‌طرف‌ها ندید، **هرچه نگاه کرد**، نتوانست از حرکت لب‌های سید بفهمد ... (همان: ٤۳).

- توازن نحوی

۱. تا رودخانه، تا پل، تا پرچین مسجد، تا بوی تن اسب‌هایی که بسته شده بودند (همان: ۳۷).

یکی از جلوه‌های توازن نحوی در آثار داستانی و نمایشی گفت‌وگوهای بین شخصت‌های داستان است که البته ایجاد موسیقی محسوسی در این آثار ندارد و بیشتر در جهت پیش‌برد روایت است:

پدر گفت: بگو اینقدر حرف نزنند.

مادر گفت: شامت را بخور مرتضی. (...)

مادرش گفت: بس کن مرتضی، من چه می‌دانم؟

مرتضی گفت: ...؟

پدر گفت: چه میگه؟ (همان: ٤۰)

- قاعده‌افزایی / کاهی دیداری

گریز از قواعدی که بر نوشتار زبان خودکار حاکم‌اند، قاعده‌کاهی نوشتاری[2] نامیده می‌شود (صفوی، ۱۳۹٤: ۸۳/۲). شاعر شیوه‌ای را در نوشتار به کار می‌برد که تغییری در تلفظ واژه

---

۱. توازن‌های گروه، واژه و جمله هم به شکل کامل و هم ناقص پیش از این هم‌ارز قرار گرفتند، به همین دلیل نمونه‌های آن‌ها کنار هم می‌آید.

2. graphological deviation

به‌وجود نمی‌آورد، بلکه مفهومی ثانوی بر مفهوم اصلی واژه می‌افزاید (همان: ۵٤/۱ و ۵۵). به عبارت ساده‌تر، این نوع قاعده‌کاهی به ما نشان می‌دهد که می‌توان شکل‌بندی‌های متفاوتی را از شکل‌بندی گونهٔ نوشتاری زبانِ خودکار در نظر گفت. طبیعتاً نثرهای داستانی از قواعد چینش سطربه‌سطر پیروی می‌کنند، اما گاه در این‌گونه متن‌ها از روش‌های نگارشی ویژه‌ای استفاده می‌شود تا تأثیر آن در انتقال معنا یا جمله‌ای محسوس باشد. پیش از این اشاره کردیم که "مرتضی" شخصیت اصلی داستان، کر و لال است. نجدی در جای‌جای داستان برای اینکه گفتار مرتضی را به نوشتار تبدیل کند در گفت‌وگو با شخصیت‌های دیگر از «...» استفاده می‌کند تا به وسیلهٔ این نشانهٔ نوشتاری نوع آوای مرتضی مشخص شود. این کاربرد نشانه‌ها در زبان می‌تواند یکی از مصادیق قاعده‌کاهی/افزایی دیداری باشد:

۱. مادرش گفت: بس کن مرتضی، من چه می‌دانم؟

مرتضی گفت: ....؟ (نجدی، ۱۳۹۸: ٤۰).

۲. در تالار مادر حسن از او پرسید: حالت خوش نیست؟

مرتضی گفت: ....

مادر حسن گفت: حال مادرت خوش نیست؟ مرتضی گفت: ... (همان: ٤۱).

۳. مرتضی کمی لبخند زد: سرش را تکان داد و گفت: ... (همان: ٤۳).

بر اساس مبانی نظری پژوهش (ر.ک: صفوی، ۱۳۹٤: ۳۱۸-۱/۱٦۱ و ۹٤-۲/۷۳)، برای گونه‌های مختلف فرایندهای هنجارگریزی (سطوح مختلف آن/ صناعات ادبی) جدولی طراحی شد تا عناصر برجسته‌ساز متن ادبی براساس گسترهٔ عملکردی و طبقه‌بندی‌شان در دو دستهٔ کلّی (قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی) استخراج شوند و معادل کمّی بیابند. برای هر متن دو جدول طراحی گردید، یکی برای قاعده‌کاهی‌ها و دیگری برای قاعده‌افزایی‌ها. براساس هر متن (هر داستان) فرایندهای برجسته‌سازی آن استخراج و شمارش شد تا درنهایت در هر واحدِ متن، جمع قاعده‌کاهی‌ها و جمع قاعده‌افزایی‌ها قابل استخراج باشد.

براساس فرایندهای هنجارگریزی هر سه داستانِ موردبررسی، میانگین گرفته شد و میانگین کل فرایندهای قاعده‌کاهی و سپس قاعده‌افزایی استخراج گردید تا بتوان بسامد آن‌ها

را در تمام متن بررسی و مقایسه کرد. داستان‌های بررسی‌شده به صورت تصادفی از ابتدا، میان و انتهای کتاب انتخاب شده‌اند و حجم کلّی آن‌ها با متن بعدی برابر است (۳۰ صفحه) تا نتایج قابل‌مقایسه با متن دیگر و تعمیم‌دهی به کل متن باشد.

در جدول ۱ نتیجهٔ استخراج و تحلیل قاعده‌افزایی‌ها و قاعده‌کاهی‌ها ارائه شده است:

جدول ۱. توزیع فراوانی برجسته‌سازی کتاب یوزپلنگانی که با من دویده‌اند

قاعده‌کاهی													
	عنوان	نوشتاری/ دیداری	واژگانی	نحوی	گونه ای			کاربردی (جهان ممکن)	معنایی		جمع قاعده‌کاهی	درصد به کل	جمع
					سبکی	زمانی	گویشی/زبانی	متون داستانی	انتخاب	ترکیب			
یوزپلنگانی که با من دویده‌اند	شبِ سهراب‌کشان	۴	۰	۰	۱	۰	۱	۶۱	۳۰	۲۶	۱۷۹	۷۷٪	۲۳۳
	روز اسبریزی	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۳۳	۹	۳۸	۱۲۷	۸۸٪	۱۴۴
	سه‌شنبهٔ خیس	۰	۰	۱	۲	۰	۰	۲۲	۳۵	۱۱	۱۱۷	۸۲٪	۱۴۳
	میانگین	۱.۳۳	۰.۰۰	۰.۳۳	۱.۰۰	۰.۰۰	۰.۳۳	۳۸.۶۷	۲۴.۶۷	۲۵.۰۰	۱۴۱.۰۰	۸۱٪	۱۷۳.۳۳

قاعده‌افزایی (توازن)												
	عنوان	توازن هجایی	قافیه و ردیف	توازن‌های اختیاری			توازن‌های کامل			دیداری/ نوشتاری	جمع توازن‌ها	درصد به کل
				واج	واژه	ساخت	واژه	گروه	جمله			
یوزپلنگانی که با من دویده‌اند	شبِ سهراب‌کشان	۰	۰	۶	۷	۳	۱۱	۱	۲	۴	۵۴	۲۳٪
	روز اسبریزی	۰	۰	۴	۱	۳	۰	۱	۰	۰	۱۷	۱۲٪
	سه‌شنبهٔ خیس	۰	۰	۲	۳	۰	۱۲	۳	۱	۰	۲۶	۱۸٪
	میانگین	۰.۰۰	۰.۰۰	۴.۰۰	۳.۶۷	۲.۰۰	۷.۶۷	۱.۶۷	۱.۰۰	۱.۳۳	۳۲	۱۹٪

در جدول ۱ تلاش شد سلسه‌مراتبی برای داده‌های آماری براساس گسترهٔ عملکردی عناصر برجسته‌ساز در نظر گرفته شود و برای فرایندهای قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی، سلسله مراتب (براساس پیش‌فرض‌های موجود) و ضریب عملکردی به شکل نسبی قرار داده شود. این امر بر پایهٔ نظرات صفوی بود که اگرچه نقدهایی به آن وارد است، اما براساس داده‌های موجود به

افزایش دقت علمی می‌انجامد.[۱] برای نمونه توازن هجایی بیشترین سطح موسیقی‌آفرینی را دارد. پس از آن قافیه و ردیف به عنوان توازن‌های واژگانی جایگاه‌مند که تحت تسلط وزن هستند، قرار می‌گیرند و پس از آن صناعات ادبی با سه معیارِ مبتنی بودن بر تشابه و تباین، اختیاری و اجباری بودن، و کمرنگ‌تر بودن نقش جایگاه نسبت به قافیه و ردیف قرار می‌گیرند. این صناعات به طور کلی شامل واج‌آرایی، جناس و سجع می‌شوند. کمترین سطح برجسته‌سازی نیز متعلق به تکرارهای کامل غیرجایگاه‌مند است. هم‌چنین در میان قاعده‌کاهی‌ها نیز بیشترین برجسته‌سازی متعلق به قاعده‌کاهی معنایی در نظر گرفته شد. براساس این روش برای این عناصر ضریب عددی در نسبت هم اعمال شد (از کمترین ضریب ۱ تا بیشترین ٤) که می‌توان آن را در نمودار ۱ نشان داد:

نمودار ۱. سلسله‌مراتب موسیقی آفرینی

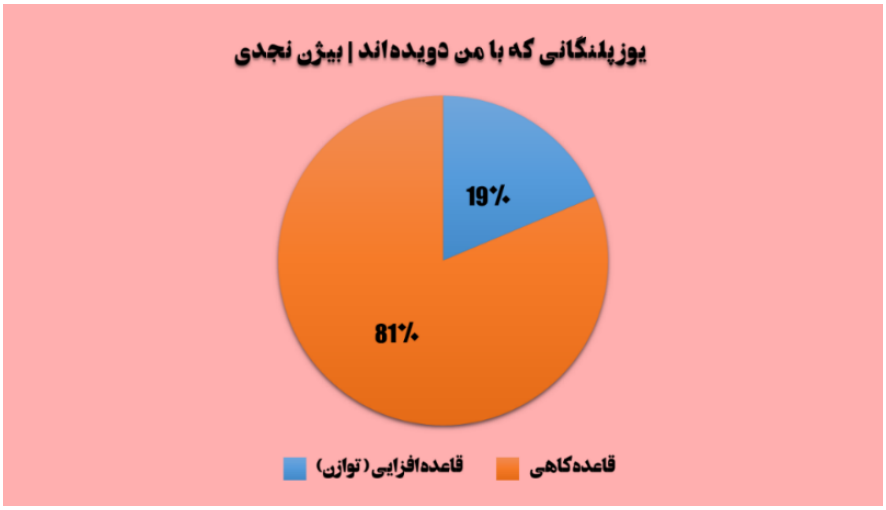
با نگاهی کلی به نمونه‌های برجسته‌سازی مطرح‌شده در سه داستان کوتاه کتاب یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، درک این امر تقریباً مشخص است که غلبهٔ هنجارگریزی‌ها با قاعده‌کاهی، به‌ویژه قاعده‌کاهی معنایی است. در نمونه‌های مطرح‌شده برخی کاربردهای قاعده‌کاهی که در پیوند با عناصر داستان‌نویسی قرار می‌گیرند، در متن این کتاب از بسامد وقوع بالاتری برخوردارند، مانند قاعده‌کاهی کاربردی با دو شیوهٔ روایت و توصیف که خاص متون داستانی است و محور عمودی متن را استحکام می‌بخشد. اگرچه تنوع قاعده‌کاهی‌ها بالا نیست، اما قاعده‌کاهی معنایی به‌عنوان گسترده‌ترین نوع قاعده‌کاهی میانگین بالایی در متن دارد. بسامد

---

۱. برای درک بهتر ر.ک به: صفوی، کوروش. (۱۳۹۴). از زبان شناسی به ادبیات (جلد اول: نظم)، فصل دهم: سلسله مراتب نظم‌آفرینی صفحات ۲۴۷ - ۲۷۴.

بالای قاعده‌کاهی (۸۱درصد) نشان‌دهندهٔ شاعرانگی در درونهٔ زبان است، بدون بهره‌گیری از موسیقی. بسامد قاعده‌افزایی نیز اگرچه نسبت به قاعده‌کاهی در متن فوق بسیار کمتر است، بسامد (۱۹درصدی) قاعده‌افزایی نشان‌دهندهٔ استفاده از عناصر موسیقی‌آفرین در متن است، ولی بسیار کمتر از قاعده‌کاهی. از میان انواع توازن، توازن هجایی و قافیه و ردیف که گسترده‌ترین سطوح موسیقی‌آفرینی را ایجاد می‌کنند، در هیچ‌کدام از متن‌ها حتی به صورت یک جملهٔ موزون نیز مشاهده نشد که منطق نثر بودن متن این موضوع را ایجاب می‌کند. از میان قاعده‌افزایی‌ها تعدادی که قابل دریافت از متن‌های مورد بررسی بودند، بیشتر توازن‌های واژگانی ناقص و کامل، واج، گروه و جمله بودند که از تأثیر برجسته‌سازی کمتری نسبت به توازن‌های دیگر برخوردارند. از میان داستان‌ها "شب سهراب‌کشان" از بیشترین بسامد موسیقی (۲۳ درصد) و "روز اسبریزی" از کمترین بسامد موسیقی (۱۲ درصد) برخوردار بود. بسامد بالاتر توازن در "شب سهراب‌کشان" از جهاتی می‌تواند به دلیل بینامتنیت با شاهنامه نیز باشد.

درنهایت، می‌توان چنین نتیجه‌گرفت که با این‌که اعمال شاعرانگی از طریق قاعده‌کاهی در این متن منثور ملموس است، اما بسامد قاعده‌افزایی نیز در آن قابل‌توجه است و این‌گونه نیست که اعمال شاعرانگی فقط از طریق قاعده‌کاهی رخ داده باشد، بلکه در کنار آن از عناصر موسیقی‌آفرین نیز با نسبت تقریبی ۱ به ۵ به‌طور میانگین در تمام متن استفاده شده است. از میان توازن‌ها آن دسته‌ای که منطق کلی نثر (وزن، قافیه و ردیف) آن‌ها را نمی‌پذیرفته، مشاهده نشد. در کنار قاعده‌کاهی معنایی (مهم‌ترین حوزهٔ قاعده‌کاهی) قاعده‌کاهی کاربردی که ویژهٔ داستان است نیز بسامد چشمگیری دارد. بر اساس نمونه‌های برجسته‌سازی در متن نسبت میان قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی بر اساس جمعِ میانگین داده‌ها را می‌توان در نمودار ۲ مشاهده کرد:



نمودار ۲. نسبت عناصر برجسته ساز یوزپلنگانی که با من دویده‌اند

٤. ۲. *مثلّثات و اشراق‌ها*

سیدعلی صالحی (زادهٔ ۱۳۳۴) از چهره‌های جریان‌ساز شعر معاصر، پایه‌گذار "موج ناب"، و بنیان‌گذار نظری "شعر گفتار" و "شعر فراگفتار" است. وی با ارائهٔ مبانی تئوریک شعر گفتار، تحولی در جریان شعر سپید پدید آورد که ریشه در ظرفیت‌های زبانی متون کهن و نوسروده دارد (موسوی، ۱۳۹۴: ۱۴). ویژگی شاخص آثار صالحی و جریان‌های نوگرای همسو[1] کاهش بسامد قاعده‌افزایی‌های سنتی (نظیر وزن و قافیه) در مقابل بهره‌گیری گسترده از نوآوری در قاعده‌کاهی‌های معنایی است. دفتر شعر مثلثات و اشراق‌ها (سروده ۱۳٦٥ – ۱۳٦۷) به‌عنوان نمونه‌ای از سال‌های آغازین تبیین شعر گفتار انتخاب، و هفت قطعه از این مجموعه به‌صورت تصادفی برگزیده شد. فرایندهای برجسته‌سازی در واحد "بند" واکاوی شدند. در این مسیر توازن‌های آشکار در آمار نهایی لحاظ شد. برای تبیین دقیق الگوی تحلیل یکی از اشعار به شیوهٔ توصیفی تشریح گردید تا امکان تعمیم نتایج به کل پیکرهٔ پژوهش فراهم گردد.

---

۱. ر.ک: رویایی، یدالله. (۱۴۰۱). هلاک عقل به وقت اندیشیدن. تهران: نگاه.

" آرامش"

ای کاش از آن همه سایه و سکوت،
تنها زمزمهٔ لبریز چشمه‌ای بودم
همسوی باور چراغی، بر ایوان شب زلال،
یا زائری خسته در خنکای فروردین،
با خیزاب و خلنگزار خاموشش
که از خواب شبنم و شهود آمده بود.
ای کاش از آن همه نوروز، تنها سبزینهٔ کوچکی بودم،
تشنه‌تر از تبسمی گلگون
که از تفأل هر ترانه بویی داشت.
ای کاش از آن همه آسمان، تنها کبوتری بودم،
خانه‌زاد خاطره‌ای پنهان
که از هجرانی جفت خویش می‌گریست.
ای کاش از آن همه رفتن‌ها، تنها نوپاقدمی در امتداد تکلم بودم
با خواستنش از ندانستن، و دانستنش، که بین‌الیقین گریه و لبخند.
ای کاش از آن همه شکفتن، تنها پروانهٔ پریشانی بودم
که با رنگین‌کمان پروازش، در باغ بوسه و باران
و ای کاش از این همه مردن، تنها هلال آینه‌ای بودم
در قوس شبی شولا دریده از دریا
که ماه را به میهمانی خسوف می‌طلبید (صالحی، ۱۳۹٤: ۱۵۰ - ۱۵۱).

- توازن نحوی یا تکرار ساخت (قاعده‌افزایی)

شعر فوق از شش بند و هجده سطر تشکیل شده است. بند آخر چون معطوف شده و به لحاظ معنایی مستقل است، دو بند در نظر گرفته شد. تکرار آرایش دستوری سازندهٔ تمام بندها است و به تبع آن جملات قابل‌درک و دریافت است. تمام بندها با عبارت «ای کاش» آغاز می‌شوند

و به پیروی از این عبارت وجه دستوری تمام فعل‌ها التزامی است که در زبان دلالت بر تمنّی، آرزو، حسرت، خواهش و مفاهیمی نزدیک به آن دارد. توازن نحوی جملات شعر با کنار هم گذاشتن سطرهای شعر آشکارتر می‌شود:

بند یک: ای کاش از آن همه سایه و سکوت، / تنها زمزمهٔ لبریز چشمه‌ای بودم [...] که [...]

بند دو: ای کاش از آن همه نوروز، / تنها سبزینهٔ کوچکی بودم، که [...]

بند سه: ای کاش از آن همه آسمان، / تنها کبوتری بودم که [...]

بند چهار: ای کاش از آن همه رفتن‌ها، / تنها نوپا قدمی در امتداد تکلم بودم که [...]

بند پنج: ای کاش از آن همه شکفتن، / تنها پروانهٔ پریشانی بودم که [...]

بند شش: ای کاش از این همه مردن، / تنها هلال آینه‌ای بودم که [...]

صفوی توازن نحوی را یکی از ابزارهای آفرینش نظم معرفی می‌کند (۱۳۹٤). او تأثیرگذاری قاعده‌افزایی در محور نثر به نظم را نیز تبیین می‌کند و اشارهٔ گذرایی دارد به این‌که قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی در کنار یکدیگر عمل می‌کنند و همواره امکان استفاده از آن‌ها در کنار هم وجود دارد، اما همواره بنیاد نظریاتش بر این اساس استوار است که با قاعده‌افزایی به نظم و با قاعده‌کاهی به شعر می‌رسیم (۱۳۹۱: ٤۳۰). تکرار ساخت دستوری زبان به‌عنوان یکی از مصادیق توازن "قاعده‌افزایی" در تمام سطرهای دیگر شعر نیز به همین ترتیب قابل‌بررسی است. یعنی صالحی از توازن نحوی به‌عنوان یک هنرسازه در تمام سطرهای شعر "آرامش" بهره برده است.

- توازن واجی (قاعده‌افزایی در سطح آوا)

در دیدگاه یاکوبسن و دیگر صورتگرایان پدید آمدن هر توازن وابسته به گونه‌ای از فرایند تکرار کلامی است؛ به گونه‌ای که در هر الگوی توازن، ضربیی از تشابه و ضربیی از اختلاف می‌تواند وجود داشته باشد (۱۹٦۰: ٤۲). توازن واجی آن دسته از تکرارهای آوایی است که آشکارا سبب ایجاد موسیقی در کلام می‌شود و در بلاغت سنّتی فارسی با عنوان "واج‌آرایی" یا

"هم‌حروفی" شناخته می‌شود.

توازن واجی با بسامدی نزدیک به توازن نحوی در تمام بندهای شعر آرامش وجود دارد.

بند یک: توازن واجی واج‌های "س"، "ز"، "خ"، "ش" در واژه‌های: سایه/ سکوت، زمزمه/ لبریز، زلال، زائر، خیزاب، خلنگزار/ خسته، خنکا، خیزاب، خاموش، خواب/ شبنم و شهود.

بند دو: توازن واجی واج‌های "ز" و "ت" در واژه‌های: از (سه مرتبه)، نوروز، سبزینه/ تشنه‌تر، تبسم، تفأل، ترانه و داشت.

بند سه: توازن واجی واج‌های "ا" و "خ" در واژه‌های: کاش، آن، آسمان، تنها، خانه‌زاد، خاطره، پنهان، هجرانی/ خانه‌زاد، خاطره و خویش.

بند چهار: توازن واجی واج‌های "ت" و "ی" در واژه‌های: رفتن، تنها، امتداد، تکلّم، خواستن، ندانستن، دانستن/ ای، بین‌الیقین و گریه. صالحی در این بند از توازن واژگانی میان واژه‌های خواستن، ندانستن و دانستن نیز بهره برده است.

بند پنج: توازن واجی واج‌های "ن"، "پ" و "ب" در واژه‌های: آن، شکفتن، تنها، پروانه، پریشانی، رنگین کمان، باران/ پروانه، پریشانی پرواز/ با، باغ، باران و بوسه. همچنین توازن هجای "با" در واژه‌های: با، باغ، باران نیز بر موسیقی شعر افزوده است.

بند شش: توازن واجی واج‌های "ش" و "م" در واژه‌های: شب، شولادریده/ مردن، بودم، ماه، میهمانی و می‌طلبید. همچنین توازن هجای "در" در واژه‌های: در، شولادریده و دریا نیز بر موسیقی شعر افزوده است.

- قاعده‌کاهی معنایی

پیش از این اشاره شد که قاعده‌کاهی معنایی گسترده‌ترین حوزهٔ قاعده‌کاهی است و تأثیر آن مستقیم بر درونهٔ زبان است. صفوی تأثیر قاعده‌کاهی را ناظر بر معنی می‌داند و آن را ابزار آفرینش شعر معرفی می‌کند (۱۳۹٤: ۳۹). تمام صنایعی که در بدیع معنوی و علم بیان مطرح می‌شوند، بر درون و معنی زبان تأثیر می‌گذارند و از نمونه‌های قاعده‌کاهی معنایی به شمار می‌روند.

در شعر "آرامش" چند نمونه قاعده‌کاهی معنایی با بسامد قابل‌توجه باعث برجسته شدن متن ادبی شده است. نخست صنعتی است که در بلاغت سنّتی با عنوان "استثنای منقطع" مطرح شده است: «حکم یا موردی را از حکم یا موردی مستثنی کنند، بدون آن‌که بین آن‌ها سنخیت و هم‌جنسی و مناسبتی که لازمهٔ استثنا است وجود داشته باشد و بدین ترتیب آن استثناء عقلاً و عُرفاً صحیح نباشد» (شمیسا، ۱۳۹۵: ۱٤۰). این ساختار سبب خلق گزاره‌های معناگریز یا گزاره‌های ضدمعنا می‌شوند.

با توجه به قاعده‌افزایی نحوی باید به پیوند این سطح از توازن در شعر صالحی با دیگر عناصر برجسته‌ساز نیز اشاره کرد. تمام عناصر برجسته‌ساز شعر تا این مورد در پیوند با ساخت دستوری تکرار شوندهٔ شعر قرار دارند. نمونه‌های استثنای منقطع هم در شعر "آرامش" به دلیل ساخت دستوری تکرارشونده و ارتباطی که این هنرسازه با نحو جمله دارد، در تمام بندهای شعر تکرار شده‌اند.

بند یک: ای کاش از آن همه سایه و سکوت / تنها زمزمهٔ لبریز چشمه‌ای بودم.

شاعر زمزمهٔ لبریز چشمه را از جنس سایه و سکوت توهّم کرده است.

بند دو: ای کاش از آن همه نوروز، تنها سبزینهٔ کوچکی بودم.

سبزینهٔ کوچک از جنس نوروز نیست و شاعر این مفهوم را انتزاع کرده است.

بند سه: ای کاش از آن همه آسمان، تنها کبوتری بودم.

شاعر کبوتر را از جنس آسمان تصور کرده است.

بند چهار: ای کاش از آن همه رفتن‌ها، تنها نوپاقدمی در امتداد تکلّم بودم.

کودک (نوپاقدم) را رفتن تصور کرده است.

بند پنج: ای کاش از آن همه شکفتن، تنها پروانهٔ پریشانی بودم.

پروانهٔ پریشان از جنس شکفتن نیست، اگرچه یکی از نمونه‌های شکفتگی است. گمان نگارنده بر این است که در مواردی که حکم مورد استثنا مصداقی تمثیلی از حکمی در جهان حقیقت (و نه جهان انتزاعی) است، تأثیر آن در برجسته‌سازی نسبت به نمونه‌های دیگر کمتر خواهد بود.

بند شش: ای کاش از این همه مردن، تنها هلال آینه‌ای بودم.

شاعر هلال آینه را از جنس مردن توهّم کرده است. در این بند واژهٔ مردن که با هلال آینه مورد استثنا قرار گرفته، با اسم اشارهٔ "این" ذکر شده است، درحالی‌که در تمام بندهای پیشین واژهٔ موردنظر با اسم اشارهٔ "آن" ذکر شده است. تضاد واژه به‌تنهایی در برجسته‌سازی کلام ادبی تأثیر آشکاری نمی‌گذارد. در این مورد "این" پیش از "مردن" قرار گرفته است، درحالی‌که در بندهای پیشین "آن" پیش از واژه‌های آسمان، نوروز، شکفتن، رفتن، سایه و سکوت قرار گرفته بود. "مردن" از نظر حوزهٔ معنی‌شناختی زبان واژه‌ای نیستی‌گرا، و واژه‌های دستهٔ دوم هستی‌گرا هستند. از این می‌توان فهمید که شاعر احتمالاً پویایی‌های ابتدای شعر را دور، و مرگ را نزدیک تصویر کرده است.

- تجرید

قاعده‌کاهی معنایی دیگری که در متن قابل‌بررسی است، در دو حوزهٔ قاعده‌کاهی واژگانی و قاعده‌کاهی معنایی قابل تعریف است. شفیعی کدکنی از آن با عنوان "تجرید"[1] نام می‌برد: «تجرید انتزاع یک یا چند خصوصیت است از یک شیء، و آن امر منتزع را مورد حکم و تداعی قرار دادن» (۱۳۹۶: ٦١). از دیدگاه او اساس شعر تجرید است و ساده‌ترین نوع آن را در استعاره‌هایی مانند «چشم روزگار» می‌توان دید و پیچیده‌ترین انواع آن نیز همه در همین مقولهٔ تجرید قرار می‌گیرند (همان). بر پایهٔ این تعریف درمی‌یابیم که تجرید همان چیزی است که اساس استعاره، کنایه، حس‌آمیزی و تشخیص است.

تجرید در این اثر و در کل آثار سیدعلی صالحی بسامدی دارد که به‌عنوان یک عنصر ویژگی سبکی و عاملی تأثیرگذار در ادبیّت شعر قابل تشخیص است. یکی از دلایل پیچیدگی شعر او نیز تا حدی به همین مقوله ارتباط دارد. در عبارت «خواب شبنم و شهود» صالحی علاوه بر این‌که شبنم و شهود را جاندار مستقل فرض کرده، برای آن‌ها فعل خوابیدن را نیز تصوّر و برای آن حکمی صادر نموده است. عبارات زیر که به ترتیب در شعر می‌آیند،

1. abstraction

نمودهایی از همین تجرید یا انتزاع است:

زمزمهٔ لبریز چشمه / باورِ چراغی بر ایوانِ شبِ زلال / خوابِ شبنم و شهود / تشنه‌تر از تبسمی گلگون / خانه‌زادِ خاطره‌ای پنهان / پروانه پریشان با رنگین پروازش / هلال آینه‌ای / در قوسِ شبی شولادریده / میهمانی خسوف.

جاندار فرض کردن چشمه و زمزمهٔ لبریز آن و همچنین حس‌آمیزی‌ای که میان زمزمه و لبریز قرار دارد، یا جاندار تلقی کردن تبسم و حکم کردن تشنگی برای آن، یا شب را خانه‌ای با ایوان تصور کردن، همه گزاره‌هایی درونی هستند که هم سبب ابهام شعر می‌شوند و هم به‌عنوان قاعده‌کاهیِ معنایی بر درونهٔ زبان استوار هستند.

"تجرید" یک قاعده‌کاهی معنایی است و دلیل این‌که آن را در زمرهٔ قاعده‌کاهی واژگانی نیز دانستیم، ساختار تجرید است که در بیشتر موارد با شخصیت‌بخشی و کنار هم قراردادن واژگان در محور هم‌نشینی، ترکیبات خاص می‌سازد.

در انتهای بند اول با گزارهٔ «خواب شبنم و شهودم و مجدداً با عطف دو گزارهٔ معنایی "شبنم" و "شهود" در خواننده مکث و توقفی ایجاد می‌شود. "شبنم" از مفاهیم حسی و "شهود" یک مفهوم ذهنی و عمیقاً انتزاعی است. در این ترکیب، این دو واژه در دو سوی حوزهٔ مفاهیم طبیعی و انتزاعی قرار دارند. درحقیقت این نظام تقابل در شعر صالحی گسترش پیدا می‌کند و گزاره‌های معناگریز تازه‌ای در پیوند با دیگر گزاره‌ها خلق می‌شوند.

- ایهام

در بند شش واژهٔ "خسوف" (از ریشهٔ خ‌س‌ف) به معنای «به زمین رفتن و کنایه از مردن و دفن شدن» است. در دیوان خاقانی در مرثیه‌ای که برای فخرالدّین منوچهر شروانشاه سروده است، این معنای قاموسی از خسوف را می‌بینیم:

«از مه چهار هفته گذشت آن دو هفته ماه زیر خسوف خاکِ نهان چون گذاشتی؟» (۱۳۹۳: ۵۷۳)

خسوف در اصطلاح نجومی برای پدیدهٔ ماه‌گرفتگی نیز به کار می‌رود که احتمالاً در ابتدا معنای مجازی خسوف بوده و در گذر زمان به سبب کثرت کاربرد از معنای قاموسی آن

رایج‌تر شده است. واژهٔ خسوف در این بند در هر دو معنا قابل برداشت است (ایهام). براساس ساختار ایهام تناسب، واژهٔ خسوف در معنای مرگ، معنای پنهانی واژه است و در معنای یک پدیدهٔ نجومی با واژگان قوس، ماه، شب و هلال ایهام تناسب برقرار می‌کند. ترکیب قوسِ شب نیز در این شبکهٔ معنایی، شکل هلال ماه و کمان را به ذهن متبادر می‌کند. ترکیب و باهم‌آیی این عناصر برجسته‌ساز سبب پیچیدگی شعر و ساخت شبکه‌ای تودرتو از عناصر شعرآفرین می‌شود.

براساس همین روش و جدول طراحی شده براساس طرح هنجارگریزی‌ها که پیش از این شرح داده شد، هفت شعر از دفتر مثلّثات و اشراق‌ها تحلیل شد. شعرها به صورت تصادفی از آغاز، میان و پایان متن انتخاب شدند و همهٔ عناصر ادبی آن‌ها در جدول با معادل کمّی بر اساس حضور در متن قرار گرفته است. در جدول ۲ نتیجهٔ استخراج و تحلیل قاعده‌افزایی‌ها و قاعده‌کاهی‌های متن حاضر ارائه شده است:

جدول ۲. توزیع فراوانی برجسته سازی دفتر مثلّثات و اشراق‌ها

قاعده‌افزایی (توازن)													
	عنوان	توازن هجایی	قافیه و ردیف	توازن‌های اختیاری				توازن‌های کامل			دیداری/ نوشتاری	جمع توازن‌ها	درصد به کل
				واج	واژه	ساخت	واژه	جمله	گروه	واژه			
مثلثات و اشراق ها	بین‌الطلوعین	۰	۰	۸	۰	۱	۱	۰	۰	۱	۱	۲۱	۲۷٪
	ملائک موعود	۲	۲	۵	۱	۰	۰	۲	۰	۰	۲	۳۲	۵۳٪
	قرینه‌ی یال‌ها	۰	۰	۵	۰	۲	۰	۲	۰	۰	۱	۱۸	۳۶٪
	آرامش	۰	۰	۱۵	۰	۱۰	۰	۰	۰	۰	۵	۶۰	۴۲٪
	از همه‌سو	۰	۰	۷	۰	۰	۱	۰	۰	۰	۱	۱۷	۲۲٪
	این کشته را	۰	۱	۶	۵	۰	۲	۳	۲	۲	۱	۳۴	۶۴٪
	صدای زخم	۰	۰	۴	۰	۰	۲	۱	۱	۲	۲	۱۶	۳۲٪
	میانگین مثلثات و اشراق ها	**۰.۲۹**	**۰.۴۳**	**۷.۱۴**	**۰.۸۶**	**۱.۸۶**	**۰.۸۶**	**۱.۱۴**	**۰.۴۳**	**۰.۸۶**	**۱.۸۶**	**۲۸.۲۹**	**۳۹٪**

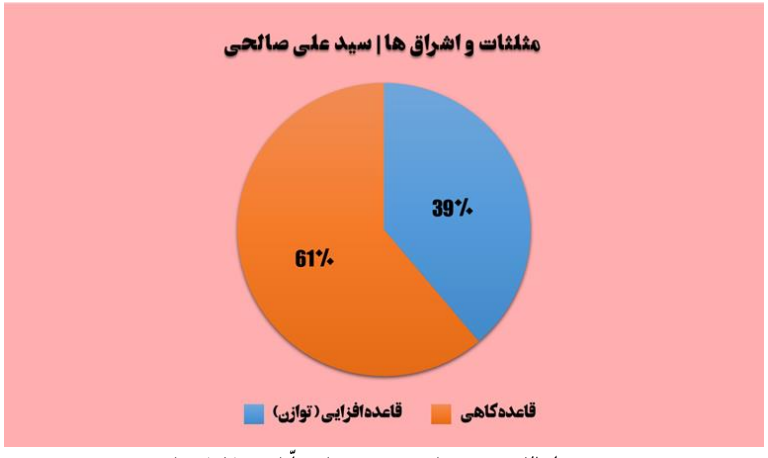
قاعده‌کاهی													
عنوان		نوشتاری/ دیداری	واژگانی	نحوی	گونه ای			کاربردی (جهان ممکن)	معنایی		جمع قاعده‌کاهی	درصد به کل	جمع
					سبکی	زمانی	گویشی/زبانی	متون داستانی	انتخاب	ترکیب			
مثلثات و اشراق ها	بین الطلوعین	۱	۱	۲	۰	۰	۰	۰	۲۳	۳	۵۶	۷۳٪	۷۷
	ملائک موعود	۲	۱	۲	۰	۱	۰	۰	۸	۳	۲۸	۴۷٪	۶۰
	قرینه‌ی یال‌ها	۱	۰	۱	۰	۰	۰	۰	۷	۸	۳۲	۶۴٪	۵۰
	آرامش	۵	۱	۰	۰	۰	۰	۰	۱۶	۲۳	۸۴	۵۸٪	۱۴۴
	از همه سو	۱	۲	۳	۱	۰	۰	۰	۲۱	۵	۵۹	۷۸٪	۷۶
	این کشته را	۱	۱	۱	۰	۰	۰	۰	۵	۳	۱۹	۳۶٪	۵۳
	صدای زخم	۲	۰	۱	۰	۱	۰	۰	۱۰	۵	۳۴	۶۸٪	۵۰
میانگین مثلثات و اشراق ها		۱.۸۶	۰.۸۶	۱.۴۳	۰.۱۴	۰.۲۹	۰.۰۰	۰.۰۰	۱۲.۸۶	۷.۱۴	۴۴.۵۷	۶۱٪	۷۲.۸۵۷۱۴۲۸۶

یافته‌های پژوهش در اشعار صالحی مبیّن غلبهٔ میانگین ۶۱درصدی قاعده‌کاهی بر قاعده‌افزایی است. در تمام نمونه‌ها "قاعده‌کاهی نوشتاری" با بسامد بالایی مشاهده می‌شود. اگرچه این فرایند ذاتاً در زمرهٔ قاعده‌کاهی‌هاست، اما عملکرد آن به دلیل ایجاد مکث، درنگ و موسیقیِ در خوانش بر برونهٔ زبان اثر گذاشته و ماهیتی دوجانبه میان قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی دارد. شمس لنگرودی (۱۳۹۷: ۲۸۲/۱) نیز در تاریخ تحلیلی شعر نو ذیل بررسی شعر منوچهر شیبانی چینش هنجارگریز سطر در شعر را یکی از عوامل در تغییر لحن و ایجاد موسیقی می‌داند. ازاین‌رو، تأثیر این فرایند در ایجاد توازن و موسیقی، محسوس‌تر از جنبهٔ قاعده‌کاهی آن است. برخلاف متون داستانی پیشین، در تمام اشعار موردبررسی تخطی از چینش معیار سطر مشهود است که نشان‌دهندهٔ ابتنای این هنجارگریزی بر منطق شعر همراه با افزایش موسیقی کلام است.

از منظر "توازن" تنوع گسترده‌ای در تمام سطوح مشاهده می‌شود. حضور محدود قافیه و توازن هجایی در این بخش، فضای موسیقایی متن را به‌صورت کمّی و کیفی ارتقا داده است. پس از این موارد، توازن‌های واجی و نحوی بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌اند. در محور قاعده‌کاهی نیز مشابه نمونه‌های پیشین، غلبه با نوع معنایی است که شاعرانگی در درونهٔ زبان را تثبیت می‌کند. نکتهٔ قابل‌توجه فقدان قاعده‌کاهی کاربردی در این اشعار برخلاف متون داستانی است که نشان از دوری متن از عناصر روایی دارد. درنهایت، نتایج آماری نشان‌دهندهٔ

افزایش بسامد قاعده‌افزایی و کاهش نسبت قاعده‌کاهی در مقایسه با نمونه‌های پیشین است؛ یافته‌ای که با فرض پیشینِ نظریه‌پردازان مبنی بر لزوم افزایش قاعده‌کاهی در حرکت از نثر به سمت شعر، در تناقض است.

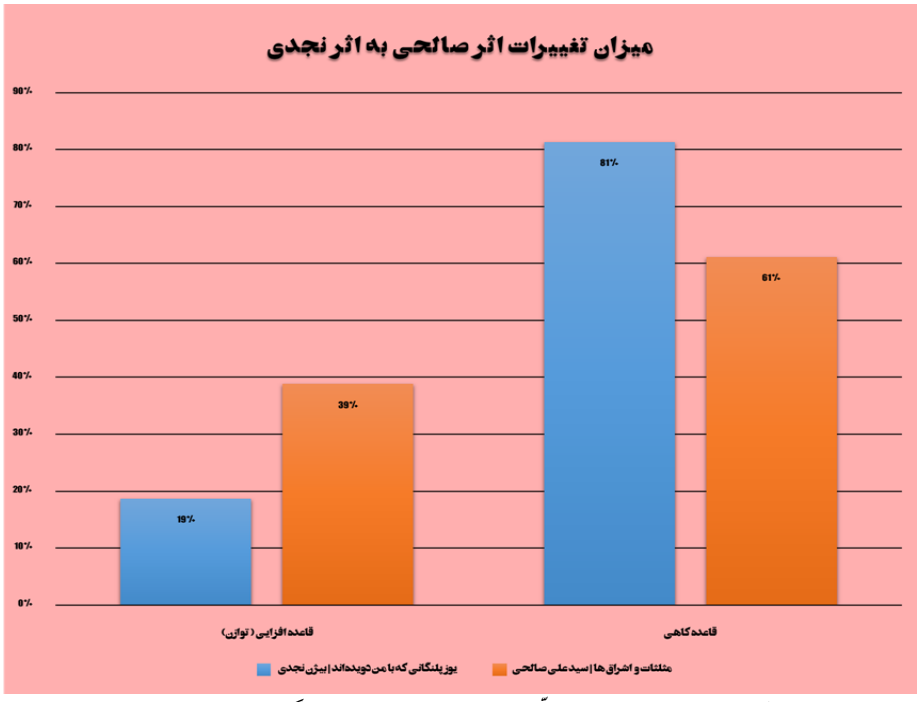
اگر بخواهیم نسبت فرایندهای برجسته‌سازی در مثلثات و اشراق‌ها را بهتر تبیین کنیم، براساس داده‌های هفت متن بررسی شده از آغاز، میان و پایان کتاب، این نسبت را با نمودار ۳ می‌توان تبیین نمود.



نمودار ۳. نسبت عناصر برجسته‌ساز مثلّثات و اشراق‌ها

۵. نتیجه‌گیری

برای درک بهتر تفاوت بسامد قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی و مقایسهٔ این دو فرایند به نمودار ٤ دقت شود.



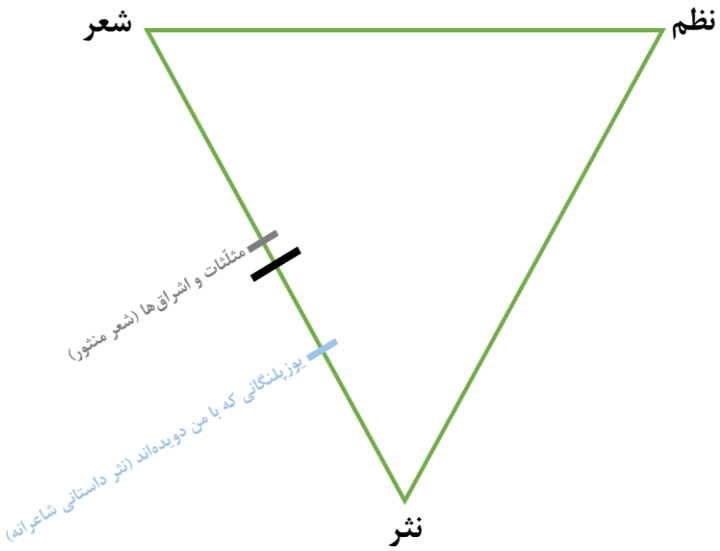
نمودار ٤. مقایسهٔ برجسته‌سازی *مثلّثات و اشراق‌ها* نسبت به *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*

با مقایسهٔ مختصر دو متن مورد بررسی و مطالعهٔ نمونه‌های قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی می‌توان نتیجه گرفت که در هر دو متن قاعده‌کاهی با بسامد وقوع بالایی وجود دارد و نمی‌توان از بسامد قاعده‌کاهی به‌عنوان عنصری کارآمد در مشخص کردن یک متن نسبت به متن دیگر در پیوستار نثر به شعر استفاده کرد؛ اما بسامد قاعده‌افزایی و نمونه‌های توازن در دو متن مورد بررسی آشکارا تفاوت دارد. نخست این‌که در هیچ‌کدام از دو متن، بسامد قاعده‌افزایی صفر نیست و دیگر این‌که بسامد قاعده‌افزایی و نمونه‌های توازن در سطوح مختلف در شعر صالحی بیشتر از داستان نجدی است. تفاوت بسامد قاعده‌افزایی و عدم تفاوت آشکار بسامد قاعده‌کاهی (افزایش آن) این نکته را در ذهن روشن می‌کند که احتمالاً در محور نثر به شعر پیوستار گونه‌های زبان ادب، قاعده‌کاهی با بسامد بالا در متون ادبی واقع در این پیوستار قابل ردیابی است و نمی‌توان تفاوتی آشکار میان دو متن مختلف، دست کم دو متن مورد مطالعه در بسامد قاعده‌کاهی در نظر گرفت. از سوی دیگر براساس این مطالعهٔ موردی می‌توان فهمید که

قاعده‌افزایی همان هنرسازه‌ای است که جایگاه دو متن موردبررسی را نسبت به یکدیگر مشخص می‌کند.

قاعده‌افزایی در داستان‌های نجدی کمتر از اثر صالحی است و این اثر در پیوستار نثر به شعر پیش از ورود به حوزهٔ شعر گرایش به سمت نثر دارد. گرایش به سمت نثر با بهره‌گیری از دو عنصر روایت و توصیف که از مصادیق قاعده‌کاهی کاربردی (جهان ممکن) است (که ویژهٔ متون داستانی است) تأکید می‌شود. در نقطهٔ مقابل، شعر صالحی در مرز میان نثر شاعرانه و شعر منثور به دلیل بسامد بیشتر قاعده‌افزایی در پیوستار نثر به شعر گرایش به سمت شعر دارد. نمودار طیفیِ این دو متن در پیوستار نثر می‌تواند این‌گونه باشد:

شکل ۲. جایگاه *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* و *مثلّثات و اشراق‌ها* در محور نثر به شعر



داستان‌های نجدی با بسامد کمتری از قاعده‌افزایی و بسامد بالای قاعده‌کاهی در پیوستار نثر به شعر در مرز این پیوستار، گرایش به پیش‌نمون نثر دارد. البته این فرضیه نیز برای ما مطرح است که با مقایسهٔ نمونه‌های نثر شاعرانه می‌توان تفاوت دقیق‌تری را میان انواع نمونه‌های نثر شاعرانه بررسی کرد و نثر بیژن نجدی را در جایگاه نثر داستانی شاعرانه در کنار نثر شاعرانه تقسیم‌بندی

نمود. شعر صالحی با بسامد بالاتر قاعده‌افزایی و بسامد بالای قاعده‌کاهی در مرز این پیوستار گرایش به پیش‌نمون شعر دارد.

در این تحلیل، ابتدا به توازن‌های آوایی و نحوی در اثر سیدعلی صالحی توجه شد. در آثار او استفاده از توازن‌های واجی و ساخت نحوی، فضایی موسیقایی را ایجاد کرده‌است که به‌وضوح به سمت ویژگی‌های شعری متمایل است. درمقابل، داستان‌های نجدی با بسامد بالای قاعده‌کاهی و بسامد کمتر قاعده‌افزایی بیشتر در محور نثر قرار دارد. هر دو متن از بسامد بالای قاعده‌کاهی برخوردارند، اما قاعده‌افزایی در شعر صالحی به‌طور قابل‌توجهی بیشتر از داستان نجدی است. توازن‌های واجی و نحوی در شعر صالحی به ایجاد موسیقی و غنای هنری کمک کرده و آن را به سمت ویژگی‌های شعری متمایل می‌کند. در مقابل، داستان‌های نجدی با بسامد کمتری از قاعده‌افزایی و بسامد بالا در قاعده‌کاهی، بیشتر در سمت نثر قرار دارد.

این تفاوت در بسامد قاعده‌افزایی و قاعده‌کاهی جایگاه هر متن را در پیوستار نثر به شعر مشخص می‌کند و نشان‌دهندهٔ تمایل شعر صالحی به ویژگی‌های هنری و نمودهای توازن دارد. درواقع، قاعده‌افزایی و نمودهای آن هنجارگریزی‌هایی هستند که به تفکیک و شناسایی جایگاه هر اثر در گونه‌شناسی متن ادبی کمک می‌کنند و نقش کلیدی در درک مرزهای نثر شاعرانه و شعر منثور دارند. از طرف دیگر، قاعده‌کاهی عنصر ذاتی در محور نثر به شعر است و حضور و بسامد قطعی آن عامل ادبیّت متن است، اما بسامد آن در گونه‌شناسی متن ادبی عملکرد معناداری ندارد.

بنابراین، در راستای تبیین دقیق مرزِ نثر شاعرانه و شعر منثور در پیوستار نثر به شعر، یافته‌های این پژوهش طرحی مبتنی بر روش کمّی-کیفی و نظریهٔ هنجارگریزی، در اصلاح و تکمیل چارچوب‌های گونه‌شناختی پیشین (حق‌شناس و صفوی) ارائه می‌دهد. در تحلیل مقایسه‌ای آثار منتخب (داستان‌های نجدی و اشعار صالحی) مشخص گردید که هر دو متن با بسامد قابل ملاحظه‌ای از قاعده‌کاهی برخوردارند (نجدی: ۸۱ درصد و صالحی: ۶۱ درصد). این امر نشان می‌دهد که قاعده‌کاهی (که جوهر آفرینش شعر و عامل ادبیّت متن تلقی می‌شد)

عنصری ذاتی در متون ادبیِ واقع در این پیوستار است و نمی‌تواند به‌عنوان عامل اصلی و یگانهٔ افتراق‌دهندهٔ دو گونهٔ مورد بحث عمل کند.

نقطهٔ تمایز و معیار اصلی برای بازتعریف گونهٔ ادبی در این پیوستار در بسامد، تنوع و کیفیت قاعده‌افزایی (توازن) نهفته است. داستان‌های نجدی با میانگین پایین‌تر قاعده‌افزایی (۱۹ درصد) و اتکای بالا به قاعده‌کاهی کاربردی (توصیف و روایت) که مختص متون داستانی است، در بخش ابتدایی‌تر این پیوستار (در مقایسه با متن دیگر) و با گرایش به پیش‌نمون نثر (نثر داستانی شاعرانه) قرار می‌گیرند. درمقابل، اشعار صالحی افزایش چشمگیر و متنوعی در قاعده‌افزایی (۳۹ درصد) را نشان می‌دهند که به‌ویژه شامل توازن‌های متنوع‌تر و حتی موسیقایی‌تر مانند تکرار ساخت نحوی و توازن‌های واجی و در چند مورد قافیه و توازن هجایی است؛ این افزایش عامدانهٔ موسیقی و توازن، فضایی موسیقایی ایجاد کرده و گونهٔ ادبی وی را به‌وضوح به سمت پیش‌نمون شعر (شعر منثور) در مقایسه با متن پیشین متمایل می‌سازد. این مقایسه تأکید می‌کند که معیار دقیق‌تر برای تعیین جایگاه یک متن در پیوستار نثر به شعر سنجش میزان قاعده‌افزایی در کنار قاعده‌کاهی است، نه صرفاً تمرکز بر بسامد قاعده‌کاهی. این دستاورد، زمینه‌ساز ارائهٔ یک الگوی تحلیلی علمی و عینی برای گونه‌شناسی متون ادبی در مطالعات آتی خواهد بود.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID
Amirmahdi Safaei **https://orcid.org/0009-0003-5442-6736**
Somayyeh Aghababaei **https://orcid.org/0000-0003-0961-6015**
Batool Va'ez **https://orcid.org/0000-0001-7523-8513**

منابع

انصاری، صدیقه و خلیلی جهانتیغ، مریم. (۱۳۹۲). «تجربیات شاعرانهٔ سیدعلی صالحی در سه دفتر شعر او». پژوهشنامه ادب غنایی سیستان و بلوچستان، س ۱۱ ش ۲۱: ۹-۲۸. Doi: 10.2211/JLLR2013.1020

باقی‌نژاد، عباس. (۱۳۹٦). «بیژن نجدی و بدعت در زبان داستان». زبان و ادب فارسی، س ۷۰ ش ۲۳۵: ۱ - ۱٦ .Dor: 20.1001.1.22517979.1396.70.235.1.3

بیگلری، لیلی. (۱۳۹۰). شاخص‌های نثر شاعرانه در داستان‌های منتخب بیژن نجدی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه رازی، کرمانشاه.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۰). مقالات ادبی، زبان شناختی. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــــــ . (۱۳۷۱). «شعر، نظم، نثر، سه گونه ادبی». در مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی، به کوشش علی میرعمادی. تهران: دانشگاه علامه طباطبائی: ۱۰۱ - ۱۱٤.

خاقانی شروانی، بدیل‌بن علی. (۱۳۹۳). دیوان اشعار. به تصحیح سیدضیاالدین سجادی. تهران: زوار.

سلطانی، فاطمه و میرهاشمی، طاهره. (۱۳۹٤). «هنجارگریزی معنایی در داستان‌های بیژن نجدی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی، س ۵ ش ۷: ۱۲۵-۱٤٦.
Doi: 10.22091/jls.2015.477

سمیعی، وحید. (۱۳۹۱). هنجارگریزی در آثار داستانی بیژن نجدی. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه علامه طباطبائی، تهران.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات: درس گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورتگرایان روس. تهران: سخن.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۳). موسیقی شعر. تهران: آگه.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹٦). شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیدل. تهران: آگه.

شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۹۷). تاریخ تحلیلی شعر نو. تهران: مرکز.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). انواع ادبی. تهران: میترا.

ـــــــــــــــ . (۱۳۹۳ الف). سبک‌شناسی نثر. ویراست ۲. تهران: میترا.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۳ ب). کلّیات سبک‌شناسی. ویراست ۲. تهران: میترا.

ـــــــــــــ . (۱۳۹٤). سبک‌شناسی شعر. ویراست ۲. تهران: میترا.

ـــــــــــــ . (۱۳۹۵). نگاهی تازه به بدیع. ویراست ۳. تهران: میترا.

صالحی، سیدعلی. (۱۳۹٤). مجموعه اشعار: دفتر یکم: شعرها. تهران: نگاه.

صفوی، کوروش. (۱۳۹۱). آشنایی با زبان شناسی در مطالعات ادب فارسی. تهران: علمی.

ـــــــــــــ . (۱۳۹٤). از زبان شناسی به ادبیات (۲ج: نظم و شعر). تهران: سوره مهر.

عبداللهیان، حمید. (۱٤۰۱). عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی. تهران: مروارید.

عشریه، محمدمهران. (۱٤۰۱). شاعرانگی در داستان کوتاه. تهران: مروارید.

فالر، راجر، و دیگران. (۱٤۰۱). زبان‌شناسی و نقد ادبی. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نی.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹٦)، شاهنامه. به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

موسوی، پژمان. (۱۳۹٤). بیانیه برای باران: شعر و زندگی سیدعلی صالحی. تهران: علم.

مهربان، صدیقه و زینعلی، محمدجواد. (۱۳۹۱). «زبان هنری داستان ـ شعر در آثار بیژن نجدی». ادبیات پارسی معاصر، س ۲ ش ۱ : ۱۳۹ ـ ۱۵۵.

نجدی، بیژن. (۱۳۹۸). یوزپلنگانی که با من دویده‌اند. تهران: مرکز.

همایی، جلال‌الدّین. (۱۳۹٤). فنونِ بلاغت و صناعات ادبی. تهران: سخن؛ هما.

References

Abdollahian, H. (1401 SH/2022). *Avamel-e Shaeraneghi dar Dastanhaye Bizhan Najdi* [Factors of poeticity in Bizhan Najdi's stories]. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Ansari, S., & Khalili Jahantigh, M. (1392 SH/2013). Tajrobiat-e Shaerane-ye Seyed Ali Salehi dar Se Daftar-e Sher-e U [The poetic experiences of Seyed Ali Salehi in his three poetry collections]. *Pazhoheshnameh Adab Ghenaee Sistan va*

Baluchestan, *11*(21), 9–28. doi:10.2211/JLLR2013.1020 [In Persian]

Baghi-Nezhad, A. (1396 SH/2017). Bizhan Najdi va Bed'at dar Zaban-e Dastan [Bizhan Najdi and innovation in the language of fiction]. *Zaban va Adab Farsi*, *70*(235), 1–16. [In Persian]

Biglari, L. (1390 SH/2011). *Shakheshha-ye Nathr-e Shaerane dar Dastanhaye Montakhab-e Bizhan Najdi* [Indicators of poetic prose in selected stories of Bizhan Najdi]. [Master's thesis, Razi University, Kermanshah]. [In Persian]

Eshrieh, M. M. (1401 SH/2022). *Shaeraneghi dar Dastan-e Kutah* [Poeticity in short stories]. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Ferdowsi, A. (1396 SH/2017). *Shahnameh* [The Book of Kings]. (J. Khaleghi Motlagh, Ed.). Tehran: Daerat-ol-Maaref-e Bozorg-e Eslami. [In Persian]

Fowler, R., & others. (1401 SH/2022). *Zabanshenasi va Naghd-e Adabi* [Linguistics and literary criticism] (M. Khozan & H. Payandeh, Trans.). Tehran: Ney. [In Persian]

Hagh-Shenas, A. M. (1370 SH/1991). *Maghalat-e Adabi, Zabanshenakhti* [Literary, linguistic essays]. Tehran: Niloufar. [In Persian]

Hagh-Shenas, A. M. (1371 SH/1992). Sher, Nazm, Nathr, Se Gooneh Adabi [Poetry, verse, prose, three literary genres]. In A. Mir-Emadi (Ed.), *Majmou'e Maghalat-e Dovomin Konferans-e Zabanshenasi-e Nazari va Karbordi* (pp. 101–114). Tehran: Allameh Tabataba'i University. [In Persian]

Homa'i, J. (1394 SH/2015). *Fonun-e Balaghat va Sana'at-e Adabi* [Techniques of rhetoric and literary devices]. Tehran: Sokhan; Homa. [In Persian]

Jokobson, R. (1960). “Linguistics and Poetics”, in Scbeok, T. A. (ed) Style in Language, Camb, MIT Press

Khaqani Shervani, Badil ibn Ali. (1393 SH/2014). *Divan-e Ash'ar* [Collection of poems]. (S. Sajjadi, Ed.). Tehran: Zavvar. [In Persian]

Leech, G. (1969). A Linguistic Guide to Englis Poetry. Longman

Mehraban, S., & Zeinali, M. J. (1391 SH/2012). Zaban-e Honari-e Dastan-Sher dar Asar-e Bizhan Najdi [Artistic language of

story-poem in Bizhan Najdi's works]. *Adabiyat-e Parsi Moaser*, *2*(1), 139–155. [In Persian]

Musavi, P. (1394 SH/2015). *Biyaniye Baray-e Baran: Sher va Zendegi-e Seyed Ali Salehi* [Manifesto for rain: Poetry and life of Seyed Ali Salehi]. Tehran: Elm. [In Persian]

Najdi, B. (1398 SH/2019). *Yuzpalangani ke ba man davidand* [Cheetahs who ran with me]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Safavi, K. (1391 SH/2012). *Ashna'i ba Zabanshenasi dar Motale'at-e Adab-e Farsi* [An introduction to linguistics in Persian literature studies]. Tehran: Elmi. [In Persian]

Safavi, K. (1394 SH/2015). *Az Zabanshenasi be Adabiyat (2j: Nazm va Sher)* [From linguistics to literature (2 vols: Prose and poetry)]. Tehran: Soureh Mehr. [In Persian]

Salehi, S. A. (1394 SH/2015). *Majmou'e Ash'ar: Daftar-e Yekom: Sherha* [Collection of poems: First volume: Poems]. Tehran: Negah. [In Persian]

Samiei, V. (1391 SH/2012). *Hanjar Gorizi dar Asar-e Dastani-e Bizhan Najdi* [Deviance in Bizhan Najdi's fictional works]. [Master's thesis, Allameh Tabataba'i University, Tehran]. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1391 SH/2012). *Rastakhiz-e Kalemat: Darsgoftareha-i darbare-ye Nazariye-ye Adabi-e Sooratgarayan-e Rus* [Resurrection of words: Lectures on the literary theory of Russian formalists]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1393 SH/2014). *Mousighi-e Sher* [The music of poetry]. Tehran: Agah. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1396 SH/2017). *Shaer-e Ayineha: Barresi-e Sabk-e Hendi va Sher-e Bidel* [Poet of mirrors: A study of the Indian style and Bidel's poetry]. Tehran: Agah. [In Persian]

Shamisa, S. (1373 SH/1994). *Anva-e Adabi* [Literary genres]. Tehran: Mitra. [In Persian]

Shamisa, S. (1393 SH/2014a). *Sabkshenasi-e Nathr* [Stylistics of prose] (2nd ed.). Tehran: Mitra. [In Persian]

Shamisa, S. (1393 SH/2014b). *Kolliyat-e Sabkshenasi* [General stylistics] (2nd ed.). Tehran: Mitra. [In Persian]

Shamisa, S. (1394 SH/2015). *Sabkshenasi-e Sher* [Stylistics of poetry] (2nd ed.). Tehran: Mitra. [In Persian]

Shamisa, S. (1395 SH/2016). *Negahi Taze be Badie* [A new look at rhetoric] (3rd ed.). Tehran: Mitra. [In Persian]

Shams Langeroodi, M. (1397 SH/2018). *Tarikh-e Tahlili-e Sher-e Nou* [Analytical history of new poetry]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Soltani, F., & Mirhashemi, T. (1394 SH/2015). Hanjar Gorizi-e Ma'nai dar Dastanhaye Bizhan Najdi [Semantic deviance in Bizhan Najdi's stories]. *Pazhoheshhaye Dasturi va Balaghi*, *5*(7), 125–146. doi:10.22091/jls.2015.477 [In Persian]
:(DOI) 10.22054/jrll.2026.89734.1217

استناد به این مقاله: صفایی، امیرمهدی، آقابابایی، سمیه، واعظ، بتول. (۱۴۰۴). بازتعریف گونه‌شناسی ادبی نثر به شعر: الگویی کمّی-کیفی مبتنی بر نظریهٔ هنجارگریزی (مطالعه موردی آثاری از بیژن نجدی و سیدعلی صالحی)، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ (۱۲)، ۸۵-۱۲۹. doi: 10.22054/jrll.2026.89734.1217

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

Literary Language Research Journal
Winter 2026, 3(12), 131- 176
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.90159.1224

ATU PRESS

Original research
Accept: 22/2/2026
Revise: 3/2/2026
Submit: 7/12/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Rhetorical Question in Contemporary Persian Prose Texts

Mahmoud Mehravaran *

Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran.

Nasrin Enayat Maher

PhD Candidate in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, Qom, Iran.

Abstract

Sentence classification often relies on the meaning, role, and function of sentences. An interrogative sentence, a type within this classification, is typically employed by a speaker with the intention of eliciting an answer, achieving rhetorical purposes, or fulfilling other functions. Such sentences manifest across diverse linguistic varieties. In traditional rhetoric, a question serving a purpose beyond a direct answer is termed a rhetorical question. Within linguistics, the roles of these sentences are explored in pragmatic semantics. This qualitative study aims to identify the purposes and functions of rhetorical questions in contemporary Persian prose. Twenty-five texts, including novels, stories, screenplays, newspapers, and non-fiction books, were examined to extract and categorize types of rhetorical questions. A total of 77 rhetorical purposes were identified from the texts, demonstrating greater diversity compared to those enumerated in traditional rhetoric texts. These purposes are organized into eight general categories: emotional questions, request-based questions, persuasive-motivational questions, confrontational-critical questions, emphatic-persuasive questions, evaluative-judgmental questions, communicative questions, and philosophical questions. The findings indicate that in contemporary written language, interrogative

* Corresponding Author: m.mehravaran@qom.ac.ir
How to Cite: Mehravaran, M., Enayat Maher, N. (2026). Rhetorical Question in Contemporary Persian Prose Texts. *Literary Language Research Journal, 3(12),* 131- 176. doi: 10.22054/jrll.2026.90159.1224

sentences hold a prominent presence with novel approaches across a range of texts. Based on this research's classification and the selection of diverse literary and non-literary texts, the most indirect functions of these sentences are found, in descending order, in the emphatic-persuasive, emotional, communicative, and confrontational-critical categories. This functional variety aligns with the content of the selected texts. The least frequent role of interrogative sentences is observed in the philosophical category, suggesting that the selected prose texts are primarily intended for a general audience.

1. Introduction

The sentence, as the largest and most complete unit of language, fully conveys a message and leaves no expectation of further continuation. The primary aim of every sentence is to transmit a message and meaning, which can be analyzed from various perspectives. Semantics is the scientific study of meaning in language, and such inquiry can only be achieved through research into different linguistic varieties. One branch of semantics is pragmatic semantics (pragmatics). Pragmatic semantics investigates meaning in the context of language use within the communication process among its speakers; in other words, it examines the meaning of utterances (Levinson, 1983; Yule, 1996).

2. Method

This study, employing a qualitative method supported by quantitative data, analyzes and describes the rhetorical questions under investigation. Purposeful samples were selected from contemporary Persian prose texts, and rhetorical questions were extracted from these texts. After identifying the intentions and functions of these questions, they were classified into related categories. In examining the purposes of rhetorical questions in 25 selected texts, 77 rhetorical intentions were identified and categorized into eight general groups: emotional, request-based, persuasive-motivational, confrontational-critical, evaluative-judgmental, communicative, emphatic-persuasive, and philosophical. In the present classification, however, questions were placed under the subcategory representing their strongest intention based on contextual factors.

3. Analysis and Discussion

In rhetoric, specifically within the branch of semantics, rhetorical questions are examined in the field of *ma'ani* (Abu al-Fadl, 2004; Hatami, 2008). In contemporary Persian prose texts, this type of question serves multiple purposes and functions, making it highly significant in influencing the audience. In this study, "intention" refers to a specific and particular purpose, whereas "function" denotes a broader category encompassing several intentions.

4. Functions and Purposes of Rhetorical Questions

The rhetorical purposes and aims extracted from the selected texts, particularly narrative works, reveal broader aspects of language use and sentence types. In this study, these purposes were classified into eight functional categories based on their meaning. These functions include: emotional questions, request-based questions, persuasive-motivational questions, confrontational-critical questions, emphatic-persuasive questions, evaluative-judgmental questions, communicative questions, and philosophical questions.

5. Conclusion

The interrogative sentence is a communicative means for addressing and making requests of the audience; it is not confined to a single linguistic variety, appearing in colloquial, scientific, and literary language alike. In contemporary prose texts, rhetorical questions have evolved beyond being merely a rhetorical device, becoming a tool for deeper communication between writers and their audience. This reflects a tendency toward indirect, multilayered, and thought-provoking expression. The diverse functions and multiple intentions of these questions distance the text from direct structures and activate the audience's thought and emotion in ways that simple declarative statements cannot. By creating tension within the text, stimulating the mind, and drawing the audience's attention, these questions arouse the reader's curiosity to grasp the intended meaning and purpose behind them.

Keywords: Rhetorical Question, Rhetorical Semantics, Pragmatic Semantics, contemporary Persian Prose Texts, Question Purposes, Classification of Questions.

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۹/۱۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۳ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳ EISSN: ۲۸۲۱-۰۹۴۸

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۴۰۴، ۱۳۱- ۱۷۶
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.90159.1224

پرسش بلاغی در متون نثر فارسی معاصر

محمود مهرآوران *
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم ایران.

نسرین عنایت ماهر
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه قم، قم، ایران.

چکیده

یکی از معیارهای تقسیم جمله معنا، نقش و کارکرد جمله‌هاست. جملهٔ پرسشی گونه‌ای از این تقسیمات است که در آن گوینده به قصد دریافت پاسخ، اهداف بلاغی، و کارکردهای دیگر آن را بیان می‌کند و در گونه های مختلف زبان بروز می یابد. در بلاغت سنتی کارکرد پرسشی که برای اهداف دیگری غیر از پاسخ مستقیم باشد، پرسش بلاغی می‌گویند. در زبان‌شناسی معناشناسی کاربردی به بررسی نقش‌های چنین جمله‌هایی می‌پردازد. در این پژوهش کیفی با هدف شناسایی اغراض و کارکردهای پرسش بلاغی در زبان نثر فارسی معاصر ۲۵ متن شامل رمان، داستان، فیلم‌نامه، روزنامه و کتاب‌های غیرداستانی بررسی و انواع پرسش‌های بلاغی از آن‌ها استخراج شد. از متون مورد مطالعه در مجموع ۷۷ مقصود بلاغی استخراج گردید که در قیاس با اغراض ذکرشده در کتاب‌های بلاغت تنوع بیشتری را نشان می‌دهد. این اغراض در ۸ دستهٔ کلی شامل: عاطفی، تقابلی-انتقادی، ترغیبی-انگیزشی، طلبی، تأکیدی، قضاوت-ارزیابی، ارتباطی و فلسفی طبقه‌بندی شد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در زبان نوشتاری امروز جمله‌های پرسشی با رویکردهایی نو در گستره‌ای از متون مختلف حضوری پررنگ یافته است. با توجه به دسته‌بندی این تحقیق و گزینش متن ها از میان متون گوناگون ادبی و غیرادبی، بیشترین کارکردغیرمستقیم این جمله‌ها به ترتیب در دستهٔ تأکیدی- اقناعی، عاطفی، ارتباطی و تقابلی-انتقادی است. این تنوع

* نویسنده مسئول: m.mehravaran@qom.ac.ir

کارکرد با محتوای متون گزینش‌شده همسویی دارد. کمترین نقش جمله‌های پرسشی در دستهٔ فلسفی است که نشان می‌دهد متون نثر برگزیده بیشتر برای مخاطب عام نوشته شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: پرسش بلاغی، دانش معانی، معناشناسی کاربردی، متون نثر فارسی معاصر، اغراض پرسش، طبقه‌بندی پرسش‌ها.

۱. مقدمه

زبان نظام ارتباطی پیچیده، پویا و متشکل از نشانه‌هاست که انسان از طریق آن به برقراری ارتباط، ساخت و انتقال معنا، بیان اندیشه‌ها، احساسات و مقاصد خود می‌پردازد. جمله بزرگ‌ترین و کامل‌ترین واحد زبان است به این معنا که پیام را به‌طور کامل برساند و ما منتظر ادامهٔ سخن نباشیم. هدف اصلی از هر جمله انتقال پیام و معناست و معنا را می‌توان از دیدگاه‌های گوناگون واکاوی کرد.

معنی‌شناسی مطالعهٔ علمی زبان است و این مطالعه جز از راه پژوهش در گونه‌های مختلف زبان به دست نمی‌آید. منظور از معنی «مصداقی است که در جهان خارج وجود دارد یا مفهومی است که برحسب مصداق‌ها به صورت نوعی تصور در ذهن سخنگویان زبان انباشته شده است» (صفوی، ۱۳۹٤: ۲۰).

معنی‌شناسی کاربردی به مطالعهٔ معنی هنگام کاربرد زبان در جریان ایجاد ارتباط میان سخنگویان می‌پردازد؛ یعنی معنایِ پاره‌گفت‌ها را بررسی می‌کند. پس، اهداف و کارکردهای جمله در کاربردشناسی زبان بررسی می‌شود؛ چون کاربردشناسی مطالعهٔ معنایی است که گوینده می‌گوید و شنونده برداشت می‌کند. کاربردشناسی تعبیری است که از معنای جمله‌ها به دست می‌آید. هر جمله در صورتْ معنایی دارد ولی در عمل و کاربرد ممکن است به عملی دیگر بینجامد. هر جمله یک صورت یا فرم دارد که همان چینش واژه‌ها در محور هم‌نشینی و وجه جمله است. مانند جملهٔ پرسشی «خودکار خدمتتان هست؟» نقش جمله، تعبیر و خواست دیگری است که از جمله منظور است و شنونده در برابر آن واکنشی نشان می‌دهد. مثلاً در همان جملهٔ پرسشی شنونده آن را مانند یک جملهٔ امری یا خواهش تلقی می‌کند و خودکارش را به پرسشگر می‌دهد. نقش‌های گوناگون جمله در بافت مشخص می‌شود.

بافت[1] زمینه، موقعیت زمانی و مکانی، و شرایطی است که هنگام کاربرد زبان با آن مواجهیم که خود به دو نوع درون‌زبانی و برون‌زبانی تقسیم می‌شود. بافت درون‌زبانی محیطی

1. Context

است که از طریق جملات زبان، روابط نحوی آن‌ها و ساختار جمله پدید می‌آید. بافت برون‌زبانی یا موقعیتی زمان، فضا، مکان و عناصری است که هنگام بیان جمله و کاربرد زبان نزدِ ما وجود دارد. کاربردشناسی زبان به مطالعهٔ رابطهٔ میان صورت و نقش می‌پردازد. در بسیاری از جمله‌ها و پاره‌گفت‌ها ما با معانی و کارگفت‌های غیر مستقیم مواجهیم. یعنی ساخت نحوی جمله و روابط هم‌نشینی مطابق با تعبیر و کارکرد آن جمله نیست بلکه نقش و کارکردی دیگر را نشان می‌دهد. معنی‌شناسی کاربردی ارتباطی مستقیم دارد با انواع نقش‌های زبان از دید یاکوبسن[1]؛ نقش‌های ارجاعی، ترغیبی، عاطفی و همدلی هم در گونهٔ معیار، محاوره و خودکار زبان و هم در گونهٔ ادبی کارکرد فراوان دارد. برخلاف نظر کسانی که فقط به معنی‌شناسی نظری می‌پردازند و جنبهٔ کاربردی زبان را نادیده می‌گیرند «فیلسوفانی مانند ویتگنشتاین[2]، آستین[3] و سرل[4] بر این باورند که مطالعهٔ زبان صرفاً از جنبهٔ نظری و بدون توجه به کاربرد و نقش آن به منزلهٔ ابزار ایجاد ارتباط در میان سخنگویان زبان کاری نادقیق است. به گمان این گروه از محققان واحدهای زبان را نباید مستقل از نقش کاربردی‌شان بررسی کرد؛ زیرا نتایج بررسی‌هایی از این دست ممکن است در عمل با تردید مواجه شود» (صفوی، ۱۳۹٤: ۱۵۱).

در مطالعات سنتی در علم بلاغت، فن معانی نوعی معنی‌شناسی کاربردی است که در واحد جمله معنای ثانوی آن را بررسی می‌کند. در علم معانی جملات بر اساس هدف گوینده به چند دسته تقسیم می‌شوند. چنان‌که کلام را به دو بخش خبر و انشاء تقسیم می‌کنند: «انشاء در مقابل خبر جمله‌ای است که محتمل صدق و کذب نباشد، یعنی مفهوم و معنی جمله طوری باشد که از موضوع صدق و کذب خارج است. انشاء بر دو قسم است: انشاء طلبی، انشاء غیرطلبی» (همایی، ۱۳۷۰: ۱۰۰). استفهام از اقسام انشاء طلبی است «استفهام

1. Roman Jakobson
2. Wittgenstein
3. Austin
4. Searle

درحقیقت به معنی پرسیدن است در اموری که گوینده جاهل بـه امـری باشـد» (همـان: ۳۵). استفهام یا جملهٔ پرسشی در علم دستور زبان بررسی می‌شود «پرسش در قلمرو زبـان از آن روی انجام می‌گیرد که گوینده می‌خواهد بر آنچه از آن بی‌خبر است آگاه گردد» (کزازی، ۱۳۷۴: ۲۰۳) و «غرض اصلی از پرسش، طلب اخبار است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۹). «اما جمله گاهی در صورت استفهام است و معانی دیگر از قبیل نهی و انکار، سرزنش، اظهار تأسف و امثـال آن از صیغهٔ استفهام اسـتفاده می‌شـود کـه آن‌هـا را معـانی مجـازی اسـتفهام می‌گوینـد» (همـایی، ۱۳۷۰: ۱۰۵) و در علم معانی مـورد بررسـی قـرار می‌گیـرد. چنـین جملـه‌ای در ظـاهر سـاختار پرسشی دارد اما هدف آن دریافت پاسخ نیست. یعنی «گاهی برای تأثیر کـلام، بـه جـای سـایر انواع جمله از جملهٔ پرسشی استفاده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۷۹). بنابراین «آنچه در دانـش معانی از آن سخن می‌رود، تنها پرسش هنری است؛ پرسش هنری پرسشی است که خواسـت از آن آگاه شدن نیست؛ پرسندهٔ سـخنور نمی‌پرسـد کـه بدانـد؛ از پرسـش خواسـتی دیگـر دارد» (کزازی، ۱۳۷۴: ۲۰۳). با توجه به این هدف «پرسـش هنـری همـواره بی‌پاسـخ می‌مانـد؛ زیـرا نمی‌پرسند که بدانند. انگیزه‌ای زیباشناختی سخنور را وامی‌دارد که بـه شـیوه‌ای هنـری بپرسـد. بنـابراین سـاخت پرسـش بـا انگیـزه‌ای غیـر از آنچـه در زبـان کـاربرد دارد، بـه کـار مـی‌رود» (همان‌جا). پرسش بلاغی از دیرباز در نثر فارسی حضور داشته و بلاغیون نیز به آن پرداخته‌انـد، اما اغراض محدودی را برای آن ذکر کرده‌اند. همایی(۱۳۷۰: ۱۰۷) انواع اسـتفهام را در معنـای مجازی به ۱۰ دسته تقسیم می‌کنـد: نفـی، انکـار، تقریـر، تهکّـم (سـخریّه و اسـتهزاء)، تـوبیخ، تعظـیم، اسـتبطاء، تعجّـب، تمنّـی، تأسـف و تحسّـر. شمیسـا (۱۳۸۳) نیـز ۲۸ غـرض بلاغـی برمی‌شمرد اما این شگرد در نثر معاصر کارکردهایی بسیار متنوع یافته و فقط برای بیـان اغـراض محدود ذکرشده در کتاب‌های پیشین بلاغی بـه‌کار نمـی‌رود، بلکـه حامـل حـالات گونـاگون عاطفی، ترغیبی، تقابلی، فلسفی و ... است.

با وجـود ایـن گسـترش کـاربرد و تنـوع مفهـومی، هنـوز ارزیـابی جـامعی از کارکردهـا و گونه‌های پرسش بلاغی در نثر معاصر فارسی صورت نگرفته و علم معانی از گستردگی اغراض

پرسش بلاغی غافل مانده است. پژوهش حاضر به روش کمّی و کیفی با رویکرد توصیفی-تحلیلی در پی پاسخ‌گویی به این است که: پرسش بلاغی در متون نثر فارسی معاصر چه اغراضی دارد؟ کارکرد این جمله‌ها چیست؟ چگونه می‌توان این اغراض و کارکردها را به صورت دقیق‌تر و منسجم‌تر دسته‌بندی کرد؟ پرسش بلاغی در متن چه اهمیتی دارد؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

یکی از مباحث کتب معانی "پرسش بلاغی" است که از گذشته تا کنون در منابع بلاغت بیان و بررسی شده است. مقاله‌هایی نیز با موضوع پرسش بلاغی نوشته شده که تنها دو مقاله به پرسش‌های بلاغی در فارسی معاصر پرداخته‌اند: ۱) مقاله‌ای با عنوان «پرسش بلاغی تشریکی در ادبیات معاصر فارسی» از دشتی آهنگر (۱۳۹۵) است که با نقد علم معانی به دلیل سکوت دربارهٔ پرسش‌های بلاغی تشریکی که خواننده را در معنای متن سهیم می‌کنند، با مباحث زبان‌شناسی و نقد ادبی به تبیین این نوع پرسش در شعر و نثر معاصر می‌پردازد. نویسنده معتقد است این پرسش‌ها کارکردی فراتر از استیناس دارد و بیشتر در متون جدید ادبیات دیده می‌شود. هم‌چنین این پرسش‌ها به متن ویژگی خواننده‌محوربودن، و به خواننده امکان مشارکت در متن می‌دهد. ۲) مقالهٔ قادری (۱۴۰۲) با عنوان «بررسی ساختی و کاربردشناختی جملات پرسشی جهت‌مند در مکالمات زبان فارسی». یافته‌های او نشان می‌دهد که انواع جهت‌مندی معرفتی، تمنایی و ایجابی در پرسش‌های فارسی وجود دارد. او این پژوهش را در مکالمه‌های فارسی انجام داده است.

می‌توان به چند پژوهش دیگر که با موضوع پرسش‌های بلاغی انجام شده اشاره کرد از جمله: طاهری (۱۳۸۷- ۱۳۸۸) در مقالهٔ «سؤال و اغراض آن در غزلیات حافظ» به بررسی انواع سؤال از حیث ساخت و بسامد کارکرد آن در اغراض ثانوی در غزلیات حافظ پرداخته است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تعدد اغراض ثانوی سؤال بیشتر از آن است که بلاغیون ذکر کرده‌اند. برداشت نوع غرض به سبب نبود قرینه دشوار است؛ حالِ خواننده و

آهنگ خواندن متن در برداشت نوع غرض ثانوی مؤثر است. حیدری و صباغی (۱۳۹۰) در پژوهش «پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث» به این نکته دست یافته‌اند که بیشتر پرسش‌های اخوان متضمن معنای ضمنی اظهار عجز و نومیدی است و برخی پرسش‌های مطرح‌شده در اشعار او در تعاریف رسمی منابع بلاغی نمی‌گنجد و دربردارندهٔ معنای جدیدی است. در مقالهٔ «بلاغت در بوستان سعدی» مشهدی، اتحادی و عبادی‌نژاد (۱۳۹۸) با بررسی بوستان به ۳۳ غرض دست یافته‌اند که همهٔ آن‌ها مناسب طرح و تعلیم آموزه‌های حکمی و اخلاقی هستند. واثق عباسی و اتحادی (۱۳۹۹) به بررسی «استفهام بلاغی در شعر پروین اعتصامی» پرداخته و ۴۱ غرض ثانوی از پرسش‌های بلاغی آن استباط کرده‌اند. به عقیدهٔ نگارندگان پروین از اغراض مناسب برای بیان موضوعات اخلاقی بهره جسته است. «نقد و بررسی کنش‌های گفتاری جملات پرسشی در قصاید سلمان ساوجی» عنوان مقاله‌ای دیگری است که تیموری، کزازی و بیگ‌زاده (۱۴۰۰) با نظریهٔ کنش گفتار جان سرل به این نتیجه رسیده‌اند که در اشعار سلمان بسامد پرسش‌های با کنش اظهاری از کنش ترغیبی، عاطفی و تعهدی بیشتر است.

با این توضیحات، پژوهشی که به‌طور ویژه به پرسش‌های بلاغی در متون نثر فارسی معاصر پرداخته باشد، یافت نشد. این مقاله به‌طور خاص به این موضوع می‌پردازد و از این جهت تازگی دارد.

۳. روش پژوهش

این پژوهش به روش کیفی با استفاده از داده‌های کمّی به تحلیل و توصیف پرسش‌های مورد نظر می‌پردازد. نمونه‌هایی هدفمند از متون نثر معاصر فارسی انتخاب، و پرسش‌های بلاغی از آن‌ها استخراج شد. سپس با شناسایی اغراض و کارکردهای این پرسش‌ها، در دسته‌های همسو طبقه‌بندی شدند. در بررسی اغراض پرسش بلاغی در ۲۵ متن منتخب ۷۷ غرض بلاغی استخراج گردید که در ۸ دستهٔ کلی عاطفی، طلبی، ترغیبی-انگیزشی، تقابلی-انتقادی،

قضاوت-ارزیابی، ارتباطی، تأکیدی- اقناعی، و فلسفی طبقه‌بندی شد. در دسته‌بندی حاضر پرسش‌ها بسته به بافت موقعیت در زیرمجموعهٔ قوی‌ترین غرض گنجانده شد. از سوی دیگر به نظر می‌رسد برخی اغراض به ظاهر هم‌پوشانی دارند اما با نگاه دقیق‌تر می‌توان دریافت که پرسش‌ها در شدت و ضعف غرض از هم متمایز می‌شوند. این غرض‌ها با حداقل هم‌پوشانی در کارکردهای هشت‌گانه دسته‌بندی شد.

۴. تحلیل و بررسی

۴. ۱. پرسش بلاغی

پرسش‌های بلاغی در متون نثر فارسی معاصر اغراض و کارکردهای متعددی دارند و به همین سبب از اهمیت بالایی در تأثیرگذاری بر مخاطب برخوردارند. منظور از غرض در این پژوهش "**قصد و نیت جزئی و خاص**" است، درحالی‌که کارکرد دسته‌بندی کلی‌ای است که چندین غرض را دربرمی‌گیرد. در برخی موارد «همیشه نمی‌توان یک غرض خاص از یک سؤال ادبی برداشت کرد، ممکن است یک سؤال حاوی چند غرض ثانوی باشد. در برداشت اغراض چندگانه از یک سؤال، زمینه و حال و هوای خواندن سؤال، آهنگ و طریقهٔ خوانش جملهٔ سؤالی و تکیه‌هایی که در خواندن یک جملهٔ سؤالی بر آن وارد می‌شود، اغراض متفاوت و متنوعی را به ذهن متبادر خواهد کرد» (طاهری، ۱۳۸۶: ۸۸-۸۹). یعنی یک پرسش بلاغی واحد می‌تواند هم‌زمان در چند گروه جای گیرد. برای مثال پرسش «چقدر باید تحمل کنم؟» هم با غرض ذکر بی‌تابی و کارکرد عاطفی است و هم با غرض ذکر کثرت غم و رنج و با کارکرد تأکیدی. برخی پرسش‌ها نیز از یک جنس هستند اما شدت و ضعف معنا آن‌ها را از هم متمایز می‌کند؛ مانند پرسشِ از سر افسوس که حاوی غم و اندوه عمیق برای چیزی ازدست‌رفته یا اتفاق جبران‌ناپذیر است و حسرت که آرزوی دست‌نیافتنی و احساس فقدان عمیق است یا سرزنش و تشرّ که شکل شدیدتر و ملایم‌تر از یک مفهوم هستند. بنابراین نقش و غرض قوی‌تر که متناسب با بافت موقعیت است در نظر گرفته می‌شود. همچنین این اغراض

با حداقل هم‌پوشانی بین کارکردها توزیع می‌شود. هر کارکرد نیز مفهومی کلان و متمایز را نمایندگی می‌کند.

۴. ۲. کارکردها و اغراض پرسش بلاغی

اغراض و اهداف بلاغی استخراج‌شده از متون منتخب گوناگون به‌ویژه آثار داستانی، جنبه‌های بیشتری از کاربرد زبان و انواع جمله را نشان می‌دهد. این موضوع در کاربردشناسی زبان بررسی می‌شود؛ چون کاربردشناسی مطالعهٔ معنایی است که گوینده می‌گوید و شنونده برداشت می‌کند. در پژوهش حاضر این اغراض براساس مفهومشان در ۸ کارکرد دسته‌بندی شده است. طبعاً این اهداف و اغراض در دل متن و با در نظر گرفتن جمله‌های پیش و پس از پرسش در بافت نام‌گذاری شده‌اند، چون «این‌گونه بررسی ناگزیر تفسیر منظور افراد را در یک بافت خاص و همچنین چگونگی تأثیر آن بافت بر پاره‌گفت را نیز دربرمی‌گیرد و مستلزم توجه به این نکته است که چگونه سخنگویان، کلام خود را با درنظرگرفتن مخاطب، مکان، زمان و شرایط حاکم سازماندهی می‌کنند» (یول، ۱۴۰۲: ۱۱). برای هرمورد با توجه به داده‌ها یک تا چند مثال آمده است.

۴. ۲. ۱. پرسش‌های عاطفی

این پرسش‌ها بازتاب‌دهنده و شامل اغراضی چون افسوس، حسرت، امید، آرزو، یأس، اشتیاق، اندوه، ترس، اضطراب، شرم و ... است و اغلب در خدمت برانگیختن حالات روانی و عاطفی و ابزاری مهم در انتقال مفاهیم ضمنی و تحریک احساسات مخاطب است.

- افسوس و حسرت

«آنگاه که باید یگانه می‌بودند، بیگانگی کردند؛ هر کس خود را اندیشید. هر یک به راه خود رفت. بسا پهلوان نام‌آور که تنها ماند. بسا تنهای تناور که به خاک افتاد. **دلاوران کجا هستند؟** آری این بیداد از ماست و بیدادگران ماییم.» (بیضایی، ۱۳۷۳: ۱۰).

«روی تخت خوابانـدیمش، در راه‌پلـه مـادر گفـت: «کـاش دیگـر بیـدار نشـود. دیگـر نمی‌توانم این‌جور ببینمش، **آن همه وقار، آن همه تشخص، آن همه مهربانی کجا رفت آخر؟**»» (معروفی، ۱۳۸۸: ۲۳).

«**زندگی را از کجا شروع کردیم و به کجا کشید؟** ده دوازده نفر تو جنگ تنگک کشتم. اینجا هم شش هف نفر. برای چه؟ چرا باید ظالم باشه؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۲۰۳).

«زری اندیشید: نکند آنقدر دیر بفرستند که یوسف بیـدار شـده باشـد ... عجـب خـوش باورم! **کشک چی؟ پشم چی؟ گوشواره چی؟**» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۲).

«**یه زندگی اینجوری، چرا باید مثل گرگ و کفتار بـه جـون هـم بیفتـیم؟** چـرا اینـا بـایس پولای من را بخورن؟ مگـه خیـال میکـنن جـای دیگـه هـم غیـر از اینجـا هـس کـه بخـوابن؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۴۳).

- یأس و ناامیدی

«عبارتش را از بر کرده بودم. اینجا زمینی است که چندین هـزار صـاحب کرامـت از دامـن آن برخواهد خواست. قدمگاه صوفیان -کان ولایت- مایه خمیر فقر دودمان طهارت... هـی هـی! **پس کو؟ این آدم‌ها کجا هستند که نمی‌آیند؟**» (دانشور، ۱۳۸۰، ۲۵۶).

«گلوی گریه‌زدهٔ خلط‌گرفتهٔ شهرو باز و بسته شد: **اگه تو نباشی زندگی چـه بـه درد مـن می‌خوره؟ من بچه بی‌بوا رو چه جوری بزرگ کنم؟** دیگـه زنـدگی مـنم تمـوم شـد» (چوبـک، ۱۳۷۷: ۱۱۵).

«اما من همهٔ یادگارهام با همین جسممه. وقتی که جسـمم را نشناسـم، هـان! **دیگـر چـی برایم می‌مونه؟ چه چیزی می‌تونه برام ارزشی داشته باشه؟**» (هدایت، ۲۵۳۶: ۵۸).

«**این چه دوره‌ایست که برای ما تمامی ندارد؟**» (هدایت، ۲۵۳۶: ۸۲).

«ریحانه: اولاً باید برم کلاس، دوماً مامانم تنهاست تو خونه. نظر: اولاً مگه مامانت بچه‌س؟ ... دوماً، دیپلم که هیچ، لیسانس خیاطی هم بگیری، با چی می‌خوای کار کنی؟» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۱۵).

«برای چه به خانه برمی‌گردم؟ در خانه کی منتظرم است؟ من منتظر چی هستم؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۳۰۷).

«و کشواد می‌غرّد: اومان با ریشخندی نابود کرده است. یک تیر چه می‌تواند بکند؟ پیمان برای چیست؟ آن چرک‌جامگان می‌دانند که تیر ما، از آنچه ما را هست دورتر نخواهد کرد» (بیضایی، ۱۳۷۳: ۱۱).

«در میان زمزمه‌ها، پیری مویه آغاز می‌کند، و در پی او مردان ماندهٔ چندین تیره و تبار: چه بخت کوتاهی با ماست، تا فرورفتن این آفتاب. برای ما مردان از مردی چه مانده است؟ ما ریشخند گیهانیان شدیم. آیا دخمه‌های تیرهٔ مرگ سزاوارتر نبود؟» (بیضایی، ۱۳۷۳: ۱۲).

- آرزو و امید

«و چه می‌شد اگر بر سر چاه زمزم این انگ و نشان و سلاح را نمی‌دیدی و فراموش می‌کردی که آنجا هم زیر بلیط حکومتی هستی؟» (آل‌احمد، ۱۳۵۷ : ۹۳).

«خدایا! یعنی می‌شه که من باز تو این دریا شنا کنم و باز توش ماهی بگیرم؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۲۴۶).

«می‌گفتم: آخر با این اوضاع اگر بیاید حبسش می‌کنند. می‌گفت: مگر اوضاع همیشه اینطور می‌ماند؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۲۲).

«تو که تا چند روز دیگر باید بروی گرمسیر، بگو خرمن را که برداشتم - چشم- می‌دهم. فردا را کی دیده؟ شاید شکست خوردند و گورشان را گم کردند» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۴).

- دلخوری

«نظر: یه چیز خصوصیه... این‌جا شلوغه... بریم سینما... یه ساندویچی با هم می‌زنیم، یه جای خلوت می‌شینیم حرف می‌زنیم. ریحانه: چه حرفی؟» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۲۰).

«زن: این کجا جلوِ در پارکینگه؟ مگه تریلی میخوان ببرن تو؟ [به روحی] شما ندیدی کی اینو پنچرش کرد؟» (همان: ۱۷۹).

- استبطاء و بی‌تابی

«خدایا خیلی از شب میره. پس چرا نیومدش؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۳۰۸).

«چرا صب نمی‌شه؟ چه شب درازیه!» (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۱۳).

- کلافگی

«این چرا وا نمیشه؟» (پیرزاد، ۱۳۸۶: ۹۸).

«اما اینجا چه کنم؟ با این مدیر که یک سر دارد و هزار سودا و هنوز جز مکتب‌داری نیست؟ یا با این همکار پیر مافنگی با آن اعتقادات کلثوم ننه‌ایش؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۴۳).

- شک و تردید

«آیا اگر به او جواب رد می‌داد شجاعت بود؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۷۳).

«اگر محمد می‌آمد و او و بچه‌ها را با خودش می‌برد بزها سرگردان می‌شدند و صاحب نداشتند. اما آیا اصلا محمد می‌آمد؟ آیا می‌شد یک دفعهٔ دیگر قد و بالای او را ببیند؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۷۹).

«هزار بار به خودم گفتم: «از کجا معلوم است که این دُرّ هم از همان شیشه‌های شکنندهٔ دروغی نباشد؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۷۷).

- پشیمانی

«چرا باز بهش اخم کردم؟ مگه نه اینکه همهٔ این کارهاش به خاطر منه؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۶۵).

- ترس

«مبادا بفرستد مرا بگیرند که شعر را خراب کرده است؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۷: ۴۵).

«و حالا اگر نعمت‌هایی را که داری از تو گرفتند، آن وقت چه؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۹۳).

«ناگهان تو خودش پیچ خورد: «نکنه این ارمنی منو لو بده؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۲۲۵).

- شرم

«تا آن روز همکلاسی‌های زری نمی‌دانستند او شهریه نمی‌دهد و زری می‌اندیشید: دیگر چطور تو صورتشان نگاه کنم؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۵۴).

- خشم

«خشمی غیظ‌آلود سراپای زن را به آتش کشید. جیغ کشید و بغض‌آلود فریاد زد: کوری؟ کری؟ مرد! زندگی‌مان دارد به باد می‌رود و نابود می‌شود» (مسعودی، ۱۳۹۳: ۵۶).

«پدر: بره گم بشه(در حال خروج از خانه). بیا تو مسجد ببین مردم چه‌جوری نگام می‌کنن ... آبرو ندارم دیگه ... این آدمه خاک بر سر؟» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۱۶).

- اضطراب / نگرانی

«اگر پیداش نکرد چی؟ اگر پیداش کرد و راضی نشد چی؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۰۹).

- شوخی

«شیرین لیموترش چلاند روی کاهو و خیار و گوجه فرنگی. پس حواست به موهاش هم بود؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۴).

- تعجب

«یعنی بعد این همه سال نفهمیده حرف‌ها و قول‌های حمید باد هواست؟» (همان: ۱۹).

«زری حیرت‌زده نگاهش کرد. از کی تا حالا این‌طور جی‌جی باجیِ دختر حاکم شده بود که خودش خبر نداشت؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۳۶).

«اول ماه من یک من و نیم کیلو پیاز خریدم، همه تمام شد؟»(هدایت، ۲۵۳۶: ۲۹).

«به من می‌گفتند تو مرد خشن و بی‌عاطفه‌ای هستی. چطور آنقدر آرام بودی و آرام می‌نمودی؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۷۹).

- ناباوری

«فلانی! یعنی نیمام از دست رفت؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۷: ۵۱).

«حال طبیعی نداشتم، داد زدم: چی‌چی رو اسیر شدن؟! مگه حاجی اهل اسارته؟» (عاکف، ۱۳۸۶: ۲۵۳).

۴. ۲. ۲. پرسش‌های طلبی (تقاضا)

پرسش بلاغی با کارکرد طلبی، خواستهٔ گوینده را برای انجام یا ترک کاری به مخاطب منتقل می‌کند. گوینده به جای درخواست صریح، آن را در پوششی از پرسش قرار می‌دهد تا علاوه بر انتقال احساس گوینده سرعت و نیز احتمال پذیرش و انجام آن از سوی مخاطب افزایش یابد.

- امر

«رو به حمزه کرد و گفت: خوابت برده؟ **چرا نمی‌رانی؟**» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴: ۸۰).

«**ولم می‌کنی؟** مادرم بنگاه شوهریابی راه انداخته برای آیه، تو برای من.» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۴).

«لب بالایش آنقدر کوتاه بود که انگار بدون هیچ خنده‌ای، همیشه لبخند می‌زد. اسب را به گاری بست و به کارگران گفت: **چرا مثل مرده وایستادین؟**» (نجدی، ۱۳۷۳: ۲۵).

«ساعت یازده است، **قهوه چی شد؟**» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۴).

«صدای غلام می‌آید که: **خدیجه آبلیمو چه شد؟**» (دانشور، ۱۳۸۶: ۲۶۶).

- نهی

«بلند گفت: **چه وقت گریه‌ست؟** حالا که سهراب به سلامتی خوب شده» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۹۹).

«پدرم گفته بود: «**زارمحمد! این حرفا چیه میزنی؟** کسی که می‌خواد رخت نو بخره که از این حرفا نمی‌زنه» (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۲۲).

«معلوم بود عزت‌الدوله نمازش را سلام داده. **گفت چه لازم کرده جلو غریبه‌ها این حرف‌ها را بزنی؟**» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۸۳).

- خواهش / التماس

«جلو رفته، سلامی کرد و گفت جناب میرزا اجازه هست با قلم و دوات شما دو کلمه بنویسم؟» (جمال‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۲۳).

«**زحمت نمیشه وقتی که رفتید برای منم پرس‌وجو بکنید؟**» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۸۶).

«**ببینمش؟** یه خورده فقط؟ خواهش می‌کنم؟» (همان: ۴۶).

۴. ۲. ۳. پرسش‌های ترغیبی-انگیزشی

این نوع پرسش‌ها مخاطب را در موقعیت فرضی قرار می‌دهد و با برانگیختن همزمان احساس و تفکر، اقناع عاطفی ایجاد می‌کند تا برای تغییر نگرش یا عملکرد مخاطب و درخواست یا وادارکردن مخاطب به انجام عملی، مؤثر واقع شود؛ یعنی مخاطب پس از تحلیل موقعیت، ناخودآگاه به نتیجهٔ آن متعهد می‌شود.

- پند

«چرا دیر شده؟ مگر چند سال از عمرت گذشته؟ چرا آنقدر شتاب می‌کنی؟ بعضی یک عمر زحمت می‌کشند و میوهٔ عمر خود را در پیری می‌چینند» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

«بی‌اجازه؟ سرخود؟ حتی یک نفر را با خودتان نبردید؟» (ابراهیمی، ۱۳۷۸ : ۴۳).

«پناه بر خدا. اما گمون می‌کنی تو بندر به این شلوغی بتونی چار نفر را بزنی و گیر نیفتی؟ هیچ فکر عاقبت این کار را کردی؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۸۳).

- تشویق و ترغیب

«گفت: کلک این یکی را هرجور شده باید کند. ایاز گفت: «پس معطل چی هستی؟» (معروفی، ۱۳۸۸: ۱۳).

- تحریک و تعجیل

«گفت: شوهرم را به تیر ناحق کشته‌اند. حداقل کاری که می‌شود کرد عزاداری است. عزاداری که قدغن نیست. در زندگیش هی ترسیدیم و سعی کردیم او را هم بترسانیم. حالا در مرگش دیگر از چه می‌ترسیم؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۹۱).

«گفت هنوز نعش آن ناکام به خاک نرفته می‌گذارید این طور به او توهین کنند؟» (همان: ۲۹۹).

«چه کار می‌کنی حاجی؟ یکی بردار بریم دیگه» (عاکف، ۱۳۸۶: ۱۰۲).

- هشدار

«آیا تو دشمنان را نمی‌بینی که از نیزه‌هاشان جنگلی ساخته‌اند و بی‌تاب‌تر از خیزاب‌های دریای دل‌آشوب هردم آرایشی خوفناک‌تر می‌آورند؟» (بیضایی، ۱۳۷۳: ۱۱).

«سهراب کنار پراید سفید ترمز کرد، سر از پنجره بیرون آورد و به پسر جوانی که کنار دست راننده نشسته بود گفت: **«تو و رفیقت از زندگی سیر شدید؟»** (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۰۴).

«چرا ملتفت نیستی زن؟ وقتی این همه آدم راه افتاد، اگر کسی به آشوب تحریکشان کرد دیگر کی می‌تواند جلوشان را بگیرد؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۹۲).

«حالا کِی است می‌گویم؟ دست‌های شما را آلوده خواهند کرد و خودشان کنار خواهند نشست.» (دانشور، ۱۳۸۰: ۵۲).

«ای بابا! مگر عقلت را از دستت گرفته‌اند؟ می‌خواهی سرت را به باد بدهی؟» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴: ۸۱).

«مبادا به خانه‌اش بروی. چند روز بیشتر با تو نیست. **آن وقت چه می‌کنی؟»** (علوی، ۱۳۹۷: ۱۸۳).

- تهدید

«حالا رویت هم زیاد شده؟ می‌خواهی منم مثل شوهر سابقت رفتار کنم و پاشم بزنم شل و پلت کنم؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۱۵۴).

«اکبر به گریه افتاد و باز فریاد من درآمد: خفه می‌شوی یا بزنم توی سرت؟ و آمدم بیرون» (همان : ۱۵۸).

«حرف دهنت را بفهم. به من جسارت می‌کنی؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۹۰).

- پیشنهاد

«نمی‌توانی یک تکه زمین بدهی دستشان و از این دربه‌دری خلاصشان کنی؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۲۲۴).

- تأمل

«چرا آدم کنار دریا می‌افتد به وراجی؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰، ۸۲).

«بله. یعنی اگر قرار بشه که مردم افسار سرخود بشند مثل منادی الحق یا رفیق مزلقانی، کی بود؟ آهان، یادم آمد: خیزرانی، دیگر جای من و شما نیست» (هدایت، ۲۵۳۶: ۹۶).

«اینک آرش در نیستان سوخته می‌آید. و با دل خویش می‌گوید: من مردی یله بودم، در پی رمه، آنگاه که دل می‌خواست گوسپندان را سرود می‌خواندم، و آنگاه که نه، با خفتن رمه می‌خسبیدم. من به اینجا چرا آمدم؟ خواب مرا این هیاهو چرا شکست؟ و رمهٔ مرا این تندباد چرا پراکند؟» (بیضایی، ۱۳۷۳: ۲۲).

«چند وقته قرمه‌سبزی درست نکردم؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۵۵).

«هلیا! اگر دیوار نباشد پیچک به کجا خواهد پیچید؟» (ابراهیمی، ۱۳۷۸: ۳۶).

۴. ۳. ۲. پرسش‌های تقابلی- انتقادی

گوینده یا نویسنده با این پرسش‌ها باورها، اعمال و رفتارهای مخاطب را نشانه می‌گیرد و او را در موقعیت ناهماهنگ با پیش‌فرض‌های خود قرار می‌دهد. ذهن مخاطب با چالش فکری، دوگانگی و تضاد درگیر می‌شود. این کار ممکن است موجب تخریب و اصلاح افکار یا کارهای مخاطب شود.

- اعتراض

«خدا لعنتت کنه با این فامیلات! این گره‌گوری‌های داهاتی دیگه کی بودن واسه من فرستادی لوس‌آنجلس؟ گور مرگشون آبروی منو پیش دروهمساده‌های این‌جا بردن» (نبوی، ۱۳۷۸: ۱۱۹).

«باربر عصبانی می‌شود. رگ‌های گردنش بالا می‌آید. می‌گوید: «چرا توهین می‌کنی؟ چقدر بداخلاقی. ما را معطل کردی. همش حرف خودت را می‌زنی» (ترقی، ۱۳۸۴: ۳۷).

«ریحانه: من دیرمه ... بیا برسونم. نظر: این همه فیلم و دستگاه اجاره کردم که چی؟ ... تا صبح اینجایی» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۱۵).

«این قیمه است یا خورش لپه پیازداغ؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰ : ۹۴).

«آقا این هم رژیم شد که از صبح تا شام مردم را بیخود و بی‌جهت بکشند و به کشتن بدند؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۷۹).

«اسدالله: گوش کنین. امشب بعد از شام دهل‌ها رو ورمی‌داریم و میریم صحرا. مشدعلی: کدوم دهل‌ها رو؟ اسدالله: دهل‌های مسجدو دیگه. عبدالله: یعنی چی؟ ... با این دهل‌ها می‌خواین اینا رو بتارونین؟ والله، بالله، معصیت داره. این کارو نکنین! لااله الّا الله! » (ساعدی، ۱۳۷۷: ۱۷).

- مخالفت

«اگر یک قطره اشک از چشم یک یتیم بریزه، می‌دونی فردای قیامت خدا با من چه کار می‌کنه زن؟ طاق بستن یعنی چه؟» (عاکف، ۱۳۸۶: ۱۲۷).

«ریحانه: من می‌خوام برگردم. نظر: چی برگردی؟ ... من باهات حرف دارم» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۲۷).

- لجاجت

«اصلا کی گفته تو بیای دنبالم؟ از اینجا پیاده پنج دقیقه هم نیست» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۶۹).

«نمی‌خوام. به من چه که مامانم با بابام نساخت؟» (همان: ۲۳۵).

- تجاهل

تجاهل از امری: «این نوع از استفهام در علم بدیع "تجاهل‌العارف" نامیده می‌شود و مقصود از آن بیشتر مبالغه و غلوّ است» (علوی‌مقدم، ۱۳۸۶: ۶۶).

-نگاه نعیم بین دو زن رفت و آمد و رفت و آمد تا بالأخره پرسید: چی بود آرزو خانم؟

-چی، چی بود؟ ابروهای پرپشت و سفید رفت بالا: «بسته». شیرین گفت: کدام بسته؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۷).

«با تعرض گفت: خجالت نمی‌کشی سرزده تو خونهٔ مردم سرک می‌کشی. محمد کجا بود؟ رفته سرکار. مگه چه شده؟ دلش تاپ‌تاپ می‌زد و گلویش خشک شده بود و می‌دانست چه شده» (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۸۳).

- ریشخند

«مگر مسئول وضعیت کنونی ننهٔ حسنه؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۶۶).

«فکر کرده کجا زندگی می‌کنیم؟ دامنه‌های آلپ؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۳).

«با این حال و به رغم اظهارات آخرالزمانی یک کارشناس، مقامات وزارت نیرو وعده داده‌اند اگر مردم یک چهارم نسبت به قبل صرفه‌جویی کنند از این بحران عبور خواهیم کرد. آیا مدیریت منابع آب با "تمنا" از مردم نسبتی دارد یا باید راهکار عملی داشت؟» (قاسمی، ۱۴۰۴: ۴).

«گفت: «خیلی دمقی که آمده‌ای توی این ده؟ ببینم آقا معلم، می‌خواستی کجا بفرستندت؟ همانجا که جای لک لک، قو دارد؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۵۵).

- طنز

«در ایرانی که اصلا زن پیدا نمی‌شود چطور هر نفر می‌تواند یک خانه پر از زن داشته باشد؟» (جمال‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۱۱).

- معکوس‌کردن اتهام

«آیا شاعر گدا و متملق است یا شماها که دائماً دنبال جامعه موس‌موس می‌کنید و کلاه مردم را برمی‌دارید و به وسیلهٔ عوام فریبی از آنها گدایی می‌کنید؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۸۷).

«من وسواس دارم یا عزیز خاتون؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۰۲).

«آیا من گناهکار بوده‌ام یا او که مرا به این روز سیاه نشانده است؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۲۴۹).

- استبعاد

«گفتم: «شعر می‌گویی درویش. این حرف‌ها را از عهد بوق تا حالا توی کتاب‌ها نوشته‌اند. سر از تخم درآوردن! آن هم توی این ده؟ آن هم وسط این واقعیت؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۵۵).

«جمعه و اینقدر شلوغ؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۳۷).

«می‌دانم چرا نمی‌کنی. از اول از ما بدت می‌آمد. نمی‌دانم چه هیزم تری به تو فروخته بودیم. یا شاید حالا پشیمانی که چرا ما اصرار نکردیم و عروس ما نشدی. آدم گدا و این همه ادا؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۷۴).

- تضاد

« از کی تا حالا خاله دادا کلیسا رو شده؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۳۱۴).

«دل زری مثل سیر و سرکه می‌جوشید. او کجا بود و این یکی کجای کار؟» (دانشور، ۱۳۹۰: ۱۱۴).

«دیوانه‌وار قهقهه می‌زد و مانند مجنون از بند گسیخته از من فرار می‌کرد و فریاد می‌کشید: «تو؟ تو از عشق دم می‌زنی؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۸۲).

- کنایه

«چه عجب داریم می‌خندیم؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۰۷).

«این شوهر تو از جبهه چی می‌خواد که این قدر میره؟» (عاکف، ۱۳۸۶: ۱۵۲).

۴. ۲. ۵. پرسش‌های تأکیدی- اقناعی

این نوع پرسش‌ها غالباً یک ادعا را به یک پرسش تبدیل می‌کنند و آن را در ذهن مخاطب به قطعیت، یقین و پذیرش تبدیل می‌کنند. برخی از این پرسش‌ها مانند استفهام انکاری و تقریری به دنبال دیکته‌کردن چیزی بر مخاطب هستند و بیشتر این جمله‌های تک‌صدایی بر محور خواست گوینده شکل می‌گیرند (دشتی آهنگر، ۱۳۹۵: ۱۲۷).

- تقریری

«این شجاعت نبود که آن روز بلوا، ندیده و نشناخته با تو راه افتادم؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۲۹).

- تأکید

«گفتم پیش خودمان بمانه. فهمیدی؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۲۱).

«هر وقت از این در بیرونت انداختند از در دیگر با لبخند وارد بشو. فهمیدی؟» (همان: ۴۹).

«حرفی از تلفن نمی‌زنی. خب؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۵۳).

«گفتم: تعارف شهری بار من نکن. من دیگر دهاتی شده‌ام. الان پنجاه سال است، جوان. می‌فهمی؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۷۵).

- تقریر و تأکید خبر

«**می‌دانید بدبختی من چیست؟** بدبختی من این است که گاهی خودم هم خود را زن زشتخویی می‌دانم» (علوی، ۱۳۹۷: ۸۱).

«**چرا در تمام این مدت من هیچکاره بودم و نمی‌خواستم داخل کار آنها بشم؟** برای اینکه وجدانم اجازه نمی‌داد» (هدایت، ۲۵۳۶: ۵۵).

«سه سالی می‌شد بی‌بی رفته بود. **مگر آن بدبخت که مرد چند سالش بود؟ چهل و چهار سال**» (دانشور، ۱۳۸۰: ۷۸).

«هیتلر وقتی روی صندلی قدرت نشست، غربی‌ها سر خم کردند. نتیجهٔ این سازش چه شد؟ آغاز جنگ جهانی دوم» (معمار، ۱۴۰۴: ۱).

- جواب

«با حیرت‌زدگی ساختگی گفت: چطور در منزل بمانیم؟ گفتم: **مگر دوستانمان که آنها نیز مانند ما جوانند و خانه و زندگی دارند هر شب خدا به جایی می‌روند و هرگز در منزلشان نمی‌مانند؟** گفت: آنها را بگذار کنار. آنها وضعشان با وضع ما فرق دارد» (جمال‌زاده، ۱۳۸۹: ۳۶).

«به پیرسوک گفتند چرا زمستان نمی‌آیی؟ گفت: **مگر تابستان چه گلی به سرم زدید؟**» (دانشور، ۱۳۸۰، ۲۵۶).

«آدم نباید در این دنیا خودش را به چیزی دلبسته کند تا وقتی از دستش رفت غصه بخورد. عمه سرش را بلند کرد و گفت: **تو که لالایی بلدی چرا خوابت نمی‌بره؟**» (همان: ۶۳).

پرسیدم: «تیمسار از کارهایتان راضی هستید؟» گفت: « **می‌خواستید راضی نباشم؟**» (علوی، ۱۳۹۷: ۲۲۴).

- بیان علت

«چرا اصرار کرده تو باشی؟! خیلی ببخشید کی بود پسرش را بیمارستان خواباند؟ کی بود انجمن معتادان نمی‌دانم چی پیدا کرد؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۸۵).

«پاترول از کوچه‌ی تنگ و باریک گذشت و آرزو گفت: آن وقت‌ها که این کوچه‌ها و این خانه‌ها را می‌ساختند کی خواب ماشین می‌دید؟» (همان: ۱۱۳).

- عبرت

«محمد به مسخره گفت: «نه خالو این دیگه نشد. چطور با ما کار ندارن؟ مگه همین چند سال پیش نبود که جهازاشون آوردن خونه و زن و بچه‌هامون به گلوله بسّن و اون همه چوبک کشتن؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۳۱).

«اما امروزه عقیده‌ام عوض شده، در هر کاری احتیاط لازمه. روسیه هم انقلاب کرد چه نتیجه‌ای گرفت؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۸۴).

- تسویه

«ما باید تصدق بدیم، اعانه جمع بکنیم تا نمایش داده باشیم و به علاوه وجدان خودمان را راحت بکنیم. وگرنه سگ کنار کوچه با گدا پیش من چه فرقی داره؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۹۸).

«می‌برند. می‌خورند. کسی به کسی نیست. بالأخره یک پرده زیادتر یا کمتر برای دولت فخیمه چه فرقی می‌کند؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۵۰).

- کثرت

«کم صبح تا شب برای خودی و غریبه خودت را به در و دیوار می‌زنی؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۲۰).

«ذله‌ام کردی، چقدر اسباب‌بازی بخرم؟» (همان: ۲۶۴).

به او گفتم: تو چقدر زجر می‌کشی؟ تو چقدر زجر کشیده‌ای؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۷۹).

«مگر خواهرزاده‌ها یکی دوتا هستند؟» (آل‌احمد، ۱۳۹۱: ۵۰).

- تقلیل

«گفتم: امینه، این همه مدت کجا بودی؟ کدام همه مدت؟ دوسال یعنی یک عمر. من که پیر شده‌ام» (ترقی، ۱۳۸۴: ۱۱۸).

«و از در که می‌آمدیم بیرون، به صدای بلند به مباشر گفتم سهمی را که بی‌بی از سرخرمن برایم قرار گذاشته، بده به نقاش شورابی. با دو خروار گندم چه می‌توانستم بکنم که بی آن نمی‌توانستم؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۲۳۱).

«زری صدای یوسف را شنید که گفت: کفاف کی دهد این باده‌ها به مستی ما؟» (دانشور، ۱۳۹۰: ۱۲۲).

«اونوقت یه مشت درداهاتی میان وقت آدمو می‌گیرن، آرامش آدمو به هم می‌زنن به خاطر روزی صد دلار یا به خاطر هزار دلار یه ویزا یا صد دلار یه بلیت، که چی؟ آخه این پولا به کجای آدم می‌رسه؟» (نبوی، ۱۳۷۸: ۱۲۳).

- اقناع مخاطب

«این خوبه که فردا بچه‌هامون بزرگ شدن مردم بشون بگن باباتون نامرد بود و زیر بار حرف زور رفت؟ این خوبه که بشون بگن چند تا پاچه ورمالیده بندری دار و ندارشو بالا کشیدن و مسخره‌ش کردن و اونم مثل بیوه زنا زیر بار ظلم رفت و رفت زیر چادر ننت کر شد؟ این خوبه یا بشون بگن باباتون رفت حقش بگیره کشتنش؟» (چوبک، ۱۳۷۷: ۹۳).

- اغراق

«این روزها کی کلافه و بی‌حوصله نیست؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۰۲).

«یقین دارم اگر حاج آقایم می‌خواست می‌توانست آدم را خواب کند. چشم‌هایش را می‌دوخت وسط گودی دو تا چشم آدم و کی می‌توانست مقاومت کند؟» (دانشور، ۱۳۸۲: ۷۶).

گفتم: «می‌بینم که دارید مردم را اذیت می‌کنید. کیست نداند که شما دارید مردم را بی‌خودی می‌گیرید؟ » (علوی، ۱۳۹۷: ۲۲۵).

- شمول حکم

«برای روز مبادا، حاجی به مذهب هم معتقد بود. اگرچه خودش می‌گفت: کی از آن دنیا برگشته؟ اگر راست باشد» (هدایت، ۲۵۳۶: ۴۶).

- انحصار

«مگر چه کسی و کجا این قلم را در دست این حضرات معنی داده است جز فرهنگ؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

«خونی که از ما بریزد را مگر جز با خون دشمن می‌شود شست؟» (بنی‌اسد، ۱۴۰۴: ۳).

- نفی

«کدام صنعت؟ کدام علم؟ این همه دکتر داریم باز کسی سرش درد بگیره اگر علاقه به زندگی داشته باشه باید بره فرنگستون» (هدایت، ۲۵۳۶: ۸۰).

«محمد رنجید و گفت: چه برکتی؟ برکتشون تو سرشون بخوره» (چوبک، ۱۳۷۷ : ۳۲).

«پدر آمرزیده‌های ندید بدید! دوتا گوش دارند درش هم که باز است؛ اما نمی‌دانند که زبان یکی است و صداش از پشت سی و دوتا دندان درمی‌آید. کدام پول پدرآمرزیده؟ کدام تعاون؟ اینها همه‌اش کلک است تا مثل تو آدم ساده‌ای باور کند و تو روی سر بنه بایستی» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۲۳۲).

- بی‌اعتنایی و بی‌تفاوتی

«خدا به هر سه عمر بدهد. چی و کجاش به ما چه؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

«پیش خود گفتم شاید جنون تعریف به سرش زده، باز تا وقتی که تعریف‌ها راجع به خودمان بود چیزی بود ولی به من چه دخلی دارد که خدا در خانهٔ خاقان السلطنه را ببندد یا هزار سال نبندد؟» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۸).

«آقا بیخود متوحش نباشید. به ما چه؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۳۲).

«حالا جامعه می‌خواد درست بشه، می‌خواد هرگز سیاهم درست نشه. به من چه؟ به شما چه؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۹۷).

- استفهام انکاری

«به کلی حاشا کرد و گفت: من کی این حرف را زدم؟» (دانشور، ۱۳۸۶: ۲۵۴).

«سخن راست را چه احتیاج به قسم است؟» (جمال‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۰۸).

۴. ۲. ۶. پرسش‌های ارزیابی- قضاوتی

این پرسش‌ها یک ابزار سنجش و قضاوت است که با ترغیب مخاطب به ارزیابی، او را به صدور حکم یا پذیرش استدلال گوینده در ارزیابی مورد نظر وادار می‌کند.

- تبرئه

«اما باز به قول یوسف، تقصیر نانوا چه بود؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۶).

«می‌دانید قیمت اجناس چرا رفته بالا؟ تقصیر تجار بیچاره چیه؟ ده میلیون زن و بچهٔ روسی از ترس آلمان‌ها گریختند آمدند تو آذربایجان تقاضا کردند که تبعهٔ ایران بشند.» (هدایت، ۲۵۳۶: ۷۹).

«من صراحت لهجه دارم، کسی را که حساب پاکه از محاسبه چه باکه؟» (همان: ۲۷).

«گناه تاجر چیه؟ اگر یک آلوی کرموئی تو خیک دولت نیست چرا خودش داروها را حراج می‌کنه آنوقت گناه را به گردن خریدار می‌اندازه؟» (همان: ۸۰).

«همین‌طور است که می‌فرمایید. ما چه گناهی داریم؟ فراش پست گزارش داده که نامه‌ای به اینجا آورده است» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۶۰).

- رضایت

«همین، با همین چند کلمه عشق خود را بیان داشت. من دیگر چه می‌خواستم؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۸۰).

- کار بیهوده

«چه فایده از این گفتگو و چه مشکلی گشاده از این اشعار؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۷: ۲۳).

«حاج‌علی زیر لب تبسمی کرد و گفت: نه! سواد به چه درد مرد سیاسی می‌خورد؟ مرد سیاسی که نمی‌خواهد مکتب‌خانه باز کند» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴: ۶۱).

- تحقیر

«گفتم در مدرسه درس می‌خوانند تا یاد بگیرند که در خانه کتاب بخوانند. گفت کتاب خواندن هم کار شد؟» (همو، ۱۳۸۹: ۴۰).

«-استاد، چه کار کنم که وقتی روی پارچه می‌نویسم حروف پخش نشه؟

-این کار ماست. تو چرا دخالت می‌کنی؟ این کاره نیستی. باید ما بنویسیم. صنار سه‌شی گیرمون بیاد» (مرادی کرمانی، ۱۳۸۴: ۳۲۴).

«پدرش تشر زد: کی از تو علقه مضغه اظهار نظر خواست؟» (دانشور، ۱۳۸۰، ۱۲۵).

«چرا شعرا حق نداشته باشند ترشی ماست خودشان را در فریاد مقدمه‌های اعلامیه مانندشان بپوشانند؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۷ : ۱۵۱).

- تشرّ

«من دیگر اختیار از دستم رفت و فریاد زدم: آخر ای جان من، مگر سوگنجشک خورده‌ای؟ مگر آرواره‌ات لق است؟ آخر چقدر چانه می‌زنی؟ دو ساعت است سرم را می‌خوری و نمی‌دانم از جانم چه می‌خواهی. حرفت با کیست؟ از ریش کوسهٔ ما چه می‌خواهی؟» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۸).

- سرزنش

«تو الان چند سال داری؟ ها؟ این بازی برای وقتی خوب بود که تو هفت سال داشتی» (ابراهیمی، ۱۳۷۸ : ۱۵).

«شیخ جعفر خدا بد ندهد! مگر عقل از سرت پریده هذیان می‌بافی؟» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴: ۴۷).

«محرم ... بابا تو که اینجوری نبودی ... این کارها چیه می‌کنی؟ مگه تقصیر ماست که گراز به زمین تو زده؟» (ساعدی، ۱۳۷۷ : ۲۸).

«نظر: بذار بخونه دلم گرفته. امری: بی‌خود گرفته ... زنتو که طلاق دادی ... دیگه چی می‌خوای؟» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۲۳).

- گلایه

«عصر دلگیری بود. رفتم گورستان، سر قبر پدرم نشستم و گریه کردم. گفتم: «پدر، آخه مرا از چی ساختی، او را از چی؟ چرا زن‌ها نگاهم نمی‌کنند؟ چرا اخمشان را برای من می‌آورند؟ چرا قشنگ‌ترین دختر دنیا شیدای برادرم شده؟ خمیره‌مان که یکی است. نیست؟»»(معروفی، ۱۳۸۸: ۲۸).

«بعد خان کاکا گله کرد که: چرا ما را دعوت نکردید؟ مگر ما دندان سور خوردن نداشتیم؟» (دانشور، ۱۳۹۰: ۱۱۵).

- ناتوانی و درماندگی

«ایشان، مردان، مردان ایران، با دل خود، با دل اندوهبار خود می‌گویند: **ما اینک چه می‌توانیم؟** که کمان‌ها شکسته، تیرهامان بی‌نشان خورده، و بازوهایمان سست است» (بیضایی، ۱۳۷۳: ۵).

«**حالا زری در عرض دو سه ساعتی که وقت داشت از کدام گور سیاه بلوز سفید دست و پا کند و با کدام پول؟**» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۵۳).

«حالیا تو با درخت ریشه سوخته‌ای که به باغ خویش بازمی‌گردد **چه می‌توانی بگویی؟**» (ابراهیمی، ۱۳۷۸ : ۲۷).

«کتاب را رها می‌کنم روی میز و سیم تلفن را دور انگشتانم می‌پیچانم. حرفی نمی‌زنم. **چه بگویم؟** احساس می‌کنم پشت دیوار بلندی متوقف شده‌ام» (مستور، ۱۳۸۸ : ۴۵).

«نظر:[با گریه] **من با این دست چه‌جوری برگردم شهر... برم چی بگم... تا آخر عمر چی‌کار کنم؟...** می‌ذاشتی بمیرم» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۶۷).

نظر: (درمانده). طلاقش ندم می‌رم جهنم، بدم می‌رم جهنم، **پس من چی‌کار کنم؟**» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۱۸).

- بزرگداشت

«**گمان می‌کنی حاج میرزا آقاسی کم کسی بود؟** تمام سیاست دنیا مثل موم تو دستش بود» (هدایت، ۲۵۳۶: ۱۲).

می‌گفتم: «چه روح بزرگی تو داری؟ من این کیفیت تو را دوست دارم.» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۷۹).

۴. ۲. ۷. پرسش‌های ارتباطی

این پرسش‌ها در راستای برقراری، تداوم یا تقویت ارتباط شکل می‌گیرد.

- تعریف و تمجید

«باید یک شب با شیرین بیاییم ببینم با این غذاها باز دم از رژیم می‌زند؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۳۲).

«مرد از او می‌پرسد: کسی تا به حال به تو گفته که صدایت مثل مخمل نرم است؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۶۴).

«شما یکی از بزرگترین نویسندگان دنیا هستید. راستی این الفاظ و عبارات به این قشنگی را از کجا پیدا کرده بودید؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۳۴).

- تعارف

«قرمه سبزی میل نمی‌کنید؟» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۸۱).

- تشکر

«رفت طرف زن و دختر و روبوسی کرد. «رسیدن به خیر. کی آمدید؟ چرا زحمت کشیدید؟» جعبه‌ها را گرفت» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۳۸).

«تو را نداشتم چکار می‌کردم؟» (همان: ۵۲).

- دشواری بیان مطلب

«آتشی در دل من افروخته بود که دائماً درون مرا می‌خورد و مرا می‌سوزاند. چطور بگویم؟ شاید ملتفت می‌شوید.» (علوی، ۱۳۹۷: ۱۴۵).

- بازگشت به سخن اصلی

«دو سال یه بار می‌آد ایرون و کلی با هم حال می‌کنیم و این ور و اون ور می‌ریم. چی داشتم می‌گفتم؟ آهان!» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۷۳).

- اجازه/ اعلام ورود به جایی

«دهان باز کرد تا از او بپرسد مقصودش چیست... که صدای خان کاکا را از تالار شنید: «صاحب‌خانه‌ها کجا خود را قایم کرده‌اید؟ و بعد خودش پیدایش شد» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۳۵).

«حمید با یک زن چهارشانهٔ چادر نماز به سر که رویش را محکم گرفته بود از تخت بالا آمد. خندید و گفت: **مادر مهمان می‌خواهی؟**» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۷۷).

«تو رفت. در خرند وسط باغ هیچ گلی نبود و عرق‌گیرها هم پیدایشان نبود. تقریبا داد زد: «**هیچ کس نیست؟**» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۳۹).

- دلتنگی

«پیرمرد! تو چرا مدتیه پیدات نیس؟ گفتم بلکه ناخوشی و میخوای سقط بشی. **آخه چرا پیش ما نمیای؟ میدونی که خیلی وقته ندیدمت؟**» (چوبک، ۱۳۷۷: ۴۴).

- استیناس

«چهار زانو کنار مادر نشست و پرسید: **چه حالی؟ چه احوالی؟ چه خبری؟**» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۷۵).

«**خستگی در کردید؟ دو سه روزی از دست ماها راحت بودید؟**» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۹۱).

- کلیشه‌های زبانی

«**خلاصه چه دردسر بدهم؟** پیش از ظهر همان روز حاجی علی به دیدنم آمد» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۲).

«**قربان چه عرض بکنم؟** من رفته بودم پاخورشی بگیرم» (هدایت، ۲۵۳۶: ۱۳).

«**از شما چه پنهان؟** به من پیشنهاد وزارت و وکالت هم کردند» (همان: ۵۵).

«**مگر ما مردیم؟**» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۱۳۱).

- خبر و آگاهی دادن

«**می‌دونی؟** شهرو گفت و دیگر گریه نکرد. محمد می‌دونی که هیچکس را در زندگیم به قدّ تو دوست نداشتم؟ حتی بچه‌هام را» (چوبک، ۱۳۷۷: ۱۱۶).

«به شاعر گفتم: **هیچ توجه کرده‌ای که شعرای معاصر در بهترین اشعارشان به آسمان گریخته‌اند؟**» (آل‌احمد، ۱۳۸۷: ۲۲).

«احمد: **می‌دونی چند ساله من چای زغالی نخوردم؟** شهره: احمدجون تو با این روحیه چه‌جوری تو آلمان دووم میاری؟» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۳۷۱).

«**می‌دانی؟** من غریبه هستم؛ اما کولی نیستم. صلاح تو هم نبود که تو روی من وایسی» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۱۳۸).

- یادآوری

«**یادت است هر دومان بچه بودیم. جشن گرفتیم و آخوند آوردیم و صیغه خواهری خواندیم و نقل روی سرمان ریختیم؟**» (دانشور، ۱۳۹۰: ۸۹).

«سیمین: پاشو به بابات بگو اینا دیرشون شده. ترمه: خودت چرا نمی‌گی؟ سیمین از سر دلخوری نگاه تندی به ترمه می‌اندازد. ترمه: چی گفتم مگه؟ سیمین: [آهسته] **قرارمون چی بود؟** ترمه: دارم درس می‌خونم خب» (فرهادی، ۱۳۹۳: ۴۶۷).

- گرفتن تأیید

«می‌پرسد: صورت مهری مثل برگ گل است. **نیست؟**» (دانشور، ۱۳۸۰، ۲۶۴).

«ولی حتما استثا هم وجود داشت، **نداشت؟**» (پیرزاد، ۱۳۹۰: ۲۶۲).

«به زبان انگلیسی جویده جویده‌ای گفت: امروز از دیروز گرم‌تر است. **نیست؟**» (چوبک، ۱۳۷۷: ۲۲۲).

این پرسش‌ها به سازماندهی سخن یا گفت‌وگو کمک می‌کنند.

- اثبات نظر و عقیده

«دیدی کاکا؟ نگفتم آقا معلم سرش می‌شود؟» (آل‌احمد، ۱۳۸۶: ۱۳۸).

«دیدی، بابا، دیدی مردم را بیخود تو مخمصه می‌اندازی؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۲۰۹).

۴. ۲. ۸. پرسش‌های فلسفی

این گونه پرسش‌ها ابزاری برای تأمل و بازاندیشی در مفروضات بنیادین هستی، معرفت و ارزش ذهن مخاطب است.

- اعتراض و شک فلسفی

«آخر چرا سرنوشت، همین ما دو نفر را انتخاب کرده باشد؟ او را برای مردن بالفعل و مرا برای مردن بالقوه» (آل‌احمد، ۱۳۹۱: ۱۵).

«آخر کربلایی خدا! تو که امام حسین را آفریدی شمر ذی‌الجوشن را چرا می‌آفرینی؟ تو که می‌دانی چنگال شاهین مثل کارد قصاب برّاست، بدن صعوه را چرا آن همه لطیف می‌کنی؟ اگر زور و جفا خوب است، چرا هی پشت سر هم پیغمبرها را می‌فرستی که دنیا را پر از فریاد حیّ علی خیر العمل کنند؟» (جمال‌زاده، ۱۳۸۴: ۹۵).

«پس چرا می‌گند خدا رحیمه و همه چیز را می‌بخشه؟ من همه‌اش کار مردم را راه انداختم، هر چی از دستم برمی‌آمده کردم. پس چرا باید به این درد مبتلا بشم؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۵۸).

«خودت که بالای سرشان بودی چه بلاها که بر سر همدیگر نیاوردند، حالا می‌خواهی افسار را دست خودشان بدهی؟ چقدر لی‌لی به لالایشان می‌گذاری؟ چقدر به این وروجک‌های زمینی رو می‌دهی؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۲۸).

«وگناه! آری، اما اگر گناه نباشد، طاعت را چگونه می‌توانی به دست آری؟» (شریعتی، ۱۳۸۸: ۲۳۸).

- حیرت

«آدمیزاد چیست؟ یک امید کوچک، یک واقعه خوش چه زود می‌تواند دست و دلش را به زندگی بخواند؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۴۶).

- ناپایداری و عدم قطعیت

«حالا تا پس فردا کی مرده کی زنده؟» (هدایت، ۲۵۳۶: ۶۱).

«حالا باید او را از زجر و نابودی نجات داد. چه کسی می‌داند فردا چه خواهد شد؟» (علوی، ۱۳۹۷: ۲۴۶).

- انتظار

«قرابه را می‌گذارد زیر درخت سرو و روی سنگ سرد می‌خوابد. کی قرابهٔ شراب، شراباً طهورا خواهد شد؟ وقت سحر؟ آفتاب که بدمد؟» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۵۴).

جدول ۱. کارکردها و اغراض جمله‌های پرسشی

کارکرد / غرض	عاطفی	طلبی	ترغیبی- انگیزشی	تقابلی- انتقادی	ارزیابی- قضاوتی	ارتباطی	فلسفی	تأکیدی- اقناعی
۱	افسوس و حسرت	امر	پند	اعتراض	تبرئه	تعریف و تمجید	اعتراض و شک	تقریری
۲	یأس و ناامیدی	نهی	تشویق	مخالفت	رضایت	تعارف	حیرت	تأکید
۳	آرزو و امید	خواهش و التماس	تحریک و تعجیل	لجاجت	کار بیهوده	تشکر	ناپایداری و عدم قطعیت	تأکید و تقریر خبر
۴	دلخوری		هشدار	تجاهل	تحقیر	دشواری بیان مطلب	انتظار	جواب
۵	بی‌تابی		تهدید	ریشخند	تشر	بازگشت به سخن اصلی		بیان علت
۶	کلافگی		پیشنهاد	طنز	سرزنش	اعلام ورود به جایی		عبرت

کارکرد / غرض	عاطفی	طلبی	ترغیبی- انگیزشی	تقابلی- انتقادی	ارزیابی- قضاوتی	ارتباطی	فلسفی	تأکیدی- اقناعی
۷	شک و تردید		تأمل	معکوس کردن اتهام	گلایه	دلتنگی		تسویه
۸	پشیمانی			استبعاد	درماندگی	استیناس		کثرت
۹	ترس			تضاد	بزرگداشت	کلیشه‌های زبانی		تقلیل
۱۰	شرم			کنایه		خبر و آگاهی دادن		اقناع مخاطب
۱۱	خشم					یادآوری		اغراق
۱۲	نگرانی					گرفتن تأیید		شمول حکم
۱۳	شوخی					اثبات عقیده		انحصار
۱۴	تعجب							نفی
۱۵	ناباوری							بی‌اعتنایی
۱۶								استنفهام انکاری

۵. نتیجه‌گیری و تحلیل

جمله پرسشی شیوه‌ای از جمله برای ارتباط و درخواست از مخاطب است که منحصر به یک گونه از زبان نیست و از زبان محاوره تا زبان علمی و ادبی نمود دارد. در این پژوهش به هدف بررسی نقش و کارکرد جملهٔ پرسشی در غیر معنی اصلی، یعنی دریافت پاسخ مستقیم، متن‌هایی برگزیده و نمونه‌های فراوانی از آن‌ها استخراج شد. این پرسش‌ها از دید معناشناسی که شیوه‌ای از بررسی معنا در کاربردشناسی زبان است و با عنوان پرسش بلاغی که در علم معانی در بلاغت از آن یاد می‌شود، بررسی شد.

پرسش بلاغی در متون نثر معاصر فراتر از یک شگرد بلاغی، به ابزاری برای ارتباط عمیق‌تر نویسندگان با مخاطب بدل شده و نشان دهندهٔ گرایش به بیان غیرمستقیم، چندلایه و تأمل‌برانگیز است. کارکردهای متنوع و اغراض متعدد این پرسش‌ها متن را از ساختارهای

مستقیم دور می‌کند و تفکر و احساس مخاطب را به گونه‌ای فعال می‌کند که گزاره‌های سادهٔ خبری قادر به این کار نیستند. کارکردهای متعدد پرسش‌های بلاغی در متون مختلف، اهمیت بالای آن‌ها را روشن می‌سازد. این پرسش‌ها با ایجاد تنش در متن، و با تحریک ذهن و جلب توجه مخاطب حس کنجکاوی او را برای دریافت منظور و غرض پرسش برمی‌انگیزد. برخی از این پرسش‌ها با برانگیختن هم‌زمان احساس و تفکر، اقناع عاطفی ایجاد می‌کنند. با این شگرد ذهن خواننده از انفعال خارج می‌شود و در متن تعامل و مشارکت می‌کند. علاوه بر این، پرسش بلاغی با درهم‌شکستن گزاره‌های مسلط و برانگیختن تفکر انتقادی به بازسازی فضای ذهنی و درونی مخاطب در متون تحقیقی و نیز شخصیت‌ها در داستان‌ها کمک می‌کند. ایجاد پویایی در متن با تغییر الگوی جمله‌ها از خبری به استفهامی از دیگر تأثیرات این گونه پرسش‌هاست. اهمیت این گونه از پرسش‌ها در آن است که مخاطب با شنیدن لحن پرسشی توجه بیشتری به کلام می‌کند؛ زیرا در پرسش مخاطب برای کشف پاسخ به تفکر واداشته می‌شود، درحالی‌که گوینده از این پرسش به دنبال دریافت پاسخ از مخاطب نیست، اما به دنبال انتقال مؤثر معنای مورد نظر به مخاطب، مشارکت او در متن، و نیز برانگیختن تفکر انتقادی است. بنابراین خودِ پرسش مخاطب را به غرض و مقصود مورد نظر گوینده هدایت می‌کند و درنهایت این ابزار بلاغی بیش از یک گفتگوی عادی و یک گزارهٔ خبری و مستقیم مؤثر واقع می‌شود.

با توجه به دسته‌بندی این تحقیق و انتخاب متن‌ها از میان متون گوناگون ادبی و غیرادبی، بیشترین کارکردغیرمستقیم این جمله‌ها به ترتیب در دستهٔ تأکیدی- اقناعی، عاطفی، ارتباطی و تقابلی-انتقادی است. نویسندگان متون معاصر شاید بیش از هرچیز به اقناع مخاطب خود و تأکید بر اهداف و پیام خویش پرداخته‌اند و این هدف را به شیوهٔ پرسش، پی گرفته‌اند. کارکردهای عاطفی جملهٔ پرسشی با ادبی بودن متن‌ها سازگار است هرچند در دیگر متون که مخاطب عمومی داشته باشد نیز کاربرد فراوان دارد.

ایجاد ارتباط ازطریق پرسش کارکرد دیگری است که متن‌های برگزیده آن را گواهی می‌دهند و پرسش باعث مشارکت گوینده و مخاطب در ایجاد ارتباط می‌شود. در پرسش‌های تقابلی انتقادی، نویسندگان، باورها و رفتارهای مخاطب را نشانه می‌گیرند و او را با چالش فکری، دوگانگی و تضاد مواجه می‌کنند تا بیندیشد. دیگر کارکردها در مراتب بعدی و اهداف کمتر قرار می‌گیرند. این تنوع کارکرد با محتوای متون گزینش‌شده هم‌سویی دارد. کمترین نقش جمله‌های پرسشی نیز در دستهٔ فلسفی است که نشان می‌دهد متون نثر برگزیده، بیشتر برای مخاطب عام نوشته شده است. زبان ابزاری بسیار پرانعطاف است. نشان‌دادن درهم تنیدگی بافت و موقعیت و ساختار از نتایج چنین پژوهش‌هایی است. نحو، معنی‌شناسی و کاربردشناسی در اصطلاح از هم جدا هستند اما در عمل منظومه‌ای آمیخته و مرتبطند.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID
Mahmoud Mehravaran **https://orcid.org/0000-0002-3278-3965**
Nasrin Enayat Maher **https://orcid.org/0009-0009-6913-2291**

منابع

آل‌احمد، جلال. (۱۳۸۶). نفرین زمین. تهران: مجید

ـــــــــــــ. (۱۳۸۷). ارزیابی شتابزده. تهران: مجید.

ـــــــــــــ. (۱۳۹۱). سنگی بر گوری. قم: ژکان.

ابراهیمی، نادر. (۱۳۷۸). بار دیگر شهری که دوست می‌داشتم. تهران: روزبهان.

بنی اسد، غلامرضا. (۲۵ خرداد ۱۴۰۴). «همه برای وطن». روزنامه جمهوری اسلامی. س ۴۷ ش ۱۳۱۱۳: ۳.

بیضایی، بهرام. (۱۳۷۳). آرش. تهران: نیلوفر.

پیرزاد، زویا. (۱۳۹۰). عادت می کنیم. تهران: مرکز.

ترقی، گلی. (۱۳۸۴). مجموعه داستان جایی دیگر. تهران: نیلوفر.

تیموری سمیرا، میرجلال‌الدین کزازی، خلیل بیگ‌زاده (۱۴۰۰). «نقد و بررسی کنش‌های گفتاری جملات پرسشی در قصاید سلمان ساوجی». پژوهش‌های دستوری و بلاغی، س ۱۱ ش ۲۰: ۳۱۷-۳۴۸. DOI:10.22091/jls.2022.8201.1399

دانشور، سیمین. (۱۳۸۰). سووشون. تهران: خوارزمی.

دشتی آهنگر، مصطفی. (۱۳۹۵). «پرسش‌های بلاغی تشریکی در ادبیات معاصر فارسی». علوم و فنون ادبی. س ۸ ش۳ (پیاپی ۱۶): ۱۱۹- ۱۳۶. DOI: 10.22108/liar.2016.20578

جمالزاده، سیدمحمدعلی. (۱۳۸۹). قصه‌های کوتاه برای بچه‌های ریش‌دار. تهران: سخن.

چوبک، صادق. (۱۳۷۷). تنگسیر. تهران: جاویدان.

حیدری، حسن و علی صباغی (۱۳۹۰). «پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث». پژوهش‌های ادبی، س ۸ ش ۳۱، صص ۵۱-۸۰. DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.31.3.2

ساعدی، غلامحسین. (۱۳۷۷). چوب به دست‌های ورزیل. تهران: قطره.

شریعتی، علی. (۱۳۸۸). هبوط در کویر. تهران: بنیاد فرهنگی دکتر علی شریعتی.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). بیان و معانی. تهران: فردوس.

صفوی، کوروش. (۱۳۹٤). معنی‌شناسی کاربردی. تهران: همشهری.

طاهری، حمید. (۱۳۸۶- ۱۳۸۷). «سؤال و اغراض ثانوی آن در غزلیات حافظ». علوم انسانی دانشگاه الزهرا. س ۱۷ - ۱۸ ش ۶۸- ۶۹: ۸۷- ۱۱۸.

عاکف، سعید. (۱۳۸۶). خاک‌های نرم کوشک. مشهد: ملک اعظم.

علوی، بزرگ. (۱۳۹۷). چشم‌هایش. تهران: نگاه.

فرهادی، اصغر. (۱۳۹۳). هفت فیلمنامه. تهران: چشمه.

قاسمی، بهناز. (۳۱ تیر ۱۴۰۴). «تمنای آب». روزنامه جوان، ش ۷۳۵۸: ۴.

کزازی، میرجلال الدین. (۱۳۷۴). معانی. تهران: مرکز.

گلی، احمد. (۱۳۸۷). معانی و بیان. تبریز: آیدین.

مرادی کرمانی، هوشنگ. (۱۳۸۴). شما که غریبه نیستید. تهران: معین.

مستور، مصطفی. (۱۳۸۸). حکایت عشقی بی قاف بی شین بی نقطه. تهران: چشمه.

مسعودی، کیومرث. (۱۳۹۳). یک داستان پست‌مدرن. تهران: هزاره سوم اندیشه.

مشهدی، محمدامیر، اتحادی، حسین و عبادی نژاد، لیلا. (۱۳۹۸). «بلاغت استفهام در بوستان سعدی». جستارهای زبانی، س ۱۰ ش ۴ (پیاپی ۵۲): ۱۴۳-۱۷۲ DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.4.10.8

معروفی، عباس. (۱۳۸۸). سمفونی مردگان. تهران: ققنوس.

معمار، دانیال. (۲۸ تیر ۱۴۰۴). «دشمن خوب یک دشمن مرده است». روزنامه همشهری. س ۳۳. ش ۹۴۴۲: ۱.

مهرآوان، محمود. (۱۴۰۰). سامان سخن. قم: المصطفی.

نبوی، سیدابراهیم. (۱۳۷۸). مجموعه داستان طنز تهرانجلس. تهران: روزنه.

نجدی، بیژن. (۱۳۷۳). یوزپلنگانی که با من دویده‌اند. تهران: مرکز.

واثق عباسی، عبدالله، و اتحادی، حسین. (۱۴۰۰). «استفهام بلاغی در شعر پروین اعتصامی». تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)، س ۱۳ ش ۴۸: ۱۷۳-۲۰۱. DOI:10.30495/dk.2021.684905

هدایت، صادق. (۲۵۳۶). حاجی آقا. تهران: جاویدان.

همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۰). معانی و بیان. تهران: هما.

یول، جورج. (۱۴۰۲). کاربردشناسی زبان. ترجمهٔ محمد عموزاده و منوچهر توانگر. تهران: سمت.

References

Aakef, S. (1386 SH/2007). *Khak-ha-ye Narm-e Kushak [The Soft Soils of Kushak]*. Mashhad: Malek-e Azam. [In Persian]

Al-e Ahmad, J. (1387 SH/2008). *Arzyabi-e Shetazadeh [Hasty Evaluation]*. Tehran: Majid. [In Persian]

Al-e Ahmad, J. (1386 SH/2007). *Nafrin-e Zamin [The Curse of the Land]*. Tehran: Majid. [In Persian]

Al-e Ahmad, J. (1391 SH/2012). *Sangi bar Guri [A Stone on a Grave]*. Qom: Zhekan. [In Persian]

Alavi, B. (1397 SH/2018). *Chashmhayash [Her Eyes]*. Tehran: Negah. [In Persian]

Baniasad, G. R. (25 Khordad 1404 SH/June 15, 2025). Hame baraye Vatan [All for the Homeland]. *Ruznameh Jomhuri-e Eslami*, 47(13113), 3. [In Persian]

Bayzaei, B. (1373 SH/1994). *Arash*. Tehran: Niloofar. [In Persian]

Chubak, S. (1377 SH/1998). *Tangsir*. Tehran: Javidan. [In Persian]

Daneshvar, S. (1380 SH/2001). *Suvashun*. Tehran: Kharazmi. [In Persian]

Dashti Ahangar, M. (1395 SH/2016). Porsesh-ha-ye Balaghi-ye Teshriki dar Adabiyat-e Moaser-e Farsi [Rhetorical Commiserative Questions in Contemporary Persian Literature]. *Olum va Fonun-e Adabi*, 8(3), 119-136. https://doi.org/10.22108/liar.2016.20578 [In Persian]

Ebrahimi, N. (1378 SH/1999). Bar Digar Shahri ke Dust Dashtam [Once Again the City I Loved]. Tehran: Roozbehan. [In Persian]

Farhadi, A. (1393 SH/2014). *Haft Filmnameh* [Seven Screenplays]. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Goli, A. (1387 SH/2008). *Ma'ani va Bayan* [Rhetoric and Meaning]. Tabriz: Aydin. [In Persian]

Hedayat, S. (2536 SH/1957). *Haji Aqa* [Mr. Haji]. Tehran: Javidan. [In Persian]

Heydari, H., & Sabbaghi, A. (1390 SH/2011). Porsesh-e Balaghi dar She'r-e Mehdi-ye Akhavan-e Sales [Rhetorical Question in the Poetry of Mehdi Akhavan Sales]. *Pazhuhesh-ha-ye Adabi*, 8(31), 51-80. DOR: 20.1001.1.17352932.1390.8.31.3.2 [In Persian]

Homaei, J. (1370 SH/1991). *Ma'ani va Bayan* [Rhetoric and Meaning]. Tehran: Homa. [In Persian]

Jamalzadeh, S. M. A. (1389 SH/2010). *Qesse-ha-ye Kutah baraye Bache-ha-ye Rishdar* [Short Stories for Bearded Children]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Kazazi, M. J. (1374 SH/1995). *Ma'ani* [Meanings]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Ma'roufi, A. (1388 SH/2009). *Simfoni-ye Mordegan* [Symphony of the Dead]. Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Mashhadi, M., Ettehadi, H., & Ebadi Nejad, L. (1398 SH/2019). Balaghat-e Estefham dar Bustan-e Saadi [The Rhetoric of Interrogation in Saadi's Bustan]. *Jostarhaye Zabani*, 10(4), 143-172. DOR: 20.1001.1.23223081.1398.10.4.10.8 [In Persian]

Masoudi, K. (1393 SH/2014). *Yek Dastan-e Postmodern* [A Postmodern Story]. Tehran: Hezareh Sevvom-e Andisheh. [In Persian]

Mastoor, M. (1388 SH/2009). *Hekayat-e Eshqi bi Qaf bi Shin bi Noqteh* [The Story of a Love without Qaf, without Shin, without Dot]. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Me'mar, D. (28 Tir 1404 SH/July 18, 2025). Doshman-e Khub Yek Doshman-e Mordeh Ast [A Good Enemy is a Dead Enemy]. *Ruznameh Hamshahri*, 33(9442), 1. [In Persian]

Mehravaran, M. (1400 SH/2021). *Saman-e Sokhan* [The Order of Speech]. Qom: Al-Mustafa. [In Persian]

Moradi Kermani, H. (1384 SH/2005). *Shoma ke Gharibeh Nistid* [You Who Are Not Strangers]. Tehran: Moein. [In Persian]

Nabavi, S. E. (1378 SH/1999). *Majmu'eh Dastan-e Tanz-e Tehran-jeles* [Collection of Tehran-jeles Humorous Stories]. Tehran: Roozaneh. [In Persian]

Najdi, B. (1373 SH/1994). *Yuzpalanghani ke ba man Davidehand* [The Cheetahs Who Ran with Me]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Pirzad, Z. (1390 SH/2011). *Adat Mikonim* [We Get Used To It]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Qasemi, B. (31 Tir 1404 SH/July 21, 2025). Tamanna-ye Ab [The Plea for Water]. *Ruznameh Javan*, 7358, 4. [In Persian]

Saedi, G. H. (1377 SH/1998). *Chub be Dast-ha-ye Varzil* [The Club-Wielders of Varzil]. Tehran: Qatreh. [In Persian]

Safavi, K. (1394 SH/2015). *Ma'ani Shenasi-ye Karbordi* [Applied Semantics]. Tehran: Hamshahri. [In Persian]

Shamisa, S. (1383 SH/2004). *Bayan va Ma'ani* [Rhetoric and Meanings]. Tehran: Ferdows. [In Persian]

Shariati, A. (1388 SH/2009). *Hobut dar Kavir* [Descent into the Desert]. Tehran: Bonyad Farhangi-ye Doctor Ali Shariati. [In Persian]

Taheri, H. (1386-1387 SH/2007-2008). So'al va Aghraz-e Sanavi-ye an dar Ghazaliyat-e Hafez [Question and its Secondary Purposes in Hafez's Sonnets]. *Olum-e Ensani-ye Daneshgah-e Al-Zahra*, 17-18(68-69), 87-118. [In Persian]

Taraqqi, G. (1384 SH/2005). *Majmu'eh Dastan Jayi Digar* [A Collection of Stories from Another Place]. Tehran: Niloofar. [In Persian]

Teymouri, S., Kazazi, M., & Beygzadeh, K. (1400 SH/2021). Naqd va Barrasi-ye Konesh-ha-ye Goftari-ye Jomlat-e Porseshi dar Qasaed-e Salman-e Savoji [Critique and Analysis of Speech Acts of Interrogative Sentences in Salman Savoji's Odes]. *Pazhuhesh-ha-ye Dasturi va Balaghi*, 11(20), 317-348. https://doi.org/10.22091/jls.2022.8201.1399 [In Persian]

Vasegh Abbasi, A., & Ettehadi, H. (1400 SH/2021). Estefham-e Balaghi dar She'r-e Parvin-e Etesami [Rhetorical Interrogation in Parvin Etesami's Poetry]. *Tafsir va Tahlil-e Motun-e Zaban va Adabiyat-e Farsi (Dehkhoda),* 13(48), 173-201. https://doi.org/10.30495/dk.2021.684905 [In Persian]

Yule, G. (1402 SH/2023). *Karbord-shenasi-ye Zaban* [Pragmatics of Language] (M. Amuzadeh & M. Tavanagar, Trans.). Tehran: Samt. [In Persian]

استناد به این مقاله: مهرآوران، محمود، عنایت ماهر، نسرین. (۱۴۰۴). پرسش بلاغی در متون نثر فارسی معاصر، *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۳ (۱۲)، ۱۳۱- ۱۷۶. doi: 10.22054/jrll.2026.90159.1224

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

Literary Language Research Journal
Winter 2026, 3(12), 177 - 215
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.89714.1216

ATU PRESS

Original research
Accept: 26/2/2026
Revise: 17/2/2026
Submit: 3/12/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

Embodied Culture: An Analysis of the Metaphorical Representation of "Positive and Negative Interpersonal Actions" Conceptual Domains in English, Persian, and French from a Cognitive Linguistic Perspective

Nargues Mohammadi — PhD Student in Linguistics, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Zahra Abolhasani Chimeh * — Associate Professor, Department of Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.

Mahnaz Karbalaei Sadegh — Assistant Professor, Department of Linguistics, SR.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Abstract

The present research, adopting a Cognitive Linguistic approach and based on Lakoff and Johnson's theory of conceptual metaphors, investigates the conceptualization of "positive and negative interpersonal interactions" in English, Farsi, and French. The research objectives include defining the degree of embodiment, investigating the role of image schemas, and examining the significance of lived experience in shaping meaning. The dataset comprises 60 idiomatic expressions across the subdomains of "annoyance and affection," with 20 items from each of the three languages. Findings affirm the significant role of the "body" and the fundamental effect of speakers' sensory-motor embodied experiences in metaphor formation. The high frequency of similar conceptual metaphors and identical image schemas across the three languages reflects the cross-cultural and universal nature of the "annoyance and affection" concepts as subdomains of "negative and positive interpersonal actions." Results

* Corresponding Author: zahra.abolhasani@ut.ac.ir

How to Cite: Mohammadi, N., Abolhasani Chimeh, Z., Karbalaei Sadegh, M. (2026). Embodied Culture: An Analysis of the Metaphorical Representation of "Positive and Negative Interpersonal Actions" Conceptual Domains in English, Persian, and French from a Cognitive Linguistic Perspective. *Literary Language Research Journal, 3(12),* 177 - 215. doi: 10.22054/jrll.2026.89714.1216

confirm Lakoff's (2012) claims regarding the role of primary human experiences in shaping basic moral metaphors. Moreover, the influence of the "environment and cultural context" on "embodied language" can be presented under the notion of "embodied culture" and "cultural identity." The ancient civilization of Persia, its history of wars and resistances, and Persian mystical literature have oriented the surface structure of Farsi toward a higher degree of employing BALANCE and PART-WHOLE image schemas, inspiring a conservative analytical approach. The role of French Existentialism movements and the action-oriented culture of English-speaking communities are considered effective in the use of the PATH Schema and an agentive identity. The individual-oriented lifestyle of the Anglo-Saxons, predecessors of the English, elicits the SURFACE schema and more personal autonomy in its speakers.

1. Introduction

According to the theory of "embodiment" proposed by Lakoff and Johnson (1987), linguistic and cognitive structures stem from sensorimotor experience and human interaction with the world. As Johnson (2024) notes, "mind and body form a single union which constructs meaning through interaction with the environment." Consider the following examples: the three moral-domain idioms "eating from someone's hand," "kas-i ra dar mošt dāštan = grasp somebody in one's fist" (in Farsi), and "tenir qqn sous sa coupe = hold somebody under one's cup" (in French) conceptualize the notion of "annoyance" through various images. English employs an individualistic, interactional control via the SURFACE schema; Farsi refers to severe physical control and oppression via the CONTAINMENT schema; and French conceptualizes power hierarchies of the French social and political system via the VERTICAL DIRECTION schema. Therefore, a cross-linguistic analysis of moral metaphors, such as these examples, can lead to a holistic interpretation of the effect of "environment" on "embodied language" to consolidate internationally, sometimes contradictory, linguistic expressions according to various "embodied cultures." Grounded in the theory of embodied language, this study investigates how English, Persian, and French conceptualize moral notions such as "annoyance and affection" and what these conceptualizations reveal about the moral viewpoints of each culture.

2. Literature Review

The weakness of many domestic studies based on Lakoff and Johnson's (1987) framework can be attributed to their restricting the scope of analysis to a mere decomposition of linguistic elements while overlooking the role of language sociology, culture, and environment in the formation of embodied idiomatic expressions and language parts. Such a reductionist approach to language fails to associate language's surface structure with macro-structures of context and cannot account for various viewpoints elicited through languages internationally.

3. Research Methodology and Theoretical Framework

The present study in cognitive linguistics, based on Lakoff and Johnson's (1987) and Lakoff and Feldman's (2012) theories of image schemas and NTL, adopts a descriptive-analytical approach. Data include sixty idiomatic expressions, twenty from each of the three languages: English, Farsi, and French, within the semantic domains of "affection and annoyance." These three languages are purposefully selected as they all belong to the Indo-European family but stem from different branches, allowing for a focused investigation of "environmental variations" as a major cultural variable influencing embodied conceptualization.

4. Discussion and Analysis

The final table for both domains of "annoyance and affection" is as follows:

Table 1. Percentage of Employing Each Image Schema in Each Language and Totally

Image Schema	Total	French	Farsi	English
Force	24.78	33.32	33.36	33.32
Containment	16.55	31.65	36.65	31.65
Part-whole	16.31	31.30	38.10	33.55
Path	11.75	40.68	22.24	37.08
Link	10.35	29.92	33.32	30.65
Balance	9.97	29.17	45	25.84
Surface	9.09	18.98	11.47	22.56
Direction	6.50	45	22.50	32.50

In this study, the FORCE schema emerged as the most dominant conceptual pattern for understanding "annoyance" and "affection"

across English, Farsi, and French. Subschemas of FORCE, such as inserting power and compulsion, transfer the concept of "annoyance" in idioms like "pain in the neck," "headache," and "break someone's leg" in the three languages. Other subschemas, such as power insertion, attraction, and hindrance, efficiently conceptualize both related notions. The equal percentage across all languages (33.32%) in the use of the FORCE image schema highlights the vital role of power relations and force interactions in human cognition to illustrate related abstract concepts.

Cultural variations, reflected in the various language surface structures in the three languages, lead to different cultural identities. The CONTAINER image schema, as the second most employed tool, shows how the mind perceives and transfers emotions as things that can be inserted into or excluded from a specific container since "body skin" acts as the basic borderline of mind and language to conceptualize meanings. The greater percentage of this pattern in Farsi reflects tensions and pressures on the Farsi-speaking community who become full of emotions in a state of intolerance. For example, "daq-e del-e čiz-i ra sar-e kas-i khali kardan" (empty heart's gland on somebody) is an idiom in Farsi representing "anger" as a full container waiting to be released.

The PART-WHOLE image schema, ranked third, is a main pattern to improve the "embodiment" of languages. Meaning stems from a part, which can be a body organ, and then extends to an overall entity. "Hands/arms, ears, hearts/blood, neck/head, and teeth" across the three languages are considered symbols of "acceptance, empathy, love, affection, annoyance, and oppression." The high percentage of its employment in Farsi refers to an analytic, judgmental culture where people interpret feelings and intangible concepts through visible, detailed bodily actions and moral introspection.

The PATH image schema ranks fourth overall, with the highest frequency observed in French and English. Consider the idioms "to be carried away by love" in English and "être emporté par l'amour = carried by love" in French, versus "sar az pā nešnaxtan = not distinguishing head from foot" in Farsi. The first two languages, influenced by Western action-oriented culture, conceptualize "love" as a dynamic, forward-moving force. In contrast, Farsi portrays it as a source of confusion and emotional imbalance, reflecting the BALANCE and PART-WHOLE schemas.

The high frequency of the BALANCE schema in Persian suggests that the cultural context of the Farsi-speaking community, with its millennia-long civilization, promotes a restrained, conservative, and self-controlled mindset where emotional expressions, whether "anger, annoyance" or "love, affection," are often suppressed in favor of maintaining social harmony and personal dignity (e.g., "dandān be jegar gozāštan = put teeth on liver").

The SURFACE image schema is ranked higher in English and French. English and French-speaking communities, shaped by Western individualism, conceptualize emotions (and love, more specifically) as external forces acting upon the individual. English idioms such as "eat out of someone's hand" and "be hot under the collar" relate "body surface" to "control and anger" as well.

Application of the DIRECTION image schema across the three languages indicates that humans resort to spatial orientations to conceptualize emotional relationships, with French and Farsi making the most extensive use of such imagery. French idioms such as "toujours sur le dos de qqn = always on someone's back" evoke hierarchical spatial orientation to signify dominance and harm within the cultural and political context of French. Islamic and mystic beliefs of Persian culture, associating "affection and positive attributes" with "right" and a modest "low" direction, and vice versa, are also noticeable in many Farsi expressions.

Cultural similarities, reflected in similar language surface structures in the three languages, lead to similar viewpoints. This study, focusing on the formal structures of idiomatic expressions in conveying the same conceptual meaning across three languages, has identified a list of fully or partially cross-cultural and universal conceptual metaphors (Kövecses, 2018) as well as identical cognitive primitives (cogs) in the domains of "annoyance and affection." Lakoff (2012) identifies two basic components underlying metaphoric thought: 1) primary conceptual metaphors and 2) cognitive primitives (cogs) or image schemas, which are fundamental components of metaphors. Consider the universal conceptual metaphor "to welcome somebody with open arms, hands, or a hug" in the three languages, which is composed of a similar primary metaphor of "acceptance is open" and one cognitive primitive (image schema) of "containment" in all languages. This involves an abstract source domain of "closeness" and a target domain of "acceptance," which are mapped

onto each other when a gestalt node on the neural path confirms such a mapping in the relevant concept, and then the final metaphor is formed. This metaphor consists of some other primary metaphors that include PATH, PART-WHOLE, LINK, and FORCE image schemas in the three languages as well, all of which must first be confirmed by the gestalt node of the neuron before the main metaphor comes into existence.

5. Conclusion

Results of this study confirm the significant role of "embodied individual experiences in cultural contexts," which highlights the notion of "embodied culture" in shaping conceptual metaphors of the two domains of "affection and annoyance" in three languages. First, analyses demonstrate that "embodiment" is 100% present in the source domain of all image schemas. Therefore, the results align with Johnson's viewpoint on how "meaning" is shaped through embodiment: it is embedded in the environment, enacted by speakers, extended into the world, and is emotional and evolutionary (2024).

Secondly, the study proves the inevitable role of "environment and cultural context" in the construction of language's surface structure and cultural identity, which forms a dialectical interaction of "environment-embodied language-mindset" and affirms Johnson's statement on how mind and body form a union interacting with the environment (2024). Based on the results of this research, the action-oriented, pragmatic setting of English and the Existentialist movements of French create a dynamic Western culture, which affects language and French structures to involve PATH image schemas and contribute to a more agentive identity for speakers. Moreover, the individualistic, self-centered lifestyle of the Anglo-Saxons, predecessors of the English, is reflected in English structure to include the SURFACE schema and elicits more personal autonomy in its speakers. On the other hand, the conservative analytic culture of Persia, under the influence of its mystic literature, history of wars, and valuation of "resistance," inspires idiomatic illustrations in line with BALANCE, PART-WHOLE, and CONTAINMENT schemas.

However, the high number of universal and cross-cultural metaphors found in the two domains of "affection and annoyance," covering 14 out of 20 expressions, indicates that human bodily experiences for the concepts of "annoyance and affection" are highly

rooted in very primary habits of humankind. Cross-cultural embodiment leads to the convergence of conceptual metaphors, primary metaphors, and image schemas (cogs) across the three languages. With regard to contradictory results achieved: 6 out of 20 universal metaphors in analyzing the dataset of "betrayal and honesty" in an identical study by Mohammadi (2024), and following Kövecses's (2018) classification, metaphors of "annoyance and affection" are considered universal, and idioms of "betrayal and honesty" are distinguished as "cultural" since the former emotional concepts are basic enough to be illustrated based on the primary embodiment of all humankind, but the latter moral notions depend on cultural rituals to be portrayed.

Keywords: Cognitive Linguistics, Image Schemas, Cultural Distinctions, Conceptual Metaphors, Embodiment.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۴۰۴، ۱۷۷ – ۲۱۵
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.89714.1216

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۹/۱۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۲/۷
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

فرهنگ بدنمند: تحلیل بازنمایی استعاری دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی

نرگس محمدی — دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

زهرا ابوالحسنی چیمه ✱ — دانشیار گروه زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

مهناز کربلائی صادق — استادیار گروه زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

چکیده

پژوهش حاضر با رویکرد زبان‌شناسی شناختی و بر اساس نظریهٔ استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون به بررسی نحوهٔ بازنمایی دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" در اصطلاحات کنایی سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی می‌پردازد. تعیین میزان بدنمندی، بررسی نقش طرحواره‌های تصویری، و اهمیت تجربهٔ زیسته در شکل‌گیری معنی تحت تأثیر عامل "محیط " از اهداف تحقیق محسوب می‌شود. ۶۰ اصطلاح کنایی در دو حوزهٔ "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" با زیرمجموعهٔ معنایی "محبت و اذیت" در سه زبان، داده‌های این پژوهش را تشکیل می‌دهند. نتایج بیانگر نقش برجستهٔ بدن و تأثیر تجربیات حسی حرکتی سخنوران در شکل‌گیری استعاره‌ها بوده و آمار بالای استعاره‌های مشابه با طرحواره‌های یکسان در سه زبان، نشانگر جهان‌شمولی مفاهیم "اذیت و محبت" علی‌رغم تمایزات فرهنگی محیطی در سه جامعهٔ زبانی متفاوت محسوب می‌شود. نتایج، نظریات لیکاف مبنی بر نقش تجربیات نخستین بشری در شکل‌گیری استعاره‌های مفهومی اخلاقی پایه را تأیید می‌نماید. از طرف دیگر، تأثیر عامل "محیط و بافت فرهنگی" بر "زبان بدنمند" را می‌توان در قالب فرهنگ بدنمند و هویت‌فرهنگی

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری رشتهٔ زبان‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات است.

✱ نویسنده مسئول: zahra.abolhasani@ut.ac.ir

گنجاند: تمدن کهن ایران، تاریخ جنگ‌ها، مقاومت‌ها و ادبیات عرفانی فارسی روساخت زبان را به بهره‌گیری بالاتری از طرحواره‌های موازنه و جزء به کل در جهت سرکوب احساسات و القای رویکردی محافظه‌کارانه و قضاوتگرانه سوق داده است. نقش جنبش‌های اگزیستانسیالیسم فرانسه و فرهنگ کنش‌محور انگلیسی امریکایی در به‌کارگیری طرحوارهٔ حرکتی در سطح زبان و ایجاد هویتی کنش‌گر برجسته بوده و سبک زندگی فردمحور آنگلوساکسون‌ها (پیشینیان انگلیسی‌ها) ساختارهای زبانی مبتنی بر طرحوارهٔ سطح و بینشی مبتنی بر خودمختاری فردی را افزایش داده می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی شناختی، طرحواره‌های تصویری، تمایزات فرهنگی، استعاره‌های مفهومی، بدنمندی.

۱. مقدمه

در زبان‌شناسی شناختی زبان صرفاً برآمد و ترکیبی از مشخصات نحوی، واژگانی و آواشناسی تلقی نمی‌شود، بلکه تجلی نظام‌های مفهومی گسترده‌تری از جمله بافت شکل‌گیری و کاربردشناسی زبان محسوب می‌گردد. براساس "نظریهٔ بدنمندی" که لیکاف و جانسون[1] (۱۹۸۷) آن را در چارچوب استعاره‌های مفهومی و اجزای تشکیل دهندهٔ آن‌ها و طرحواره‌های تصویری مطرح نمودند، ساختارهای زبانی و شناختی انسان از تجربه‌های حسی‌حرکتی و ارتباط او با محیط نشئت می‌گیرد: «ذهن و بدن، واحد یگانه‌ای را تشکیل می‌دهند که از طریق تعامل با محیط، معنی را می‌سازند» (Johnson, 2024).

استعاره‌های مفهومی به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین سازوکارهای شناختی، ابزار بازنمایی مفاهیم انتزاعی در قالب تجربه‌های ملموس و عینی هستند. مفاهیمی چون کنش‌های بین‌فردی نیز از این قاعده مستثنا نیستند و در زبان‌های گوناگون از رهگذر استعاره‌ها، ضرب‌المثل‌ها و شباهت‌سازی‌هایی که همگی بر مبنای انطباق دو حوزهٔ کنایی بر حوزه‌ای فیزیکی ایجاد شده‌اند، جلوه‌گر می‌شوند که هر یک ریشه در تجربه‌های بدنمند و فرهنگی خاص خود دارند. برای مثال اصطلاحات کنایی سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی در تداعی معنی "آزار رساندن به دیگری" با روساخت‌های "از دست کسی چیزی خوردن، کسی را در مشت داشتن و کسی را زیر فنجان خود نگه داشتن" بازنمایی شده است. انگلیسی با بهره‌گیری از طرحوارهٔ سطح و قدرتی، کنترل‌گری را در قالب تعامل صمیمانه و نفوذ اجتماعی تصویرسازی کرده و تداعی‌گر فرهنگ فردگرای انگلیسی است. فارسی با بهره‌گیری از طرحوارهٔ حجمی و قدرتی، کنترل را از طریق اعمال نفوذ فیزیکی و محصورکردن بازنمایی نموده و تداعی‌گر سیاست‌های سرکوب‌گرایانه در سطح اجتماع است. فرانسوی با بهره‌گیری از طرحواره‌های جهتی عمودی و قدرتی در تصویرسازی "کسی را زیر فنجان نگه‌داشتن"، قدرت را سلسله‌مراتبی و از جهت بالا به

1. George Lakoff & Mark Johnson

پایین تصویرسازی می‌کند. بنابراین، آنچه "تجربهٔ بدنمند" خوانده می‌شود، در واقع "فرهنگ بدنمند"ی است که از تعامل متقابل میان "بدن و ذهن" با "محیط" حاصل شده است. بر این اساس، بررسی تطبیقی استعاره‌های حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی در زبان‌های مختلف، نه‌تنها تفاوت‌های زبانی بلکه تفاوت در شیوهٔ "تجربهٔ بدنمند" و درنتیجه "نگرش فرهنگی" را آشکار می‌سازد. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریهٔ زبان بدنمند و در چارچوب تحلیل اصطلاحات کنایی درپی آن است که نشان دهد چگونه "فرهنگ بدنمند" در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی مفاهیمی همچون محبت و اذیت را بازنمایی می‌کند و این بازنمایی‌ها چه تصویری از جهان‌بینی رفتاری هر فرهنگ به‌دست می‌دهند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

ضعف بسیاری از تحقیقات داخلی در مطالعات زبان‌شناسی حوزهٔ طرحواره‌های تصویری جانسون و لیکاف را می‌توان در محدود نگه‌داشتن حیطهٔ تحلیل به تجزیهٔ صرفِ عناصرزبانی و نادیده گرفتن نقش جامعه‌شناسی زبان، بافت کاربردی اصطلاحات، فرهنگ و محیط در ایجاد اصطلاحات کنایی بدنمند و دربردارندهٔ طرحواره‌ها دانست. در بسیاری از پژوهش‌ها، محققان صرفاً به بررسی و استخراج طرحواره‌های تصویری معرفی‌شدهٔ این دو نظریه‌پرداز پرداخته‌اند؛ درحالی‌که بررسی روساخت‌زبانی و استخراج صرف طرحواره‌های تصویری بدون بررسی تأثیرپذیری "زبان" از فرهنگ، بافت کاربردی زبان و عوامل فرامتنی، پژوهشی یک‌جانبه و تک‌بعدی تلقی می‌گردد. از طرف دیگر، قائمی‌نیا (۱۳۸۸) تأثیرپذیری اصطلاحات کنایی از الگوهای عقیدتی‌فرهنگی را تحلیل نموده است و محمدی و دیگران (۱۴۰۴) در پژوهشی زبان‌شناختی به بررسی تأثیر عامل "محیط" بر چگونگی ادراک معانی حوزهٔ "خیانت و صداقت" در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی پرداخته‌اند. پژوهشگران ارتباط دیالکتیکی "محیط- زبان بدنمند- جهان‌بینی" را جزء دستاوردهای این پژوهش تلقی کرده‌اند و نقش تمایزات محیطی و بهره‌گیری زبان از عناصر فرهنگ‌ویژه را در دو حوزهٔ "خیانت و صداقت" سازنده،

دانسته‌اند. در حوزهٔ ارتباط میان فرهنگ و بدنمندی پژوهش‌های خارجی همچون مطالعات پلکی[1] (۲۰۲۳) از طریق مطالعات عصب‌شناختی نشان داده‌اند که تجربیات حسی‌حرکتی سخنوران در محیطی خاص نه‌تنها در سازماندهی استعاره‌ها، بلکه در شکل‌دهی به سازوکارهای بدنمند آن‌ها و چگونگی ادراک آن‌ها در زبان نقش موثری دارند. بنابراین استعاره از این چشم‌انداز، نه یک نظام صرفاً زبانی، بلکه سازه‌ای شناختی‌فرهنگی است که ریشه در تجربهٔ زیسته، شناخت بدنمند و انگاره‌های فرهنگی مشترک و یا منحصربه‌فرد با دیگر جوامع زبانی دارد.

۳. روش پژوهش و مبانی پژوهش

۳. ۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر در حوزهٔ زبان‌شناسی شناختی، با استناد بر نظریات لیکاف و جانسون (۱۹۸۷) و لیکاف و فلدمن[2] (۲۰۱۲) در رابطه با مبحث بدنمندی ، طرحواره‌های تصویری، و براساس نظریهٔ عصب‌شناختی زبان[3] به روش توصیفی‌تحلیلی انجام گرفته است. داده‌های پژوهش شامل ۶۰ اصطلاح کنایی و دربردارندهٔ ۲۰ اصطلاح در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی در دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" است که حوزهٔ اول شامل مضامین زیرمجموعه مانند "همدلی، جلب توجه، ممانعت از بروز خشم، بازدارندگی از پرخاشگری و تحمل رنجش، پذیرش و محبت" بوده و حوزهٔ منفی مفاهیم "آزار و اذیت، مزاحمت، اقدام به عمل شیطانی، شروع بد (مقدمهٔ آزاررسانی)، بروز عصبانیت و سلطه‌گری" را در برمی‌گیرد که محققان دو چترواژهٔ "محبت و اذیت" را برای ارجاع به حوزه‌های معنایی موردبررسی برگزیده‌اند. انتخاب سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی که هر سه زیرشاخهٔ زبان‌های هندواروپایی هستند اما از شاخه‌های متفاوت آن (فارسی از شاخهٔ ایرانی، انگلیسی از شاخهٔ ژرمنی، و فرانسوی از شاخهٔ لاتین) منشعب شده‌اند، کاملاً

1. Jamin Pelkey
2. Jerome A. Feldman
3. Neural Theory of Language (NTL)

هدفمند بوده تا بتوان تأثیر تمایزات محیطی را به‌عنوان متغیر اصلی این پژوهش مطالعه کرد. محقق عدم گرته‌برداری و وام‌گیری اصطلاحات را از زبان‌های دیگر در منابع معتبر زبانی بررسی و تأیید کرده است.

ابتدا برای هر اصطلاح، معنای استعاری و تجربهٔ بدنمندِ زیربنایی آن شناسایی شد و سپس با استفاده از چارچوب مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۷)، شبکه‌ای از طرحواره‌های تصویری برای هر زبان ترسیم گردید. درنهایت، مقایسهٔ بین‌زبانی این طرحواره‌ها که نخستین‌های شناختیِ ادراک استعاری را تشکیل می‌دهند، امکان بررسی تفاوت‌های فرهنگی و بدنمندی در بازنمایی مفاهیم دو حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی را فراهم می‌سازد. تبیین هویت ملی‌فرهنگی سخنوران زبان‌های مختلف تحت تأثیر روساخت‌های زبانی و عامل محیط و نیز گسترش درک بین‌المللی جوامع زبانی متفاوت از یکدیگر و رفع سوءبرداشت‌های سیاسی در علوم رسانه، ترجمه و فرهنگی از کاربردهای این تحقیق است.

۳. ۲. مبانی نظری

بدنمندی به رابطهٔ میان "ذهن و بدن" می‌پردازد و از موضوعاتی است که از سال‌ها پیش در حوزهٔ فلسفه و نیز زبان‌شناسی توجه نظریه‌پردازان را جلب کرده است. برهمین اساس، مارک جانسونِ فیلسوف و جورج لیکافِ زبان‌شناس مبانی اندیشگانی زبان‌شناسی شناختی را بنیان نهادند. لیکاف معتقد است: «فکر ماهیتی بدنمند دارد». بدنمندی به بهره‌گیری انسان از اجزای بدن خود به منظور درک و تفسیر معانی اطلاق می‌شود و استعاره، ایهام، جملات کنایی و اصطلاحات زبانی در معنای غیرادبی و اندیشگانی همان الگوهای عینی و روزمره‌ای هستند که در تحلیل نهایی می‌توان پایه و اساس همگی را بر «تجربهٔ زیستهٔ سخنوران هر زبان در اقلیمی خاص» دانست. اصطلاح "بدنمندی" که در ۱۹۸۷ توسط جانسون و لیکاف عنوان شد به تفسیر این جمله می‌پردازد که «فلسفی‌ترین، انتزاعی‌ترین، و عمیق‌ترین مفاهیم ذهنی بشر ریشه در ابتدایی‌ترین تجربیات بدنی او دارد». در ادامه،

لیکاف و جانسون این دیدگاه را در کتابی دیگر[1] بسط داده و به صراحت بـه شـباهت‌هـای گسترده میان استعاره‌های مفهومی در جهان اشاره مـی‌کننـد «از آنجـا کـه مکانیسـم‌هـای عصبی و بدنی مشـابه در همـهٔ انسـان‌هـا بـه‌کـار مـی‌رود، شـباهت‌هـای گسـترده‌ای میـان استعاره‌های مفهـومی در سراسـر جهـان وجـود دارد» (1999). فلـدمن و لیکـاف (۲۰۰۹) سـازوکار عصـب‌شناسـی اسـتعاره را توضـیح داده و نـورون‌هـای آینـه‌ایِ واقـع در قشـر پیش‌حرکتی مغز را جایگاه تفکر اسـتعاری معرفـی کردنـد. آن‌هـا همچنـین، شـباهت‌هـای استعاری در میان زبان‌های مختلف را ناشی از ساختار یکسان مغز در میان تمام انسان‌هـا و سیستم‌های حرکتی مشترک می‌دانند. کوچش[2] بُعدی فرهنگی به این مبحث اضافه کرده و استعاره را ترکیبی از جهـانی‌هـا و تمـایزات فرهنگـی قلمـداد مـی‌کنـد: «فرهنـگ، تفسـیر استعاره‌ها را تغییر می‌دهد» (2015). کوچش تاکیـد مـی‌کنـد کـه اسـتعاره‌هـای مفهـومی گرچه بر پایهٔ تجربه‌های مشترک بدن انسـان سـاخته مـی‌شـوند، امـا در سـطوح فرهنگـی و محیطی، به‌طرز متفاوتی تفسیر و بازنمایی می‌شوند.

۴. یافته‌ها، بحث و بررسی

گردآوری اصطلاحات کنایی دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" در سه زبان با مدنظر قرار دادن یکی‌بودن معنی کنایی سه اصطلاح در هر مدخل، در عین شباهت حداکثری تصویرسازی لایهٔ روساخت اسـتعاره‌هـا صـورت پذیرفتـه اسـت تـا بتـوان ضـمن یکسان نگه‌داشتن عوامل دیگر به بررسی متغیر "محیط و بافت فرهنگـی" و تأثیرگـذاری آن بر زبان پرداخت.

1. Philosophy in the Flesh, 1999.
2. Zoltan Kovecses

۴. ۱. داده‌ها

۴. ۱. ۱. داده‌های حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی منفی

اصطلاح کنایی ۱		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	Take it out on someone (کنایه از ابراز عصبانیت)	بیرون‌ریختن یا خالی کردن چیزی روی‌کسی استعارهٔ کلی: بروز خشم مانند ۱. خالی کردن آن از حجمی خاص و ۲. ریختن و ۳. اعمال نیرو ۴. در جهت پایین بر سر کسی است.	۱.حجمی ۲.حرکتی و ۳.قدرتی ۴.جهتی عمودی	حوزهٔ مبدا استعارهٔ کلی: تجربهٔ حسی فضایی حجم ظرف، حرکت بدن، اعمال نیرو و تشخیص جهت بدن در محیط و فضا.
فارسی	دق دلی را روی سر کسی خالی کردن (کنایه از ابراز عصبانیت)	خالی‌کردن عقدهٔ دل بر سر کسی استعارهٔ کلی: بروز خشم مانند ۱. خالی کردن و ۲. رفع مانع ۳. عقدهٔ (دق) دل ،کسب تعادل پس از رفع کشمکش روحی ۴. در جهت پایین است.	۱. حجمی ۲.قدرتی ۳.موازنه ٤. جهتی عمودی	حوزهٔ مبدا استعارهٔ کلی: تجربهٔ فضایی حجم/ رفع مانع توسط بدن/ ایجاد توازن فیزیکی بدن در موقعیت‌های گوناگون، تشخیص جهت در فضا.
فرانسوی	Lacher sa colere sur qqn (کنایه از ابراز عصبانیت)	رهاکردن خشم روی‌کسی استعارهٔ کلی: بروز خشم مانند ۱.رهاکردن ۲.حجمی خاص ۳. رفع مانع ٤. بر روی کسی درجهت پایین است.	۱.حرکتی ۲.حجمی ۳.قدرتی ۴. جهتی	حوزهٔ مبدا استعارهٔ کلی: تجربهٔ فضایی حجم، اعمال نیروی بدن و رفع مانع، جهت‌مندی بدن در فضا.

اصطلاح کنایی ۲		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	Get in someone's hair (کنایه از مزاحمت)	در موهای کسی بودن استعارهٔ کلی: شخص مزاحم مانند جسمی است که ۱. درون محدودهٔ موها ۲. و در تماس با بدن ۳. گیر می‌کند.	۱.حجمی ۲. سطح ۳. قدرتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ حسی حجم و چیزی داخل محدودهٔ بدن قرار گرفتن، ایجادمانع توسط جسم خارجی، تماس اشیاء با سطح بدن.
فارسی	موی دماغ کسی شدن (کنایه از مزاحمت)	موی دماغ کسی شدن استعارهٔ کلی: شخص مزاحم مانند مو ۱. که درون بینی ۲. بر سطح پوست ۳. گیر کرده و مزاحمت ایجاد می‌کند، است.	۱.حجمی ۲.سطح ۳. قدرتی	حوزهٔ مبدا: تجربهٔ حسی حجم و ایجاد مانع توسط عامل مزاحم، تجربهٔ بدنمند ایجاد مانع توسط جسم خارجی و تماس اشیاء با سطح بدن.
فرانسوی	Etre toujours sur le dos de qqn (کنایه از مزاحمت)	همیشه پشت کسی سوار بودن استعارهٔ کلی: شخص مزاحم، مانند کسی است ۱. که بر روی ۲. شخص دیگری سوار شده از جهت بالا به پایین ۳. بر او اعمال قدرت می‌کند.	۱.سطح ۲.جهتی ۳.قدرتی	حوزهٔ مبدا: تجربهٔ حسی قرار گرفتن چیزی بر پشت فرد، اعمال نیروی عاملی بر بدن، و تشخیص جهت‌ها با تجسم موقعیت بدن در فضا.

اصطلاح کنایی ۳		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	Hot under the collar (کنایه از اوج عصبانیت)	داغ‌شدن زیر یقه استعارهٔ کلی: عصبانیت مانند ۱. ظرفی است در وجود فرد و ۲. زیر یقه، ۳. که می‌جوشد و ۴. بخار آن به بالا می‌رود.	۱.حجمی. ۲. سطح ۳. قدرتی ۴. جهتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ فضایی حجم، افزایش دمای بدن. لمس سطح اشیاء، موقعیت بدن در جهت-های مختلف.
فارسی	جوش آوردن (کنایه از اوج عصبانیت)	داغ‌شدن زیر یقه استعارهٔ کلی: عصبانیت مانند ۱. ظرفی است در وجود فرد ۲. که می‌جوشد و ۳. بخار آن به بالا می‌رود.	۱.حجمی ۲. قدرتی ۳. سطح	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ فضایی حجم، افزایش دمای بدن. لمس سطح اشیاء.
فرانسوی	Bouillir de rage (کنایه از اوج عصبانیت)	جوش آوردن از شدت خشم	۱.حجمی ۲. قدرتی ۳. سطح	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ فضایی حجم، افزایش دمای بدن. لمس سطح اشیاء.

اصطلاح کنایی ۴		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	Turn a blind eye (to something) (کنایه از نادیده گرفتن حقیقت)	برگرداندن و کورکردن چشم از چیزی استعارهٔ کلی: نادیده گرفتن حقیقت مثل این است که فرد ۱. چشم خود را ۲. از دیدن چیزی ۳. منع کرده، کور کند و ۴. روی برگرداند.	۱.جزء به کل ۲. سطح ۳. مانع قدرتی ۴. حرکتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری مستقیم از عضو بدن در تصویرسازی، تجربهٔ حسی ممانعت از دیدن و تجربهٔ حسی دیداری، تجربهٔ حرکتی برگرداندن بدن یا سر.
فارسی	چشمان را روی حقیقت بستن (کنایه از نادیده گرفتن حقیقت)	چشم برروی حقیقت بستن استعارهٔ کلی: نادیده گرفتن حقیقت مثل اینست که فرد ۱. چشم خود را ۲. از دیدن چیزی ۳. منع کرده و ۴. پلک خود را ببندد.	۱.جزء به کل ۲. سطح ۳.مانع قدرتی ۴. حجمی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری مستقیم از "چشم"، عضوی از بدن، تجربهٔ حسی ممانعت از دید و تجربهٔ حسی دیداری، تجربهٔ بستن پلک (بستن حجم چشم).
فرانسوی	Fermer les yeux (sur quelque chose) (کنایه از نادیده گرفتن حقیقت)	چشم برروی حقیقت بستن استعارهٔ کلی: نادیده گرفتن حقیقت مثل اینست که فرد ۱. چشم خود را ۲. از دیدن چیزی ۳. منع کرده و ۴. پلک خود را ببندد.	۱.جزء به کل ۲. سطح ۳.مانع قدرتی ۴. حجمی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری مستقیم از "چشم"، عضوی از بدن، تجربهٔ حسی ممانعت از دید و تجربهٔ حسی دیداری، تجربهٔ بستن پلک (بستن حجم چشم).

اصطلاح کنایی ۵		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	Something eating someone alive (کنایه از اوج اذیت کردن)	زنده خوردن کسی استعارهٔ کلی: اذیت بیش از حد کسی مانند اینست که ۱.بر او اعمال قدرت شدید کرده ۲.حریم وجودی او را از بیرون نقض کرده، او را ۳. به‌طور تدریجی بخوری و ۴. وجود او را از بین ببری.	۱.اجبار قدرتی ۲. حجمی ۳. حرکتی ۴. جزء به کل	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "خوردن" که تجربه‌ای فیزیکی حرکتی است، حس اعمال قدرت و اجبار از سمت نیروی خارجی، زنده خوردن اجزای بدن:تجربه‌ای بدنمند که در ارتباط با کلیت و از بین بردن هویت وجودی فرد معنا می‌یابد.
فارسی	مثل خوره به جان کسی افتادن (کنایه از اوج اذیت کردن)	مثل خوره به جان کسی افتادن استعارهٔ کلی: اذیت بیش از حد کسی مانند اینست که ۱. مانند خوره اعمال قدرت کنی ۲. بر حجم وجودی فرد وارد شده آن را نقض کنی ۳. به جان او افتاده و ۴. از درون اجزای او را نابود کنی.	۱.اجبار قدرتی، ۲.حجمی ۳.حرکتی ۴.جزء به کل	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "به جان کسی افتادن" که تجربه‌ای فیزیکی حرکتی است، حس اعمال قدرت توسط نیروی داخلی، خوره اجزای بدن را نابود می‌کند و درارتباط با کلیت وجودی فرد معنا می‌یابد.
فرانسوی	qqn deranger (کنایه از اوج اذیت کردن)	کسی را برهم ریختن استعارهٔ کلی: اذیت کردن کسی مانند اینست که ۱. نیروی خارجی اعمال قدرت کرده و ۲. فردی را بر هم بزند.	۱.قدرتی ۲. موازنه	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "برهم خوردن" که ازتجربهٔ اعمال نیروی خارجی بر بدن و برهم خوردن تعادل فیزیکی دراثر آن نیرو در محیط ایجاد می‌شود، مانند تصادف کردن.

اصطلاح کنایی ۶		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	Someone eats out of one's hand (کنایه از سلطه بر کسی)	۱. از دست کسی غذا خوردن استعارهٔ کلی: ۱. فرد مظلوم مانند این است که ۱. از سطح ۲. دست فردی که۳ . اعمال قدرت می‌کند ۴. چیزی بخورد .	۱. سطح ۲. جزء به کل ۳. قدرتی ۴.حجمی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از واژهٔ "دست" عضو بدن. نمود بدنمندی در قالب فعل "غذا خوردن، غذادادن"، تجربه‌ای بدنمند، تجربهٔ حسی از سطح دست چیزی خوردن، غذا را وارد حجم بدن کردن/ حوزهٔ مقصد: سلطه بر کسی
فارسی	کسی را در مشت خود داشتن (کنایه از سلطه بر کسی)	کسی را درمشت داشتن استعارهٔ کلی: سلطه مانند این است که او را ۱. وارد حجم ۲ مشت کرده ۳.اعمال نیرو کنی.	۱.حجمی ۲.جزء به کل ۳. قدرتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از مشت ، عضو بدن، تجربهٔ حسی فضایی حجم مشت، فشار دادن مشت و اعمال نیرو/ حوزهٔ مقصد: سلطه برکسی
فرانسوی	Tenir quelqu'un sous sa coupe (کنایه از سلطه بر کسی)	کسی را زیر فنجان خود نگاه داشتن استعارهٔ کلی: مانند اینست که ۱. از بالا بر پایین ۲. زیرسطح فنجان ۳. نگاه داشته و اعمال نیرو کنی	۱.جهتی عمودی ۲. سطح ۳. قدرتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ حسی زیر و روی بدن و درنتیجه درک زیر و روی اشیاء، اعمال نیروی بدن، تجربهٔ فضایی جهتمندی بدن در محیط و سپس ادراک جهت اشیاء/ حوزهٔ مقصد: سلطه بر کسی

اصطلاح کنایی۷		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**A thorn in one's side** (کنایه از اذیت مداوم)	خاری در پهلو استعارهٔ کلی: ۱. مزاحم مانند ۱. خار ۲..بر سطح بدن ۳.فشار واردکرده ۴.وارد حجم وجودی او می‌شود.	۱. جزء به کل (خار در ارتباط با کلیت فرد مزاحم معنا می‌یابد. ۲.سطح ۳.قدرتی ۴.حجمی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "پهلو". تجربهٔ حسی‌حجمی واردشدن جسم مزاحم بر سطح بدن (درد از سطح و تماس مستقیم واردمی‌شود)، واردشدن بر حجم وجودی و اعمال نیروی جسم خارجی.
فارسی	مثل خار در چشم کسی بودن (کنایه از اذیت مداوم)	مثل خار در چشم کسی استعارهٔ کلی ۱. مزاحم مانند خار ۲. برسطح چشم۳.فشار وارد کرده و ۴. وارد حجم چشم می‌شود.	۱.جزء به کل ۲. سطح ۳.مانع قدرتی ۴. حجمی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری مستقیم از "چشم"، عضوی از بدن، تجربهٔ نفوذ جسم مزاحم بر محدودهٔ شخصی، تجربهٔ حسی تماس شیء با سطح چشم، ایجاد مانع.
فرانسوی	**Etre dans les pattes de quelqu'un** (کنایه از اذیت مداوم)	در پای کسی (مسیر حرکت) کسی بودن استعارهٔ کلی ۱مزاحم مانند۱. یک مانع در ۲. مسیر حرکت دیگری قرار گرفته و ۳.وارد محدودهٔ حرکت او می‌شود.	۱.مانع قدرتی ۲. حرکتی ۳.حجمی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ جسمانی ایجاد مانع جسم در مسیر حرکت و مزاحمت در محدودهٔ شخصی.

اصطلاح کنایی ۸		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**Get up on the wrong side of the bed (کنایه از شروع بد)**	از سمت اشتباه تخت بیدارشدن استعارهٔ کلی: شروع بد مانند این است که از ۱. سمت (مسیر) اشتباه ۲.بیدارشده و درنتیجه ۳.عدم توازن میان درست و اشتباه، باعث شروع بد شود.	۱جهتی افقی (واژهٔ سمت تداعی‌گر سیر تبدیل حس خوب به بد)، ۲. حرکتی ۳. موازنه	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "بیدارشدن از جهتی اشتباه"، برهم خوردن تعادل روحی درنتیجهٔ حرکت جسمی اشتباه.
فارسی	**از دندهٔ چپ بلند شدن (کنایه از شروع بد)**	از دندهٔ چپ بیدارشدن استعارهٔ کلی: شروع بد مانند این است که از ۱. سمت چپ ۲. بیدار شده و درنتیجهٔ ۳.عدم توازن میان راست و چپ دچارعدم توازن روحی شوی ۴. که چپ برابر با بدی است (فارسی).	۱.جهتی افقی، ۲.حرکتی ۳.موازنه ۴.ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "بیدارشدن بر دندهٔ چپ" که تجربه‌ای بدنمند است، عدم توازن جسمی درنتیجهٔ حرکت جسمی اشتباه، مرتبط بودن جهت چپ مانند دست چپ با ضعف و ناتوانی.
فرانسوی	**Se lever du pied gauche (کنایه از شروع بد)**	برخاستن بر پای چپ استعارهٔ کلی: شروع بد مانند این است که بر روی ۱.پای چپ (جهت اشتباه) ۲. برخاسته ۳. و پا را بر سطح زمین بگذاری و ۴. درنتیجهٔ انتخاب پای چپ، تعادل برهم بخورد ۵.جهت چپ برابر با بدی است (فرانسوی).	۱.جهتی ۲.حرکتی ۳. سطح ۴. موازنه ۵.ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری مستقیم از "پا" که عضوی از بدن است، فعل "برخاستن" که تجربه‌ای کاملا بدنمند است و بلندشدن برروی پا گاهی، منجر به عدم تعادل و افتادن می‌شود، تماس پا با سطح: سطح و مکان، حضور در نقطه‌ای خاص، باعث شروع اتفاقی ناگوار است.

اصطلاح کنایی ۹		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**A pain in the Neck (کنایه از اذیت کردن)**	دردی در گردن استعارهٔ کلی: آزاردادن دیگری مانند دردی است ۱. در محدودهٔ گردن ۲. وارد شده ۳. اعمال نیرو می‌کند.	۱. جزء به کل (گردن در ارتباط با کلیت وجودی فرد، معنی می‌شود) ۲. حجمی ۳. قدرتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "گردن"، به عنوان بستری که درد برآن وارد می‌گردد (وجود فرد)، تجربهٔ بدنمند درد، تجربهٔ درون و بیرون بدن.
فارسی	**باعث دردسر بودن (کنایه از اذیت کردن)**	دردی در سر استعارهٔ کلی: آزاردادن دیگری مانند دردی است ۱. که در سر ۲. اعمال نیرو می‌کند.	۱.جزء به کل (سر در ارتباط با کلیت، به معنای تمام وجود فرد معنی می‌شود). ۲. قدرتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از "سر" عضوی از بدن، تجربهٔ بدنمند درد.
فرانسوی	**Casser les pieds a quelqu'un (کنایه از اذیت کردن)**	شکستن پای کسی استعارهٔ کلی: آزاردادن مانند ۱. شکستن ۲. پای کسی ۳. مانع از حرکت او می‌شود.	۱.قدرتی، جزء به کل ۳. حرکتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: "پا" عضوی از بدن و شکستن پا توسط دیگری، تجربه‌ای بدنمند است: مانع حرکت و پیشروی.

اصطلاح کنایی ۱۰		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**Make a deal with devil** (کنایه از اقدام به عمل شیطانی)	معامله بستن با شیطان استعارهٔ کلی: اقدام به عمل شیطانی مانند ۱. معامله کردن ۲. با ۳. شیطان است.	۱.. حرکتی (معامله بستن، وارد معامله شدن: کنش) ۲. ارتباطی (میان فرد و شیطان) ۳. جذب قدرتی و اعمال نیرو: واژهٔ شیطان: تداعی قدرت و وسوسه و کشش	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "معامله کردن و داد و ستد" که تجربه‌ای بدنمند است، وسوسه و کشش توسط بدن ادراک می‌شود.
فارسی	دین را به دنیا فروختن (کنایه از اقدام به عمل شیطانی)	دین را به دنیا فروختن استعارهٔ کلی: اقدام به عمل شیطانی مانند ۱. مبادلهٔ ۲. دو کالای "دین و دنیا" با یکدیگر است ۳ که دین با کلیت ارزش-های معنوی و دنیا با مادیات معنا می‌یابد ۴.و مرتبط می‌شود ۵. و منجر به برهم خوردن توازن ارزش‌ها می‌شود.	۱.قدرتی ۲.حجمی ۳.جزء به کل ۴.ارتباطی ۵.موازنه	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب "فروختن" و داد وستند که کاملا بدنمند است.
فرانسوی	**vendre son ame au diable** (کنایه از اقدام به عمل شیطانی)	فروختن روح به شیطان استعارهٔ کلی: اقدام به عمل شیطانی مانند ۱. فروختن ۲. روح مانند یک کالا ۳.که روح جزئی از وجود فرد تلقی می‌شود ۴ به شیطان است.	۱. قدرتی (فعل فروختن و واژهٔ شیطان) ۲. حجمی ۳.جزء به کل ۴. ارتباطی	حووزهٔ مبدا استعارهٔ کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "فروختن".

۴. ۱. ۲. داده‌های حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی مثبت

اصطلاح کنایی ۱۱		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**Have a warm heart** (کنایه از مهربانی)	قلبی گرم داشتن استعارهٔ کلی: فرد مهربان ۱. قلبی دارد که ۱.دربردارندهٔ ۲. گرما است.	۱.جزء به کل:قلب جزئی از بدن است که گرم بودن آن به کلیت شخصیت فرد تعمیم پیدا می‌کند ۲.حجمی ۳. کشش قدرتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از قلب، عضوی از بدن، تجربهٔ بدنمند نیروی کشش و جذب، تجربهٔ حسی دما.
فارسی	خونگرم بودن (کنایه از مهربانی)	خونگرم بودن استعارهٔ کلی: ۱. خون فرد مهربان ۲. دربردارندهٔ ۳. گرما است.	۱.جزء به کل ۲. حجمی ۳. کشش قدرتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بله خون، عضوی از بدن، تجربهٔ حسی دما.
فرانسوی	**Ce᾽est quelqu᾽un de chaleureux** (کنایه از مهربانی)	گرم بودن شخص استعارهٔ کلی: حریم وجود شخص ۱. دربردارندهٔ ۲. گرما است.	۱. حجمی ۲. کشش قدرتی	حوزهٔ مبدا استعارهٔ کلی: تجربهٔ حسی افزایش دما.

اصطلاح کنایی ۱۲		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**Win someone᾽s heart** (کنایه از جلب توجه)	قلب کسی را برنده شدن استعارهٔ کلی:جلب‌توجه مانند اینست که ۱.طی کنشی حرکتی (مبدا-مسیر-مقصد)، ۲.قلب طرف مقابل که جزئی از تمام احساسات اوست ۳. را تصاحب کرده ۴.کنشی متقابل میان دونفر برقرارشود.	۱.حرکتی ۲.جزءبه کل ۳.اجبار قدرتی ۴.ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو "قلب" و فعل ربودن که کنشی بدنمند و مستلزم رقابت فیزیکی است.
فارسی	دل کسی را به دست آوردن (کنایه از جلب توجه)	دل کسی را به‌دست آوردن، ربودن استعارهٔ کلی: جلب‌توجه مانند اینست که ۱.طی کنشی حرکتی ۲.قلب فرد را که جزئی ازتمام احساس اوست، ۳.تصاحب کرده و ۴.کنشی متقابل برقرارشود.	۱.حرکتی ۲.جزءبه کل ۳.اجبارقدرتی ۴.ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو "دل" و فعل به‌دست آوردن که کنشی کاملا بدنمند است.
فرانسوی	**Gagner le Coeur de qqn** (کنایه از جلب توجه)	دل کسی را به‌دست آوردن/برنده شدن استعارهٔ کلی:جلب‌توجه مانند اینست که ۱.طی کنشی حرکتی ۲.قلب فردی را ۳.تصاحب کرده و ۴.کنشی متقابل ایجاد شود.	۱. حرکتی ۲.جزءبه کل ۳.اجبارقدرتی ۴.ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو "قلب" و فعل به‌دست آوردن که کنشی کاملا بدنمند است، برنده‌شدن نیازمند رقابت فیزیکی است.

اصطلاح کنایی ۱۳		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**To be all ears (کنایه از توجه و همدلی)**	همهٔ وجود، گوش شدن استعارهٔ کلی: توجه و اهمیت به صحبت کسی مانند اینست که ۱.همهٔ وجودت تبدیل به ۲. گوش شود ۳. و گوش همچون ظرفی پیام را دربرمی‌گیرد و ۴. تعامل دونفره شکل می‌گیرد.	۱. اجبار قدرتی (واژهٔ "همه" بیانگر تمرکز و تسلط قدرت شنوایی بر کل بدن ۲.کل به جزء (همهٔ وجود به گوش، تقلیل یافته) ۳.حجمی ۴. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "گوش"، و توجه کردن که حسی‌ادراکی و کاملا بدنمند است.
فارسی	**گوش شنوا داشتن (کنایه از توجه و همدلی)**	گوش شنوا داشتن استعارهٔ کلی: توجه و اهمیت مثل اینست که ۱.گوش (نماد کلیت وجودی فرد) ۲. پیام طرفِ مقابل را دربرگرفته ۳ و تعاملی دوطرفه ایجاد کند.	۱.جزء به کل ۲. حجمی ۳. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "گوش"، و توجه کردن که حسی‌ادراکی و کاملا بدنمند است.
فرانسوی	**Preter une Oreille attentive (کنایه از توجه و همدلی)**	قرض‌گرفتن گوش برای شنیدن استعارهٔ کلی: توجه و اهمیت مانند اینست که ۱. گوش که نماد توجه است را ۲.طی کنشی حرکتی و عملی داوطلبانه قرض بگیری ۳. و اراده‌ای برای همدلی نشان دهی ۳.گوش پیام را دربرمی‌گیرد ۴. و ایجاد کنش دوطرفه.	۱.جزء به کل ۲.حرکتی ۳. قدرتی ۴.حجمی ۵.ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "قلب"، تجربهٔ فضایی حجم. زبان فرانسوی "همدلی" را در قالب کنشی فعالانه تصویرسازی می‌کند.

اصطلاح کنایی ۱۴		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**Grin & bear it (کنایه از تحمل فشار و عدم بروز در ظاهر)**	لبخند بزن و تحمل کن استعارهٔ کلی: فرد ۱.تحمل فشار ناشی از ۲. رنجش درونی ۳. را با بروز لبخند بر ۴. ظاهر وسطح صورت نشان می‌دهد. تا ۵.تعادل ظاهری حفظ شود ۵. ارتباطی میان درون و ظاهر برقرار می‌شود.	۱.قدرتی ۲.حجمی (بدن همچون حجمی است که دربردارندهٔ رنج است). ۳. جزء به کل ۴. سطح ۵.موازنه ۶. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "لبخند زدن" نشان‌دهندهٔ رضایت ظاهری، تحمل فشار و رنجش درون حجم بدن یا قلب.
فارسی	**خم به ابرو نیاوردن (کنایه از تحمل فشار و عدم بروز در ظاهر)**	خم به ابرو نیاوردن استعارهٔ کلی: فرد ۱. تحمل فشار ناشی از ۲.رنج درونی را با ۳.خم نکردن ابرو ۴. بر ظاهر صورت ۵.تحمل می‌کند ۶. و ارتباطی میان درون و ظاهرایجاد می‌گردد.	۱.قدرتی ۲.حجمی ۳.جزء به کل (نماد عدم واکنش کل بدن) ۴ . سطح ۵. موازنه ۶. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "اخم نکردن"، نشان‌دهندهٔ رضایت ظاهری، تحمل فشار درون حجم بدن یا قلب.
فرانسوی	**Prendre sur soi (کنایه از تحمل فشار و عدم بروز در ظاهر)**	بر روی خودت بگذار استعارهٔ کلی: فرد ۱. فشار وارده را ۲.طی کنشی فعالانه ۳. برروی سطح پوست ۴ خود قرار داده ۵. و می‌کوشد تا تعادل برقرار کند.	۱.قدرتی ۲. حرکتی ۳. سطح ۴. حجمی (حجم وجودی خود) ۵. موازنه روحی (میان درون و بیرون: ارتباطی ضعیف)	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ بدنمند تحمل فشار چیزی روی بدن و فشار وارده بر حجم بدن، تجربهٔ حسی‌ادراکی تماس با سطح پوست.

اصطلاح کنایی ۱۵		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**Bite the bullet (کنایه از تحمل رنجش بدون شکایت)**	گاز گرفتن گلوله استعارهٔ کلی: تحمل رنجش مانند اینست که ۱. گلوله‌ای را ۲. با شدت گاز بگیری ۳. و سطح دندان با گلوله در تماس است.	۱.حجمی (گلوله، حجمی است که دربردارندهٔ درد است)، ۲. اعمال نیروی قدرتی: فرد مجبوراست فشار درد را تحمل کند (تشبیه به فشردن گلوله) ۳. سطح (تماس سطح دندان با گلوله: مواجههٔ نزدیک با رنج و بروز در سطح	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "گازگرفتن"، تجربهٔ حسی لمس و درد ناشی از نزدیکی. منشا اصطلاح: ارجاع به جنگ‌های اروپا که از سربازان خواسته می‌شد فشار ناشی از درد را با فشردن گلوله تحمل کنند
فارسی	**دندان روی جگر گذاشتن (کنایه از تحمل رنجش بدون شکایت)**	دندان روی جگرگذاشتن استعارهٔ کلی: تحمل رنجش مانند اینست که ۱. دندان‌ها، نماد سرکوب و اراده و جگر، نماد درد و احساس ۲. که دربردارندهٔ حجم رنجش است ۳. با یکدیگر کنشی متقابل داشته باشند، تلاش برای توازن روحی ایجاد شود و ۴. فشار وارده بر جگر، بروز رنجش را سرکوب کند. ۵. تماس دندان با جگر.	۱.جزء به کل ۲.حجمی ۳.موازنه (طرحواره موازنه بدلیل کشمکش یک نیروی پویا و زنده: جگر و نیروی ثابت: دندان ۴.اعمال نیروی قدرتی ۵. سطح	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب "کازگرفتن با دندان"، تجربهٔ حسی تماس، ایجاد تعادل فیزیکی پس از اعمال فشار.
فرانسوی	**Serrer les dents (کنایه از تحمل رنجش بدون شکایت)**	ساییدن دندان‌ها بر یکدیگر استعارهٔ کلی: تحمل رنجش مانند اینست که ۱. دندان‌ها را بر یکدیگرفشار دهی ۲. و رنجش را در حجم بستهٔ دهان حبس کنی ۳. ساییدن سطح دندان‌ها: شدت بروز خشم در سطح.	۱.اعمال نیروی قدرتی ۲.حجمی ۳.سطح: بروز خشونت شدید	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "دندان‌ها" و تجربهٔ حسی ادراکی اعمال فشار فیزیکی.

اصطلاح کنایی ۱۶		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**Grin & bear it (کنایه از تحمل رنجش و عدم بروز در ظاهر)**	لبخند بزن و تحمل کن استعارهٔ کلی: فرد ۱.تحمل فشار ناشی از ۲. رنجش درونی ۳. را با بروز لبخند بر ۴. ظاهر و سطح صورت نشان می‌دهد تا ۵.تعادل ظاهری حفظ شود ۵. ارتباطی میان درون و ظاهر برقرار می‌شود.	۱.قدرتی ۲.حجمی (بدن همچون حجمی است که دربردارندهٔ رنج است). ۳. جزء به کل ۴. سطح ۵.موازنه ۶. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "لبخند زدن" نشان‌دهندهٔ رضایت ظاهری، تحمل فشار و رنجش درون حجم بدن یا قلب.
فارسی	**خم به ابرو نیاوردن (کنایه از تحمل رنجش و عدم بروز در ظاهر)**	خم به ابرو نیاوردن استعارهٔ کلی: فرد ۱. تحمل فشار ناشی از ۲.رنج درونی را با ۳.خم نکردن ابرو (نماد عدم واکنش کل بدن) ۴. بر ظاهر صورت ۵.تحمل می‌کند ۶. و ارتباطی میان درون و ظاهر ایجاد می‌گردد.	۱.قدرتی ۲.حجمی ۳.جزء به کل ۴. سطح ۵. موازنه ۶. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "اخم نکردن"، نشان‌دهندهٔ رضایت ظاهری، تحمل فشار درون حجم بدن یا قلب.
فرانسوی	**Prendre sur soi (کنایه از تحمل رنجش و عدم بروز در ظاهر)**	بر روی خودت بگذار استعارهٔ کلی: فرد ۱. فشار وارده را ۲.طی کنشی فعالانه ۳. برروی سطح پوست ۴ خود (حجم وجودی خود) قرار داده ۵. و می‌کوشد تا تعادل روحی (میان درون و بیرون: ارتباطی ضعیف) برقرار کند.	۱.قدرتی ۲. حرکتی ۳. سطح ۴. حجمی ۵. موازنه	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ بدنمند تحمل فشار چیزی روی بدن و فشار وارده بر حجم بدن، تجربهٔ حسی‌ادراکی تماس با سطح پوست.

اصطلاح کنایی ۱۷		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**To be carried away by love (کنایه از ذوق‌زدگی ناشی از عشق)**	توسط عشق برده شدن استعارهٔ کلی: عشق ۱. همچون نیروی پویایی است که ۲. فرد را با نیروی خود به ۳.جهتی دور و بالا همراه می‌سازد.	۱. حرکتی ۲. اجبار قدرتی (سلطه و کنترل‌گری عشق) ۳. جهتی عمودی	بله. حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ بدنمند همراه شدن با نیروی فیزیکی.
فارسی	**سر از پا نشناختن (کنایه از ذوق‌زدگی ناشی از عشق)**	سر از پا نشناختن استعارهٔ کلی: فرد تحت تأثیر ۱. جذبهٔ نیروی عشق ۲. سر را از پا (دو عضو بدن که در ارتباط با کلیت معنا می‌یابند، ۳.نمی‌تواند تشخیص دهد (توازن روحی بهم می‌خورد).	۱.اجبار و کشش قدرتی ۲.جزء به کل (عدم تشخیص دو عضو بدن: ازبین رفتن انسجام روحی ۳.موازنه (در برابر طرحوارهٔ حرکتی در دو زبان دیگر)	بله. حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در دو عضو "سر و پا" و برهم خوردن تعادل فیزیکی ناشی از عدم کنترل این دو.
فرانسوی	**Etre emporte par l'amour (کنایه از ذوق‌زدگی)**	توسط عشق برده شدن استعارهٔ کلی: عشق ۱. همچون نیروی پویایی است که ۲. فرد را با نیروی خود به ۳.جهت بالا همراه می‌سازد.	۱.حرکتی ۲.اجبار قدرتی (سلطه و کنترل‌گری عشق)، جهتی عمودی	بله. حوزهٔ مبدا استعاره کلی: تجربهٔ بدنمند همراه شدن با نیروی فیزیکی.

اصطلاح کنایی ۱۸		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	**To welcome somebody with open arms (کنایه از پذیرش و حمایت)**	با بازوانی باز، به کسی خوشامد گفتن استعارهٔ کلی: پذیرفتن کسی مانند اینست که ۱.طی کنشی پویا به سمت کسی حرکت کنی ۲.با بازوانی (نماد پذیرش کلی) ۳.گشاده (دربرگیرندهٔ فرد مقابل)، ۴.ظرف مقابل را به خود کشانیده و۵.کنشی متقابل ایجادکنی.	۱.حرکتی ۲.جزء به کل ۳.حجمی ۴.کشش قدرتی ۵. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "در آغوش گرفتن": تجربهٔ حسی ادراکی اصطلاح فرانسوی کاملا بومی بوده و در ادبیات کلاسیک فرانسوی از حدود قرن ۱۷ به بعد بکارگرفته می‌شده است و ریشه در لاتین دارد.
فارسی	**کسی را با آغوش باز پذیرفتن (کنایه از پذیرش و حمایت)**	با آغوش باز کسی را پذیرفتن استعارهٔ کلی: پذیرفتن کسی مانند اینست که ۱.طی کنشی پویا به سمت کسی حرکت کنی ۲.با بازوانی (نماد پذیرش کلی) ۳.گشاده (دربرگیرندهٔ فرد مقابل)، ۴.ظرف مقابل را به خود کشانیده و۵.کنشی متقابل ایجادکنی.	۱.حرکتی ۲.جزء به کل ۳.حجمی ۴.کشش قدرتی ۵. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "در آغوش گرفتن": تجربهٔ حسی ادراکی اصطلاح انگلیسی در اشعار شکسپیر و انجیل بسیار کاربرد داشته و "بازوان گشاده"، استعارهٔ درون‌زای انگلیسی است.
فرانسوی	**Accueillir qqn a bras ouverts (کنایه از پذیرش و حمایت)**	با بازوانی باز، به کسی خوشامد گفتن استعارهٔ کلی: پذیرفتن کسی مانند اینست که ۱.طی کنشی پویا به سمت کسی حرکت کنی ۲.با بازوانی (نماد پذیرش کلی) ۳.گشاده (دربرگیرند ۴.ظرف مقابل را به خود کشانیده و۵.کنشی متقابل ایجادکنی.	۱.حرکتی ۲.جزء به کل ۳.حجمی ۴.کشش قدرتی ۵. ارتباطی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: نمود بدنمندی در قالب فعل "در آغوش گرفتن": تجربهٔ حسی ادراکی اصطلاح فارسی نیز، در اشعار عطار، حافظ و سعدی موجود است. بنابراین هیچ‌کدام از این سه اصطلاح، تحت‌تأثیر گرته‌برداری و یا وامگیری از زبان دیگر، شکل‌نگرفته‌اند.

اصطلاح کنایی ۱۹		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	Hold one's tongue (کنایه از عدم پرخاشگری)	زبان خود را گرفتن استعارهٔ کلی: جلوگیری از پرخاشگری مانند اینست که ۱. در برابر حرکات زبان ۲. مانع ایجاد کنی ۳. و زبان در ارتباط با کلیت وجود فرد معنا می‌یابد.	۱. حرکتی ۲. مانع قدرتی ۳. جزء به کل	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "زبان" و به‌صورت ارادی جلوی حرکت آن را گرفتن.
فارسی	جلوی زبان خود را گرفتن (کنایه از عدم پرخاشگری)	جلوی زبان خود را گرفتن استعارهٔ کلی: جلوگیری از پرخاشگری مانند اینست که ۱. از حرکات زبان که منجر به ایجادکلام می‌شود ۲.ممانعت کرده ۳.و زبان نماد کلیت وجودی است.	۱.حرکتی ۲. مانع قدرتی ۳. جزء به کل	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "زبان" و به‌صورت ارادی جلوی حرکت آن را گرفتن.
فرانسوی	Tirer sa langue (کنایه از عدم پرخاشگری)	کشیدن زبان استعارهٔ کلی: جلوگیری از پرخاشگری مانند اینست که ۱.طی حرکتی ۲زبان که نماد حرافی است را به بیرون و جهتی خاص ۴. بکشی.	۱.حرکتی ۲. جزء به کل ۳. جهتی ۴. اعمال نیروی قدرتی	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: بهره‌گیری از عضو بدن "زبان" و کشیدن آن که حرکتی بدنمند است.

اصطلاح کنایی ۲۰		لایهٔ تحت‌الفظی	طرحواره‌های تصویری	بدنمندی
انگلیسی	To be someone's rock (کنایه از فرد حمایتگر)	صخره کسی بودن، استعارهٔ کلی: فرد حامی مانند صخره ۱. غم طرف مقابل را دربرگرفته ۲. فشارروحی او را پذیرفته ۳.و ازطریق ایجاد کنشی متقابل ۴. باعث توازن روحی در او می‌شود.	۱.حجمی ۲.اعمال نیروی قدرتی ۳. ارتباطی ۴. موازنه	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: ارجاع به فعل "تکیه کردن" که تجربه‌ای بدنمند است، تحمل فشار نیروی خارجی، برقراری توازن جسمی پس از تکیه‌کردن صخره.
فارسی	تکیه‌گاه کسی بودن (کنایه از فرد حمایتگر)	تکیه‌گاه کسی بودن، استعارهٔ کلی:فرد حامی مانند تکیه‌گاه ۱.غم طرف مقابل را دربرگرفته ۲.فشار روحی طرف مقابل را پذیرفته ۳. و با کنشی متقابل، ۴. باعث توازن روحی او می‌شود.	۱.حجمی ۲.اعمال نیروی قدرتی ۳.ارتباطی ۴.موازنه	حوزهٔ مبدا استعاره کلی: ارجاع به فعل "تکیه‌کردن": تجربه‌ای بدنمند، تحمل فشارنیروی خارجی، برقراری توازن پس از تکیه‌کردن به تکیه‌گاه.
فرانسوی	Etre pilier de qqn	ستون کسی بودن، استعارهٔ کلی: حامی مانند ستون ۱.که جزئی از سازه‌ای بزرگتر است ۲. غم طرف مقابل را دربرمی‌گیرد ۳.فشارروحی او را پذیرفته ۳.و با کنشی متقابل ۴. ایجادتوازن می‌کند.	۱.جزءبه کل (نهادیزرگتر مانند جامعه) ۲.قدرتی ۳.ارتباطی ۴.موازنه	حوزهٔ مبدا استعارهٔ کلی: تکیه‌کردن:تجربه‌ای بدنمند، تحمل فشارخارجی.

۴. ۲. تحلیل داده‌های دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی منفی و مثبت"

ابتدا آمار مرتبط با مبحث کنش‌های بین‌فردی منفی و دربردارندهٔ زیرمجموعهٔ "اذیت"، سپس کنش‌های بین‌فردی مثبت و دربردارندهٔ زیرمجموعهٔ معنایی "محبت" بررسی و تحلیل می‌شود، سپس به نتیجه‌گیری کلی پرداخته خواهد شد.

۴. ۲. ۱. تحلیل داده‌های حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی منفی

جدول ۱. درصد به‌کارگیری طرحواره‌های تصویری حوزهٔ "کنش‌های بین‌فردی منفی: چترواژهٔ اذیت" در انگلیسی، فارسی و فرانسوی

نوع طرحواره	فرانسوی	فارسی	انگلیسی	جمع کلی
قدرتی	۳۲/۱۴	۳۵/۷۱	۳۲/۱۴	۲۴/۳۵
حجمی	۳۰	۴۰	۳۰	۱۷/۳۹
جزء به کل	۲۷/۴۱	۳۵/۲۹	۳۳	۱۳/۸۲
سطح	۳۵/۷۱	۲۱/۴۳	۴۲/۸۶	۱۲/۱۷

نوع طرحواره	فرانسوی	فارسی	انگلیسی	جمع کلی
حرکتی	۳۸٫۴۶	۲۳٫۰۸	۳۸٫۴۶	۱۱٫۳۰
جهتی	۵۰	۲۵	۲۵	۸٫۷۰
ارتباطی	۳۳٫۳۳	۳۳٫۳۳	۲۸	۵٫۷۹
موازنه	۱٫۷۴	۲٫۶۱	۰٫۸۷	۵٫۲۲

طرحوارهٔ قدرتی در مجموع با ۲۴٫۳۵درصد اولین طرحوارهٔ پرتکرار محسوب می‌شود؛ بدرفتاری و اذیت در هر سه زبان با روابط قدرت، سلطه‌گری و کنترل‌گری در ذهن سخنوران عینیت‌بخشی می‌شود. افراد هنگام صحبت از بدرفتاری اغلب آن را در قالب نمایش قدرت، اعمال زور و تجاوز به دیگری درک و بیان می‌کنند. طرحوارهٔ سطح در انگلیسی بیشترین درصد به‌کارگیری را دارد. اصطلاحات **غذاخوردن از دست دیگری**، **داغ شدن زیر یقه**، **در موهای کسی بودن**، **خاری در پهلو** در انگلیسی این تمایزات آماری را رقم زده است که می‌توان آن را نشانهٔ بروز ظاهری خشم، نقض ادب به‌صورت علنی، و مزاحمت از طریق مجاورت، تماس و نزدیکی تعبیر کرد.

طبق نظر کوچش «برخی استعاره‌ها جهانی‌اند، برخی شبه‌جهانی و برخی فرهنگ‌ویژه هستند. جهانی‌بودن به‌معنای حضور در همهٔ زبان‌ها نیست بلکه به حضور بالقوهٔ ظهور آن‌ها بر پایهٔ تجربیات انسانی مشترک اشاره دارد» (کوچش، ۲۰۱۰، ۲۰۱۵، ۲۰۱۸). از استعاره‌های مفهومیِ دربردارندهٔ استعاره‌های ابتدایی و طرحواره‌هایی مشترک در عین یکسان بودن مفهوم کنایی، می‌توان به استعاره‌های زیر اشاره کرد:

استعارهٔ جهانی ۱: مفهوم ابراز عصبانیت در مواجهه با دیگری در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی با اصطلاحات **خالی کردن روی کسی**، **دق دلی چیزی را روی سر کسی خالی کردن** و **سرِ کسی خالی کردن** تصویرسازی شده است و طرحواره‌های حجمی، قدرتی، حرکتی و جهتی در هر سه زبان مشترک هستند، هرچند زبان فارسی با به‌کارگیری واژهٔ "دق دلی" برهم ریختگی روحی روانی فرد عصبانی را توسط الگوی موازنه، به‌خوبی عینیت‌بخشی کرده است.

استعارهٔ جهانی ۲: داغ شدن زیر یقه در انگلیسی و جوش آوردن از شدت خشم در فارسی و

فرانسوی، با اولویت طرحوارهٔ حجمی در انگلیسی (بدن مانند ظرفی که از شدت خشم به شدت داغ شده است) و قدرتی در فارسی و فرانسوی (جوشیدن) میزان تمرکز هر زبان بر نوع عینیت‌بخشی را تداعی می‌کند.

استعارهٔ جهانی ۳: هر سه زبان مفهوم کنایی **نادیده‌گرفتن حقیقت** را با روساخت **بستن چشم‌ها** عینیت‌بخشی می‌کنند. این طرحوارهٔ میان‌فرهنگی چشم را مانند ظرفی حاوی وجدان درنظر می‌گیرد که بستن درپوش آن (بستن چشم) تداعی‌گر بی‌توجهی به حقیقت است. طرحوارهٔ حرکتی با به‌کارگیری واژهٔ "برگرداندن" در **برگرداندن چشم به کوری** در انگلیسی فعال می‌شود که این عمل را با مفهوم ضمنی "آگاهانه و کنشی فعال" در انگلیسی تصویرسازی می‌کند.

استعارهٔ جهانی ۴: سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی معنی کنایی **اذیت شدن** را با روساخت‌های **خاری در پهلو**، **خاری در چشم**، **در پای کسی قرار گرفتن** به تصویر می‌کشند. طرحواره‌های حجمی و قدرتی مشترک هستند. واژهٔ "پا" در فرانسوی و تداعی ممانعت از حرکت، بازهم به سخنوران این زبان القا می‌کند که هرآنچه مانع آزادی عمل و حرکتِ فعالانه شود، مزاحم تلقی می‌شود (تحت‌تأثیر جنبش اگزیستنسیالیسم فرانسه).

استعارهٔ جهانی ۵: برخاستن از سمت چپ تخت، از دندهٔ چپ بلند شدن، و برخاستن بر پای چپ سه اصطلاح کاربردی در انگلیسی، فارسی و فرانسوی هستند که معنی کنایی **بدرفتاری از ابتدا** را از طریق ترکیبی از طرحواره‌های تصویری حرکتی، جهتی، و موازنه بیان کرده‌اند. واژهٔ "چپ" فقط در فارسی و فرانسوی ذکر شده است و ارتباط چپ و نحسی را تحت‌تأثیر فرهنگ دو جامعهٔ فارسی و فرانسوی‌زبان برجسته می‌کند (جهتی). طرحوارهٔ حرکتی، طرحوارهٔ غالب در این استعاره‌ها است و مسیر خطی تبدیل‌شدن رفتاری مثبت و یا خنثی به رفتاری بد را تصویرسازی می‌کند.

استعارهٔ جهانی ۶: اصطلاحات با شیطان وارد معامله شدن، دین را به دنیا فروختن و روح را به شیطان فروختن در انگلیسی، فارسی و فرانسوی در قالب کلی "فروش و معامله" با اولویت طرحوارهٔ قدرتی (واژگان فروختن و شیطان، تداعی‌گر اعمال نیرو و قدرت شیطانی هستند)

بازنمایی شده‌اند. طرحوارهٔ موازنه در فارسی دین را در مقابل دنیا قرار داده و فرد مرتکب را دچار فروپاشی و رو به زوال تلقی می‌کند (تحت‌تأثیر باورهای فرهنگی‌دینی). طرحوارهٔ جزء به کل در فرانسوی، روح را به ارزش‌های معنوی مرتبط می‌سازد و فروختن آن را انحطاط تلقی فردی می‌داند (داستان فاوست و ادبیات غنی فرانسه).

۴. ۲. ۲. تحلیل داده‌های حوزهٔ مفهومی کنش‌های بین‌فردی مثبت

استخراج طرحواره‌های تصویری "کنش‌های بین‌فردی مثبت" در سه زبان موردنظر، داده‌ها و درصدهای زیر را در اختیار محقق قرار داده است.

جدول ۲. درصد به‌کارگیری طرحواره‌های تصویری حوزهٔ "کنش‌های بین‌فردی مثبت: چترواژهٔ محبت" در انگلیسی، فارسی و فرانسوی

نوع طرحواره	فرانسوی	فارسی	انگلیسی	درصد کلی
قدرتی	۳۴٫۵۰	۳۱٫۰	۳۴٫۵	۲۵٫۲
جزء به کل	۲۷٫۳	۴۰٫۹	۳۱٫۸	۱۸٫۸
حجمی	۳۳٫۳	۳۳٫۳	۳۳٫۳	۱۵٫۷
ارتباطی	۲۶٫۵	۳۳٫۳	۳۳٫۳	۱۴٫۹
حرکتی	۴۲٫۹	۲۱٫۴	۳۵٫۷	۱۲٫۲
موازنه	۲۵	۵۰	۲۵	۶٫۹
سطح	۲٫۲۵	۱٫۵۰	۲٫۲۵	۶
جهتی	۴۰	۲۰	۴۰٪	۴٫۳

در تحلیل طرحواره‌های تصویری فعال در اصطلاحات کنایی حوزهٔ "کنش‌های بین‌فردی مثبت" در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی باز هم به درصد بالای طرحوارهٔ قدرتی ۲۵درصد در مجموع کل طرحواره‌ها برمی‌خوریم که زیرمجموعهٔ کشش و جذبِ در بسیاری از اصطلاحات چنین آماری را رقم زده است. ساختار اصطلاحاتی مانند **دل کسی را بردن یا به‌دست‌آوردن، با آغوش یا دستان باز کسی را پذیرفتن** و مانند این‌ها در سه زبان، تداعی‌گر تلاش برای کشش، جذب و برقراری ارتباط میان طرفین است.

طرحوارهٔ جزء به کل دومین طرحوارهٔ فعال در سطح ساختارهای زبانی و نیز شناختی در

عینیت‌بخشی به مفاهیم محبت و مهربانی است. آمار بالاتر این طرحواره در فارسی، نشان می‌دهد که قوهٔ شناخت فارسی‌زبان‌ها تحت تأثیر فرهنگ تحلیل‌گرایانه و قضاوتگر خود، معانی را بیش از سایر زبان‌ها از طریق جزئیات ادراک می‌کند.

از استعاره‌های جهانی به‌کاررفته برای حوزهٔ مفهومی **کنش‌های بین‌فردی مثبت: محبت** در سه زبان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

استعارهٔ جهانی ۱: خونگرم بودن، قلبی گرم داشتن و فرد گرمی بودن در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی با اولویت اصلی طرحواره‌های قدرتی و حجمی، محبت را انرژی و نیرویی (قدرتی) درون خون، قلب و یا وجود شخص (حجمی) تلقی می‌کند. طرحوارهٔ سطح در انگلیسی، بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ فردمحور جامعهٔ انگلیسی‌زبان است.

استعارهٔ جهانی ۲: مفهوم کنایی "حمایت کردن و پشتیبانی" در قالب اصطلاحات **صخرهٔ کسی بودن، تکیه‌گاه کسی بودن و ستون کسی بودن** در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی از طریق طرحواره‌های قدرتی (اعمال فشار روانی)، حجمی (وارد حریم شخصی دیگری شدن) و موازنه (کسب آرامش روحی) و نیز ارتباطی (ایجاد پیوند عاطفی) عینیت‌بخشی شده است.

استعارهٔ جهانی ۳: برنده شدن قلب دیگری، دل کسی را بُردن و به‌دست آوردن (ربودن) قلب دیگری در انگلیسی، فارسی و فرانسوی، با فعال‌سازی طرحواره‌های تصویری حجمی (قلب مانند کالایی است که می‌توان رقابت کرده و آن را برنده شد، آن را ربود و یا به‌دست آورد)، قدرتی (اعمال نیرو به منظور ربودن و به‌دست آوردن)، ارتباطی (ایجاد ارتباط عاطفی میان دو نفر)، حرکتی (حرکتی پویا و فعالانه به منظور جلب توجه) و نیز جزء به کل عینیت‌بخشی شده‌اند.

استعارهٔ جهانی ۴: مفهوم کنایی **توجه و یا پشتکارداشتن** با ساختار زبانی **گذاشتن قلب در کاری یا کسی، دل دادن به کاری یا کسی و تمام قلب را در چیزی گذاشتن** به‌ترتیب در انگلیسی، فارسی و فرانسوی با بهره‌گیری از الگوهای جزء به کل، حجمی، قدرتی و نیز ارتباطی در هر سه زبان بازنمایی شده است.

استعارهٔ جهانی ۵: همدردی کردن با شخصی دیگر در سه زبان موردنظر با بهره‌گیری از عضو "گوش" در استعاره‌های همهٔ وجود **گوش بودن، گوش شنوا داشتن و قرض‌گرفتن گوش برای** شنیدن همگی در مرحلهٔ اول الگوی جزء به کل را فعال می‌سازند، طرحوارهٔ حجمی و ارتباطی از دیگر مشترکات این اصطلاحات هستند. طرحوارهٔ حرکتی در فرانسوی (قرض‌گرفتن) به کنش فعالانهٔ فرد به‌منظور ابراز همدردی اشاره دارد.

استعارهٔ جهانی ۶: اصطلاحات **گاز گرفتن زبان، جلوی زبان خود را گرفتن، کشیدن زبان به** بیرون در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی الگوهای حرکتی، قدرتی و جزء به کل (زبان)، و جهتی در فرانسوی را فعال می‌سازند.

استعارهٔ جهانی ۷: در سه اصطلاح **گاز گرفتن گلوله، دندان روی جگر گذاشتن و کشیدن** دندان‌ها بر روی یکدیگر نیز تاحدودی استعاره‌ای جهانی محسوب می‌شوند: طرحوارهٔ جزء به کل، قدرتی، سطح و حجمی در سه زبان مشترک است. واژهٔ "جگر" تداعی‌گر صبر و شکیبایی است. طرحواره‌های جزء به کل و موازنه در فارسی فعال بوده و تداعی‌گر تأکید جامعهٔ فارسی‌زبان بر تحمل نارضایتی و رنجش به‌منظور حفظ آرامش و آبرو است.

استعارهٔ جهانی ۸: مفهوم انتزاعی "پذیرش و استقبال از کسی" در زبان‌های انگلیسی، فارسی و فرانسوی با سه اصطلاح **خوش‌آمدگویی به کسی با دستان باز، با آغوش باز کسی را پذیرفتن و** نیز **با بازوان باز به کسی خوش‌آمد گفتن** عینیت‌بخشی شده است که طرحواره‌های قدرتی (نیروی جذب میان دو فرد)، جزء به کل، ارتباطی و حرکتی از مشترکات میان این سه ساختار هستند.

۵. نتیجه‌گیری

تعداد بالای استعاره‌های جهان‌شمول و میان‌فرهنگی در دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی محبت و اذیت" که ۱۴ از ۲۰ مورد را دربرمی‌گیرد، حاکی از آن است که تجربیات بدنی بشر که از ابتدایی‌ترین روزمرگی‌ها و عادت‌ها حتی در اقلیم‌های متفاوت ریشه می‌گیرد، در این دو حوزه به میزان بالایی مشترک، و باعث همگرایی استعاره‌های مفهومی،

استعاره‌های ابتدایی و طرحواره‌های تصویری در سطح سه زبان شده است. درحالی‌که مفاهیم دیگری از قبیل "خیانت و صداقت" با آمار استعاره‌های جهان‌شمول ۷ از ۲۰ با ارجاع به فرهنگ، ادبیات عامیانه و سنن بازنمایی شده‌اند، و زبان بدنمند معنا را در قالب‌های بومی و با ارجاع بیشتری به بافت فرهنگی متمایز خود بازسازی نموده است (محمدی و دیگران، ۱۴۰۴). کوچش (۲۰۱۲) معتقد است: «استعاره‌های جهان‌شمول به لایهٔ زیرساختی بنیادین تجربیات فرهنگی ارجاع می‌دهند، لایه‌ای که زیرساخت و یا روساخت استعاره‌های فرهنگ‌ویژه را تشکیل می‌دهد». درنتیجه، طبق تعریف کوچش می‌توان دو حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی منفی و مثبتِ دربردارندهٔ زیرمجموعه‌های معنایی "اذیت و محبت" را جهانی و دربردارندهٔ لایهٔ فراگیر معنا که بر اساس نخستین تجربیات مشترک بشریت حتی در محیط‌های متفاوت شکل‌گرفته‌است، محسوب کرد و دو حوزهٔ "خیانت و صداقت" را به لحاظ کاربرد عناصر و اجزای زبانی خاص و "فرهنگ‌ویژه" که در لایهٔ سطحی‌تر معنا که توسط فرهنگی خاص پر می‌شود، طبقه‌بندی کرد (محمدی و دیگران، ۱۴۰۴).

جدول۳. درصد به‌کارگیری طرحواره‌های تصویری در دو حوزهٔ "کنش‌های بین‌فردی منفی و مثبت: اذیت و محبت" در هر زبان و درمجموع

طرحواره	فرانسوی	فارسی	انگلیسی	جمع کل
قدرتی	۳۳٫۳۲	۳۳٫۳۶	۳۳٫۳۲	۲۴٫۷۸
حجمی	۳۱٫۶۵	۳۶٫۶۵	۳۱٫۶۵	۱۶٫۵۵
جزء به کل	۳۱٫۳۰	۳۸٫۱۰	۳۳٫۵۵	۱۶٫۳۱
حرکتی	۴۰٫۶۸	۲۲٫۲۴	۳۷٫۰۸	۱۱٫۷۵
ارتباطی	۲۹٫۹۲	۳۳٫۳۲	۳۰٫۶۵	۱۰٫۳۵
موازنه	۲۹٫۱۷	۴۵	۲۵٫۸۴	۹٫۹۷
سطح	۱۸٫۹۸	۱۱٫۴۷	۲۲٫۵۶	۹٫۰۹
جهتی	۴۵	۲۲٫۵۰	۳۲٫۵۰	۶٫۵۰

در جدول ۳ که حاصل میانگین دو جدول ۱ و ۲ تلقی می‌گردد، درصد به‌کارگیری هر طرحوارهٔ تصویری در هر زبان به‌طورجداگانه محاسبه شده است تا با تحلیل روساخت‌ها و تصویرسازی‌های غالب در یک زبان بتوان شیوهٔ ادراک معنی و اولویت شناختی سخنوران هر

زبان را تشخیص داد، زیرا در نظریهٔ لیکاف و جانسون (۱۹۸۷) استخراج و تحلیل طرحواره‌های تصویری راهی برای دستیابی به الگوهای غالب مفهوم‌سازی و ادراک در یک جامعهٔ زبانی محسوب می‌شود. تکرار نظام‌مند طرحواره‌هایی خاص در لایهٔ تحت‌الفظی (اصطلاحات کنایی) زبان نشان می‌دهد که سخنوران تمایل دارند مفاهیم انتزاعی را در چارچوب‌های شناختی معینی سازمان دهند. علاوه براین، در ستون آخر"جمع کل" درصد به‌کارگیری هر طرحوارهٔ تصویری به‌طورکلی در مجموع سه زبان محاسبه شده است تا بتوان الگوهای ادراکی غالب و اولویت تصویرسازی سخنوران کل سه زبان که از شاخه‌های ژرمنیک (انگلیسی)، ایرانی (فارسی) و لاتین (فرانسوی) انتخاب شده‌اند و حیطهٔ گسترده‌ای از تنوعات زبانی را دربرمی‌گیرد، تعیین نمود.

۵. ۱. دستاوردهای پژوهش

الف) نقش مؤثر بدنمندی در شکل‌گیری اصطلاحات کنایی حوزهٔ "اذیت و محبت" در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی

نتایج این پژوهش نقش موثر بدن و تجربهٔ زیستهٔ افراد در اقلیم‌های متفاوت را در شکل‌دهی به استعاره‌های مفهومی دو حوزهٔ "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" تأیید می‌کند. تحلیل‌ها نشان می‌دهد که تجسم بدن و ارتباط اعضای آن با کلیت وجودی (طرحوارهٔ جزء به کل)، ارتباط بدن با نیروهای متضاد و همسو (قدرتی)، مرزبندی بدن (طرحوارهٔ حجمی) و حرکت و فعل بدن در موقعیت‌های گوناگون (طرحوارهٔ حرکتی)، جهت‌گیری بدن به سمتی خاص (طرحوارهٔ جهتی)، کشمکش اعضای بدن در جهت حفظ تعادل (موازنه)، و مرتبط ساختن اشیاء و رویدادها با واسطه‌گری بدن (طرحوارهٔ ارتباطی) به‌عنوان اصلی‌ترین الگوی شناختی بشریت محسوب می‌شود و ذهن از این سازوکار به‌عنوان حوزهٔ مبدأ در جهت انگاشت و انطباق معانی انتزاعی بر حوزهٔ مقصد استعاره‌ها، بهره می‌برد. این مطالعه هم‌راستا با نحوهٔ ادراک معنی توسط جانسون (۲۰۲۴) است: بدنمندی معنی، نهادینه‌شدگی (ریشه‌داشتن) معنی در بافت فرهنگی و اقلیمی، ایفاشدگی توسط انسان (معنا از طریق کنش و تجربهٔ فعال بدن با

محیط ایفا شده و تحقق پیدا می‌کند)، گسترش‌یافتگی معنی، حس‌گرایی (معنی ریشه در احساسات و عواطف انسانی دارد)، تکامل‌گرایی معنی (روند تکاملی معنی و تغییرپذیری آن تحت‌تأثیر نقشی که فرد در بافت محیطی ایفا می‌کند) و نیز کاربرد چندین‌بارهٔ آن در طول تاریخ و طی‌کردن روند تکاملی.[1]

لیکاف و جانسون معتقدند: «فلسفی‌ترین، انتزاعی‌ترین و عمیق‌ترین مفاهیم ذهنی بشر ریشه در ابتدایی‌ترین تجربیات بدنی او دارد» (1999). لیکاف هم‌چنین معتقد است «تفکر ماهیتی بدنمند دارد» (1987). در تمامی مباحث مطرح‌شده توسط این دو نظریه‌پرداز نقش "تجربیات بدنمند" برجسته شده است. درنتیجه، «بدنمندی می‌تواند به شیوه‌های متفاوتی در قالب طرحواره‌های تصویری مختلف در روساخت زبان» نمود یابد، در برخی موارد "اعضای بدن به‌طور مستقیم" در ساخت زبانی به‌کارگرفته می‌شوند و مفاهیم انتزاعی از طریق ارجاع صریح به اندام‌های بدن مفهوم سازی می‌گردند: **دل کسی را به‌دست آوردن**، **دندان به جگر گذاشتن** و مانند این‌ها. در مواردی دیگر، بدنمندی در قالب افعال و کنش‌هایی بروز می‌یابد که مستقیماً با عملکردهای بدنی انسان مرتبط‌اند بدون آنکه نام اندام خاصی ذکر شود: **دین را به دنیا فروختن**، **بُرده‌شدن توسط عشق**، **غذاخوردن از دست دیگری** و مانند این‌ها. افزون بر این، در سطحی غیرمستقیم‌تر «حتی در غیاب ارجاع صریح به بدن یا کنش بدنی مشخص، تجربهٔ بدنمند انسان همچنان نقش بنیادین ایفا می‌کند» به این معنا که مفاهیم انتزاعی از طریق الگوهای تکرارشوندهٔ تجربهٔ ادراکی، حرکتی، فضایی، جهتی، حجمی و غیره که پایه و اساس همگی را **تجربیات حسی حرکتی بدن** تشکیل می‌دهد، سازمان می‌یابند: مانند **اصطلاحات صخرهٔ کسی بودن** (موازنه: مقاومت جسمی و حفظ تعادل فیزیکی) یا **جوش‌آوردن از شدت خشم** (قدرتی: تجربهٔ حسی‌ادراکی افزایش دمای بدن) یا **دین را به دنیا فروختن** و **معامله کردن با شیطان** (حجمی: دادوستد کالا) که همگی تجربیاتی بدنمند هستند.

---

1. Eight "E"s of Meaning & Cognition: Meaning is: 1. Embodied 2. Embedded 3. Enacted4.Extended 5. Emotionery 6. Evolutionery 7. Exaptive.

ب) رابطهٔ دیالکتیکی «تمایزات فرهنگی‌محیطی= تمایزات روساختی زبان‌ها = هویت فرهنگی متفاوت»

نتایج تحقیق به‌خوبی کنش چرخشی دو عامل محیط و زبان بدنمند بر یکدیگر را اثبات کرده و مؤید نظریات جانسون مبنی بر تعامل دو عنصر زبان و بدن در قالب واحدی مشترک و تعامل آن با محیط است. طبق نتایج به‌دست‌آمده می‌توان تأثیرگذاری عامل محیط بر زبان بدنمند را در قالب فرهنگ بدنمند و یا هویت فرهنگی گنجاند: محیط که دربردارندهٔ آداب و رسوم، باورها، فرهنگ، ادبیات داستانی کهن و اقلیم خاص هر جامعهٔ زبانی است، تجربیات بدنمند متفاوتی را در سخنورانش نهادینه می‌سازد و سپس از طریق امکانات روساختی متفاوتی که در اختیار زبان قرار می‌دهد، بر نحوهٔ ادراک و جهان‌بینی سخنوران مؤثر واقع می‌شود. پژوهش حاضر با تبیین رابطهٔ دیالکتیکی «محیط-زبان بدنمند- جهان‌بینی» موفق به تعیین هویت ملی‌فرهنگی و جهان‌بینی سخنوران مختلف گردیده است؛ **انگلیسی‌زبان‌ها:** فردگرا،کنش‌محور با رویکردی مستقیم، القاشده توسط روساخت‌های زبانی مملوء از طرحواره‌های حرکتی، سطح و بافت محیطی متاثر از سبک‌زندگی پویای آنگلوساکسون‌ها و مهاجرت‌ها؛ **فارسی‌زبان‌ها:** محافظه‌کار، تحلیل‌گرا و سرکوب‌کنندهٔ احساسات، تأثیرگرفته از طرحواره‌های موازنه، جزء به‌کل، حجمی، بازتاب‌دهندهٔ تاریخ جنگ‌ها، مقاومت‌ها و ادبیات عرفانی فارسی؛ **فرانسوی‌زبان‌ها:** کنش‌محور، قانون‌مند و جمع‌گرا، بهره‌گیری از طرحواره‌های حرکتی و جهتی، متأثر از جنبش‌های اگزیستنسیالیسم و ساختار سیاسی نظام‌مند.

جدول ۳ نشان می‌دهد که طرحوارهٔ قدرتی با زیرمجموعه‌های کشش و جذب، اجبار، قدرت و سلطه، رفع مانع و اعمال نیرو پرکاربردترین الگوی زبانی و ذهنی برای درک مفاهیم کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی در میان سخنوران سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی است. درصد بالای به‌کارگیری این الگو در اصطلاحات کنایی مرتبط با کنش‌های بین‌فردی دو حوزهٔ "محبت و اذیت" با ۲۴/۷۸درصد و نیز میزان یکسان به‌کارگیری هر سه زبان از آن، نشان می‌دهد که ذهنیت سخنوران زبان‌های مختلف در عینیت‌بخشی به مفاهیم کنش‌های

بین‌فردی تاحد زیادی به سازوکارهای روابط قدرت، کشش، جذب، تقابل نیروها و اجبار وابسته است. طرحوارهٔ قدرتی در حوزهٔ مفهومی کنش‌های بین‌فردی منفی: اذیت با زیرمجموعه‌های اعمال نیرو، غلبه و ایجاد مانع در اصطلاحاتی همچون (به‌ترتیب انگلیسی، فارسی و فرانسوی) مانند خار در چشم، پهلو یا پای کسی بودن، موی دماغ کسی شدن، وارد موهای کسی شدن، پشت کسی سواربودن در ۹ از ۱۰ اصطلاح انگلیسی و فرانسوی و همگی ۱۰ اصطلاح فارسی به چشم می‌خورد. این طرحواره در تصویرسازی مفهوم کنش‌های بین‌فردی مثبت: محبت نیز با آمار ۱۰ از ۱۰ اصطلاح انگلیسی و فرانسوی و ۹ از ۱۰ اصطلاح فارسی به‌کار رفته است و زیرمجموعه‌های آن شامل کشش و جذب در تلاش برای ایجاد صمیمیت و همدردی در استعاره‌هایی مانند قلبی گرم داشتن، خونگرم بودن، گرم بودن" و مانند این‌ها ایجاد مانع قدرتی به منظور فروخوردن خشم در ساختارهایی از قبیل گلوگرفتن گلوله، دندان روی جگر گذاشتن، کشیدن دندان‌ها بریکدیگر، لبخندزدن و اخم‌نکردن، خم به ابرو نیاوردن، بر روی خود گذاشتن به‌کار رفته است.

دومین الگویی که با هدف تداعی معنای کنش‌های بین‌فردی منفی و مثبت توسط زبان به‌کار گرفته شده است حجمی است. یکی از اصلی‌ترین سازوکارهای ذهن و سپس زبان، تلقی بدن/ذهن/قلب به‌عنوان یک مرزبندی مشخص است که احساسات می‌توانند به آن نفوذ کنند و یا از آن بیرون آیند، زیرا نخستین تجربیات زیستهٔ انسانی از لمس پوست بدن خود که مرزی بین دنیای بیرون و درون است، شکل می‌گیرد. اصطلاحات کسی را در مشت داشتن و چشم بر روی حقیقت بستن درصد طرحوارهٔ حجمی در حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی منفی را در زبان فارسی کمی بالاتر از دو زبان دیگر رسانده است که می‌توان نتیجه‌گیری کرد ذهنیت یک فارسی‌زبان مفهوم عصبانیت و ناراحتی را بیشتر از طریق پُرشدن از حجم فشار روانی و نفوذ دیگری به حریم شخصی خود به‌عنوان نماد آزار ادراک می‌کند.

سومین طرحوارهٔ پرکاربرد برای تداعی دو حوزهٔ مفهومی کنش‌های بین‌فردی مثبت و

منفی در هر سه زبان، الگوی "جزء به کل" است. درصد بالای این طرحواره مهم‌ترین ابزار برای اثبات بدنمندی زبان است. میزان بالای به‌کارگیری این الگو در اصطلاحات کنایی فارسی بازتاب دهندهٔ فرهنگ عاطفه‌محور، تحلیل‌گر و جمع‌گرای جامعهٔ فارسی‌زبان است، جایی‌که کوچک‌ترین حرکات اعضای بدن و رفتارهای جزئی مورد قضاوت و تحلیل قرار گرفته و بر موقعیت و روابط اجتماعی فرد تأثیرگذار است. سه عضو گردن، سر و پا در سه اصطلاح دردی در گردن، باعث دردسر بودن و پای کسی را شکستن به ترتیب در انگلیسی، فارسی و فرانسوی تداعی‌گر ایجاد بستری برای مزاحمت محسوب می‌شود. در حوزهٔ محبت نیز ذهن انسان، اجزای بدن را نماد و نشانهٔ مفهومی خاص تلقی می‌کند؛ برای نمونه "دست و آغوش" در اصطلاحات به کسی با دستان باز خوشامد گفتن، با آغوش باز پذیرفتن" در هر سه زبان نماد پذیرفتن و مهمان‌نوازی و "گوش" در اصطلاحات همگی گوش شدن، گوش شنوا داشتن و قرض‌گرفتن گوش برای شنیدن نماد شنوا بودن و همدلی در نظر گرفته می‌شود. "دل و قلب" در اصطلاحات دل یا قلب را در کاری گذاشتن و نیز دل کسی را بُردن، به‌دست آوردن و ربودن در هر سه زبان نماد ایجاد علاقه، محبت و جلب توجه محسوب می‌گردد.

ساخت زبان با به‌کارگیری چنین اصطلاحاتی محبت را نه صرفاً یک حالت روحی، بلکه مجموعه‌ای از کنش‌های کوچک و مشهود می‌بینند که به کل شخصیت و رفتار فرد معنا می‌دهد. این طرحواره‌های زبانی و ذهنی تحت تأثیر بدنمندی زبان در فرهنگی خاص شکل گرفته، سپس در ذهن جوامع زبانی مختلف نهادینه شده و به جهان‌بینی سخنوران نیز جهت داده است. در فارسی این طرحواره به میزان بیشتری کاربرد دارد ۴۰/۹ درصد که دو اصطلاح دندان به جگر گذاشتن و سر از پا نشناختن سهم عمده‌ای در این آمار داشته‌اند. ذهنیت فارسی‌زبان‌ها احساسات و عواطف را بیش از سایر سخنوران به شکل عملی، نمادین و با جزئیات ملموس درک می‌کند. فرد می‌تواند از یک حرکت کوچک و کنش جزئی، میزان رنجش و اذیت و نیز محبت و صمیمیت دیگری را حدس بزند و این آمار قضاوت‌گری و تحلیل‌گری بالاتر فرهنگ فارسی‌زبان نسبت به دو زبان دیگر را بازتاب می‌دهد.

طرحوارهٔ حرکتی در رتبهٔ چهارم قرار داشته و بیشترین درصد به‌کارگیری مربوط به زبان‌های فرانسوی با ۴۰/۶۸درصد، انگیسی با ۳۷/۰۸درصد، و فارسی با کمترین درصدِ ۲۲/۲۴ است. درصد بالای کاربرد طرحوارهٔ حرکتی و نیز سطح در فرانسوی و نیز انگلیسی، تحت‌تأثیر جنبش اگزیستانسیالیسم و آزادی‌خواهانهٔ فرانسه و نیز کنش‌محوری ناشی از کاربردگرایی و مهاجرت‌های سخنوران (مسیر خطی) است، فرهنگی که انتخاب آزاد و اولویت قراردادن هویت فردی را حتی در "اذیت کردن" نیز حق هر فرد می‌داند، همچنان‌که در اصطلاح معامله بستن با شیطان در انگلیسی اقدام به عملی شیطانی، کنشی داوطلبانه و امری معمول تلقی می‌شود. ساخت زبان فرانسوی نیز به سخنورانش القا می‌کند که مفاهیم احساسی از قبیل "اذیت و محبت" را در قالب مسیری آزاد، فعالانه و پویا بروز دهند.

دو اصطلاح قرض‌گرفتن گوش برای شنیدن و بار را بر دوش بکش در فرانسوی با طرحوارهٔ اصلی حرکتی نشان‌گر تلاش فعالانه و پویای یک فرانسوی‌زبان برای همدلی و یا تحمل رنجش است، الگویی که در دو اصطلاح انگلیسی و فرانسوی به چشم نمی‌خورد. در تداعی مفهوم عشق نیز شاهد تصویرسازی‌های توسط عشق برده‌شدن در انگلیسی و فرانسوی و سر از پا نشناختن در فارسی هستیم. دو زبان مذکور تحت‌تأثیر فرهنگ کنش‌محورِ غرب عشق را نیرویی پویا و روبه‌جلو جلوه‌گر می‌سازند درصورتی‌که در فارسی آن را باعث سردرگمی و برهم ریختن تعادل روحی تلقی می‌شود (طرحوارهٔ موازنه). در سه اصطلاح بر سر کسی خالی‌کردن، دق دلی را سر کسی خالی کردن و ریختن بر سر کسی نیز هر چند که سه زبان از طرحوارهٔ حرکتی بهره‌گرفته‌اند اما فارسی با برجسته‌سازی خالی کردن عقدهٔ دل خالی شدن فشار روانی فرد عصبانی را در قالب "موازنه" تصویرسازی کرده است. آمار بالای طرحوارهٔ موازنه (۴۵درصد در فارسی) نشان می‌دهد که بافت فرهنگی جامعهٔ فارسی‌زبان با تأثیرگذاری بر تجربیات بدنمند، ذهنیت منفعلانه، سرکوب‌گرایانه در جهت حفظ آبرو، ازهم پاشیدگی روحی روانی به هنگام عصبانیت، و حتی مواجهه با عشق را در قالب رویکردی تثبیت‌شده در سطح زبان بر ذهنیت سخنورانش نیز نهادینه می‌کند. بالا بودن درصد طرحوارهٔ جزء به کل در

فارسی نیز مکمل طرز فکر منفعلانه و نیز تحلیل‌گرایانه جامعهٔ فارسی‌زبان است؛ قضاوت احساس دیگران از روی کوچک‌ترین جزئیات در سطح بالایی از اصطلاحات دو حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی در زبان فارسی در مقایسه با دیگر زبان‌ها به چشم می‌خورد.

طرحوارهٔ ارتباطی در فارسی بیشترین کاربرد را دارد که باز هم می‌توان نقش فرهنگ غنی و دیرینهٔ فارسی‌زبان‌ها و نیز تأثیرگذاری اعتقادات اسلامی با محوریت ارزش‌گذاری بر "صلهٔ رحم" را در شکل‌گیری روساخت اصطلاحات کنایی برجسته دانست.

طرحوارهٔ موازنه با تصویرسازی **برهم‌ریختن تعادل روحی و روانی** فرد پس از "رنجش و اذیت" و یا **سردرگمی پس از ذوق‌زدگی** یا **تحمل فشار و بی‌ثباتی روحی برای عدم نمایش رنجش** در حوزهٔ "محبت و همدردی" از دیگر الگوهایی است که در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی با درصدهای متفاوتی کاربرد داشته است. آمار بالاتر به‌کارگیری این الگو در فارسی بازتابی از تاریخ چندهزارسالهٔ ملت فارسی‌زبان، تجربهٔ جنگ‌ها، مقاومت‌ها و رویارویی با عوامل بیگانه است. علاوه برآن، ادبیات فارسی و اشعار عرفایی همچون مولانا که فرد را به خاموشی و پنهان‌نگه داشتن اسرار و حرف دل، فروخوردن خشم و عواطف، و دعوت به صبر و بردباری در مواجهه با مشکلات سوق می‌دهد، نقش چشمگیری در ایجاد روساخت‌های زبانی با به‌کارگیری بالای طرحوارهٔ موازنه داشته است و سخنوران زبان را نیز به چنین رویکردی در جریان زندگی سوق می‌دهد. **دق دلی چیزی را روی سر کسی خالی کردن** در رابطه با "اذیت" و **سر از پا نشناختن** و **دندان بر جگر گذاشتن** در حوزهٔ "عشق و محبت" از مواردی هستند که ساخت زبان با توجه به فرهنگ محافظه‌کارانه و منفعلانهٔ فارسی‌زبان حتی به هنگام رنجش به سخنورانش القا می‌کند که می‌توان دوستی‌ها و روابط را حتی به قیمت سکوت و عدم تعادل روحی حفظ کرد و به هنگام ذوق‌زدگی ناشی از عشق نیز برخلاف دو اصطلاح کنایی انگلیسی و فرانسوی که با نیروی پیش‌برندهٔ عشق (حرکتی) همراه می‌شوند، دچار بلاتکلیفی و سردرگمی شد.

درصد بالاتر کاربرد طرحوارهٔ سطح در انگلیسی متأثر از فرهنگ فردمحور

آنگلوساکسون‌ها، پیشینیان انگلیسی‌هاست. در جوامع انگلیسی‌زبان شفافیت و بروز رفتار به صورت آشکار ارزش محسوب شده و "سطح" لایه‌ای است که حقیقت باید بر روی آن آشکار شود. احساس، عاملیتِ خارج از فرد دارد و از فضا، مکان، سطح و بیرون بر بدنِ فرد وارد می‌شود و در سطح زبان نیز در قالب سطح پوست، بدن و اشیاء عینیت‌بخشی می‌گردد. زبان فرانسوی در رتبهٔ دوم کاربرد "سطح" قرار دارد. در فرهنگ اروپای غربی (رمانتیسم فرانسوی و ادبیات انگلیسی قرن ۱۸ تا ۲۰) عشق به‌عنوان نیروی برون‌زا، فعال، تولیدکنندهٔ حرکت و تجربه‌ای خارجی بازنمایی می‌شود، اما در ادبیات فارسی عشق و احساسات بیشتر به‌عنوان حالت درونی، ذهنی و حالت عدم موازنهٔ روانی عینیت‌بخشی می‌شود. **از دست کسی خوردن و کسی را زیر فنجان خود نگه داشتن** دو ترکیب دیگر در انگلیسی و فرانسوی هستند که از سطح جسم برای تداعی "کنترل و آزار" استفاده کرده‌اند. در اصطلاحات **داغ زیر یقه** و **از دست کسی غذا خوردن** در انگلیسی مفهوم "عصبانیت و کنترل‌گری" توسط ابزار "سطح و تماس فیزیکی" عینیت‌بخشی شده است. **برخاستن بر پای چپ**، **همیشه روی کسی بودن** در زبان فرانسه با فعال‌سازی طرحوارهٔ سطح، موقعیت مکانی و نوع ارتباط فیزیکی با محیط را عامل حس‌وحال بد و اذیت تلقی می‌کند.

طرحوارهٔ جهتی در هر سه زبان نشان‌دهندهٔ این است که ذهنیت انسان‌ها برای معنا بخشیدن به روابط عاطفی (محبت و آزار) به جهت‌های فضایی متوسل می‌شود؛ با بهره‌گیری از جهت چپ مفهوم خیانت و بدرفتاری را تصویرسازی می‌کند، و جهت راست را همراستا با صفات مثبتی همچون صداقت و محبت در نظر می‌گیرد. فرانسوی و فارسی بیشترین بهره را از خلق چنین تصاویری برده‌اند (برخاستن بر پای چپ و از دندهٔ چپ بلند شدن). اصطلاحاتی مانند **همیشه روی پشت کسی بودن** و **کسی را زیر فنجان خود نگه داشتن** در فرانسوی از جملهٔ این نمونه‌هاست که می‌توان سلسله‌مراتبی‌بودن ساختارهای سیاسی اجتماعی و یا ادبیات و هنر توصیفی‌فضایی فرانسه را توجیهی برای این نمودهای زبانی تلقی کرد. نقش اعتقادات دینی جامعهٔ فارسی‌زبان در جهت‌مندساختن نیکی با جهت راست، و بدی با جهت چپ نیز تأثیر

عمده‌ای در ایجاد روساخت‌های جهت‌مند در فارسی داشته است و درجهان‌بینی سخنوران این زبان نیز موثر واقع می‌گردد.

ج) رابطهٔ دیالکتیکی «شباهت‌های فرهنگی‌محیطی= شباهت‌های روساختی زبان‌ها (استعاره‌های جهانی)= جهان‌بینی یکسان» (استعاره‌های جهانی دربردارندهٔ استعاره‌های ابتدایی یکسان و طرحواره‌های تصویری مشترک)

در تحلیل کلی اصطلاحات کنایی حوزهٔ کنش‌های بین‌فردی با زیرمجموعه‌های معنایی "اذیت و محبت" در سه زبان مذکور علی‌رغم تناقض‌های فرهنگی و زبانی، به استعاره‌هایی یکسانی به لحاظ مقوله‌های تصویرسازی، نوع تصویرسازی و لایهٔ تحت‌الفظی کلام برمی‌خوریم که مفهومی یکسان را به شیوه‌ای حدوداً مشابه انتقال داده‌اند. کوچش در مقاله‌ای با استناد به نظریات لیکاف و جانسون به مبحث استعاره‌های جهانی اشاره می‌کند و آن‌ها را استعاره‌های مفهومی جهان‌شمول، حدوداً جهان‌شمول، و دارای پتانسیل جهانی معرفی می‌کند (2018).

پژوهش حاضر با تمرکز بر ساخت صوری اصطلاحات کنایی در تداعی معنای کنایی یکسان در سه زبان به فهرستی از استعاره‌های مفهومی کاملاً یا حدوداً میان‌فرهنگی و جهان‌شمول دست یافته است: استعاره‌های جهان‌شمول و شبه‌جهان‌شمول استخراج شده در دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" شامل: خون یا قلب گرمی داشتن و یا فرد گرمی بودن؛ صخره، تکیه‌گاه یا ستون کسی بودن؛ برنده‌شدن، بُردن یا ربودن قلب کسی؛دل یا قلب را به کسی یا چیزی دادن یا گذاشتن در آن؛ سراپا گوش بودن، گوش شنوا داشتن و قرض‌گرفتن گوش؛فشردن دندان بر گلوله، جگر و کشیدن دندان‌ها برهم، با آغوش یا دستان باز و گشوده کسی را پذیرفتن و مفاهیم متقابل آن در رابطه با اذیت شامل: خشم را بر سر کسی خالی کردن، دق دلی را سر کسی خالی کردن و خشم را خالی کردن؛ گرم شدن زیر یقه، جوش آوردن از شدت خشم؛ وگرداندان و بستن چشم‌ها در تداعی نادیده گرفتن حقیقت؛ خاری در پهلو، چشم و در دست و پای کسی قرارگرفتن؛ بیدارشدن از سمت اشتباه تخت، از دندهٔ چپ و بیدارشدن بر پای چپ؛ وارد معامله شدن با شیطان؛ دین را به دنیا و روح را به شیطان فروختن" می‌شود. اصطلاحات کنایی فوق از قالب

معنایی مشترکی برای تداعی معنایی خاص بهره برده‌اند که این یگانگی تصویرسازی درعین تمایزات روساختی زبان، از تجربیات یکسان بشری حتی در اقلیم‌هایی متفاوت نشئت می‌گیرد.

علاوه بر استعاره‌های مفهومی جهان‌شمول فوق، محقق در روند تحلیل اصطلاحات کنایی دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" به استعاره‌های ابتدایی جهان‌شمول و یا شبه‌جهان‌شمولی نیز برخورده است که طبق نظر لیکاف (2009) بنیان ساخت استعاره‌های مفهومی پیچیده‌تر تلقی می‌گردند. لیکاف بر اساس تحقیقات حوزهٔ عصب‌شناسی شناختی و زبان‌شناسی شناختی، دو سازهٔ اصلی را اساس تفکر انتزاعی برمی‌شمارد: ۱) استعاره‌های مفهومی ابتدایی و ۲) نخستین‌های شناختی (کاگ یا طرحوارهٔ تصویری).

برای مثال استعارهٔ مفهومی با آغوش باز پذیرفتن در مسیر یک نورون اصلی، از ترکیب چندین استعارهٔ ابتدایی که هر کدام دربردارندهٔ طرحوارهٔ تصویری خاصی هستند تشکیل شده است: استعارهٔ ابتدایی «پذیرش باز است» (طرحوارهٔ حجمی)؛ «پذیرش انجام حرکتی برای طرف مقابل است» (طرحوارهٔ حرکتی)؛ «پذیرش جذب طرف مقابل است» (قدرتی)؛ «آغوش به‌منزلهٔ پذیرابودن تمامیت وجودی فرد است» (طرحوارهٔ جزء به کل)؛ «پذیرش ایجاد کنشی دوطرفه است» (طرحوارهٔ ارتباطی). این استعاره‌های جزئی‌تر با دو حوزهٔ مبدا و مقصد، بر روی گره‌های فرعیِ همان نورون اصلی قرار می‌گیرند. پس از تأیید انگاشت و انطباق حوزه‌های مبدأ و مقصد توسط گره‌های جزئی‌تر و سپس توسط گره گشتالتی نورون کلی، استعاره‌های نخستین شکل گرفته و سپس استعارهٔ کلی در بافتی خاص مورد تأیید قرار می‌گیرد.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Nargues Mohammadi **https://orcid.org/0009-0008-5272-2765**

Zahra Abolhasani Chimeh **https://orcid.org/0000-0001-5834-8649**

Mahnaz Karbalaei Sadegh **https://orcid.org/0000-0001-6044-1797**

منابع

قائمی‌نیا، علیرضا. (۱۳۸۸). «نقش استعاره‌های مفهومی در تفکر دینی». قبسات. س۱۴ ش ۵۴: ۱۵۹-۱۶۸.

محمدی، نرگس، ابوالحسنی چیمه، زهرا، کربلائی صادق، مهناز. (۱۴۰۴). «محیط، زبان و جهان‌بینی: تحلیل شناختی استعاره‌های کنایی حوزه‌های اخلاقی "صداقت و خیانت" در فارسی، انگلیسی و فرانسوی». مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران. (آمادهٔ انتشار)

Doi.22126/JLW.2025.12177.1834

References

Charon, J. M. (2007). *The meaning of sociology* (8th ed.), NJ: Pearson Education.

Ghaemi-nia, A. (1388 SH/2009). "Naghsh-e este'areha-ye mafhumi dar tafakkor-e dini" [The role of conceptual metaphors in religious thought]. *Ghabasat*, *14*(54), 159-168. [In Persian]

Johnson, M. (2024). In *The International Conference on Culture & Society in Cognitive Sciences Age*. *Institute for Cultural, Social & Civilization Studies (ICSCS)*. Tehran, Iran.

Kovecses, Z. (2005). Introduction: Cultural Variation In Metaphor. ResearchGate. 8(3): 263-274. https://doi.org/10.1080/1382557042000277386

Kovecses, Z. (2012). *Metaphor in culture: Universality and variation.* Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CB09780511614408

Kovecses, Z. (2015). *Where metaphors come from: Reconsidering context in metaphor*. Oxford University Press.

Kovecses, Z. (2018). Metaphor Universals in Literature. ResearchGate. 10(20). https:// doi.org/ 10.18226/19844921.v10.n20.10

Lakoff, G. (1990). *Women, fire and dangerous Things: What categories reveal about the mind.* University of Chicago Press.

Lakoff, G. (2008). *The neural theory of metaphor. In R.W. Gibbs, Jr. (Ed.), The Cambridge handbook of metaphor and thought (pp.17-38).* Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511816802.003

Lakoff, G. (2012). *Explaining embodied cognition results. Topics in Cognitive Science*, 4(4), 773-785. https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01222.x

Lakoff, G., & Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The Embodied mind and its challenge to Western thought.* Basic Books.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by.* Chicago and London, The University of Chicago Press.

Mohammadi, N., Abolhasani Chimeh, Z., & Karbala'ei Sadegh, M. (2024). Environment, Language and Mindset: The Cognitive Analysis of Conceptual Metaphors in Ethical Domains of "Honesty & Betrayal in Farsi, English & French. *Journal of Western Iranian Languages and Dialects.* [in Persian] https://doi.org/10.22126/JLW.2025.12177.1834

Mohammadi, N., Abolhasani Chimeh, Z., & Karbalaei Sadegh, M. (1404 SH/2025). "Mohit, zaban va jahanbini: Tahlil-e shenakhti-ye este'areha-ye kenayi-ye houzeha-ye akhlaghi-ye 'sedaghat va khiyanat' dar Farsi, Englisi va Faransavi" [Environment, language, and worldview: A cognitive analysis of metaphorical expressions in the ethical domains of "honesty and betrayal" in Persian, English, and French]. *Motale'at-e zabanha va gouyesha-ye gharb-e Iran*. (Forthcoming). https://doi.org/10.22126/JLW.2025.12177.1834

Pelkey, J. (2023). Embodiment and Language. *Wires Cognitive Sciences*, 14(5). https://doi.org/10.1002/wcs.1649

استناد به این مقاله: محمدی، نرگس، ابوالحسنی چیمه، زهرا، کربلائی صادق، مهناز. (۱۴۰۴). فرهنگ بدنمند: تحلیل بازنمایی استعاری دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، ۳ (۱۲)*، ۱۷۷ - ۲۱۵. doi: 10.22054/jrll.2026.89714.1216

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

Literary Language Research Journal
Winter 2026, 3(12), 217- 254
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.89344.1212

ATU PRESS

Original research
Accept: 20/1/2026
Revise: 24/12/2025
Submit: 3/11/2025
ISSN: 2821-093X
EISSN: 2821-0948

A Study of Open and Closed Questions and Their Orientation in the Poetry of Mehdi Akhavan Sales; A Case Study: *Zemestan*, *Akhar-e Shahnameh*, and *Az In Avesta*

Amin Banitalebi Dehkordi *
Department of Persian Language and Literature Education, Farhangian University, Tehran, Iran.

Ebrahim Zaheri Abdevand
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord University, Shahrekord, Iran.

Abstract

This study employs a descriptive-analytical approach to examine the interrogative sentences in selected poems of Mehdi Akhavan Sales. Specifically, it analyzes the collections *Zemestan*, *Akhar-e Shahnameh*, and *Az In Avesta*. The findings indicate that Akhavan predominantly utilizes open interrogative sentences, particularly those seeking broad and limited information. This suggests his keen interest in precise and detailed answers to complex issues, while still maintaining a degree of control over the scope of potential responses. Among closed questions, a notable emphasis is placed on yes/no interrogatives, reflecting Akhavan's pursuit of explicit affirmation or negation regarding actions and seeking confirmation or rejection from the audience. A separate analysis of interrogative sentence types across these three collections reveals a decrease in the frequency of emphatic sentences, juxtaposed with an increase in yes/no and alternative questions. In *Akhar-e Shahnameh*, the prevalence of extensive informational sentences declines, while limited

* Corresponding Author: a.banitalebi@cfu.ac.ir
How to Cite: Banitalebi Dehkordi, A., Zaheri Abdevand, E. (2026). A Study of Open and Closed Questions and Their Orientation in the Poetry of Mehdi Akhavan Sales; A Case Study: Zemestan, Akhar-e Shahnameh, and Az In Avesta. *Literary Language Research Journal, 3(12),* 217- 254. doi: 10.22054/jrll.2026.89344.1212

informational sentences increase. Conversely, *Az In Avesta* shows a resurgence in the frequency of these sentence types. The thematic orientation of the questions primarily revolves around the identity of individuals and the nature and type of actions, a focus that becomes particularly pronounced in *Az In Avesta*. This thematic shift underscores a heightened attention to individual identity, the human origin of actions, and their inherent nature.

1. Introduction

Akhavan Sales incorporates diverse interrogative forms in his poetry to address political, social, cultural, and doctrinal concerns, which he considers emblematic of contemporary Iranian verse. The prominent deployment of interrogative sentences in Akhavan's oeuvre can be attributed to several contributing factors: firstly, the poet's internal emotional metamorphoses in his personal life; secondly, the varied nature of his reactions to socio-political events; thirdly, the poet's intellectual perplexity regarding religious and philosophical tenets; and fourthly, Akhavan's inherent duality stemming from his Iranian and Muslim identities. Furthermore, Akhavan Sales posited that social poetry should eschew a purely reportorial or overtly political stance. Instead, such issues ought to be conveyed through artistic ambiguity and layered meanings, with various interrogative forms serving as a primary vehicle for this nuanced expression.

This study aims to address the following research questions: Among the various categories of interrogative sentences (i.e., broad informational, limited informational, yes/no, alternative, and tag questions), which types did the poet emphasize most extensively? What is the extent of the speaker's control over these interrogative constructions, and what were the primary thematic orientations of these questions?

2. Literature Review

The utilization of interrogative forms in Akhavan Sales's poetry has been previously investigated from the perspectives of rhetoric (*balaghat*) and semantics. Researchers have largely concluded that the majority of questions in Akhavan's poetry implicitly convey sentiments of helplessness and despair. Additionally, one study

indicates that out of the twenty-seven pragmatic functions proposed by Shamisa, Akhavan devoted significant attention to twelve functions, with despair emerging as the most prominent semantic-intentional category. This current research, however, distinguishes itself by being the first to systematically examine the syntactic typology of interrogative sentences, the degree of speaker control inherent in them, and their thematic orientation within Akhavan's poetic corpus.

3. Methodology

This study employs a descriptive-analytical approach, firmly rooted in linguistic principles, to scrutinize the types of interrogative sentences and their thematic orientations across three distinct poetry collections: *Zemestan*, *Akhar-e Shahnameh*, and *Az In Avesta*. Initially, established scholarly sources concerning question design and typologies were comprehensively reviewed. Subsequently, relevant textual samples were systematically extracted and meticulously documented. The culminating phase involved the cross-validation of findings, followed by the presentation of the requisite analyses and data.

4. Analysis and Discussion

4.1. Types of Interrogative Sentences in Akhavan Sales's Poetry

An examination of interrogative sentence types, based on the chronological progression of the poems, reveals a discernible decrease in the frequency of tag questions. This trend suggests a reduction in the intensity of the speaker's control over the respondent over time. In *Akhar-e Shahnameh*, relative to *Zemestan*, the frequency of broad informational interrogatives is lower, while limited informational interrogatives are more prevalent. This shift implies the poet's pursuit of more precise and granular answers. Conversely, the frequency of informational sentences experiences a notable resurgence in *Az In Avesta*, reflecting the poet's renewed inclination to address overarching existential concerns. The increasing trend in the use of yes/no interrogatives underscores the poet's evolving focus on explicit and definitive answers over time. Finally, *Az In Avesta* exhibits a higher frequency of limited informational, alternative, and yes/no

questions compared to the preceding two collections, signifying the poet's transition from an open-ended dialogue toward a more conclusive judgment.

4.2. Thematic Orientation of the Questions

In the collection *Az In Avesta*, interrogatives pertaining to the identity and presence of individuals, as well as the inherent nature and typology of actions and affairs, are more pronounced compared to the preceding two collections. Furthermore, a specific inquiry concerning what an entity *ought* to actualize and which duty it *must* undertake constitutes a distinct emphasis when contrasted with the earlier works. The escalation of these two thematic orientations in *Az In Avesta* suggests that Akhavan has transitioned from the predominantly social and historical questions characteristic of his earlier poems toward more anthropological and existential inquiries. This shift signals a move from a collective and protest-oriented perspective to a more introspective and philosophical one.

5. Conclusion

Akhavan Sales primarily employed limited informational questions to elicit specific answers regarding situational elements such as the time, place, and human origins of events. While the poet utilized broad informational questions to seek novel responses, he nonetheless maintained significant control over these open-ended inquiries through the structured nature of the answers and the circumscription of the questions themselves. Among the closed interrogative forms, yes/no questions exhibited the highest frequency in Akhavan's poetry, indicating a pursuit of explicit and definitive responses concerning the occurrence or non-occurrence, or the rejection or affirmation, of events and subjects.

The dominant thematic orientations of the questions, presented in descending order of frequency, encompassed the identity of individuals, the nature and type of actions, the location of events, the quality of actions, the possibility or impossibility of an action's occurrence, time, and the underlying rationale behind events. The objective of the identity-related questions was to articulate skepticism regarding the meaning of individuals' lives, to reflect their alienation

and individuality within a collective context, to demonstrate identity crises and self-alienation, and ultimately, to engage in their re-identification. The rationale behind formulating questions concerning the nature and type of actions and affairs was to expose the inherent incompatibility between the mode of action and its specific context of manifestation.

Keywords: Akhavan Sales's Poems, Closed Questions, Controllability, Open Questions, Question Orientation.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی
دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۴۰۴، ۲۱۷– ۲۵۴
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/jrll.2026.89344.1212

مقاله پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۸/۱۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۰/۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۳۰
ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X
EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

بررسی پرسش‌های باز و بسته و جهت‌گیری آن‌ها در اشعار مهدی اخوان ثالث؛ مطالعهٔ موردی: *زمستان*، *آخر شاهنامه* و *از این اوستا*

امین بنی‌طالبی دهکردی * گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.

ابراهیم ظاهری عبده‌وند دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران.

چکیده

در رویکردهای زبانشناسی پرسش‌ها بر اساس میزان اختیار یا اجبار مخاطب در پاسخ‌گویی، به دو دستهٔ باز و بسته با گونه‌های مختلف تقسیم شده‌اند. پرسش‌های باز مشارکت فعال مخاطب را در خوانش شعر ایجاد می‌کنند؛ اما در پرسش‌های بسته مخاطب مجبور است از بین گزینه‌های موجود، یکی را برگزیند یا با پاسخ موردِ نظر گوینده همراهی کند. هدف این پژوهش بررسی پرسش‌های بازتاب‌یافته در مجموعه‌اشعار زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا از اخوان ثالث بر این اساس و با رویکرد توصیفی-تحلیلی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که اخوان بیشتر به جمله‌های پرسشی باز (اطلاعی گسترده و محدود) توجه نشان داده که دلالت بر این دارد که او بیشتر به دنبال پاسخ‌های تازه، دقیق و جزئی بوده‌است؛ اما پرسش‌کننده به نحوی بر پاسخ‌هایی که باید داده شود، کنترل دارد. بدین ترتیب، برخلاف ماهیت پرسش‌های باز، پاسخ‌ها هدایت‌شده هستند. از میان پرسش‌های بسته نیز به پرسش بله/خیر بیشترین توجه نشان داده شده‌است که این امر ضمن نشان‌دادن میزان اجبار مخاطب به دادن پاسخ‌های مشخص، نشان‌دهندهٔ این است که اخوان به‌دنبال دریافت پاسخ‌هایی صریح و قطعی دربارهٔ تحقق یا عدمِ‌تحقق یک فعل، دریافت تأیید یا رد مخاطب بوده‌است. بررسی تفکیکی انواع جمله‌های پرسشی در این سه مجموعه نشان می‌دهد که از بسامد جمله‌های تأکیدی کاسته و به بسامد جمله‌های بله/خیر و انتخابی افزوده شده‌است. در مجموعهٔ آخر شاهنامه بسامد جمله‌های اطلاعی گسترده کمتر، و اطلاعی محدود بیشتر

* نویسندهٔ مسئول: a.banitalebi@cfu.ac.ir

شده که در مجموعهٔ از این اوستا بسامد این نوع جمله‌ها دوباره افزایش یافته‌است. جهت‌گیری موضوعی پرسش‌ها بیشتر پیرامون هویت اشخاص، ماهیت و نوع عمل بوده‌است که در مجموعهٔ از این اوستا نمود چشمگیرتری پیدا کرده‌اند. این امر دلالت بر توجه به هویت افراد، منشأ انسانی افعال و چیستی آن‌ها دارد.

کلیدواژه‌ها: اشعار اخوان ثالث، پرسش‌های باز، پرسش‌های بسته، کنترل‌شوندگی، جهت‌گیری پرسش.

۱. مقدمه

اخوان ثالث پرسش و پاسخ‌های مختلفی دربارهٔ مسائل سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی در اشعار خود مطرح می‌کند که از نظر او از ویژگی‌های شعر معاصر ایران است: «در جامعه همیشه سؤال‌هایی هست و طبعاً جواب‌هایی هم وجود دارد، یا برای یک سؤال ممکن است جواب‌های متعددی وجود داشته باشد؛ به‌هرحال، این سؤال و جواب‌ها از زمان مشروطه وارد عرصهٔ شعر شد. بسیاری بودند که فقط طرح سؤال می‌کردند و عدهٔ دیگری هم تنها پاسخگوی سؤالات بودند» (کاخی، ۱۳۷۱: ۲۹۲).

دربارهٔ اینکه چرا جملات پرسشی در کلام اخوان نمود برجسته یافته است، می‌توان به چند عامل اشاره کرد: نخست؛ گوناگونی حالات شاعر در زندگی شخصی؛ مثلاً از یک سو سختی‌ها و ناکامی‌های زندگی نظیر شکست عشقی در دورهٔ جوانی، فقر و تنگدستی در طول زندگی، از دست‌دادن دو دختر (تنسگل و لاله) و از سویی دیگر عشق و علاقهٔ او به زندگی که در اشعاری همچون "نماز" و "ارمغان فرشته" بازتاب یافته‌است: «من بندهٔ لحظه هستم؛ آن دم، آن زمانی که مرا تسخیر کرده ... بنابراین، من تسلیم آن احوالی هستم که بر من می‌گذرد و در من جاری است و می‌تراود. فرض کن تأملی است یا خشمی یا خروشی یا هر چیز که هست» (همان: ۸۸).

دوم؛ گوناگونی حالات او در رویدادهای اجتماعی-سیاسی؛ مثلاً از یک سو تلاش و امیدواری شاعر برای بیدارسازی و ایجاد خوش‌بینی و امید در مردم به‌ویژه در اشعار پیش از واقعهٔ کودتا و از سوی دیگر، یأس و دلمردگی در شعرهای پس از واقعهٔ کودتا؛ همان‌گونه که خود شاعر بیان کرده‌است: «من رهسپار وادی‌های مقدس بودم، رهنمود چشمه‌های روشن زندگی بودم، پیشامدهایی آن چشمه‌های روشن و مقدس را کور کردند، شهید کردند، چنانکه گفته‌ام: خشکید و کویر لوت شد دریامان ...» (همان: ٤٣). در همین راستا، گفته شده‌است: «اخوان ثالث با خود در تضاد بود. تضاد او میان شعر و وجودش بود. دنیایی که او ترسیم و تصویر می‌کرد، با وجود او در تضاد بود. او به گواهی بهترین اشعارش، جهان را تیره و تار می‌دید ... اما م.امید که چنین نومید است، وجودش پر از امید بود برای دیگران، برای

جوانان فرهنگ‌دوست مملکت ما، برای آیندگان که بدانند فرهنگ ما نمرده‌است و پایان شاهنامه نیست» (کاخی، ۱۳۷۹: ۲٦۸).

سوم؛ گمگشتگی شاعر در مسائل دینی- فلسفی است؛ مثلاً شاعری که معتقد است اگر لحظه‌ای ایمان به وجود عالی نداشته باشد، درلحظه جان می‌دهد و معتقد است که سرشتش به امری مقدس، بزرگ، عالی و بشری ایمان دارد (همو، ۱۳۷۱: ٤۳) در اشعاری نظیر "قصهٔ شهر سنگستان"، "مایا" و "شطی از دشنام" از دین، خدا، امشاسپندان و همهٔ امور مقدس و ایمانی ناامید می‌شود و با عصیانی سرزنش‌آمیز از تمام هستی و مقصد و مقصود روی برمی‌گرداند؛ همان‌گونه که شفیعی‌کدکنی بیان می‌دارد: «اخوان در حوزهٔ الاهیات، حالات گوناگون داشت؛ از الحاد مطلق و انکار اصل قضیه تا لحظه‌هایی که می‌گفت: حتی در مستیِ مطلق، شب‌های آدینه، باید برای پدر و مادرم فاتحه و اخلاص بخوانم. از دشمنی بی‌امان با هرچه میراث تازیان است تا عشق به حضرت رضا(ع) و دفاع از تشیع به‌عنوان یک آرمانِ ایرانی درخشان» (۱۳۹۰: ۹۵).

چهارم؛ دوپارگیِ شخصیتی اخوان میان ایرانی‌بودن و مسلمان‌بودن است. «اخوان چون یک شاعر-اندیشمند ملّی، همین دوپارگیِ شخصیت، همین اسکیزوفرنی تاریخی را در جانِ خود می‌داشت ... در جهان‌نگری او این‌گونه گرایش‌ها (عرب‌ستیزی و عرب‌زدگی) از یکدیگر باز شناخته نمی‌شود؛ همچنان که غرب از غرب‌زدگی و شرق از شرق‌زدگی» (شاهین‌دژی، ۱۳۸۷: ۲۵۷-۲۵۸). این شاعر، از بیگانگان می‌گریزد و پناه را در خانهٔ پدری و گذشتهٔ ایران می‌جوید؛ اما ازآنجاکه غرب را نمی‌شناسد و در معنای جهان امروز تأمل نکرده است، در بدترین وحله‌های گمراهی غرب‌زدگی و نژادپرستی فرومی‌افتد و سرگردان میان دو جهان شرق و غرب می‌شود (ر.ک آشوری، ۱۳۸۰: ۱۹۹). در کل، «اخوان مجموعه‌ای بود از تناقض‌ها، هیچ‌گاه در هیچ امری قاطع و استوار نبود. در همه‌چیز تردید می‌کرد. از الاهیات بگیر تا سیاست و حتی دوستی با دوستانش» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۴۱). هم‌چنین، اخوان ثالث معتقد بود که شعر اجتماعی- که شعری اصیل و هنری است- نباید همچون اشعار فرخی یزدی، لاهوتی و اشرف گیلانی جلوهٔ خبری و سیاسی محض داشته باشد؛ بلکه این مسائل باید

در قالب پوشش و ابهام هنری بیان شود «و این شگرد اخوان در بیشتر جاهایی است که نمی‌تواند سخن بگوید» (بهبهانی، ۱۳۷۸: ۱۱٦). از تجلی‌گاه‌های این موضوع، به‌کارگیری انواع پرسش‌هاست: «شعر اگر بخواهد شعر باشد، یک مقدار باید از احکام "بایدی" خودش را برتر بگیرد. جامه‌ای بپوشد که هنوز توش سؤال مطرح باشد. نباید چنین‌ها بوده باشد و معمولاً یک نسل در شعرهاش سؤال طرح می‌کند و نسل دیگر سؤال‌ها را جواب می‌دهد، یا بر اثر جواب‌های باز سؤال‌های نو طرح می‌کند. تا به حال چنین بوده و همیشه گویا چنین خواهد بود. شاعر از دو نسل است و از یک ملت؛ ولی من این دو تا را توأم خواستم زنده کنم و کردم کمابیش، در حد توانم، فرهنگم، توان قریحه‌ام و کار دانش و توانشم در امور زبانی و غیره» (کاخی، ۱۳۷۱: ۳٥٤).

بر این اساس و با توجه به جایگاه پرسش در نظام فکری و زبانی اخوان ثالث، مسئلهٔ اصلی در این پژوهش نیز بررسی جمله‌های پرسشی در مجموعه‌های زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا با رویکرد زبانشناسی است. بدین دلیل این مجموعه‌ها انتخاب شده‌اند که بهترین و کامل‌ترین اشعار اخوان را دربردارند و به عقیدهٔ بسیاری از محققان، جهان‌بینی و سبک شاعری او در آن‌ها به تکامل و ثبات رسیده‌است. درنهایت به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود که اخوان از میان انواع مختلف جمله‌های پرسشی (اطلاعی گسترده، اطلاعی محدود، بله/خیر، انتخابی و تأییدی) به کدام نوع بیشتر توجه داشته‌است؟ میزان کنترل گوینده بر جمله‌های پرسشی چگونه، و جهت‌گیری پرسش‌ها بیشتر به چه موضوع‌هایی بوده‌است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش‌های مختلفی پرسش‌ها در اشعار اخوان ثالث از دیدگاه بلاغت و معانی بررسی شده‌اند؛ چنان‌که حیدری و صباغی (۱۳۹۰) در مقالهٔ «پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث» به این نتیجه دست یافته‌اند که بیشترین پرسش‌های شعر اخوان ثالث متضمن معنای ضمنی اظهار عجز و بیان نومیدی است. هم‌چنین، رحیمیان و بتولی‌ثالث (۱۳۸۳) در مقالهٔ «منظورشناسی جمله‌های پرسشی در اشعار اخوان ثالث» نقش‌های معنایی-منظوری ۹۱ جملهٔ

پرسشی را بررسی کرده‌اند. نتایج این پژوهش حاکی از این است که اخوان از میان نقش‌های بیست‌وهفتگانهٔ ارائه‌شده از سوی شمیسا، به دوازده نقش توجه بیشتری داشته و از مقولهٔ معنایی-منظوری نومیدی بیشترین بهره را برده‌است. تاکنون پرسش‌ها در اشعار اخوان از دیدگاه زبانشناسی و رویکرد ساختاری بررسی نشده‌اند و در این پژوهش، برای نخستین بار به بررسی نوع جمله‌های پرسشی، میزان کنترل‌کنندگی گوینده بر آن‌ها، و جهت‌گیری موضوعی‌شان در شعر اخوان پرداخته می‌شود.

۳. روش پژوهش و مبانی نظری

۳. ۱. روش پژوهش

در این پژوهش با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بهره‌گیری از مبانی زبانشناسی، انواع پرسش‌ها و جهت‌گیری آن‌ها در سه مجموعه‌شعر زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا بررسی می‌شود. ابتدا، منابع معتبر در حیطهٔ طراحی پرسش و انواع آن مطالعه، و سپس از نمونه‌ها و اشعار مورد نظر یادداشت‌برداری شد. درنهایت، پس از تطبیق یافته‌ها با همدیگر تحلیل‌ها و داده‌های مورد نظر ارائه گردید.

۳. ۲. مبانی نظری

در زبان فارسی جمله‌ها را بر اساس شیوهٔ بیان و نحوهٔ انتقال پیام به چهار دستهٔ خبری، عاطفی، امری، و پرسشی تقسیم کرده‌اند. جملهٔ پرسشی، به‌عنوان یکی از پرکاربردترین صورت‌های زبانی، جمله‌ای است که گوینده از طریق آن به دنبال کسب اطلاعات است و در آن دربارهٔ موضوعی پرسش می‌شود (انوری و احمدی‌گیوی، ۱۳۸۵: ۳۰۷). ساختار جمله‌های پرسشی به دو گونهٔ اصلی تقسیم می‌شود: یا با استفاده از واژه‌های پرسشی نظیر آیا، چرا، کو، چه، کجا، چگونه و کدام‌یک ساخته می‌شود، یا بدون این واژه‌ها و فقط از طریق آهنگ خیزان در گفتار شناخته می‌شوند. علاوه بر کارکرد اصلی جمله‌های پرسشی، یعنی کسب اطلاع، این جمله‌ها می‌توانند نقش‌های ثانویه‌ای همچون تهدید، توبیخ، انکار و تحقیر نیز داشته باشند (باطنی، ۱۳۷۰: ۸۸؛ فرشیدورد، ۱۳۸۴: ۱۱۳-۱۱۵).

جمله‌های پرسشی را می‌توان از منظر میزان کنترل‌پذیری به دو دستهٔ کلی "باز" و "بسته" تقسیم کرد. در پرسش‌های باز (نامحدود) دامنهٔ پاسخ‌ها متنوع است و پاسخ‌دهنده آزادی عمل و انعطاف‌پذیری بالایی در بیان پاسخ دارد. این نوع پرسش‌ها به مخاطب اجازه می‌دهد تا پاسخ خود را با توجه به دیدگاه و دانش خود گسترش دهد. در مقابل، پرسش‌های بسته (محدود) گزینه‌های پاسخ را به شکلی مشخص و محدود (مانند "بله" یا "خیر") تعیین می‌کنند یا پاسخ‌دهنده را به انتخاب از میان گزینه‌های ازپیش‌تعیین‌شده محدود می‌سازند. این دسته از پرسش‌ها معمولاً به گونه‌ای طراحی می‌شوند که از پاسخ‌دهنده، انتظار تأیید یا رد موضوع مطرح‌شده را دارند (قادری، ۱۴۰۲: ۱۶۳؛ زارع احمدآباد، ۱۳۹۲: ۳۳).

هر یک از این دو به زیرگونه‌هایی تقسیم شده‌اند: پرسش‌های باز شامل دستهٔ «پرسش‌های اطلاعی گسترده» و «پرسش‌های اطلاعی محدود» هستند. در نوع گسترده هدف کسب اطلاعات جدید و آغاز یک موضوع یا مبحث تازه است؛ درحالی‌که پرسش‌های اطلاعی محدود ناظر به دستیابی به اطلاعات جزئی و دقیق‌تری هستند (نجفی و حق‌بین، ۱۳۹۸: ۳۲۰؛ به نقل از وودبری، ۱۹۹۴: ۳۱). پرسش‌های بسته نیز به زیرگروه‌هایی نظیر «پرسش‌های بله/خیر (تقابلی)»، «پرسش‌های تأکیدی»، «پرسش‌های انتخابی (چندگزینه‌ای)» و «پرسش‌های اخباری» تقسیم می‌شوند. در پرسش‌های بله/خیر انتظار می‌رود پاسخ‌دهنده با یکی از دو گزینهٔ بله یا خیر به تعیین ارزش جمله بپردازد. این نوع جمله‌ها معمولاً با آهنگ خیزان بیان می‌شوند و ممکن است از واژه‌هایی مانند "آیا" یا "هیچ" نیز در ساختار آن‌ها استفاده شود که باز هم آهنگ آن‌ها خیزان است (وحیدیان کامیار و عمرانی، ۱۳۸۶: ۶۵). در پرسش‌های تأکیدی، هدف اصلی پرسش‌کننده دریافت پاسخ نیست، بلکه تأکید بر مفهومی است که انتظار می‌رود مخاطب آن را بیان کند. این نوع پرسش‌ها معمولاً با واژه‌هایی نظیر "مگر" یا "هیچ" آغاز می‌شوند (خانلری، ۱۳۸۴: ۱۰۹). پرسش‌های انتخابی شامل چند گزینهٔ مشخص هستند که پرسش‌کننده از مخاطب می‌خواهد یک یا چند مورد از آن‌ها را برگزینند (صدری، ۱۳۹۰: ۳۰). پرسش‌های اخباری از نظر ساختار همانند جمله‌های

خبری‌اند؛ اما با استفاده از آهنگ بیانِ خاص ویژگی پرسشی می‌یابند (نجفی و حق‌بین، ۱۳۹۸: ۳۲۱).

وودبری[1] (۱۹۹۴) بر مبنای میزان کنترل‌شوندگی و اجبار در پاسخ‌گویی، گونه‌های مختلف جمله‌های پرسشی را در یک طیف سلسله‌مراتبی طبقه‌بندی کرده است که از کمترین تا بیشترین سطح کنترل‌گری به شرح زیر هستند: پرسش‌های اطلاعی گسترده، اطلاعی محدود، انتخابی، بله/خیر، اخباری، و تأکیدی. به این ترتیب، پرسش‌های اطلاعی گسترده کمترین میزان اجبار در پاسخ‌گویی را دارند و به مخاطب اجازه می‌دهند تا آزادانه اطلاعات جدیدی را ارائه کند. در پرسش‌های اطلاعی محدود، پاسخ‌ها معمولاً به مؤلفه‌هایی چون زمان، مکان، یا افراد حاضر محدود می‌شوند. در پرسش‌های انتخابی، میزان اجبار افزایش می‌یابد؛ چرا که پاسخ‌دهنده باید از میان گزینه‌های داده‌شده یکی را انتخاب نماید. در نهایت، در پرسش‌های بله/خیر، اخباری و تأکیدی، پرسش‌گر کنترل بیشتری اعمال می‌کند و انتظار دریافت پاسخ تأیید یا رد صریح دارد (نجفی و حق‌بین، ۱۳۹۸: ۳۲۳-۳۲۴).

٤. بحث و بررسی

٤. ١. انواع جمله‌های پرسشی در اشعار اخوان ثالث

پس از بررسی اشعار مورد نظر اخوان ثالث، **۲۹۳** جملهٔ پرسشی یافت شد که در جدول زیر می‌توان به تفکیک بسامد انواع پرسش‌ها را در سه مجموعه شعری این شاعر مشاهده کرد:

جدول۱. بسامد تفکیکی انواع جمله‌های پرسشی در مجموعه اشعار مورد بررسی

انواع پرسش / مجموعه شعر	اطلاعی محدود	اطلاعی گسترده	انتخابی	بله/خیر	تأکیدی
زمستان	۲۷	۲۷	۱	۱۷	۱۴
آخر شاهنامه	۴۵	۷	۴	۱۴	۱۴
از این اوستا	۴۶	۲۷	۵	۳۸	۷

1. Woodbury

برخی معتقدند اخوان در دفتر از این اوستا در مقایسه با دو دفتر پیشین (زمستان و آخر شاهنامه) دچار یأس و ناامیدی بیشتری شده‌است (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۲: ۱۱۵) که بازتاب آن را می‌توان در افزایش بسامد پرسش‌ها و عدم قطعیت کلام او مشاهده کرد. این موضوع نیز با آمار به‌دست‌آمده در جدول فوق هماهنگی دارد. بررسی انواع پرسش‌ها بر اساس هر مجموعه و بر اساس سیر زمانی نشان می‌دهد که بسامد پرسش‌های تأکیدی، کاهش یافته‌است. این امر دلالت بر این دارد که در طی زمان در شعر اخوان، از شدت کنترل‌شوندگی شدید بر پرسش‌شونده کاسته شده‌است. در آخر شاهنامه نسبت به زمستان بسامد جمله‌های پرسشی اطلاعی گسترده کمترT و اطلاعی محدود بیشتر شده‌است. این امر نشان می‌دهد که در این مجموعه شاعر در پی دست‌یابی به پاسخ‌های دقیق‌تر و جزئی‌تر بوده است. درمقابل، در از این اوستا بسامد جمله‌های اطلاعی قابل توجه است که این موضوع نشان از تمایل دوبارهٔ شاعر به طرح مسائل کلی زندگی دارد. سیر کاربرد رو به افزون جمله‌های پرسشی بله/خیز نیز نشان از این دارد که بر توجه شاعر به پاسخ‌های صریح و قطعی در طی زمان افزوده شده‌است. جمله‌های انتخابی در هر سه مجموعه جایگاه چندانی ندارد؛ اما افزایش اندک آن‌ها از مجموعهٔ زمستان تا از این اوستا نشان می‌دهد اخوان به اندک جایگاهی برای انتخاب واقعی از سوی مخاطب تمایل داشته‌است. بسامد پرسش‌های اطلاعی محدود، انتخابی و بله/خیر در از این اوستا بیش از دو مجموعهٔ پیشین است. این افزایش، نمایانگر گذار شاعر از گفت‌وگوی آزاد و جست‌وجوگر به داوری قطعی و دست‌یابی به پاسخ‌های صریح است.

٤. ١. ١. پرسش اطلاعی محدود

بالاترین بسامد (۴۰/۶۱ درصد) به جملات پرسشی اطلاعی محدود اختصاص دارد. این فراوانی دلالت بر این دارد که شاعر در پی کسب اطلاعاتی مشخص، دقیق و جزئی دربارهٔ عناصر موقعیتی نظیر زمان، مکان و منشأ انسانی رویدادها بوده‌است. افزون‌براین، به‌کارگیری این نوع پرسش‌ها می‌تواند نشان‌دهندهٔ تلاش آگاهانهٔ اخوان برای واداشتن مخاطب به تأمل در ابعاد معرفتی و زمینه‌ای متن باشد، بدون این‌که ساختار پرسش میزان کنترل‌کننده‌ای زیاد داشته

باشد یا این‌که آزادی بی‌حد و مرز به پرسش‌شونده داده شود، بلکه دامنهٔ پاسخ در چارچوب اطلاعات کوتاه و هدفمند محدود می‌شود؛ برای مثال، اخوان ثالث در شعر "صبح" ابتدا با طراحی تصاویری بدیع از لحظات پاک و اهورایی طلوع خورشید و غلبه نور صبحگاه بر ظلمت شب، در قالب پرسش‌های اطلاعی محدود در بخش انتهایی شعر به مناجات با اهورامزدا می‌پردازد: «ز تو می‌پرسم ای مزدا اهورا، ای اهورامزدا! / که را این صبح / خوش است و خوب و فرخنده؟ / که را چون من سرآغاز تهی بیهوده‌ای دیگر؟ / که را آرد به یاد از رفته‌های تلخ؟ / که را دارد نوید از مژدهٔ شیرین آینده؟ / بگو با من، بگو... با... من / که را گریه؟ که را خنده؟» (۱۳۶۲: ۷۵). او با بیان چنین پرسش‌هایی در تردید و حیرت بین دوران تکاپو و امیدواری گذشته و دوران سرخوردگی و اندوه زمان حال قرار گرفته است. درحقیقت، شاعر با طرح سوالاتی محدود می‌خواهد بداند که این صبح اهورایی آیا برای دیگران هم مثل خودش سرآغاز پوچی و بیهودگی یا نویدبخش خجستگی است. شفیعی کدکنی در این باره معتقد است: «در ذاتِ اخوان یک نوع شک و بدبینی نسبت به همه‌چیز نهفته است؛ یعنی در هر کاری یا هر سخنی و تعبیری یا هر پدیده‌ای همان جانبِ ظلمانی و ساحت اهریمنی‌اش را اول می‌دید و بعد جانب روشنش را» (۱۳۹۰: ۵۸).

اخوان ثالث در شعر "ساعت بزرگ" از انسان‌هایی سخن می‌گوید که زمان را فراموش کرده‌اند و پرسشی دربارهٔ زمان ندارند: «زین مسافران گمشده / در شبان قطبی مهیب / کس نپرسد از کسی / در کجا غروب / در کجا سحرگاهان» (۱۳۷۵: ۱۳۵). چون افراد در بی‌خبری از زمان به سرمی‌برند، راوی از ساعت بزرگ شهر دربارهٔ بحران زمان می‌پرسد: «هان بگو / در کجاست آفتاب / اینک این دم، این زمان؟ / در کجا طلوع؟ در کجا غروب؟ / در کجا سحرگاهان؟» (همان: ۱۳۴). در این بند، راوی با پرسش‌های محدود در ظاهر به دنبال دست‌یابی به پاسخ‌های دقیق و جزئی برای شناخت زمان است؛ اما فضای کلی شعر نشان می‌دهد این پرسش‌ها بیشتر کاربردی بلاغی دارند و از این طریق راوی بر آن بوده است تا بحران بی‌زمانی و بی‌مکانی -زمان و مکان نامشخص حرکت خورشید- را ترسیم کند. این امر سبب شده است به صورت غیرمستقیم پاسخ به این پرسش‌ها در شعر نیز داده شود و میزان

کنترل پرسش‌های محدود بیشتر شبیه به پرسش‌های بسته باشد تا باز؛ بدین معنا که راوی کنترل بیشتری بر پاسخ‌ها دارد و پرسش‌شونده نمی‌تواند آزادانه اطلاعاتی را ارائه دهد.

توالی و غلبهٔ سؤالات اطلاعی محدود در میانهٔ شعر "بی‌سنگر" بیانگر تمایز و بیگانگی پروانه و پرستو دربارهٔ محیط پیرامون است؛ مثلاً در این شعر آمده است: «آی پروانگک! روی به کجا؟ / آمد از پیله‌زار آوایی ... اوه، به به! غریب پروانه / از کجایی تو با چنین خط و خال؟ / ... به کجا روی؟ پرستوی خرد! / از چمنزار آمد این آوا / ... در پس پرده‌های نه تویش / آن نگاه شراره بار از کیست؟» (۱۳۷۶: ۲۸-۳۶). این پرسش‌ها همانند اغلب پرسش‌های اطلاعی محدود اخوان، با پاسخ‌های مشخص در متن شعر همراه است و میزان کنترل‌کنندگی آن‌ها توسط راوی/شاعر در جایگاهی نظیر پرسش‌های بسته با معیارها و پاسخ‌های از پیش‌تعیین‌شده همراه است؛ در مثال اخیر، پاسخ‌های پروانه که در ادامهٔ شعر آمده، بیانگر مبدأ و مقصد حرکت اوست و میزان مشارکت و تلاش ذهنی مخاطب را در پاسخگویی به سؤالات به حداقل می‌رساند یا در شعرهای دیگر نظیر "قصه شهر سنگستان"، "آنگاه پس از تندر"، "نماز"، "ارمغان فرشته"، "داوری" و ... پرسش‌های اطلاعی محدود، بلافاصله توسط راوی/شاعر پاسخ داده می‌شوند؛ مثلاً «این کیست؟ گرگی محتضر، زخمیش بر گردن... / وین کیست؟ کفتاری ز گودال آمده بیرون» (۱۳۶۲: ۴۱).

٤. ١. ٢. پرسش اطلاعی گسترده

در شعر اخوان ثالث پرسش اطلاعی گسترده از نظر فراوانی، بسامد کمتری (۲۰/٤۷ درصد) نسبت به جمله‌های پرسشی اطلاعی محدود و بله/خیر دارد. پرسش‌کننده با طرح چنین پرسش‌هایی می‌توانست آزادی عمل بیشتری به پرسش‌شونده دهد و اطلاعات بیشتری به دست آورد؛ اما معمولاً به شیوه‌های مختلفی بر پرسش‌های اطلاعی گسترده نیز کنترل زیادی انجام می‌شود؛ برای مثال در شعر "قاصدک" راوی شعر را با پرسش اطلاعی گسترده شروع کرده است: «قاصدک! هان، چه خبر آوردی؟» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۱٤۷). در ادامه دو جملهٔ پرسشی محدود آورده است: «از کجا، وز که خبر آوردی؟» (همان‌جا). بدین ترتیب هم از

اهمیت پرسش اطلاعی گسترده کاسته و هم نشان داده است که مخاطب باید دربارهٔ منبع مکانی و منشأ انسانی رویداد سخن بگوید. این امر سبب می‌شود تا پرسش‌شونده نتواند به صورت آزادانه اطلاعات گسترده و موردنظر خود را ارائه دهد و پاسخ‌ها از سوی پرسشگر به صورت کنترل‌شده هدایت شوند. در شعر "پیوندها و باغ" از مجموعهٔ از این اوستا با وجود تکرار و تعدد پرسش‌های اطلاعی گسترده، شاعر/راوی بلافاصله با بیان کلمهٔ "هیچ" یا "خامشی بهتر" پس از بیان پرسش‌ها، کنترل حداکثری خود را بر پاسخ ها نشان می‌دهد تا آن‌گونه که خود قصد دارد جریان شعر را به سوی دلزدگی و ناامیدی سوق دهد: «گفت: / گپ‌زدن از آبیاری‌ها و از پیوندها کافی است / خوب / تو چه می‌گویی؟ / آه / چه بگویم؟ هیچ /... ورنه من باید چه می‌گفتم به او، باید چه می‌گفتم؟ / خامشی بهتر... چه بگویم؟ هیچ» (۱۳٦۲: ۹۱ و ۹۳). به پرسش اطلاعی گسترده در شعر "سرود پناهنده" این‌گونه به شکل کوتاه، جهت‌مند و کنترل‌شده پاسخ داده می‌شود: «ور بایدم دویدن، با شوق می‌دوم / گر بسته بود در؟ بخدا داد می‌زنم / سر می‌نهم به درگه و فریاد می‌زنم» (۱۳۷٦: ۱۲۷).

اخوان ثالث در شعر "و ندانستن" متناسب با عنوان آن، اندیشه‌های معرفتی و فلسفی خود را دربارهٔ ماهیت و وجود جهان دیگر به شکل گفت‌وگومحور بیان می‌کند؛ مثلاً در این شعر آمده است: «من شنیدستم / تا جهان باقی است مرزی هست / بین دانستن / و ندانستن / تو بگو مزدک! چه می‌دانی؟ آن سوی این مرز ناپیدا چیست؟ (۱۳٦۲: ۸۰). درواقع کاربرد پرسش‌های اطلاعی گسترده به‌عنوان نخستین پرسش‌ها در بخش میانی شعر سبب شده‌است که نیاز به ارائهٔ اطلاعات تحلیلی برجسته شود. چنین پرسش‌هایی در اشعار فلسفی اخوان ثالث نشان‌دهندهٔ این است که او پس از آنکه شکست و یأس اجتماعی را در اشعار پس از کودتا بازتاب داده، آرام آرام «دچار نگاه یأس‌آلودی نسبت به زندگی انسان شده است و این یأس فلسفی منجر به دستاویزی او در انتهای دورهٔ شاعری خود (دفترهای از این اوستا، و تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم) به اندیشه‌ها و فلسفه ایران باستان به‌ویژه زرتشت و مزدک شده است» (نصراصفهانی و سعیدی، ۱٤۰۲: ۲٥٦). درواقع، پرسش‌های اطلاعی گسترده در چنین اشعاری نشان‌دهندهٔ این است که برای او برداشتن هر قدم در اقلیم دانایی منجر به ایجاد ده‌ها

سؤال و ندانستن شده که به شکل رابطهٔ دیالکتیکی پرسش‌های باز و گسترده در اشعارش جلوه‌گر گردیده است.

درمجموع، می‌توان گفت که در شعرهای مورد بررسی در جمله‌های پرسشی اطلاعی، چه گسترده و چه محدود، گوینده به نحوی بر پاسخ‌هایی که باید داده شود، کنترل دارد و در اغلب موارد خود شاعر/راوی، پاسخ مدّنظر را ابراز کرده و در موارد دیگر نیز پاسخ‌دهنده باید بر اساس پیش‌فرض‌های مطرح‌شدهٔ شاعر پاسخ دهد؛ بدین‌ترتیب، پاسخ‌ها هدایت شده‌اند. پرسش‌ها از نظر صوری باز هستند؛ اما کاربردشان مانند پرسش‌های بسته‌اند و گوینده کنترل شدیدی بر پاسخ‌ها دارد.

٤. ١. ٣. پرسش انتخابی

کمترین بسامد جمله‌های پرسشی در شعر اخوان به جمله‌های پرسشی انتخابی (۳/٤۱ درصد) اختصاص داشته است. در این نوع پرسش‌ها که میزان کنترل‌شوندگی در آن از جمله‌های پرسشی اطلاعی کمتر است، مخاطب باید یکی از دو گزینهٔ مورد پرسش را انتخاب کند و بدین‌گونه به حقیقت دست یابد. در شعر "روی جاده نمناک" اخوان ثالث به تأسی از اندیشهٔ لغزان و تاریک صادق هدایت سعی کرده است با طرح پرسش‌های بستهٔ انتخابی و بله/خیر، پاسخی برای معمای هستی و زندگی صادق هدایت پیدا کند: «چه نقشی می‌زده است آن خوب/ به مهر و مردمی یا خشم و نفرت؟/ به شوق و شور یا حسرت؟/ دگر بر خاک یا افلاک روی جادهٔ نمناک؟» (۱۳٦۲: ۵۲). چنین پرسش‌های بسته‌ای همچون نگاه صادق هدایت به زندگی، به نتیجهٔ روشن و هدف‌داری نمی‌انجامد و ذهن سرگردان مخاطب تنها در پایان شعر با جمله‌ای از شاعر اندکی آرام می‌گیرد: «که او هر نقش می‌بسته‌است یا هر جلوه می‌دیده‌است/ نمی‌دیده‌است چون خود پاک روی جاده نمناک» (همان: ۵۳). درحقیقت، شاعر با بیان این پرسش‌ها از دغدغه‌های فکری و هستی‌شناسانهٔ خود پرده برمی‌دارد که با نوعی تأملات فیلسوفانه یا به گفتهٔ شفیعی‌کدکنی «با یک تردید ملایم فیلسوفانه یا نیم‌فیلسوفانه که صدمه‌ای به جانب شعر ندارد» (۱۳۹۰: ۱۵۲) همراه است؛ به عبارت دیگر، استفادهٔ

گستردهٔ اخوان ثالث از جملات پرسشی در چنین اشعاری، به سبب گمگشتگی در عرصهٔ مباحث ایدئولوژیک و فلسفی است. «پناه‌بردن او به آغوش ادیان مختلف -مزدک، مانی، بودا، زرتشت و مزدشت و در سال‌های پایانی با نوعی نرمش و حتی ارادت به مقدسات اسلامی- نشان از نداشتن نقطهٔ اتکایی است که شاعر بتواند به مدد آن پرسش‌های هستی‌شناسانه و الهیاتی خود را پاسخ درخور بدهد» (حیدری،۱۳۹۳: ۳۰). هم‌چنین، در شعر "جراحت" مرد پریشان از خود می‌پرسد: «کان چه حالی بود؟ / آنچه می‌دیدیم و می‌دیدند / بود خوابی یا خیالی بود؟» (۱۳۷۵: ۱۳۸). از بین دو گزینهٔ بیان‌شده، خواب بود یا خیالی، یکی حقیقت است و مخاطب برای پاسخ‌گویی به اجبار از بین آن‌ها، یکی را باید برگزیند.

٤. ١. ٤. پرسش بله/خیر

دومین گونهٔ جمله‌های پرسشی پرتکرار در شعر اخوان ثالث، جملات پرسشی بله/خیر (۲۰/۲۳ درصد) است. این پرسش‌ها، برخلاف جملات پرسشی اطلاعی (اعم از گسترده یا محدود)، معمولاً آزادی پاسخ‌دهی کمتری برای مخاطب فراهم می‌آورند. در چنین ساختارهایی پرسش‌کننده به‌دنبال دریافت پاسخ‌هایی صریح و قطعی دربارهٔ تحقق یا عدم‌تحقق یک وضعیت خاص، یا دریافت تأیید، یا رد صریح در رابطه با گزاره‌ای مشخص است.

در شعر "قصهٔ شهر سنگستان" پرسش و پاسخ‌های بسته و جهت‌مند متعددی دیده می‌شود؛ مثلاً در این شعر آمده‌است: «بگو آیا تواند بود کو را رستگاری روی بنماید؟ / کلیدی هست آیا که‌ش طلسم بسته بگشاید؟ / ... مگر دیگر فروغ ایزدی آذر مقدس نیست؟ / مگر آن هفت انوشه خوابشان بس نیست؟ / زمین گندید، آیا بر فراز آسمان کس نیست؟ / پشوتن مرده است آیا؟ / و برف جاودان بارنده سام گرد را سنگ سیاهی کرده است آیا؟ / آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟» (۱۳٦۲: ۲۲-۲۵). به گفتهٔ محمد مختاری «این شگرد نقطه‌گذاری، یعنی گذاشتن نشانهٔ پرسشی در پایان جملات شعر قصه شهر سنگستان، با فضای زهرآلود و ناامیدانهٔ آن سازگار نیست. اخوان می‌توانست در پایان آخرین جمله نقطه بگذارد و خیال همه را راحت کند» (۱۳۹۹: ٤۷۹). بنابراین، تکرار و تعدد پرسش‌های بله/ خیر در این

شعر درد و اندوه شاعر را از فروپاشی شکوه گذشته ایران القا می‌کند و عاملی است برای بیدارسازی و ایجاد روزنهٔ امید در وجود انسان‌های سنگ‌شدهٔ جامعه. در پایان شعر نیز پرسشی کوتاه بیان می‌شود. اخوان دربارهٔ این پرسش گفته است: «شعر قصهٔ شهر سنگستان عوالم دیگری را نشان می‌داد. یک یأس به اصطلاح باز هم نه علی‌الاطلاق؛ اما به‌هرحال، من سؤال را در افکار مخاطبان خود، به آن‌ها که فهمش را دارند، باقی گذاشتم. در آن منظومه در پایانش جزماً نگفته‌ام "آری نیست" بلکه گفته‌ام "آری نیست؟"» (کاخی، ۱۳۷۱: ۳۵۳). در شعر "پیغام" نیز راوی با پرسش‌های بله/خیر دربارهٔ پیش‌نگری وضعیت خود سخن می‌گوید: «چون درختی در زمستانم/ بی‌که پندارد بهاری بود و خواهد بود/ دیگر اکنون هیچ مرغ پیر یا کوری/ در چنین عریانی انبوهم آیا لانه خواهد بست؟/ دیگر آیا زخمه‌های هیچ پیرایش/ با امید روزهای سبز آینده/ خواهدم این‌سوی و آن‌سوی خاست؟» (۱۳۷۵: ۱۰۷). جملهٔ خبریِ آغازین بند شعر سبب شده تحقق یا عدم‌تحقق موضوع پیش از طرح پرسش داده شود. درواقع به جای پرسش‌شونده، خود پرسشگر پاسخ "نه" را داده است که این امر نشان از میزان کنترل شدید وی بر پاسخ‌ها دارد؛ بنابراین، می‌توان گفت که پرسش‌شونده، هیچ آزادی برای پاسخ دادن ندارد. فراوانی و تکرار پرسش‌های بله/خیر در بخش میانی شعر "چاووشی" نیز بیان‌کنندهٔ تلاش‌های بی‌ثمر شاعر برای دریافت پاسخ و همراهی مردمی است که آنچنان دچار رخوت و خمودگی شده‌اند که حتی حاضر نیستند پاسخ کوتاه در حد بله یا خیر را به شاعر دردمند و تحول‌خواه بدهند: «ببینم آسمان هر کجا آیا همین رنگ است؟/... کسی اینجاست؟ هلا! من با شمایم، های! ... می‌پرسم کسی اینجاست؟/ کسی اینجا پیام آورد؟/ نگاهی، یا که لبخندی؟/ فشار گرم دست دوست‌مانندی؟/... کسی اینجاست؟» (۱۳۷٦: ١٤٤-١٤٨). درحقیقت، حالت خودگویی شاعر سبب برجستگی پرسش‌های بسته شده است که مکمل و تقویت‌کنندهٔ فضای خفقان‌آور شعر است. همهٔ پرسش‌های مطرح‌شده در این شعر از نوع کوتاه‌پاسخ یا اطلاعی محدود هستند؛ چراکه شاعر امیدی به دغدغه‌مندی مردم جامعه ندارد. باوجوداین، تکاپوی او برای یافتن یار موافق همچنان ادامه دارد که در قالب تکرار پرسش «کسی اینجاست؟» بروز یافته است. با نشنیدن پاسخی جز صدای پت‌پت مرگ شمع، سفر به

دنیای خیالی آغاز می‌شود. «علت شروع سفر و برگزیدن راه سوم، این است که شاعر از "اینجا" که می‌تواند مکان زندگی یا همان کشورش باشد، دچار دلتنگی و ناراحتی است و از شرایط موجود و فضای موجود ناراضی است» (اسداللهی و یحیایی، ۱۳۹٦: ۲۸).

٤. ١. ٥. پرسش تأکیدی

در جمله‌های پرسشی تأکیدی پرسش‌شونده به صورت مستقیم به پاسخ دادن وادار می‌شود و وی باید موضوع را تصدیق و صحت گفته‌ها را تأیید کند. فراوانی این‌گونه پرسش‌ها در شعر اخوان ثالث ۱۲/۰۸ درصد است که این امر نشان از کنترل‌شوندگی شدید بر پرسش‌شونده و اجبار وی به انتخاب پاسخ تعیین‌شده دارد. در شعر "قولی در ابوعطا" راویْ دل را مورد خطاب قرار می‌دهد و با پرسش‌های تأکیدی به او می‌گوید: «نه ماهیم من، از شنا چه حاصل؟ / که نیست ساحل-ساحل که نیست ساحل / دگر بازوانم خسته‌ست / مرا چه بیم و ترا چه پروا ای دل؟ / که دانی- که دانی / دگر تخته پاره به امواج دریا سپرده‌ام من» (۱۳۷۵: ۹۰). پرسش‌های تأکیدی در نمونهٔ مذکور، سبب می‌شوند پرسش‌شونده مجبور شود صحت گفته‌های پرسش‌کننده را تصدیق کند. جمله‌های خبری نیز که قطعیت را نشان می‌دهند، همراه تکرارهای صورت‌گرفته، بر شدت میزان کنترل‌شوندگی افزوده‌اند و بدین‌ترتیب پرسش‌شونده به‌اجبار تنها می‌تواند پاسخ مورد نظر پرسش‌کننده را برگزیند.

در بخش میانی شعر "گرگ هار" از پرسش‌های تأکیدی، آن هم غالباً از نوع پرسش تأکیدی امتحانی یا آزمایشی، استفادهٔ چشمگیری شده است. منظور از این نوع پرسش تأکیدی آن است که به‌طور مستقیم مخاطب را به تأیید یا انکار نسبت به گزارهٔ موجود در سؤال وادار کرد (ر.ک. Woodbury, 1994: 223). مثلاً گفته شده‌است: «منشین با من، با من منشین / تو چه دانی که چه افسونگر و بی‌پا و سرم؟ / تو چه دانی که پس هر نگه سادهٔ من / چه جنونی، چه نیازی، چه غمی است؟ / یا نگاه تو که پر عصمت و ناز / بر من افتد چه عذاب و ستمی است؟ / ... ورنه دیگر به چه کار آیم من بی‌تو؟ -چون مردهٔ چشم سیهت» (۱۳۷٦: ۱۱۰-۱۱۱).

اخوان با کاربرد چنین پرسش‌هایی روحیهٔ پرخاشگری، مسخ‌شدگی، و تغییر هویت خود را به معشوق هشدار می‌دهد و به گونه‌ای از روح دردمندی سخن می‌گوید که حتی نزدیک‌ترین شخص به او (معشوق) نیز نمی‌تواند شدت و عمق آن را دریابد. شاعر حزین و ناامید در شعر "صبوحی" گفت‌وگویی خیالی بین خود با مرغانی شادمان و سرمست ترسیم می‌کند و می‌گوید: «خوشا، دیگر خوشا حال شما، اما/ سپهر پیر بدعهد است و بی‌مهر است می‌دانید؟/ ... تو چه شنفتی به‌جز بانگ خروس و خر/ در این دهکور دورافتاده از معبر؟» (۱۳٦۲: ٦۸). در این شعر به ترتیب دو پرسش تأکیدی از نوع تأییدی و امتحانی، یکی از زبان شاعر و دیگری از زبان مرغان، در مَطلع و میانهٔ شعر بیان شده‌است. پرسش‌های تأکیدی تأییدی یا تصدیقی به‌منظور تصدیق ادراکِ گوینده از حقایق از مخاطب پرسیده می‌شوند (ر.ک. Woodbury, 1994: 222). راوی با بیان پرسش تأکیدیِ تأییدی قصد دارد هشداری طعنه‌آمیز به بی‌مهری و بی‌وفایی چرخش روزگار و ناپایداری لحظات سرخوشانهٔ انسان‌ها عرضه کند و آنان را از سرنوشت شومی که به شکل نهادینه‌شده سبب انفعال آن‌ها شده، بر حذر دارد. پرسش تأکیدیِ آزمایشی دوم درواقع پاسخ کنایه‌آمیز مرغان به شاعری است که در میان نشانه‌ها و خبرهای امیدوارکننده، چشم و گوشش صرفاً به امور بی‌ارزش محیط تنگ و تاریک خود محدود شده؛ درحالی‌که در دوردست‌ها نشانه‌های غلبهٔ گرما و روشنایی بهار بر زمستان آشکار شده است.

جدول ۲. بسامد انواع جمله‌های پرسشی در مجموعه اشعار مورد بررسی

نوع پرسش	درصد
اطلاعی گسترده	۲۰/٤۷
اطلاعی محدود	٤۰/٦۱
تأکیدی	۱۲/۰۸
بله و خیر	۲۳/۲۲
انتخابی	۳/٤۱

٤. ۲. جهت‌گیری موضوعی پرسش‌ها

با توجه به آمار جدول ۳ باید گفت ضمن اینکه در مجموعه از این اوستا پرسش از هویت و حضور اشخاص و نیز ماهیت و نوع عمل و امور در مقایسه با دو مجموعهٔ پیشین برجستگی چشمگیری دارد؛ همچنان اینکه این شخصیت در اشعار اخوان چه چیزی را باید به فعلیّت برساند و چه نقش و وظیفه‌ای را باید بر عهده بگیرد، پرسشی متمایز و برجسته در نسبت با اشعار گذشته‌اش است؛ یعنی هویت و کنش‌پذیری شخصیت در مجموعه اخیر اهمیت یافته‌است. هم‌چنین، افزایش این دو جهت‌گیری در مجموعهٔ از این اوستا نشان از تحول در جهان‌بینی شاعر دارد؛ به عبارت دیگر، اخوان از پرسش‌های اجتماعی و تاریخی اشعار نخست به سمت پرسش‌های انسان‌شناسانه و وجودی روی آورده‌است؛ این تغییر بیانگر گذار از نگرش جمع‌نگر و اعتراضی به نگرش درون‌نگر و فلسفی است که ریشه در تأمل وی دربارهٔ معنای زیستن انسان در جهانی آکنده از شکست و پوچی دارد. درواقع، پرسش‌های «من کیستم؟» «ما چه می‌کنیم؟» و «عمل ما چه ماهیتی دارد؟» در رمزگان شعری او به نوعی بازتاب خودشناسی تلخ پس از شکست اجتماعی و تاریخی است.

جدول۳. بسامد تفکیکی جهت‌گیری موضوعی انواع جمله‌های پرسشی در مجموعه اشعار مورد بررسی

موضوع پرسش‌ها / مجموعه شعر	زمان	مکان	هویت و حضور شخص	ماهیت و نوع عمل و امور	چرایی عمل	کیفیت عمل	امکان وقوع و عدم‌وقوع عمل و امور
زمستان	۴	۱۲	۲۲	۱۶	۸	۹	۹
آخر شاهنامه	۸	۲۱	۱۳	۱۹	۰	۱۸	۵
از این اوستا	۷	۱۶	۳۱	۴۵	۶	۴	۹

البته جهت‌گیری‌های موضوعی دیگری نیز در اشعار اخوان قابل‌شناسایی است که بسامد آن‌ها اندک است؛ مثلاً جهت‌گیری پرسش به سمت "سرانجام و نتیجهٔ عمل" در مجموعه شعر زمستان (۵ مورد) و از این اوستا (۱ مورد)، یا "ارزش‌گذاری عمل" در زمستان (۱ مورد)، "کفایت عمل" در از این اوستا (۱ مورد)، "چگونگی حالت کنشگر" در از این اوستا (۳ مورد).

٤. ٢. ١. زمان

در شعر اخوان ثالث پرسش‌های مربوط به زمان به دلایل مختلفی انجام شده است: گاه شاعر به دنبال نشان دادن بستر فرهنگی و تاریخی وقایع پرسش‌های زمانی را مطرح کرده و گاه در پی درک توالی حوادث و زمان اتفاق افتادن آن‌ها بوده‌است. در اشعاری همچون "مرد و مرکب" و "حالت" از مجموعهٔ از این اوستا و "خفته" و "سرود پناهنده" از مجموعه‌شعر زمستان پرسش‌های تأکیدی با محوریت زمان با ساختاری نظیر «تا چند می‌توانم...» (۱۳۷٦: ۱۲۹) »تا کی...؟» (همان: ۲۵) و «چندمان بایست...؟» (۱۳٦۲: ۳۳) دیده می‌شود. این پرسش بیان‌کنندهٔ درماندگی شاعر از وضعیت موجود است. شاعر نمی‌داند این وضعیت ناگوار تا چه زمانی ادامه خواهد یافت و این عدم‌قطعیتْ احساس درماندگی او را تشدید می‌کند؛ مثلاً شاعر در شعر "مرد و مرکب" در حین گفت‌وگوی دو دوست در خیمهٔ شب‌زده، بیهودگی تلاش‌های مذبوحانه و بی‌هدف آن دو را در قالب جملات پرسشی زمانی به شکل غیرمستقیم به مخاطب منتقل می‌کند: «چندمان بایست تنها در بیابان بود، نوشید این غبارآلود؟ / چندمان باید کرد این جاده را هموار؟» (همان: ۳۳) یا شاعر با مطرح‌کردن پرسش‌هایی در انتهای شعر «خفته» همچون «تا کی تو خفته‌ای؟ بنگر آفتاب زد / برخیز و مرد باش ولیکن حذر حذر / زنهار بی‌گدار نباید به آب زد /... تا کی به انتظار قیامت توان نشست؟» (۱۳۷٦: ٢٤-٢٥) با لحنی اعتراض‌آمیز از خمودگی مردم شکایت می‌کند. گمشدگی زمان، فراموشی توالی حوادث، و زمان اتفاق افتادن آن‌ها در اشعار مختلفی سبب شده است که شاعر به پرسش در این باره واداشته شود؛ چنان‌که راوی در شعر "جراحت" از خود در این‌باره می‌پرسد: «بی‌که خواهد، / یا که بتواند نخواهد گاه / ناگهان از خویشتن پرسد: / راستی را آن چه حالی بود؟ / دوش یا دی، پار یا پیرار / چه شبی، روزی، چه سالی بود» (۱۳۷۵: ۱۳۹).

٤. ٢. ٢. مکان

برجستگی پرسش‌های مکانی در اشعار اخوان‌ثالث دلایل مختلفی دارد: یکی بدین سبب است که او همواره در پی جست‌وجوی یافتن منشأ دغدغه‌های محیط زندگی (پر از ابهام، بلاتکلیفی و تغییرات ناگهانی) بوده‌است؛ به همین سبب مکان در شعر او اغلب نمادی از وضعیت

اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و حتی روحی انسان شده؛ چنان‌که خود در این‌باره گفته است: «من البته خالی از توجه به جامعهٔ بدبخت و بیمارمان هرگز نبوده‌ام و نمی‌توانم باشم. وقتی می‌بینم ملت ما، جامعهٔ ما، با این همه ثروت و غنای طبیعی و موجبات رشد و زندگی آزاد و عالی و انسانی، این چنین بیمار و گرسنه و فرومانده و سیه‌روز و تبه‌روزگار است، خب مسلماً آرام و ساکت نمی‌توان بمانم» (شاهین‌دژی،۱۳۸۷: ۳۰). دومین دلیل، رویکرد روایی و داستانی اشعار اخوان است. در چنین ساختاری مکان نقش به‌سزایی در پیشبرد رویدادها، روایت و نیز فضاسازی و عینیت‌بخشی به مفاهیم ذهنی و پیونددادن احساسات شاعر به فضاهای گوناگون دارد. در این زمینه گفته شده‌است: «در بیشتر شعرهای اخوان مقدمه‌چینی‌ها، اشاره به خطوط و طرح اشیاء، اشاره به خصوصیات زمان و مکان، توجه به انتخاب واژگان لازم برای این زمان و مکان، چنان زنده و پرتحرک است که خواننده خود را در معرکه حاضر می‌بیند» (بهبهانی، ۱۳۷۸: ٨٤). هم‌چنین، در بسیاری از اشعار شاعر به سبب احساس بیگانگی با زمانه، تفاوت دیدگاه با دیگران، و نداشتن هم‌قطاران آرمان‌خواه احساس عمیق غربت و تنهایی بر وجود او مستولی شده‌است. بنابراین، پرسش‌های مکانی این حس سرگردانی و جست‌وجوی او را برای یافتن یک مأوای آشنا به‌خوبی نمایش می‌دهد. از همین روست که در این پرسش‌ها احساس حسرت و اندوه از آرمان‌ها و گذشته‌ای که دیگر نیست، به شکل مؤثری به مخاطب القا می‌شود. «اخوان دوران پاکی، نور، رفاه و راستی را در گذشته می‌انگاشت. پس کاش آن گذشته برگردد که برنمی‌شد گشت و چون فردا، نتیجهٔ امروز است و امروز، روز خوبی نیست، پس آن خوبی که لازم و خوشایند است، تنها در گذشته است؛ این جعلی است به قصد جبران تا چیزی را که در زمانهٔ ما نیست، با خیال در گذشته ساخته باشیم» (شاهین‌دژی، ۱۳۸۷: ٦٧).

در شعر "حالت" جست‌وجوی شاعر برای یافتن منشأ و خاستگاه حالات و تجربه‌های ناب گذرا محور اصلی پرسش‌های مطرح‌شده است: «ای لحظه‌های بدین‌سان شگفت از کجایید؟ / کی و از کدامین ره آیید؟ / از باغ‌های نگارین مستی؟ / از بودن و تندرستی؟ / از دیدن و آزمودن؟ / ... ای آنچه لحظه‌ها از کجایید؟ / از شوق آینده‌های بلورین؟ / یا یادهای

عزیـز گذشـته؟» (۱۳٦۲: ٦٤). تعـدّد چشـمگیر پرسـش‌های مکـانی بـا بازتـاب حـس ابهـام، شگفتی، غافلگیری، وقوع امر غیرمعمول بـرای شـاعر و روحیـهٔ جسـت‌وجـوگر و پویـای او در چنین لحظاتی سازگاری دارد. اخوان ثالث در شـعر "پرنـده‌ای در دوزخ" بـا تکـرار پرسـش‌های مکانی و تشبیه خود یا انسان‌های آزادی‌خواه به پرنده، قصد دارد اندوه و اعتراض شدید خود را دربارهٔ مردمی که او را در راه مبارزه تنها گذاشـته‌انـد، بیـان کنـد: «پریـد امـا کجـا بایـد فـرود آید؟/... پرید امـا دگـر آیـا کجـا بایـد فـرود آیـد؟/... کجـا بایـد فـرود آیـد پریشـان مرغـک معصوم؟» (۱۳۷٦: ۱۳٦-۱۳۷). وی، با تکرار پرسش مکانی «کجا بایـد فـرود آیـد؟» در میانـهٔ شـعر ضـمن تأکیـد بـر اسـتمرار وضـعیت نـاامنی و بی‌پنـاهی خـود در جامعـه، احسـاس همذات‌پنداری در مخاطبش را برمی‌انگیزد و اتحاد بـین خـود و خواننـده را افـزایش می‌دهـد؛ همچنان‌که بیان ترکیبات "تنگدل مرغک" و "مرغک معصوم" در چنین پرسش‌هایی مقـوّی ایـن وضعیت هستند. هم‌چنین، شاعر با تکرار این پرسش مکانی در جملهٔ پایانی شـعر ضـمن ایجـاد یکپـارچگی، هـارمونی و دلالتمنـدی بـین مـدخل‌های متعـدد شـعرش مخاطـب را بـا نـوعی رهاشدگی در معنا و ایجاد حس تعلیق و تأمل دربـارهٔ وضـعیت خـود روبـه‌رو می‌سـازد. گـاهی اخوان ثالث جملهٔ پرسش از مکان را با اندکی تغییر در آغاز هر بند تکرار می‌کند؛ چنـان‌کـه در شعر "آخر شاهنامه" دیده می‌شود: «هان کجاست؟ پایتخت این کج‌آیین قرن دیوانه»، «پایتخـت این دژآیین قرن پرآشوب»، «پایتخـت ایـن بـی‌آزرم و بـی‌آیـین قـرن» (۱۳۷۵: ۸۰-۸۱). از ایـن طریق شاعر به دنبال برجسته کردن پایتخت قرنی است که ویژگی‌های آن را کامل مـی‌شناسـد؛ قرن تهی‌شدن انسان از خود؛ اما وی بر آن است تا نشان دهد او متعلق به این قرن نیسـت، تعلـق مکانی به آن ندارد و نه‌تنها فاصلهٔ مکـانی، بلکـه فاصـلهٔ روحـی و اندیشـگی بـا چنـین قرنـی و پایتخت آن دارد.

٤. ۲. ۳. هویت و حضور شخص

پرسش‌های مطرح‌شده دربـارهٔ هویـت شخصـیت‌ها جـزء چشـمگیرترین پرسـش‌ها در هـر سـه مجموعه شعری اخوان ثالث است. در شعر "بی‌سنگر" تکرار جملهٔ پرسشی «هی! کـه هسـتی؟»

(۱۳۷٦: ۳٦) یا بیان پرسش‌های متعدد هویتی همچون «سرگذشت تو چیست؟/ نام تو چیست؟» (همان‌جا) بیان‌کنندهٔ تلاش برجبان برای پی بردن به هویت پرنده است. درواقع، وقتی هویت این شخصیت به دفعات مورد پرسش واقع می‌شود، به‌طور ضمنی از معنا و هدف زندگی او نیز سؤال می‌شود و از این طریق شاعر قصد دارد خواننده را با بیگانگی آن شخصیت آشنا کند. در ضمن این‌گونه پرسش‌ها می‌توانند نقدی بر ساختارهای سیاسی، اجتماعی، و فرهنگی باشند که هویت جمعی افراد را به گونهٔ دلخواه شکل داده و بحران هویتی و از خودبیگانگی در افراد ایجاد کرده‌اند. از سوی دیگر، اینکه چنین پرسش‌هایی نمود برجسته‌ای در اشعار اخوان ثالث دارند، می‌تواند به سبب ایجاد همراهی خواننده با خود در راستای بیان هویت‌گردانی و ابهام در تعریف خود باشد؛ نمونهٔ آن را می‌توان در پرسش‌های شعر "گرگ هار" مشاهده کرد. شاعر آنچنان تحت تأثیر تجربیات و روابط غیرانسانی قرار گرفته که در تعریف خود برای معشوق دچار تزلزل شده‌است؛ ازاین‌رو، با تکرار پرسش‌های هویتی بر تغییرپذیری هویت و عدم‌قطعیت در تعریف خود تأکید می‌کند.

پرسش دربارهٔ حضور اشخاص نیز در اشعار اخوان ثالث کاربرد چشمگیر دارد؛ مثلاً او در شعر "چاووشی" با تکرار پرسش «کسی اینجاست؟» (همان: ١٤٦) قصد دارد واقعی‌بودن وجود شخصیت همدم را زیر سؤال ببرد و راهی برای نمایش وضعیت آشفتهٔ ذهنی خود به روی خواننده بگشاید. هم‌چنین، تکرار این پرسش در بخش میانی "چاووشی" خواننده را وادار به تأمل دربارهٔ اهمیت حضور او می‌کند. ادامهٔ پرسش‌های هستی‌شناسانه و نیافتن پاسخ دقیق در کنار پرسش‌های مکانی، زمینه‌ساز تحولات بعدی در شخصیت راوی/شاعر است. به عبارت دیگر، زیر سؤال رفتن هستی و حضور یار دمساز در بخش میانی شعر زمینه‌ای را برای تغییر هویت و دیدگاه راوی/شاعر و دل کندن او از واقعیت و دل سپردن به آرزوها در بخش پایانی شعر فراهم کرده است: «بیا تا راه بسپاریم/ به سوی سبزه‌زارانی که نه کس کشته، ندروده» (همان: ۱۵۰). در شعر "ناگه غروب کدامین ستاره" گفته شده است: «می‌پرسم آخر بگو تا بدانم/ نفرین و خشم کدامین سگ صرعی مست/ این ظلمت غرق خون و لجن را/ چونین پر از هول و تشویش کرده است؟/ ای کاش می‌شد بدانیم/ ناگه غروب کدامین ستاره/

ژرفای شب را چنین بیش کرده است؟» (۱۳٦۲: ۱۰۵). اخوان در این شعر با طرح پرسش‌های هویتی از سایهٔ خود به دنبال اشخاصی است که حضور و غیبتِ آنان سبب نابسامانی‌های مختلف و تاریک‌ترشدن فضای جامعه شده است. درحقیقت، حضور سگ‌های صرعی مست و نابودی و کشتار ستارگان موجب چنین وضعیتی شده است. بنابراین، شاعر مست با پرسش از تنها یاور خود (سایه) در پی کشف هویت ستاره‌ای است که غروب کرده. اخوان دوباره در پایان این شعر پرسش هویتی خود را از سایه مطرح می‌کند: «ای کاش می‌شد بدانیم ناگه کدامین ستاره فرومرد» (همان: ۱۰٦). با این تفاوت که تا قبل از آن سایه یاور و حامی او در پیمودن تاریکی بود؛ اما در پایان شعر شاعر تنها و بدون پشتیبان و ناامید از سایهٔ خویش این راه را باید طی کند، حتی سایه بیشتر از شاعر محتاج اوست و این موضوع اوج هویت‌باختگی و از خودبیگانگی مردم استبدادزده است.

٤. ۲. ٤. ماهیت و نوع عمل و امور

پرسش از ماهیت و نوع عمل از پربسامدترین پرسش‌های شعر اخوان است. در شعر "روی جاده نمناک" چهارده پرسش دربارهٔ ماهیت امور مختلف همچون عمل، متعلق عمل، وضعیت، پیام، گفتار و احساسات مطرح شده است. در هر بخش این شعر پرسشی دربارهٔ ماهیت امری بیان می‌شود؛ مثلاً «چه می‌دیده‌است آن غمناک روی جاده نمناک؟» (۱۳٦۲: ۵۱)، «چه نجوا داشته با خویش؟» (همان: ۵۲) و «چه نقشی می‌زده‌است آن خوب؟» (همان‌جا). پس از این سه پرسش گسترده، با پرسش‌های ماهیتی دیگری هویت جمعی افراد، زوایای مختلفی از احتمالات آن واقعهٔ غمناک، و لایه‌های پنهانی و تازه‌ای از جهان درون او پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد تا همچنان بر ابهام ماهیت وجودی و فعلی او تأکید شود. شاعر در شعر "صبوحی" با تکرار پرسش «کدامین جام و پیغام؟»(همان: ٦۷) قصد دارد ماهیت و نوع شراب و پیغام صبحگاهی را که سبب سرمستی پرندگان شده‌است دریابد تا خود نیز همراه آن‌ها شود؛ اما آنچنان اندوه و بدبینی در وجود او رخنه کرده که نشانه‌های امیدبخش بهار را نمی‌بیند و صرفاً در جست‌وجوی ماهیت نامهربان روزگار است: «سپهر پیر بدعهد است

و بی‌مهر است، می‌دانید؟» (همان: ٦٧). اخوان ثالث با تکرار پیاپی پرسش‌های کوتاه و ضربی همچون «چه می‌کنی؟» (١٣٧٦: ١٢٢) در شعر "پاسخ" با پرسش از نوع و ماهیت عمل، بیهودگی و حتی زیان‌آوری هرگونه عمل را در جامعهٔ دخمه‌صفت به خود و دیگران متذکر می‌شود. در این شعر آمده‌است: «چه می‌کنی؟ چه می‌کنی؟ / دریـن پلیـد دخمـه‌ها / سیاه‌ها، کبودها / بخارها و دودها؟ /... تبه شدی و مردنی / به گور کن سپردنی / چه می‌کنی؟ چه می‌کنی؟» (همان: ١٢٢-١٢٣). درحقیقت شاعر قصد دارد ناسازگاری نوع عمل با زمینهٔ بروز آن را برجسته کند و با خطاب قراردادن مخاطب یا خود، ضمن ایجاد تأمل دربارهٔ ماهیت عمل او را به جدال با ذهن و احساس خود و بازنگری در عملکرد فردی و ایجاد نوعی خودآگاهی دعوت کند.

بنابراین، شاعر در چنین پرسش‌هایی با نفوذ به لایه‌های عمیق‌تر زندگی به پرسش‌هایی دربارهٔ معنای زندگی و تلاش انسان، گذر زمان و تأثیر آن بر اعمال و جست‌وجو برای یافتن حقیقت می‌پردازد که اغلب این مفاهیم فلسفی و هستی‌شناختی با نوع پرسش‌های مطرح‌شده سازگاری دارد و از همان ابتدا سرنخی دربارهٔ مضمون و فضای شعر به دست خواننده می‌دهد. هم‌چنین، شاعر در شعر مذکور با تکرار پرسش‌های ماهیتی، فکر و عقیدهٔ خود را برجسته‌تر به ذهن مخاطب القا می‌کند. در شعر "غزل ٢" از مجموعه آخر شاهنامه نیز پرسش از ماهیت یک وضعیت و حالت شگفت‌انگیز می‌شود. از طریق این پرسش شاعر با تردید و تأمل می‌کوشد معنای پدیده‌ای که ذهنش را درگیر کرده، دریابد: «پرسد از خود کاین چه حیرت بار افسونی‌ست؟ / و چه جادویی فراموشی؟ / پرسد از خود آن‌که هر جا می‌مکد از هر گلی نوشی» (١٣٧٥: ٤٨).

٤. ٢. ٥. چرایی و علت عمل

پرسش‌های چرایی در شعر اخوان ثالث ابزاری قدرتمند برای کندوکاو و ژرف‌نگری در علل ایجادکنندهٔ وضعیت موجود جامعه است. وی به دنبال یافتن معنای زندگی، چرایی رنج مردم، و حقیقت هستی است. ازاین‌رو، پرسش از چراییْ بخشی از این جست‌وجوی عمیق است و با

طرح آن‌ها نه‌تنها به دنبال پاسخ‌های قطعی نیست؛ بلکه می‌خواهد ابهامات و پیچیدگی‌های این مسائل را برجسته کند. برای مثال، در میانهٔ شعر "سترون" گروه تشنگان، دو بار پرسش «پس چرا باران نمی‌آید؟» (۱۳۷٦: ٤٧-٤٨) را بیان می‌کنند که در جمع آن‌ها تنها پیر دروگر (نماد روشنفکر جامعه) با لبخندی زهرآگین به دروغین‌بودن بارشِ (نماد تحول و امید به اتمام سختی‌ها) این ابرهای سیاه و سیاهی‌های دیگر اشاره می‌کند. اخوان از این طریق قصد دارد ریشهٔ مشکلات، دلایل فریب‌خوردگی، انفعال مردم، و انگیزهٔ اعتماد چندین‌بارهٔ ایرانیان به بیگانگان را برجسته کند. از سوی دیگر شاعر در این شعر با بیان پرسش از چرایی نباریدن باران سعی در ایجاد همدلی و درک متقابل میان جناح‌های مختلف سیاسی و اجتماعی عصر خود دارد. بنابراین، «پس چرا باران نمی‌آید؟» نه یک پرسش سطحی و ساده، بلکه فریادی از سر استیصال و نقدی بر وضعیت موجود و دعوتی به تفکر دربارهٔ علل این سترونی است. در همین راستا، پرسش دیگر گروه تشنگان «آیا این همان ابرست کاندر پی هزاران روشنی دارد؟» (همان: ٤٩) نیز در همین زمینه قابل تحلیل است؛ آنان نه‌تنها دربارهٔ نوع و ماهیت موضوع سؤال می‌کنند؛ بلکه به دنبال علت و نشانهٔ امیدواری در آن هستند. چرا این ابر با وجود ظرفیت بارندگی و روشنایی‌بخشی باران ندارد.

٤. ۲. ٦. کیفیت عمل

اخوان ثالث در برخی از اشعار دربارهٔ چگونگی اتفاق افتادن عمل پرسش کرده است. در شعر "این چنین لحظه‌ها" و "مرداب" پرسش‌ها اغلب با جهت‌گیری به سمت کیفیت عمل دو برش متفاوت از اندیشه و احساس شاعر را نسبت به زندگی و بقای اجتماعی نشان می‌دهند. شاعر در این شعر، با بیان پرسش‌هایی دربارهٔ کیفیت لحظه‌های مبارزه و چگونگی ایجاد گشایش در جامعه، امیدواری و هیجان خود را به نمایش می‌گذارد و رهنمودی برای تحلیل وضعیت موردنظر در اختیار خواننده می‌گذارد: «چگونه بود آیا؟ / و اینکه آن قفل چون گشود آیا؟» (۱۳۷٦: ۱۰۳)؛ اما در شعر "مرداب" به بیان پرسش‌هایی دربارهٔ کیفیت زندگی و رفتار مرداب می‌پردازد و خواننده را به درک عمیق‌تری از شخصیت و اندیشه خود می‌رساند: «و نه مرداب

چه دیده‌است به عمر/ غیر شام سیاه و صبح سپید؟/ روز دیگر ز پس روز دگر/ همچنان بی‌ثمر و پوچ و پلید؟» (همان: ۸۹). در چنین پرسش‌هایِ کیفی لحظات امیدوارانه به لحظات انفعالی تبدیل شده است. ازاین‌رو، شاعر با بیان چنین پرسش‌هایی به جای تمرکز بر خودِ عمل به توصیف دقیق نحوهٔ انجام آن می‌پردازد. شاعر با تمرکز بر کیفیت عمل در این پرسش‌ها و ارزشیابی آن‌ها قصد دارد نشان دهد یک عمل با چه شوری و عمل دیگر با چه تلخی‌ای همراه است. در شعر "نادر یا اسکندر" از مجموعهٔ آخر شاهنامه نیز زن راوی از او می‌پرسد: «آنچه گویی، گویدم هر شب، زنم/ باز هم مست و تهی‌دست آمده‌ای؟» (۱۳۷۵: ۲٤)؛ پرسشی که در آن نه خود عمل (یعنی آمدن) بلکه کیفیت آن چون بی‌ثمر و آشفته بودن مهم است. از این طریق راوی با پرسش از کیفت عمل به دنبال نشان‌دادن نفی امید به تغییر، سرزنش، و ایجاد حس تحقیر بوده است.

٤. ۲. ۷. امکان وقوع و عدم وقوع عمل و امور

اخوان ثالث در شعرهایی نظیر "قصه شهر سنگستان"، "مرد و مرکب" و "راستی، ای وای، آیا..." از مجموعه‌شعر از این اوستا و شعر "آواز کرک" و "فریاد" از مجموعه‌شعر زمستان با بیان این نوع پرسش‌ها بار معنایی عمیقی به اشعارش بخشیده‌است؛ مثلاً در شعر "قصه شهر سنگستان" گفته است: «بگو آیا تواند بود کو را رستگاری روی بنماید؟/ کلیدی هست آیا کش طلسم بسته بگشاید؟» (۱۳٦۲: ۲۲). شاعر در چنین پرسش‌هایی با به‌کارگیری ساختارهایی نظیر «تواند بود...؟» (۱۳٦۲: ۲۲، ۳۷، ۹٦)، «مگر نه...؟» (همان: ۳٤ و ۱۰۳)، «آیا هست/نیست...؟» (همان: ۲۲، ۲۵؛ و ۱۳۷٦: ۸۱، ۱۱٤، ۱۳۲)، «چه...؟» (همان: ۱٤۰ و ۱٤۲) تردید و نیز موانع پیش روی خود را در مسیر دستیابی به وضعیت مطلوب جامعه با لحن اعتراضی نشان می‌دهد. این تردید او در به‌وقوع‌پیوستن رستگاری ناشی از برخورد شاعر با مانعی سخت و سنگین، یعنی غفلت و عدم مسئولیت‌پذیری مردمان هم‌عصرش است؛ همان‌گونه که در نجوا با مرغی به نام "کرک" امکان ظهور هرگونه امید و ایمان راسخ و عهد راستین را مورد تردید قرار می‌دهد: «بده... بد بد... چه امیدی؟ چه ایمانی؟... چه پیوندی؟

چه پیمانی؟» (همان: ۱٤۰). ضمن آنکه شاعر از هوشیاری مردم مأیوس شده‌است؛ اما دست از تلاش برنمی‌دارد و تکرار چنین پرسش‌هایی حس انتظار آمیخته به امید و امکان وقوع تحولی در آینده را نشان می‌دهد؛ همان‌گونه که در پایان شعر "قصه شهر سنگستان" با جملهٔ پرسشی «بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟» (۱۳٦۲: ۲۵) قطعیت فقدان رستگاری را مورد تردید قرار داده‌است. اگرچه این حسرت و آرزو نشان‌دهندهٔ مواجههٔ شاعر با وضعیتی است که کنترل آن در دست او نیست؛ همچنان آرزومند رسیدن به آن است. در مجموعهٔ آخر شاهنامه نیز به صورت محدود به امکان وقوع عمل و روی‌دادن آن توجه شده است؛ چنان‌که راوی در شعر "پیغام" از وقوع عمل «لانه بستن و زخمه زدن» در آینده پرسیده است که بافت شعر نشان‌دهندهٔ نفی وقوع و ناامیدی از این امر است: «دیگر اکنون هیچ مرغ پیر یا کوری/ در چنین عریانی انبوهم آیا لانه خواهد بست؟/ دیگر آیا زخمه‌های هیچ پیرایش با امید روزهای سبز آینده/ خواهدم این‌سوی و آن‌سو خست؟» (۱۳۷۵: ۱۰۷).

جدول ۴. بسامد جهت‌گیری انواع پرسش در اشعار مورد بررسی

انواع جهت‌گیری پرسش	درصد
ماهیت و نوع عمل و امور	۲۳/۰۷
هویت و حضور شخص	۲۳/۴۰
مکان و منشأ	۱۷/۰۴
چرایی و علت عمل	۴/۹۶
کیفیت عمل	۱۶/۹۹
امکان یا عدم امکان وقوع عمل	۸/۱۵
زمان	۶/۳۸

۵. نتیجه‌گیری

از جمله شگردهای مهم زبانی اخوان ثالث برای بیان هنری مسائل سیاسی و اجتماعی، به‌کارگیری انواع جملات پرسشی بود که در این پژوهش با رویکرد زبانشناسی آن‌ها بررسی شده‌اند . نتایج نشان می‌دهد اخوان ثالث بیشتر به پرسش‌های اطلاعی محدود توجه داشته است تا از این طریق از مخاطبان برای پرسش‌های مطرح‌شده پاسخ‌های دقیق، جزئی، و

مشخص دربارهٔ عناصر موقعیتی نظیر زمان، مکان، و منشأ انسانی رویدادها دریافت کند. این شاعر برای به‌دست‌آوردن پاسخ‌های تازه نیز از پرسش‌های اطلاعی گسترده استفاده کرده‌است؛ اما نکتهٔ قابل توجه این است که وی از طرق مختلف همچون دادن پاسخ، فضاسازی و محدودکردن پرسش‌ها با پرسش‌های بسته، کنترل‌شوندگی شدیدی بر این پرسش‌های باز داشته‌است و مخاطب به‌اجبار باید پاسخی را بدهد که گوینده مدّنظر دارد. بدین ترتیب، پرسش‌های باز نیز کارکردی چون پرسش‌های بسته در اشعار شاعر دارند. از میان پرسش‌های بسته نیز پرسش بله/خیر بیشترین بسامد را در شعر اخوان داشته‌است. این امر دلالت بر این دارد که هدف اخوان از طرح پرسش‌های بسته بیشتر دریافت پاسخ‌های صریح و قطعی دربارهٔ وقوع/عدم وقوع و رد/تأیید رویدادها و موضوع‌ها بوده‌است. نتایج بررسی تفکیکی جمله‌های پرسشی در هر مجموعه نشان می‌دهد که بسامد پرسش‌های تأکیدی، از زمستان تا از این اوستا کاهش یافته است. در مجموعه‌اشعار آخر شاهنامه نسبت به زمستان بسامد جمله‌های پرسشی اطلاعی گسترده کمتر، و اطلاعی محدود بیشتر شده است. درمقابل در مجموعه‌شعر از این اوستا دوباره بسامد جمله‌های اطلاعی افزایش یافته است. در این مجموعه‌ها همواره بر کاربرد جمله‌های پرسشی بله/خیز افزوده شده است؛ اما جمله‌های انتخابی در هر سه مجموعه جایگاه چندانی ندارند.

بیشترین جهت‌گیری موضوعی پرسش‌ها در اشعار اخوان ثالث نیز به ترتیب به هویت اشخاص، ماهیت و نوع عمل، مکان رویدادها، کیفیت عمل، امکان وقوع یا عدم امکان وقوع عمل، زمان و چرایی رویدادها بوده‌است.

نتایج بررسی تفکیکی جهت‌گیری پرسش‌ها در اشعار اخوان بیانگر آن است که پرسش از هویت و حضور اشخاص، ماهیت و نوع عمل و امور در مجموعه‌شعر از این اوستا در مقایسه با دو مجموعهٔ پیشین بازتاب بیشتری داشته‌است. هدف از طراحی پرسش‌های هویتی بیان تردید در معنا و هدف زندگی اشخاص، انعکاس بیگانگی و فردیت آنان در جمع، نمایاندن بحران هویتی و ازخودبیگانگی، و در نهایت هویت‌گردانی آنان است. هم‌چنین، مقصود شاعر از بیان پرسش از ماهیت و نوع عمل و امور برای نشان‌دادن ناسازگاری نوع عمل با زمینه و بستر

بروز آن بوده‌است تا با نفوذ به لایه‌های عمیق‌تر زندگی به پرسش‌هایی دربارهٔ معنای زندگی و تلاش انسان، گذر زمان و تأثیر آن بر اعمال، و جست‌وجو برای یافتن حقیقت بپردازد. درنهایت، برجستگی پرسش‌های مکانی در اشعار اخوان به دلایل مختلفی همچون تکاپوی درونی و بیرونی شاعر برای یافتن منشأ دغدغه‌های جامعهٔ سرشار از ابهام و بلاتکلیفی، رویکرد اخوان به شعر در راستای فضاسازی و عینیت‌بخشی به مفاهیم ذهنی، نمایش حس سرگردانی و جست‌وجوی او برای یافتن یک مأوای آشنا بوده‌است.

تعارض منافع

تعارض منافعی وجود ندارد.

ORCID

Amin Banitalebi Dehkordi **https://orcid.org/0009-0001-7273-1668**

Ebrahim Zaheri Abdevand **https://orcid.org/0000-0003-3472-8318**

منابع

- آشوری، داریوش. (۱۳۸۰). شعر و اندیشه. تهران: مرکز.
- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۲). از این اوستا. تهران: مروارید.
- _____. (۱۳۷۶). زمستان. تهران: مروارید.
- _____.(۱۳۷۵). آخر شاهنامه. تهران: مروارید.
- اسداللهی، خدابخش و یحیایی، محمد. (۱۳۹۶). «بررسی مؤلفهٔ سفر در اشعار اخوان ثالث؛ با تکیه بر تحلیل موردی شعر چاووشی». فصلنامهٔ مطالعات زبان و ادبیات غنایی، س ۷. ش ۲۲: ۲۱ - ۳۲. https://sanad.iau.ir/Journal/lyriclit/Issue/43612
- انوری، حسن و احمدی‌گیوی، حسن. (۱۳۸۵). دستور زبان فارسی ۲. ویراست چهارم. تهران: فاطمی.
- باطنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی. تهران: امیرکبیر.

- بهبهانی، سیمین. (۱۳۷۸). یاد بعضی نفرات. تهران: البرز.
- حیدری، رسول. (۱۳۹۳). «تأملات فلسفی و هستی‌شناسانه در شعر مهدی اخوان ثالث». فصلنامهٔ دُرّ دری. س ۴ ش ۱۲: ۲۹-۴۴.
https://sanad.iau.ir/Journal/lyriclit/Issue/43602
- حیدری، حسن و صباغی، علی. (۱۳۹۰). «پرسش بلاغی در شعر مهدی اخوان ثالث». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. س ۸ ش ۳۱ و ۳۲: ۵۱ - ۸۰.
DOI: 20.1001.1.17352932.1390.8.31.3.2
- خانلری، پرویز. (۱۳۸۴). دستور زبان فارسی. تهران: توس.
- رحیمیان، جلال و بتولی‌ثالث، عباس. (۱۳۸۳). «منظورشناسی جمله‌های پرسشی در اشعار اخوان ثالث». نشریه علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز. س ۲۱ ش ۱ (پیاپی۴۰): ۴۲ - ۵۵.
https://www.sid.ir/paper/13340/fa
- زارع‌احمدآباد، اعظم. (۱۳۹۲). تحلیل و بررسی زنجیره‌های پرسش و پاسخ در دادگاه‌های کیفری. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- زرقانی، مهدی. (۱۳۸۲). «اخوان ثالث در آیینه شعرش». مجله زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد. س ۳۶ ش۳ (پیاپی۱۴۲): ۱۰۵ - ۱۲۳.
https://www.sid.ir/paper/423294/fa
- شاهین‌دژی، شهریار. (۱۳۸۷). شهریار شهر سنگستان؛ نقد و تحلیل اشعار مهدی اخوان ثالث. تهران: سخن.
- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۰). حالات و مقامات م.امید. تهران: سخن.
- صدری، آیدا. (۱۳۹۰). بررسی و توصیف زنجیره‌های پرسش و پاسخ در فارسی محاوره‌ای. پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، مشهد: دانشگاه فردوسی.
- فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۴). دستور مفصل امروز. تهران: سخن.
- قادری، سلیمان. (۱۴۰۲). «بررسی ساختی و کاربردشناختی جملات پرسشی جهت‌مند در مکالمات فارسی». نشریه پژوهش‌های زبان‌شناسی. س۱۴ ش ۲ (پیاپی ۲۷): ۱۵۳ - ۱۷۲.
Doi:10.22108/jrl.2023.137346.1748
- کاخی، مرتضی. (۱۳۷۹). باغ بی‌برگی (یادنامهٔ مهدی اخوان ثالث). تهران: ناشران.
- _____. (۱۳۷۱). صدای حیرت بیدار (گفت‌وگوهای مهدی اخوان ثالث). تهران: زمستان.
- مختاری، محمد. (۱۳۹۹). انسان در شعر معاصر. تهران: فرهنگ نشر نو.

- نجفی، پریسا و حق‌بین، فریده. (۱۳۹۸). «کاربرد پرسش‌ها در بازجویی». مجلهٔ زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان. س ۱۱ ش ۱ (پیاپی۲۰): ۳۱۳ - ۳۳۳.

Doi: 10.22067/lj.v11i1.82798

- نصر اصفهانی، زهرا و سعیدی، سکینه. (۱۴۰۲). «تأثیر اصول و عناصر آیین زرتشت در آثار مهدی اخوان ثالث». پژوهشنامهٔ جریان شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران. س ۲ ش ۲: ۲۲۵ - ۲۵۹. https://pmlj.sku.ac.ir/article_11642.html

- وحیدیان‌کامیار، تقی و عمرانی، غلامرضا. (۱۳۸۶). دستور زبان فارسی. تهران: سمت.

References

Akhavan Sales, M. (1362 SH/1983). *Az In Ousta* [From this master]. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Akhavan Sales, M. (1375 SH/1996). *Akhar-e Shahnameh* [The end of Shahnameh]. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Akhavan Sales, M. (1376 SH/1997). *Zemestan* [Winter]. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Anvari, H., & Ahmadi-Givi, H. (1385 SH/2006). *Dastoor Zaban Farsi 2* [Persian grammar 2] (4th ed.). Tehran: Fatemi. [In Persian]

Asadollahi, K., & Yahyaei., M. (1396 SH/2017). Barresi-e Mollefe-ye Safar dar Ashar-e Akhavan Sales; Ba Takye bar Tahlil-e Mavaredi-e Sher-e Chavoshi [Investigating the component of journey in Akhavan Sales's poems; with an emphasis on a case study of "Chavoshi" poem]. *Faslnameh Motale'at Zaban va Adabiyat Ghenaee*, *7*(22), 21–32. [In Persian]

Ashouri, D. (1380 SH/2001). *Sher va Andisheh* [Poetry and thought]. Tehran: Markaz. [In Persian]

Batani, M. R. (1370 SH/1991). *Towsif-e Sakhteman-e Dasturi-e Zaban-e Farsi* [Description of the grammatical structure of Persian language]. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Behbahani, S. (1378 SH/1999). *Yad-e Ba'zi Nafarat* [Memories of some people]. Tehran: Alborz. [In Persian]

Farshidvard, K. (1384 SH/2005). *Dastoor-e Mofassal-e Emrooz* [Detailed grammar of today]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ghaderi, S. (1402 SH/2023). Barresi-e Sakhti va Karbord-Shenakhti-e Jomlat-e Porseshi Jahatmand dar Mokalamat-e Farsi [Structural and pragmatic analysis of directed interrogative sentences in Persian

conversations]. *Nashriye Pazhoheshhaye Zabanshenasi*, *14*(2), 153–172. doi:10.22108/jrl.2023.137346.1748 [In Persian]

Heidari, H., & Sabbaghi, A. (1390 SH/2011). Porsesh-e Balaghi dar Sher-e Mehdi Akhavan Sales [Rhetorical question in Mehdi Akhavan Sales's poetry]. *Faslnameh Pazhoheshhaye Adabi*, *8*(31-32), 51–80. doi:10.2001.1.17352932.1390.8.31.3.2 [In Persian]

Heidari, R. (1393 SH/2014). Ta'amolatt-e Falsafi va Hasti-Shenasaneh dar Sher-e Mehdi Akhavan Sales [Philosophical and ontological reflections in Mehdi Akhavan Sales's poetry]. *Faslnameh Dorr-e Dari*, *4*(12), 29–44. [In Persian]

Kakhi, M. (1371 SH/1992). *Sedaye Heyrat-e Bidar (Goftogouha-ye Mehdi Akhavan Sales)* [The sound of awakened wonder (Conversations of Mehdi Akhavan Sales)]. Tehran: Zemestan. [In Persian]

Kakhi, M. (1379 SH/2000). *Bagh-e Bi-Bargi (Yadnameh-ye Mehdi Akhavan Sales)* [Garden without leaves (Memorial of Mehdi Akhavan Sales)]. Tehran: Nashiran. [In Persian]

Khanlari, P. (1384 SH/2005). *Dastoor Zaban Farsi* [Persian grammar]. Tehran: Tous. [In Persian]

Mokhtari, M. (1399 SH/2020). *Ensan dar Sher-e Moaser* [Man in contemporary poetry]. Tehran: Farhang Nashr-e Now. [In Persian]

Najafi, P., & Haghbin, F. (1398 SH/2019). Karbord-e Porseshha dar Bazjoo'i [The use of questions in interrogation]. *Majale Zabanshenasi va Guyeshha-ye Khorasan*, *11*(1), 313–333. doi:10.22067/lj.v11i1.82798 [In Persian]

Nasr Esfahani, Z., & Saeedi, S. (1402 SH/2023). Ta'sir-e Osul va Anasor-e Ayin-e Zartosht dar Asar-e Mehdi Akhavan Sales [The influence of the principles and elements of Zoroastrianism in the works of Mehdi Akhavan Sales]. *Pazhoheshnameh Jaryan Shenasi-e Sher va Dastan Adabiyat Moaser Iran*, *2*(2), 225–259. [In Persian]

Rahimian, J., & Batooli-Sales, A. (1383 SH/2004). Manzoorshenasi-e Jomleha-ye Porseshi dar Ashar-e Akhavan Sales [Intentionality of interrogative sentences in Akhavan Sales's poems]. *Nashriye Olum-e Ejtemaei va Ensani Daneshgah-e Shiraz*, *21*(1), 42–55. [In Persian]

Sadri, A. (1390 SH/2011). *Barresi va Towsif-e Zanjirehha-ye Porsesh va Pasokh dar Farsi-e Mo'averi* [Investigation and description of question-answer chains in colloquial Persian]. [Master's thesis, Ferdowsi University of Mashhad]. [In Persian]

Shafiei Kadkani, M. R. (1390 SH/2011). *Halat va Maghamat-e M. Omid* [States and stations of M. Omid]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Shahindezhi, S. (1387 SH/2008). *Shahriar-e Shahr-e Sangestan; Naghd va Tahlil-e Ashar-e Mehdi Akhavan Sales* [The sovereign of the city of

stones; critique and analysis of Mehdi Akhavan Sales's poems]. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Vahidiyan-Kamyar, T., & Omrani, G. R. (1386 SH/2007). *Dastoor Zaban Farsi* [Persian grammar]. Tehran: Samt. [In Persian]

Woodbury, H. (1994). 'The strategic use of questions in court'. *Semiotica*. 48(3/4): 197–228.

Zare-Ahmada'bad, A. (1392 SH/2013). *Tahlil va Barresi-e Zanjirehha-ye Porsesh va Pasokh dar Dadgahha-ye Keyfari* [Analysis and study of question-answer chains in criminal courts]. [Master's thesis, Ferdowsi University of Mashhad]. [In Persian]

Zargani, M. (1382 SH/2003). Akhavan Sales dar Ayeneh-ye Sherash [Akhavan Sales in the mirror of his poetry]. *Majale Zaban va Adabiyat Daneshkadeh Adabiyat va Olum-e Ensani Mashhad*, *36*(3), 105–123. [In Persian]

استناد به این مقاله: بنی‌طالبی دهکردی، امین.، ظاهری عبده‌وند، ابراهیم. (۱۴۰۴). بررسی پرسش‌های باز و بسته و جهت‌گیری آن‌ها در اشعار مهدی اخوان ثالث؛ مطالعهٔ موردی: زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، *۳ (۱۲)*، ۲۱۷- ۲۵۴. doi: 10.22054/jrll.2026.89344.1212

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

فهرست مطالب

نشانه‌شناسی سه داستان از غلام‌حسین ساعدی ..... ۹ -۳۸
علی‌رضا نبی‌لو، عاطفه صالح

معناشناسی، بلاغتِ شناختی و ارزش هنری حرف اضافهٔ "با" در غزلیات حافظ از منظر زبان‌شناسی شناختی ۳۹- ۸۴
لاله طهماسبی، محمدرضا صالحی مازندرانی، نصرالله امامی، داوود پورمظفری

بازتعریف گونه‌شناسی ادبی نثر به شعر: الگویی کمّی-کیفی مبتنی بر نظریهٔ هنجارگریزی (مطالعه موردی آثاری از بیژن نجدی و سیدعلی صالحی) .....۸۵ -۱۲۹
امیرمهدی صفایی، سمیه آقابابایی، بتول واعظ

پرسش بلاغی در متون نثر فارسی معاصر ۱۳۱- ۱۷۶
محمود مهرآوران، نسرین عنایت ماهر

فرهنگ بدنمند: تحلیل بازنمایی استعاری دو حوزهٔ مفهومی "کنش‌های بین‌فردی مثبت و منفی" در سه زبان انگلیسی، فارسی و فرانسوی از دیدگاه زبان‌شناسی شناختی .....۱۷۷ - ۲۱۶
نرگس محمدی، زهرا ابوالحسنی چیمه، مهناز کربلائی صادق

بررسی پرسش‌های باز و بسته و جهت‌گیری آن‌ها در اشعار مهدی اخوان ثالث؛ مطالعهٔ موردی: زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا..... ۲۱۷- ۲۵۴
امین بنی‌طالبی دهکردی، ابراهیم ظاهری عبده‌وند

* **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 آی‌آر زر 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 آی‌آر زر 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)

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

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

ـ متن اصلی مقاله بین ٦۰۰۰ تا ۸۰۰۰ واژه باشد (تعداد واژه‌های چکیده و منابع 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 آی‌آر لوتوس ١٤ تیره؛ متن فارسی مقاله به قلم آی‌آر زر ۱۳؛ منابع فارسی به قلم آی‌آر زر ۱۲؛ منابع لاتین به قلم Tims New Roman 11؛ و ترجمهٔ لاتین منابع فارسی با درج [In Persian] در انتهای منبع به قلم Tims New Roman 11.

- عنوان تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم آی‌آر لوتوس ۱۱؛ و متن تصویرها، جدول‌ها و نمودارها به قلم آی‌آر لوتوس 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 با حروف کوچک بیاید.

- 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 آی‌آر زر 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 آی‌آر لوتوس ۱۴ تیره

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

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 آی‌آر زر ۱۳) و بر پایهٔ دستور خط مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی (www.persianacademy.ir) نگاشته شود.
- نرم افزار مورد استفاده حتماً Microsoft Word 10 یا بالاتر باشد.
- فاصله‌گذاری صفحات به صورت Multiple 0.9 باشد.
- اولین پاراگراف بعد از هر تیتر بدون تورفتگی باشد.
- پاراگراف‌های بعدی ۰/۵ سانتیمتر تورفتگی داشته باشند.
- پاورقی‌ها مطابق با قواعد APA باشند (نام خانوادگی، حرف اول نام.).
- اعداد درون متن با رسم‌الخط فارسی باشد.
- از علامت ممیز (/) برای اعشار استفاده شود.
- همهٔ تیترها pt۱۲ از متن قبل و pt ۰ متن بعد فاصله داشته باشد.
- چکیده باید در یک پاراگراف تنظیم شود بدون آنکه عناوین مجزایی داشته باشد. لازم است در آن زمینه مسئله (یک یا دو جمله)، هدف (یک جمله)، روش (در دو تا سه جمله و شامل طرح پژوهش، جامعه آماری، تعداد نمونه، روش نمونه‌گیری، مداخله، ابزار {نام کامل ابزار، نام سازنده و سال ساخت}، روش تحلیل داده‌ها {نام نرم‌افزار قید نشود})، نتایج (دو تا سه جمله و شامل یافته‌های اصلی بدون ذکر اعداد و ارقام) و نتیجه‌گیری (دو جمله) نوشته شود (متن چکیده روایتی است و ذکر عنوان و بخش‌بندی در آن مجاز نیست). تعداد کلمات چکیده بین ۱۵۰-۲۵۰ باشد. افعال به زمان گذشته باشند. به قلم آی‌آر زر ۱۱ حروف‌چینی شود.
- در صفحهٔ عنوان به‌ترتیب این موارد ذکر می‌شود: عنوان مقاله (قلم آی‌آر زر ۱۵ تیره)، نام نویسنده/ نویسندگان (قلم آی‌آرکامپست ۱۲ تیره)، رتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا سازمان وابسته (قلم آی‌آرکامپست ۱۰)، چکیده (۱۵۰ تا ۲۵۰ واژه به قلم آی‌آر زر ۱۱)، کلیدواژه‌ها (٤-۷ واژه با ویرگول از یکدیگر جدا شوند به قلم آی‌آر لوتوس 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.

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

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

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

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

مشاوران علمی این شماره:

د. نعمت‌الله ایران‌زاده؛ د. محمود بشیری؛ د. احسان چنگیزی؛ د. الهام حدادی؛ د. نگار داوری اردکانی؛ د. یحیی طالبیان؛ د. رضا قنبری عبدالملکی؛ د. مژده کمالی‌فرد؛ د. راحله گندمکار؛ د. تیمور مالمیر؛ د. هوشنگ مرادی؛ د. بتول واعظ.

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

دانشکدهٔ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی

فصلنامهٔ علمی

پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی

سال سوم، شمارهٔ ۱۲، زمستان ۱۴۰۴

صاحب امتیاز: دانشگاه علامه طباطبائی

مدیر مسئول: دکتر محمدامیر جلالی

سردبیر: دکتر عباسعلی وفایی

دبیرتخصصی اجرایی: دکتر مژده کمالی‌فرد

هیئت تحریریه:

الکساندر ایوانویچ پولیشوک: استاد زبان‌های شرقی دانشگاه دولتی زبان‌شناسی مسکو
زهرا ابوالحسنی چیمه: دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه تهران
محمود بشیری: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
محمد بهنام‌فر: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
اسماعیل تاج‌بخش: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی
علی تمیزال: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلجوق قونیه
چنگ 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
احمد رضایی: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم
احمد رضی: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان
سیده فلیحه زهرا کاظمی: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الاسی بانوان لاهور
علیرضا شعبانلو: دانشیار زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رضامراد صحرایی: استاد زبان‌شناسی دانشگاه علامه طباطبائی
سهیلا صلاحی‌مقدم: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه الزهرا
حمید طاهری: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی
اسحاق طغیانی: استاد زبان وادبیات فارسی دانشگاه اصفهان
زهرا عباسی: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس
مجاهد غلامی: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خلیج فارس
جعفر خالمؤمن‌اف محمدی‌یویچ: استاد گروه "منبع‌شناسی و هرمنوتیک تصوف" دانشگاه دولتی خاورشناسی تاشکند
مهین‌ناز میردهقان فراشاه: دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه شهید بهشتی
عباسعلی وفایی: استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی

ویراستار فارسی: دکتر مژده کمالی‌فرد **ویراستار انگلیسی:** دکتر هاجر محمدنیا

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