مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی - تخصصی زبان فارسی

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول: دکتر فتانه قُملاقی
سردبیـــر: دکتر فاطمه مدرسی
مدیر داخلی و قائم‌مقام مدیرمسئول: دکتر امراله نیکومنش

ISSN-P:2645-3894
ISSN-E: 2645-3908

فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی به شمارهٔ مجوز ۸۰۷۶۲ در تاریخ ۱۴۰۰/۰۶/۲۲
معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

مطالعات زبان فارسی در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:
انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران
پایگاه تخصصی مطالعات زبان فارسی jmzf
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام ISC
مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی SID
مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری RICeST
بانک اطلاعات نشریات کشور magiran
مرجع دانش CIVILICA
پایگاه مجلات تخصصی نور noormags (www.noormags.ir)
پرتال جامع علوم انسانی
Google Scholar
Linkedin
پست الکترونیکی: info@jmzf.ir
Magzine.jmzf@gmail.com
تارنما: www.jmzf.ir

نشانی دفتر: شهریار، خیابان ولی‌عصر(عج)، برج سعدی، طبقهٔ ۶، واحد ۶
تلفن و نمابر: ۶۵۲۹۳۴۹۹-۰۲۱
همراه: ۰۹۱۲۶۷۰۸۰۲۶
شمارهٔ بیستم ـ زمستان۱۴۰۳

ویراستار و صفحه‌آرا: دکتر زهرا نوری / **مترجم انگلیسی:** دکتر هیرو عیسوی/ **طراح:** علیرضا زمانی

هیئت تحریریه

دکتر ژاله آموزگار	استاد دانشگاه تهران
دکتر دریا اورس	استاد زبان و ادبیات فارسی، رئیس سابق دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه ییلدیریم بایزید (ترکیه)
دکتر محمد سلیم اختر	استاد دانشگاه قاید اعظم اسلام آباد، پاکستان
دکتر علی تمیزال	استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلجوق قونیه (ترکیه)، رئیس دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه سلجوق
دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی	استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر مریم خلیلی جهان‌تیغ	استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر زهره زرشناس	استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر عبدالنبی ستارزاده	استاد دانشگاه ملّی تاجیکستان، مدیر بخش ادبیات در انستیتو زبان و ادبیات اباعبدالله رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان
دکتر محمد ابوالکلام سرکار	استاد و مدیر سابق گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه داکا، بنگلادش
دکتر آذرمیدخت صفوی	استاد دانشگاه اسلامی علیگر هند، رئیس و بنیان‌گذار مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، رئیس انجمن استادان *فارسی* سراسر هند
دکتر صفر عبدالله	استاد دانشگاه روابط بین‌المللی و زبان‌های جهانی آلماتی قزاقستان، عضو اتحادیهٔ نویسندگان تاجیکستان و قزاقستان
دکتر فاطمه مدرسی	استاد دانشگاه ارومیه
دکتر عبدالرضا مظاهری	استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر نعمت ییلدریم	استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آتاتورک، ترکیه
دکتر محب‌علی آبسالان	دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر بهادر باقری	استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر محمود بشیری	دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر امید بهبانی	دانشیار، گروه فرهنگ و زبان های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر مسعود دهقان	دانشیار دانشگاه کردستان

دکتر لطیفه سلامت باویل	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
دکتر مهیار علوی مقدم	دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری
دکتر حسین فقیهی	دانشیار دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محبوبه مباشری	دانشیار دانشگاه الزهرا (س)
دکتر بهروز محمودی بختیاری	دانشیار دانشگاه تهران

مشاوران علمی

دکتر فاطمه امامی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
دکتر تراب جنگی قهرمان	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر محسن ذاکرالحسینی	استادیار و عضو هیئت‌علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی
دکتر امراله نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

داوران علمی این شماره

دکتر سعید اکبری پابندی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان
دکتر امیرمحمد اردشیرزاده	استادیار دانشگاه فرهنگیان خوزستان
دکتر علی تمیزال	استاد دانشگاه سلجوق ترکیه
دکتر لطیفه سلامت باویل	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر شهلا شکیبایی‌فر	استادیار دانشگاه پیام نور کرمانشاه
دکتر زهرا نوری	دکتری واحد ارومیه
دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
دکتر فتانه قُملاقی	دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر فاطمه مدرسی	استاد دانشگاه ارومیه
دکتر امراله نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

شیوه‌نامهٔ نگارش مقاله

دو فصل‌نامهٔ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

تَبَارَکَ الَّذِی بِیَدِهِ الْمُلْکُ وَ هُوَ عَلَی کُلِّ شَیْءٍ قَدِیرٌ (۱) الَّذِی خَلَقَ الْمَوْتَ وَ الْحَیَاةَ لِیَبْلُوَکُمْ أَیُّکُمْ أَحْسَنُ عملاً وَ هُوَ الْعَزِیزُ الْغَفُورُ (۲)

به نام آنکه ملکش بی‌زوال است　　به وصفش عقل صاحب نطق لال است

مفرّح نامهٔ جانهاست نامش　　سر فهرست دیوانهاست نامش

بی‌گمان هر سازمان تحقیقاتی و انتشاراتی معتبر، ملاک‌هایی برای پذیرش، چاپ و نشر آثار دارد که به‌صورت شیوه‌نامهٔ نگارشی آن را ارائه می‌کند. این شیوه‌نامهٔ نگارشی، در پی انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی تمام آثار است. فصل‌نامهٔ علمی _ تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق) نیز در راستای انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی و نگارش مطلوب آثار خود، شیوه‌نامهٔ نگارش و آماده‌سازی مقاله را برای نویسنده/ نویسندگان فراهم آورد تا با رعایت آن، به تسریع و تسهیل کارِ ویرایش، آماده‌سازی، چاپ و نشرِ هرچه مطلوب‌تر اثر خویش کمک کنند.

***

الف) ویژگی‌های کلی مقاله

۱. مقالهٔ ارائه‌شده به نشریه باید حاصل مطالعه و پژوهش نویسنده/ نویسندگان باشد و دارای یافته‌های نو و دیدگاه‌های جدید باشد.

۲. پذیرش اولیهٔ مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیئت تحریریه است و به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.

۳. هیئت تحریریه در تلخیص، اصلاح، ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.

۴. مسئولیت آراء و نظرهای ابرازشده در مقاله‌ها ازنظر علمی و حقوقی، بر عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است.

۵. حجم مقالهٔ ارسالی (بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی) از ۱۵ صفحه بیشتر نباشد.

۶. نام کامل نویسنده/ نویسندگان، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شمارهٔ تلفن در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.

۷. ارسال مقاله فقط از طریق تارنمای مطالعات زبان فارسی، به آدرس www.jmzf.ir امکان‌پذیر است و مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد و در صورت رد شدن، پس از گذشت شش ماه از آرشیو نشریه حذف می‌شود.

۸. در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیئت‌تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسندهٔ مسئول ارسال خواهد شد.

۹. ترتیب فهرست مقاله‌ها بر اساس نظم الفبایی نام خانوادگی نویسندهٔ اول خواهد بود.

۱۰. پس از چاپ مقاله، یک نسخه از مجله به نویسنده/ نویسندگان اهداء می‌شود.

۱۱. در ترتیب نویسندگان دقت کنید؛ زیرا پس از ارسال مقاله، تغییر نخواهد کرد.

ب) ساختار و اجزای مقاله

مقاله به ترتیب زیر تنظیم شود:

عنوان مقاله: کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی و انگلیسی، همراه با درجهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار و استاد) و معرفی سازمانی که به آن وابسته است و مشخص کردن نویسندهٔ مسئول.

چکیده: بین ۲۵۰-۱۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیّت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد.

واژه‌های کلیدی: بین۷-۴ واژه که با علامت ویرگول (،) از هم جدا می‌شوند و بعد از چکیده می‌آیند.

صفحات بعدی: به ترتیب شامل موارد زیر باشد که هرکدام با علامت شمارنده و عنوان برجسته شده مشخص می‌شود:

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. عنوان دوم

۲-۲. عنوان سوم

۳. نتیجه‌گیری

کتاب‌شناسی (در یک صفحهٔ جداگانه بعد از نتیجه‌گیری)

*توجه: پس از پذیرش نهایی، چکیده مبسوط فارسی(تألیف نویسنده) توسط مترجم مجله ترجمه خواهد داد.

ج) شیوه‌نامهٔ کلی نگارش

۱. مقاله در محیط WORD 2007 یا بالاتر نوشته شود.

۲. در هر قسمتِ مقاله از فونت‌های زیر استفاده شود:

متن اصلی	فونت BNazanin	سایز ۱۳
چکیده و ارجاع‌دهی داخلی	فونتBNazanin	سایز ۱۱
پاورقی	فونتBNazanin	سایز ۱۰
متن انگلیسی	فونتCalibri	سایز ۱۲

۳. تنظیم فاصله‌ها طبق اندازه‌های زیر باشد:

فاصلهٔ سطرها	۱/۱۵ سانتی‌متر
حاشیه از طرفین	۲/۵ سانتی‌متر (۰/۹۸ اینچ)
تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها	۰/۵ سانتی‌متر

*تبصره: برای سهولت کار، لطفاً از قالب آماده در راهنمای نویسندگان مندرج در سامانه مجله استفاده شود.

۴. تنظیم فهرست منابع به ترتیب زیر باشد:

ترتیب الفبایی منابع: شیوهٔ استناددهی در این مجله به روش APA است: در پایان مقاله، ابتدا منابع فارسی و سپس منابع لاتین، بر اساس نام خانوادگی نویسنده، به ترتیب حروف الفبا و به‌صورت زیر ذکر شود:

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان کامل اثر به‌صورت Bold و Italic، مترجم/ مصحح/ گردآورنده: نام و نام خانوادگی، شمارهٔ جلد، نوبت چاپ، محل انتشار: نام ناشر.

مثال: اسکولز، رابرت (۱۳۸۷)، ***عناصر داستان***، مترجم: فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز.

مقاله: نام خانوادگی نویسندهٔ اول، نام نویسندهٔ اول/ نام خانوادگی نویسندهٔ دوم، نام نویسندهٔ دوم و همکاران (تاریخ انتشار)، «عنوان کامل مقاله داخل گیومهٔ فارسی به صورت Bold و Italic»، نام مجله، محل نشر، دوره/ شماره/ ماه/ فصل انتشار، شمارهٔ صفحات مربوط به مقاله.

مثال: ثابت زاده، منصوره (۱۳۹۰)، ***«کاربرد ویژگی‌های موسیقی در ذهن و زبان امیر خسرو دهلوی»***، فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۸۱- ۱۰۲.

منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (تاریخ دسترسی)، «عنوان مقاله»، نام وب‌سایت (عنوان نشریهٔ الکترونیکی، جلد، شماره، سال)، صفحه، آدرس اینترنتی.

۵. ارجاع‌دهی درون‌متنی:

برای ارجاع‌دهی درون‌متنی به منابع، بلافاصله پس از نقل قول مستقیم (داخل گیومه)، نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب یا مقاله، شمارهٔ جلد/ سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. مثال: (انوری،۱۳۹۰: ۲۱۰).

ارجاعات درون‌متنی غیرفارسی، به شیوهٔ قبل و به زبان اصلی آورده شود. مثال: (Martz, 1966:122)

اگر از نویسنده‌ای در یک سال بیش از یک اثر منتشرشده باشد، با قرار دادن حروف الف، ب و ...، در زبان فارسی و حروف a، b و... در زبان‌های خارجی، پس از سال انتشار، آثار از هم متمایز شوند.

در صورت استفاده از فرهنگ یا دانشنامه‌ای که سرویراستار دارد، نام او، سال انتشار، شماره صفحه، درون پرانتز آورده شود. اگر به مقالهٔ خاصی ارجاع داده می‌شود، نام مؤلف مقاله، سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. غیر از موارد مذکور، نام فرهنگ یا دانشنامه، سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود.

برای ارجاعاتِ تکراری بلافاصله بعد از ارجاع اصلی، برای بار دوم به بعد در همان صفحه از واژهٔ «همان» استفاده شود.

فهرست مطالب

نقد کهن‌الگویی فیلم سینماییِ «مورد عجیب بنجامین باتن» ۱

بهادر باقری

تحلیل کنش‌های گفتاری براساس نظریهٔ ادب براون و لوینسون(مطالعهٔ تطبیقی داستان نوجوان فارسی و مصری) ۲۵

مریم جلالی

بررسی نقش‌های شش‌گانهٔ زبانی در ادبیات تعلیمی ۴۶

سید اسماعیل حسینی، بهمن نزهت

کارکرد رمزگان درطرح‌مندی حکایت‌های مثنوی معنوی، مطالعهٔ موردی:«عاشق شدن شاه بر کنیزک» ۶۹

امید روستا

تحلیل سبک زنانه در مجموعه داستان «خاک غریب» اثر جومپا لاهیری ۹۰

لطیفه سلامت باویل

بررسی نحوهٔ اثرپذیری فرمی و بلاغی از آیات پُرکاربرد قرآن در متون نثر فارسی ۱۱۱

نادر لطفی صمیمی، شکرالله پورالخاص، بیژن ظهیری ناو، رامین محرمی

بررسی زبان غنایی سهراب سپهری از منظر زبان‌شناسی معاصر(یاکوبسن، سوسور) ۱۴۷

امیر نجفی، فاطمه مدرسی

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ بیستم، زمستان ۱۴۰۳ (صص ۱-۲۴)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.549784.1254

نقد کهن‌الگویی فیلم سینماییِ «مورد عجیب بنجامین باتن»

بهادر باقری[۱]

چکیده

فیلم سینمایی آمریکایی «مورد عجیب بنجامین باتن» در سال ۲۰۰۸ براساس یک داستان کوتاه اثر اف. اسکات فیتزجرالد ساخته شد. بنجامین، شخصیت اصلی داستان در هشتاد سالگی به شکل یک پیرنوزاد به دنیا می‌آید. مادرش هنگام زادن او می‌میرد و پدرش، نوزاد زشت‌روی خود را در خیابان رها می‌کند. زن نیکوکاری در یک آسایشگاه سالمندان، او را به فرزندی می‌پذیرد و بزرگ می‌کند. بنجامین روز به روز جوان‌تر می‌شود و از پیری به جوانی و کودکی سیر می‌کند. این داستان، مصداق بارز آفرینش یک اسطورۀ جدید و همچنین سرشار از مفاهیم اساطیری و کهن‌الگویی است که به شکل هنرمندانه‌ای به تصویر کشیده شده‌اند. این مقاله بر آن است تا با رویکردی توصیفی-تحلیلی این موارد را بررسی و دربارۀ آن‌ها بحث نماید. مواردی چون: آفرینش اسطورۀ جدید، عشق، نام‌شناسی داستان، تولد شگفت قهرمان، کودک رها شده، بازگشت پدر به سوی کودک رها شده، چهرۀ چندگانۀ آنیما، تقدیرگرایی، نادیده گرفتن ممنوعیت توسط قهرمان، آب، چرخۀ بی‌پایان مرگ و زندگی، بازگشت به کودکی، سفر پرماجرای قهرمان، طوفان و سیل، اعداد کهن‌الگویی و غیره. بدین سان، مطالعه کنونی می‌کوشد تا با تلفیق مشاهده هنری و تحلیل نظری به پرسش بنیادین پژوهش حاضر پاسخ دهد. پرسشی که می‌گوید فیلم «مورد عجیب بنجامین باتن» چگونه با بهره‌گیری از مفاهیم اساطیری و کهن‌الگویی، توانسته است اسطوره‌ای نوین از تولد، مرگ و بازگشت به کودکی بیافریند و چه نسبتی میان این اسطوره‌پردازی و تجربه انسانیِ زمان، عشق و تقدیر وجود دارد؟

واژه‌های کلیدی: نقد اسطوره‌ای، نقد کهن‌الگویی، نقد فیلم، کارل گوستاو یونگ، فیلم مورد عجیب بنجامین باتن.

۱.مقدمه

[۱] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران.
b.bagheri@khu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۷/۰۶

نقد اساطیری یا کهن‌الگویی، یکی از رویکردهای مهم و پرطرفدار نقد ادبی است که حدود یک قرن سابقه دارد. از مکتب انسان‌شناسی با نظریات سر ادوارد تیلور و سر جیمز فریزر از اواخر سدهٔ نوزدهم میلادی آغاز شده، با نظریات روان‌شناسی کارل گوستاو یونگ سوئیسی، متحول شده و نقش و سهم عمده‌ای در نقد ادبی امروز دارد. یونگ معتقد است که انسان در زیر لایهٔ ناخوداگاه ذهن خود، لایه‌ای با عنوان ناخودآگاه جمعی دارد که گنجینهٔ دانش و تجربیات بشری از آغاز خلقت تاکنون است که نسل به نسل منتقل می‌شود.

او این لایه را چنین تعریف می‌کند: «ناخودآگاه جمعی که در عمیق‌ترین سطح روان جای دارد، برای فرد ناشناخته است. زیرا نه فرد، خود آن را کسب می‌کند و نه حاصل تجربهٔ شخصی است، بلکه فطری و همگانی است و برخلاف روان فردی، برخوردار از محتویات و رفتارهایی است که کم و بیش در همه‌جا و همه کس یکسان است. از این رو زمینهٔ مشترکی را تشکیل می‌دهد که دارای ماهیتی فوق فردی است و در هریک از ما وجود دارد»(یونگ، ۱۳۶۸: ۱۴).

یونگ بر آن است که ضمیر ناخودآگاه جمعی، شامل عناصری است که اسطوره‌ها را شکل می‌دهند. اسطوره‌ها از عناصر کهن‌الگویی تشکیل می‌شوند. «در افسانه‌ها و اساطیر اقوام، بعضی از مضامین تقریباً به یک شکل تکرار می‌شوند. من برای اینگونه مضامین، عنوان صور مثالی را قائل شده‌ام. این مضامین مثالی، احتمالاً ناشی از استعدادهای روح بشرند که تنها از راه سنت و نقل از جایی به جای دیگر انتشار نمی‌یابند، بلکه از راه وراثت نیز بروز می‌کنند [...] بعضی از تصاویر مثالی به مراتب پیچیده‌ای وجود دارند که خود به خودی ظاهر می‌شوند، بی‌آنکه هیچ‌گونه امکان انتقال و سرایت از محلی به محل دیگر در بین بوده باشد»(یونگ، ۱۳۷۷: ۵۹).

«این کهن‌الگوها، مضامین، تصاویر یا الگوهایی‌اند که مفاهیم یکسانی را برای سطح وسیعی از بشریت و فرهنگ‌های متفاوت القا می‌کنند. برخی از این کهن‌الگوها،

مفاهیمی چون آفرینش، وحدت، قدرت، شیطان، عشق، فناناپذیری و رمزها و شخصیت‌های نمادینی مثل آب، دریا، رودخانه، خورشید، نور، رنگ‌ها، اعداد، جانوران، باغ، درخت، پدر-آسمانی، مادر-زمینی، قهرمان، فدایی، ایثارگر، همزاد، سایه، پیر خردمند و ... را با الگوهای ثابتی در محتوای فرهنگی جوامع بشری تبدیل کرده اند»(قائمی، ۱۳۸۹: ۳۵).

در نقد ادبی اسطوره‌ای، براساس آموزه‌ها و یافته‌های یونگ، متن از حیث وجود آشکار یا پنهان اسطوره‌های دیرین یا بازآفرینی شده و تغییر شکل داده و یا اساطیر جدید آفریدهٔ نویسنده یا شاعر خلاق بررسی و تحلیل می‌شود. این مقاله بر آن است تا فیلم «مورد عجیب بنجامین باتن» را از نظر رویکرد کهن‌الگویی نقد و بررسی کند. در حوزهٔ نقد ادبی اسطوره‌ای یا کهن‌الگویی، کتاب‌ها و مقالات فراوانی ترجمه و تألیف شده، اما تاکنون مقالهٔ مستقلی در زمینهٔ نقد اساطیری این فیلم نوشته نشده است.

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در پرتو آن چه بیان شد، اهمیّت این نکته آشکار می‌گردد که «در نقد کهن الگوی یونگ با مباحث روان‌کاوی و اسطوره‌ای سر و کار داریم و این نوع نقد، نوعی نقد بین رشته‌ای است؛ زیرا نقد روان‌کاوانه و نقد اسطوره‌ای هر دو از مواد اولیه کهن الگو منشأ می‌گیرند»(طالشی و دیگران، ۱۴۰۲: ۹۱). از همین منظر فیلم سینمایی آمریکایی «مورد عجیب بنجامین باتن» (The Curious Case of Benjamin Button) با بافتی روایی و سرشار از محتوای نمادین، می‌تواند بستری را برای تحلیل و برررسی کهن الگو در سپهر تحلیلی مطالعه کنونی فراهم آورد؛ چرا که خود می‌تواند نمونه‌ای روشن از بازآفرینی اسطوره در هنر معاصر به شمار آید.

فیلم سینمایی آمریکایی «مورد عجیب بنجامین باتن» در سال ۲۰۰۸ به کارگردانی دیوید فینچر با الهام گرفتن از یک داستان کوتاه اثر اف. اسکات فیتزجرالد،

نویسندهٔ رمان مشهور *گتسبی بزرگ* ساخته شده است. این داستان تاکنون با دو ترجمه در ایران منتشر شده است: *بنجامین باتن موردی استثنایی* ترجمهٔ مرضیه فولادی و *ماجرای عجیب بنجامین باتن و داستان‌های دیگر* ترجمهٔ فرشید عطایی. داستان فیلم از این قرار است که بنجامین شخصیت اصلی داستان در هشتاد سالگی به شکل یک پیرنوزاد متولد می‌شود. همزمان با تولد شگفت او، مادرش می‌میرد و پدرش او را جلو در یک آسایشگاه سالمندان رها می‌کند. زن نیکوکار صاحب آسایشگاه، او را به فرزندی می‌پذیرد و بزرگ می‌کند. بنجامین سال به سال جوان‌تر می‌شود و از پیری به جوانی و کودکی سیر می‌کند. در جوانی با دختری که در دوران کودکی همبازی او بوده، ازدواج می‌کند و صاحب فرزندی می‌شود؛ اما آن دو را رها می‌کند و به سفری دور و دراز می‌رود و چون بازمی‌گردد، به دوران نوزادی رسیده و همه چیز را از یاد برده است. همسرش او را می‌یابد و در همان آسایشگاه، مادرانه از او پرستاری می‌کند و سرانجام بنجامین در آغوش مادرانهٔ او می‌میرد. این فیلم، سرشار از مفاهیم اساطیری و کهن‌الگویی است که به بررسی و تحلیل آن‌ها می‌پردازیم. در این راستا پژوهش حاضر برآنست تا بتواند به پرسش اصلی پژوهش حاضر یعنی فیلم «مورد عجیب بنجامین باتن» چگونه با بهره‌گیری از مفاهیم اساطیری و کهن‌الگویی توانسته است اسطوره‌ای نوین از تولد، مرگ و بازگشت به کودکی بیافریند و چه نسبتی میان این اسطوره‌پردازی و تجربه انسانیِ زمان، عشق و تقدیر وجود دارد؟ پاسخ دهد.

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

مطالعهٔ کنونی در نظر دارد تا فیلم «مورد عجیب بنجامین باتن» را از منظر نقد اساطیری و کهن‌الگویی مورد بررسی و تأمل قرار دهد. عنایت به این نکته، اهمیّتی دو چندان می‌یابد که تاکنون پژوهشی نظیر آنچه در مطالعهٔ کنونی انجام پذیرفته به

رشته تحریر در نیامده است و این مورد ضرورت تحقیق حاضر را آشکار می‌سازد. روایت داستانی بنجامین باتن با روایت معکوس زمان و بازآفرینی مضامین نمادین، نمونه‌ای ممتاز از پیوند اسطوره و سینما است. بنابراین تحلیل این اثر می‌تواند به پیوند اسطوره و سینما کمکی شایان نماید. با توجه به این نکته، هدف پژوهش پیش رو آنست تا با بهره‌گیری از دو عنصر اسطوره و کهن الگو، فیلم «مورد عجیب بنجامین باتن» را از منظر صور مثالی یونگی و مفاهیم نمادین تحلیل نماید.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

با وجود مطالعاتی که در حوزهٔ کهن‌الگو و نقد کهن‌الگویی به ویژه از منظر یونگ انجام پذیرفته، نظیر«نقد کهن الگویی پس از یونگ» از روح‌اله زارعی که به شکل نظری به بررسی ابعاد نقد کهن الگویی یا یونگی می‌پردازد. با بررسی دیدگاه‌های منتقدان، ابعاد مختلف رویکرد کهن‌الگویی مشخص شده و نتیجه گرفته می‌شود که این رویکرد برخلاف آنچه در کاربرد آن در ادبیات دیده می‌شود نسبی، سیال، فردی و وابسته به شرایط است. نیز پژوهشی تحت عنوان «تحلیل قصه‌ای لکی بر مبنای روان‌شناسی یونگ» از علی حیدری که کوشید یک قصه رایج در گویش لکی براساس روان‌شناسی یونگ را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد. نیز «نقد رمان تنگسیر با تکیه بر نقد کهن‌الگویی یونگ» از صدیقه مقدمی و احمد گلی که در مقاله خویش سعی نمودند تا با تمسک به آموزه‌های روان‌شناختی یونگ، رمان تنگسیر را مورد نقد و ارزیابی قرار بدهد.

با توجه به موارد بیان شده، حجم پژوهش‌های منتشر شده در مورد نقل این مضمون به حوزهٔ تصویر بسیار محدود است یا عملاً اثر خاصی در موضوع این مقاله، مشاهده نمی‌گردد. بر این‌اساس مطالعه حاضر می‌کوشد تا بتواند بخشی از این حلقه اتصال را بیافریند.

۲.بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ ۱. نقد کهن‌الگویی فیلم

در نقد اساطیری، گاه از تأثیرپذیری داستان از اساطیر کهن بدون یا با دخل و تصرف سخن به میان می‌آید و گاه از اینکه نویسنده‌ای توانمند و خلّاق، توانسته باشد اسطوره‌ای جدید بیافریند. ازجمله گرگور سامسا در داستان *مسخ* فرانتس کافکا که از خواب برمی‌خیزد و درمی‌یابد که تبدیل به یک سوسک شده‌است؛ یا در رمان *طبل حلبی* گونتر گراس که کودکی به نام اسکار تصمیم می‌گیرد جلو رشد طبیعی خود را بگیرد و در دوران کودکی بماند. در این داستان نیز، کودکی که ترتیب معهود گذر عمر را در هم می‌شکند و ماجرای شگفت زندگی خود را از دوران پیری آغاز می‌کند و اندک اندک به کودکی بازمی‌گردد، دقیقاً یک اسطورهٔ معاصر است. نقد کهن‌الگویی فیلم در موارد زیر است.

۲ـ۱ـ۱. نام‌شناسی داستان

بنجامین: جنبهٔ نمادین نام‌های شخصیت‌های داستان، قابل توجه است. مطمئناً انتخاب نام بنجامین برای شخصیت اصلی، آگاهانه بوده‌است. بنیامین نام کوچک‌ترین فرزند حضرت یعقوب (ع) است که دل در گرو مهر حضرت یوسف (ع) داشت، پیشنهاد پرهیز از کشتن یوسف و رها کردن وی در چاه را مطرح کرد؛ مادرش راحیل، پس از به دنیا آمدن وی از دنیا رفت. پس از گم شدن یوسف، او جای خالی برادر را برای پدر سوگوار پر می‌کرد. حضرت یوسف، پس از اینکه به عزیزی مصر رسید و برادران برای یاری گرفتن نزد وی رفتند، پیمانه را در بار وی پنهان کرد و او را دزد نامید تا نزد خود نگه دارد. بنیامین واژه‌ای عبری به معنای پسر دست راست یا پسر برکت است. تنها پسر آن حضرت که در جنوب (کنعان) به دنیا آمد. در قرآن کریم بدون اینکه نامی از وی به میان آید، به بخشی از ماجراهای او با حضرت یوسف اشاره شده‌است.

بنجامین در این فیلم از برخی جهات، تداعی‌کنندهٔ ماجرای بنیامین است؛ به‌ویژه مرگ مادر پس از تولد وی. البته نباید شباهت ناقص‌الخلقه بودن بنجامین این داستان و بنجامین شخصیت کودک-بزرگسال در رمان *خشم و هیاهو* اثر ویلیام فاگنر و بینامتنیت آن را از نظر دور داشت.

نام خانوادگی باتن (دکمه): واژهٔ باتن (Button) به معنای دکمه با شغل دکمه-سازی پدر هماهنگ است؛ ضمن اینکه کار دکمه یعنی باز و بسته کردن لباس، یا فصل و وصل با ماجرای مرگ و زندگی و گشودن چشم به گیتی و چشم بستن، که درون‌مایهٔ اصلی داستان است، تناسب تصویری و مفهومی دارد. درون‌مایهٔ اصلی داستان، فصل و وصل است که وظیفهٔ اصلی دکمه است. حتی وقتی نخستین بار پدر، راز زندگی عجیب بنجامین و رابطهٔ پدرفرزندی را برای وی فاش می‌کند، آن‌ها در کارخانهٔ دکمه‌سازی هستند؛ یعنی صحنه به‌خوبی و آگاهانه انتخاب شده است. نکتهٔ جالب توجه هم این است که نام کشتی نیز باتن آپ (button up) است که معنای لغوی آن، پوشیدن لباس با دکمهٔ بسته؛ و معنای تلویحی آن هرچیز مهار و محافظت شده‌است که می‌تواند تداعی کنندهٔ واژهٔ باتم (Bottom) به معنای ژرفا نیز باشد.

ناخدا کلاک: نام ناخدای کشتی‌ای که بنجامین برای کار به آن می‌پیوندد و تأثیر مهمی بر کسب تجربه و شکل‌گیری شخصیت او دارد، کلاک است به معنای ساعت، که با تصویر مکرر و نمادین ساعت در تمام فیلم، تناسب دارد.

تولد شگفت قهرمان: تولد شگفت و غیرعادی قهرمان نیز یکی از کهن‌الگوهای متداول داستان‌های حماسی و سنتی است. تولد رستم، نمونهٔ اعلای آن است. پیرزایی نیز چنین است. پیرزایی زال در شاهنامه و در این داستان، پیرزایی بنجامین، مهم‌ترین درون‌مایهٔ داستان است. کودک داستان در شب پایان یافتن جنگ جهانی به دنیا می‌آید؛ که تداعی کنندهٔ زندگی دوبارهٔ جهان پس از کشتار عظیم جنگ است.

کودک رها شده: کودک رها شده نیز از کهن‌الگوهای مکرر ادبیات جهان است. «این کودک در موارد مکرر در حالی‌که در درون یک سبد یا جعبهٔ جای داده می‌شود، به آب سپرده می‌شود. گاهی حیوانات او را نجات می‌دهند و گاهی به وسیلهٔ والدینی فرودست (مانند چوپان‌ها) پرورش می‌یابد. در مواردی هم حیوانی ماده یا زنی گمنام به آن‌ها شیر می‌دهد. پس از آنکه قهرمان بزرگ می‌شود، به شیوه‌های مختلفی والدین نامدارش را می‌یابد. در برخی موارد از پدرش انتقام می‌گیرد و گاهی نیز از اصل داستان آگاه می‌شود و به افتخارات و موقعیت‌های بی‌نظیری دست می‌یابد» (شکیبی ممتاز و حسینی، ۱۳۹۲: ۱۶۲).

در این فیلم، داستان از صحنهٔ رها شدن این پیرکودک آغاز می‌شود. پدرش او را در سبدی نهاده که یادآور رها شدن حضرت موسی با سبدی بر روی رودخانهٔ نیل است. همچنین پدر، دختر خود را در خانه رها می‌کند و به سفر می‌رود و سال‌ها پس از مرگش، دختر راز وجود پدر واقعی خود را می‌داند. بنابراین، دخترش نیز نمونه‌ای از کودک رها شده‌است.

«تمام قهرمانان اسطوره‌ای در چارچوب الگویی که به آن عمل می‌کنند، در کودکی، با جدایی ناگزیر از پدر و مادر روبه رو می‌شوند؛ زیرا به گفتهٔ جوزف کمپل (۱۳۸۹: ۳۲۴) در کتاب *قهرمان هزارچهره*، این قهرمانان از بدو تولد دارای نیروی ذاتی و خلاق جهان طبیعی هستند [...] به حقیقت پیوستن چنین تولدی، باعث می‌شود قهرمان از مسیر سنت خانوادگی‌اش خارج شود و با تکیه بر نیروهای ذاتی و درونی‌اش، خود قدم در راهی نو بگذارد» (همان، ۱۳۹۲).

زهرا شیردل و ابوالقاسم رحیمی، مفهوم کودک رها شده را توسعاً چنین در نظر گرفته‌اند: ۱. کودکی که پدر و مادرش، او را رها می‌کنند تا بمیرد و یا هرگز به خانه بازنگردد؛ مانند زال، کیقباد و دارا؛ ۲. کودکی که از خانوادهٔ خود به هر دلیل تبعید می‌شود؛ یا فرار می‌کند مانند کیخسرو، فریدون و ساسان؛ ۳. فرزندی را از خانواده و

سرزمین مادری دور می‌کنند و به پدر و مادری تعمیدی می‌سپارند تا بزرگ شوند مانند سیاوش، بهمن، بهرام گور و شغاد؛ ۴. کودکی که دور از سرزمین مادری، متولد می‌شود و در بزرگسالی می‌خواهد به جامعه بازگردد مانند سهراب و اسکندر. پس نتیجه گرفته‌اند که: «در شاهنامه دوازده شخصیت اسطوره‌ای و تاریخی را می‌توان نام برد که کهن‌الگوی کودک رها شده و مضمون دورافتادگی از خانه و جامعه، در ژرف-ساخت زندگی آنان به چشم می‌خورد» (شیردل و رحیمی، ۱۳۹۶: ۱۴۴).

بازگشت به کودکی: تولد دوباره و بازگشت به پاکی و زلالی فطرت کودکی، هم در تعالیم دینی و هم عرفانی همواره مطمح نظر بوده و یکی از درون‌مایه‌های مکرر مکتب رمانتیسم ادبی نیز به شمار می‌رود. حدیثی از حضرت عیسی (ع) نقل شده‌است که هرگز ملکوت آسمان‌ها و زمین را نمی‌توان درنوردید، مگر اینکه دیگربار متولد شویم. «لن یلجَ مَلکوتَ السماواتِ و الارضِ مَن لم یولَد مَرّتَین». اندیشه یا آرمان بازگشت به دوران کودکی، در این داستان به‌راستی تحقق و تجسم یافته و شخصیت اصلی، از پیری به کودکی و تولد دوباره سیر کرده است. در صحنه‌ای نیز کشیش در کلیسا می‌گوید: «همهٔ ما در چشم خداوند، کودکیم».

مرگ مادر هنگام زایمان: هم مادر بنجامین هنگام زادن او مرده‌است و هم مادر دیزی، هنگام به دنیا آوردن فرزند دومش. چنان‌که پیش از این نیز گفته شد، این درون‌مایه، یادآور ماجرای مرگ مادر بنیامین هنگام زاده شدن اوست. مطمئناً فقدان مادر و در این داستان نبود پدر، شرایط را برای شخصیت داستان بسیار دشوار می‌کند و زمینه را برای سیر زندگی عجیب و غریب و رشد شخصیت و رسیدن وی به خودشناسی و کمال در عین دشواری‌های بی‌پایان فراهم می‌کند.

بازگشت پدر: معمولاً پدری که کودک خود را رها کرده، عاقبت روزی روزگاری پشیمان می‌شود و در جستجوی فرزند خویش برمی‌آید؛ همان‌گونه که سام، فرزند

خویش زال را بازیافت و به خانه برگرداند. اینجا نیز پدر دورادور، هوای فرزند خود را دارد و سرانجام هویت خویش را آشکار و او را حمایت می‌کند.

عشق: عشق متقابل بنجامین و دیزی و عشق بنجامین به خانم مسافر شناگر نیز از درون‌مایه‌های اصلی فیلم است. دربارهٔ کهن‌الگوی عشق با نگاه اول در بخش آنیما بحث خواهد شد.

چهره‌های گوناگون آنیما: یکی از مباحث مهم یونگ در بخش ناخودآگاه جمعی، آنیما یا روح زنانهٔ وجود مرد است. «از گذشته تا به حال هر مردی، حامل تصویر زن در خویش است؛ نه تصویر این یا آن زن معین، بل تصویری انگاره‌ای؛ نمونه‌ای بارز از زن. این تصویر در عمق، مجموعه‌ای است ناهمگون، موروثی و ناخودآگاه با منشأ بسیار دور که در سیستم زنده حک شده، «انگاره» و همهٔ تجربه‌های سلسلهٔ اجدادی در مورد وجود زنانه و همهٔ اثرات فراهم آمده توسط زن و نظام انطباق روانی موروثی است و این موضوع دربارهٔ زن نیز صدق می‌کند. وی نیز در خود، حامل تصویری ذاتی از مرد است» (یونگ، ۱۳۷۹: ۱۳۸).

در این فیلم، می‌بینیم که دِیزی در چهار قالب، نقش‌هایی کلیدی ایفا می‌کند: در دوران کودکی، دوست بنجامین است، در دوران نوجوانی و جوانی معشوق او و سپس همسر او می‌شود و واپسین نقشی که در قبال او بازی می‌کند، مادرانگی است. هرچند در کنار این‌ها، او بازیگر است و نقش هنری و الهام‌بخشی را نیز می‌توان بدان افزود. شاید از این بهتر و زیباتر نتوان چهرهٔ منشورواِر آنیما و نقش‌های رنگارنگ او را در ناخودآگاه جمعی نشان داد. «آنیما پیچیده‌ترین و از طرفی، دل‌انگیزترین آرکی‌تایپ روان‌شناسی یونگ است و آن تصویر روح است که به صورت زن و مادر متجلی می‌شود. مردان، کسی را دوست دارند که خصوصیات روان زنانهٔ آنان را داشته باشد. به هر تقدیر اینکه روان انسان دوجنسی است، در معارف بشری انعکاس وسیعی داشته‌است و مخصوصاً در تصاویر کتب کیمیاگری غرب به انحای مختلف نموده شده‌است. یک

ضرب‌المثل آلمانی می‌گوید هر مردی، حوای خود را در اندرون خود دارد» (شمیسا، ۱۳۷۵: ۵۵).

بخش قابل توجهی از داستان، روح زنانه دارد. آرکی‌تایپِ عشق در نگاه اول، دوبار اتفاق می‌افتد. بار اول پدر بنجامین در نگاه نخست، دلباختهٔ کارولاین شده و بار دوم بنجامین، شیفتهٔ دیزی. عشق در شخصیت دیزی همزمان سویه‌های مختلف آنیما را در قالب نقش‌های مختلف دوست دوران کودکی، معشوق، همسر و مادر را برای بنجامین بازی می‌کند. دیزی از دختربچه‌ای زیبا و معصوم، به زن جوان هنرمند و اغواگری تبدیل می‌شود و در میان‌سالی به پختگی، فرزانگی و مادرانگی تغییر ماهیت می‌دهد. کوئینی، دایهٔ سیاه‌پوست مهربان و فداکار نیز نقش مادر گمشده را ایفا می‌کند و الیزابت زنی که بنجامین در سفر با او آشنا می‌شود و بدو دل می‌بازد نیز آنیمای معشوق است. پیرزنی که در خانهٔ سالمندان، به او نواختن پیانو یاد می‌دهد نیز جنبهٔ دیگری از آنیمای راهنما و الهام‌بخش اوست.

«[آنیما] در ادبیات ملل مختلف با ده‌ها نام جلوه کرده است. چنانکه دانته در کمدی الهی او را بئاتریس، میلتون در بهشت گمشده او را حوا، سهراب سپهری او را زن شبانهٔ موعود، خواهر تکامل خوش‌رنگ و حوری تکلم بدوی و غزلسرایان قدیم او را معشوق خیالی و گاهی معشوق جفاکار خوانده‌اند. در قصه‌های عامیانه، گاهی آنیما پری خوانده شده‌است و شاعران عرب از جن و تابعه که به آنان شعر را القا می‌کنند، سخن گفته‌اند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۵).

تقدیرگرایی: در داستان اهمیّت قسمت و تقدیر و ناگزیر بودن آن، بارها از زبان شخصیت‌ها شنیده می‌شود. حتی زن یک بار به بنجامین می‌گوید یک واژهٔ ترکی به نام کِسمت (قسمت) وجود دارد. آخرین حرفی که ناخدا یا پیر راهنمای او می‌زند، این است: «وقتی به آخر خط می‌رسی، مجبوری تسلیم بشی».

نادیده گرفتن ممنوعیت: در این داستان، درون‌مایهٔ اساطیری نادیده گرفتن ممنوعیت‌ها، خطر کردن و به استقبال حوادث نامنتظَر رفتن، چندین بار اتفاق می‌افتد. دیزی کودک، نخستین بار، روشن کردن آتش را به بنجامین یاد می‌دهد. بنجامین نیز او را بدون اطلاع مادربزرگ، به سیر و سیاحت کوتاه دریایی می‌برد. کاپیتان می‌گوید یکشنبه است و اجازه ندارد مردم عادی را سوار کشتی کند، اما چنین می‌کند. بنجامین به توصیهٔ مرد سیاه‌پوستی، فضای محدود، ملال‌آور و پیرانهٔ آسایشگاه را رها می‌کند و نخستین بار با او به داخل شهر می‌رود. مرد او را رها می‌کند تا خودش راه بازگشت را بیابد. روزی تصمیم می‌گیرد که بی‌خبر به کشتی برود و کار کند. علی‌رغم توصیهٔ کاپیتان که همهٔ ملاحان را از شرکت در جنگ برحذر می‌دارد و آنان را مخیر می‌کند که به خانه برگردند، به استقبال خطر جنگ می‌رود و آن را تجربه می‌کند.

راز و رازگویی: شبی دیزی کودک، او را از خواب بیدار می‌کند و به زیر میز می‌برد. او را تشویق می‌کند که نترسد و کبریت و سپس شمعی را روشن می‌کند که می‌تواند نماد آتش ممنوعه یا آتش دانایی و یادآور اسطورهٔ یونانی پرومته باشد که آتش را از زئوس دزدید و به آدمیان هدیه کرد و به عقوبتی سخت دچار شد. دیزی نخست با او رازی کودکانه را درمیان می‌نهد. او نیز در پاسخ می‌گوید آنقدرها هم پیر نیست. مدتی بعد، او نیز متقابلاً چنین می‌کند؛ دیزی را از خواب بیدار می‌کند و به یک گردش دریایی می‌برد که نخستین سفر دریایی اوست. در آغاز فیلم نیز دیزی بر روی تخت بیمارستان، از دخترش می‌خواهد چمدان سیاهی را باز کند و دفترچهٔ خاطرات او را بگشاید و بدین ترتیب، راز زندگی طولانی و پر فراز و نشیب او نخستین بار برای دخترش هویدا می‌شود. چمدان سیاه، یادآور جعبهٔ سیاه هواپیما پس از سقوط و البته گنجینه‌های داستان‌های اساطیری و عامیانه و رازگشایی قهرمان داستان است. تمام ماجرای داستان، خود یک راز بزرگ است که دیزی پیش از مرگ، آن را برای دختر خود برملا می‌کند.

آب: آب، نقش و جایگاه ویژه‌ای در این فیلم دارد. وقتی پدر، نخستین بار کودک عجیب‌الخلقهٔ خود را می‌بیند، می‌خواهد او را در رودخانه بیندازد؛ اما با دیدن پلیس فرار می‌کند. بارها نشستن شخصیت‌ها کنار دریا و اندیشه‌های فلسفی آنان مطرح می‌شود. سفر دریایی دور و دراز بنجامین نیز از درون‌مایه‌های مهم داستان است. دو بار دیده شدن مرغ مگس‌خوار که چهره‌ای نمادین دارد، در ارتباط مستقیم با آب است. یک بار در دریا و بار دیگر زیر باران دیده می‌شود. همچنین فیلم با صحنهٔ جاری شدن سیل تمام می‌شود. اسماعیل‌پور برای آب دو جنبهٔ اساطیری برشمرده‌است: نخست دریا که مادر همهٔ حیات، راز معنوی و بی‌کرانگی، مرگ و حیات مجدد، بی-زمانی و ابدیت و ضمیر ناخودآگاه؛ و دیگر رودخانه که نماد مرگ و حیات مجدد، جریان زمان در ابدیت، مراحل انتقالی چرخهٔ حیات و حلول نیمه خدایان است و می‌افزاید: «آب علاوه بر نقش مهمی که در کشاورزی و حیات جوامع باستان داشته-است، نماد زندگی، رستاخیز، راز آفرینش پاکی و رستگاری، باروری، تجدید حیات و دگردیسی است»(اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۲۰).

تقابل‌های دوجزئی: داستان فیلم سرشار از تقابل‌های دوجزئی است. تقابل بین مرگ و زندگی، جوانی و پیری، بوقلمون و مرغ مگس‌خوار، فصل و وصل، غم و شادی، به دست آوردن و از دست دادن، سفر و حضر، به شکل‌های گوناگون در داستان به نمایش در می‌آیند. تقابل دوجزئی خیر و شر یا هابیل و قابیل، در این داستان، در قالب دو برادر تصویر شده‌است که تا در دریا هستند، زندگی آرام و مسالمت‌آمیزی با یکدیگر دارند و چون به خشکی می‌رسند، گرفتار اختلاف نظر و نزاعی بی‌پایان می-شوند. وقتی سرانجام بنجامین، معشوق خود یعنی دیزی را به دست می‌آورد، دایهٔ مهربان‌تر از مادرش کوئینی را از دست می‌دهد. یکی از این تقابل‌های نمادین بین مرغ مگس‌خوار و بوقلمون است که به دلیل تأکید ویژه‌ای که در داستان به آن صورت گرفته، جداگانه بررسی می‌شود.

مرغ مگس‌خوار و بوقلمون: نخستین سخنی که دیزی کودک به بنجامین می‌گوید و به نوعی براعت استهلال آشنایی و عشق آن‌هاست، بیان دلسوزی او نسبت به بوقلمون است. می‌گوید او پرندهٔ غمگینی است؛ چون از خانوادهٔ قرقاول است و با آنکه جزو پرندگان است، نمی‌تواند پرواز کند. پس او را می‌کشند و گوشتش را می‌خورند. اما بعدها با مرغ مگس‌خوار آشنا می‌شویم که با سرعتی حیرت‌آور، هر ثانیه هشتاد بار بال می‌زند؛ در حالی‌که بی‌حرکت است با سرعت زیاد بال می‌زند؛ گویی در درون خویش سیر و سلوک می‌کند. او نیز مانند بنجامین، موجودی استثنایی است. حتی برعکس هم می‌تواند پرواز کند و حرکت هشت‌مانند او که به دلیل شباهت آن با نماد بی‌نهایت، تداعی‌کنندهٔ دنیای بی‌نهایت روح و طیران آدمی است. توازی تصویری و شباهت ساعتی که عقربه‌هایش برعکس می‌چرخند و شیوهٔ زندگی بنجامین و وضعیت استثنایی این پرنده نیز به‌خوبی تصویر شده‌است. ناخدا از این مرغ، چندین بار سخن می‌گوید و ما او را دوبار می‌بینیم. بار اول در دریا و وقتی که ناخدا در جنگ کشته می‌شود و دیگربار هنگام احتضار دیزی بر تخت بیمارستان که لحظه‌ای پیش از مرگ، پرنده را پشت شیشهٔ پنجره می‌بیند و به بنجامین سلام می‌کند. در واقع، تنها بنجامین و دیزی توانستند او را ببینند؛ بنابراین، روح و منش انسان‌هایی از نوع خود را نمایندگی می‌کند.

چرخهٔ بی‌پایان مرگ و زندگی: یکی دیگر از کهن‌الگوهای مهم، مرگ و عوالم مربوط بدان است. موضوع محوری این فیلم، مرگ و زندگی و ناگزیری مرگ است. هر مرگی، یک زندگی تازه در دل خود دارد. در آغاز فیلم، مادر می‌میرد؛ اما کودکش زندگی را آغاز می‌کند. مرگ حتمی است؛ چه کودک به دنیا بیاییم و چه پیر. بارها در این زمینه، بین شخصیت‌های داستان گفتگو صورت گرفته و خانهٔ سالمندانی که صحنهٔ اصلی داستان است، شاهد آمدن‌ها و رفتن‌های پیاپی آدم‌های بسیاری است. هر به دست آوردنی، با از دست دادن چیز دیگری همراه است.

سفر طولانی قهرمان و بازگشت به وطن: معمولاً در تمام داستان‌های سنتی فرهنگ عامه، اساطیری و پهلوانی و غیره، قهرمان به سفری دور و دراز می‌رود، غالباً این سفر دریایی است. حوادث و خطرهای گوناگونی را پشت سر می‌نهد و سرانجام به پختگی، کمال، فردانیت و معرفت می‌رسد و پیروزمندانه به سرزمین مادری خود بازمی‌گردد. شخصیت اصلی این داستان و سپس دیزی، به سفری دور و دراز می‌روند و هرکدام سرنوشت مستقل خود را دنبال می‌کنند. «قهرمانی که به ندای درون یا فراخوان برآمده از عالم غیب پاسخ مثبت می‌دهد، در مرحلهٔ تشرف یا آشناسازی قرار می‌گیرد. او پس از گذر از قلمرو دنیای عادی و جهان شناخته شده، در سرزمین رؤیایی اشکال سیال و مبهم که در تضاد با زندگی روزمره قرار دارد، قدم می‌گذارد و حرکت خود را در جادهٔ آزمون‌ها آغاز می‌کند. قهرمان با همراهی نمایندگان نمادین یاریگر که اغلب فراطبیعی هستند، گاه با پند و اندرز و گاه با تعویذ و طلسم، مسیر خود را می‌پیماید»(حسینی و شکیبی ممتاز، ۱۳۹۳: ۳۰).

شخصیت‌های یاریگر: شخصیت یاریگر در اکثر داستان‌های اساطیری، پریان و عامیانه، نقشی محوری و مهم دارد. یاری او بیشتر فکری و مشورتی است. شخصیتی خردمند و باتجربه دارد که محافظه‌کارانه و محتاطانه، قهرمان را از خطر کردن برحذر می‌دارد؛ اما در بیشتر موارد، قهرمان چندان به توصیه‌های او پای‌بند نیست و بر آن است که شجاعت و قدرت ارادهٔ خود را بیازماید و همه چیز را شخصاً تجربه کند. در این داستان، کوئینی (دایهٔ سیاه‌پوست)، مرد سیاه‌پوست، پیرزن مربی پیانو و کاپیتان بلاک، نقش یاریگر و راهنما را برای بنجامین ایفا می‌کنند. هرچند شخصیت‌های دیگر نیز گه‌گاه اندرزهای ارزنده‌ای به بنجامین دارند.

طوفان و سیل: چندین بار این جمله تکرار می‌شود که طوفانی از راه خواهد رسید. طوفانی که یادآور اسطورهٔ طوفان نوح (ع) است. در پایان داستان سیل نیز جاری می‌شود و همه چیز را با خود می‌برد جز ساعتی که همچنان برعکس کار

می‌کند. «کهن‌الگوی طوفان نوح، روایتی از رویارویی خیر و شر، اسطورهٔ جهانی است. تصمیم خدایان برای تنبیه یا گسست نسل انسان با التفات خدای واحد یا یکی از خدایان همراه می‌شود و قهرمان داستان موفق به حفظ نوع انسان و حیوانات و رستنی‌ها از خشم آنان می‌شود. روایت طوفان نوح در میان فرهنگ‌های متفاوت انسانی ایرانی، سومری، اکدی، بابلی، یونانی، هندی و یهودی دیده می‌شود»(محسنی مری و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۳۰).

معجزه: شفا یافتن بنجامین به دست کشیش در کلیسا، یادآور دم مسیحایی حضرت عیسی (ع) و معجزهٔ شفابخشی اوست؛ هرچند این درونمایه به شکلی فانتزی و نه کاملاً جدی و باورمندانه به نمایش درآمده‌است.

هبوط: در طول داستان، چندین بار حرکت رو به پایین به تصویر کشیده شده-است؛ در حالی‌که به نتیجهٔ قابل توجهی می‌انجامد و همه یادآور اسطورهٔ هبوط است. بنجامین از پله پایین می‌آید و با مرد سیاه‌پوستی آشنا می‌شود که مسیر زندگی او را دگرگون می‌کند. در واقع از بهشت امن و آرام آسایشگاه و آغوش مادرانهٔ کوئینی، به دنیای جدی و خشن واقعی هبوط می‌کند. بنجامین و دیزی کودک به زیر میز می‌روند و در تاریکی زیر میز، کبریت روشن می‌کنند که یادآور آتش ممنوعه یا آتش دانایی است که با اسطورهٔ هبوط مرتبط است. هرچند تنگی و تاریکی زیر میز تداعی کنندهٔ بازگشت به زهدان مادر و پناه بردن به آن یا تولد دوباره نیز تواند بود.

دوری بودن پیرنگ داستان: ردالمطلع و شکل دوری بودن ماجراهای داستان نیز از کهن‌الگوهای مهم آن است و تسلسل و تداوم چرخهٔ هستی را نشان می‌دهد. ساعت عجیب که برعکس کار می‌کند، در آغاز و پایان داستان تکرار می‌شود، مرگ مادر در آغاز و مرگ کودک در پایان داستان، شبی از آغوش مادر مرده جدا می‌شود و در پایان در آغوش مادر دومش می‌میرد. روزی پدر، بنیامین نوزاد را حمل و در خیابان رها می‌کند و در پایان داستان، او پدر را به دوش می‌گیرد و به لب دریا می‌برد.

صحنهٔ ورود او به آسایشگاه سالمندان در آغاز داستان و بازگشت دوبارهٔ او وقتی به دوران کودکی رسیده نیز چنین است. شغل پدر به پسر می‌رسد. شغل دکمه‌سازی ۱۲۴ سال در خانوادهٔ باتن از نسلی به نسل دیگر رسیده. اسم مادر (کارولاین) را روی دختر خود می‌گذارد. پدر، پسر را رها می‌کند و پسر، دختر خود را.

توازی تصویری: توازی تصویری زندگی بنجامین با ساعتی که برعکس کار می‌کند و مرغ مگس‌خواری که می‌تواند برعکس نیز پرواز کند، جالب توجه است. همچنین درون‌مایهٔ کودک رها شده که برای بنجامین و سپس دخترش اتفاق می‌افتد.

سپردن امانت: پدر، بنجامین را رها می‌کند و در حقیقت او را نزد انسان‌های دیگر به امانت می‌سپارد. در آغاز جنگ، مردی در کشتی تمام پس‌انداز خود را به بنجامین می‌دهد تا اگر در جنگ کشته شود، آن را به همسرش برساند.

تشرف: تشرف یا آشناسازی یکی از مراحل مهم سفر قهرمان است. میرچا الیاده در کتاب *آیین‌ها و نمادهای آشناسازی* در توضیح این موضوع می‌گوید: «این مفهوم از منظر فلسفی، معادل با تغییری اساسی در شرایط وجودی است. نوآموز از آزمون سخت معینی به گونه‌ای متفاوت از آنچه پیش از آشناسازی بوده بیرون می‌آید و به فرد دیگری با ویژگی‌های دیگر تبدیل می‌شود»(الیاده، ۱۳۶۸: ۱۰). بنجامین پس از سفرهای طولانی، به معرفت و پختگی لازم می‌رسد و خوب و بد و تلخ و شیرین زندگی را تجربه می‌کند. همچنین دختر بنجامین در لحظهٔ مرگ مادر، از ماجرای شگفت پدر و راز زندگی خود خبردار می‌شود و درمی‌یابد که پدر راستین او بنجامین است.

ساعت و ایستگاه قطار: موضوع زمان، سهم عمده‌ای در این فیلم دارد. داستان با ساعت‌ساز نابینایی آغاز می‌شود که ساعتی ساخته‌است که برعکس کار می‌کند تا زمان را برگرداند و سربازان کشته شده در جنگ، ازجمله پسر خودش دیگربار به

زندگی بازگردند. همچنان‌که بنجامین، زندگی را برعکس آغاز می‌کند و به پایان می‌رساند. اینکه این ساعت شگفت در ایستگاه قطار نصب شده نیز دلالتی بر گذر سریع عمر دارد.

تنهایی ازلی انسان: در فیلم چه در گفتگوها و چه فضای کلی آن، بارها تأکید ویژه‌ای بر تنهایی ازلی انسان شده‌است. موضوعی که یکی از آرکی‌تایپ‌های مهم است.

پیانو: پیرزنی به بنجامین، نواختن پیانو را یاد می‌دهد. پیانو، ضمن اینکه امروزی‌شدهٔ ساز باستانی و رازانگیز ارغنون است، به دلیل سیاه و سفید بودن کلاویه‌های آن، تناسب زیبا و معناداری با سپیدی و سیاهی روز و شب، و همچنین خوب و بد و تاریک و روشن زندگی و گذشت روزگار دارد.

۲-۱-۲. اعداد کهن‌الگویی

پنج: عدد پنج در این فیلم، یک عدد مکرر و مطمئناً کهن‌الگویی است و در چندین صحنه به آن اشاره شده‌است: مرد سیاه‌پوست می‌گوید پنج ساله بوده‌است که خواندن و نوشتن را یاد گرفته. چندین بار در داستان کانگوروی پیر به ساعت پنج اشاره می‌شود. بنجامین و دیزی، نخستین بار در پنج سالگی یکدیگر را می‌بینند و عشق و علاقهٔ کودکانه و معصومانه‌ای بین آنان شکل می‌گیرد و در پایان داستان نیز وقتی بنجامین به پنج سالگی باز می‌گردد، دیدار دوبارهٔ آنان رخ می‌دهد. دیزی به نوهٔ خود می‌گوید به مدت پنج سال در کشورهای مختلف روی صحنه هنرنمایی کرده است. مرد سیاه‌پوستی که خاطرات زندگی خود را شرح می‌دهد می‌گوید تاکنون پنج بار ازدواج کرده و هربار برای همسرش مصیبتی پیش آمده‌است. وقتی بنجامین به هتل می‌رود، شمارهٔ اتاقش ۲۵ است که مضرب پنج بودن آن اتفاقی نیست. ضمن اینکه پدرش می‌گوید در ۲۵ آوریل ازدواج کرده بوده است.

در کتاب *فرهنگ نمادها*، دربارهٔ معنای نمادین پنج به چنین مواردی اشاره شده‌است: با توجه به پنج انگشت دست و پا، چهار دست و پا و سر که آن چهار را هدایت

می‌کند (جمعاً پنج)، چهار جهت اصلی به اضافهٔ مرکز، پنج اندام اصلی انسان، پنج حس، اهمیّت آن در معماری کلاسیک، نماد انسان، تندرستی و عشق؛ ازدواج مقدس (اتحاد آسمان: سه و مادر: دو)، عدد میان یک تا نه و علامت وصلت است و نزد فیثاغورثیان، عدد نکاح است، عدد مرکز، هماهنگی و توازن، جهان، نظم و کمال و مشیت الهی، در مقایسه با شش، عالم اصغر است در برابر اکبر و انسان منفرد در برابر انسان جهانی، عدد قلب، در نمادگرایی هندی، شمارهٔ وصلت است (سه: مذکر و دو: مؤنث است)، شیوا خدای جهان است که بر پنج منطقه تسلط دارد، در آیین بودایی ژاپنی، عدد کمال است. در آمریکای مرکزی عدد مقدسی است. جوانهٔ نخست خدای ذرت، پنج روز پس از کاشت، از خاک سر برمی‌زند، علامت بیداری و آگاهی، عدد نمادین انسان، آگاهی در جهان، نماد آتش، زنانی که سر زا رفته‌اند، پنج بار در سال ظاهر و همچون شهیدان جنگ، تقدیس می‌شوند. در برخی فرهنگ‌ها عددی شوم و مرتبط با ناکامی‌های فاحش از جمله سقط جنین و مرگ است. در آیین بودایی ژاپنی، عدد کمال است (رک. شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۲۴۲-۲۵۳).

نکتهٔ جالب توجه این است که با زنانی که سر زا از دنیا رفته‌اند نیز ارتباط دارد که تناسب شگفتی با داستان این فیلم دارد. زنانی که سر زا رفته‌اند، پنج بار در سال، شبانه ظاهر و همچون شهیدان جنگ، تقدیس می‌شوند. در اسلام نیز عدد مقدسی است: پنج حس، پنج نماز، خمس، پنج تن آل عبا، پنج شتر برای دیه، پنج تکبیر نماز و غیره .

هفت: پیرمردی در داستان بارها تکرار می‌کند که هفت بار صاعقه او را زده است. ناخدا کلاک نیز در صحنه‌ای می‌گوید از هفت سالگی در کشتی کار کرده‌است. کشتی او هفت خدمه دارد. عدد هفت در فرهنگ‌ها و ادیان مختلف، جایگاه ویژه و مقدسی دارد. مفاهیم آشنایی همچون هفت آسمان، هفت روز هفته، هفت شهر عشق، هفت خوان رستم، هفت بار طواف خانهٔ خدا «عدد هفت رمز باروری و زایندگی و جمع

ضدین و نقض و نسخ دوگانگی و ثنویت، و در نتیجه نماد وحدت انسان و نمود انسان کامل و بی‌نقص و اتحاد زن و مرد و درون و بیرون است. زیرا از جمع عدد چهار (زمین) که نماد مادینگی است و عدد سه (آسمان) که رمز نرینگی است، حاصل آمده‌است» (ستاری، ۱۳۷۶: ۵۵). فریزر در کتاب نامدار خویش *خوشهٔ زرین*، در اهمیّت کهن‌الگوی هفت، از آیینی یاد می‌کند که طبیبان قبیله برای درمان بیمار، نخی با هفت یا نه گره بر بدن بیمار می‌بندند و هر روز یکی از آن گره‌ها را می‌گشایند تا بیمار شفا یابد (فریزر، ۱۳۸۴: ۲۶۸). «سه در روان‌شناسی یونگ، عددی است ناکامل، نرینه و نمایندهٔ قلمرو خودآگاه روان و درکنار آن، عدد چهار مادینه و کامل است و نمایندهٔ ساحت تاریک و ناخودآگاه روان [...] از یک‌کاسه کردن سه و چهار، به هفت، عدد تمامیت و کمال می‌رسیم» (یاوری، ۱۳۷۴:۱۱۶).

هشت: شکل حرکت سریع بال‌های مرغ مگس‌خوار، شبیه عدد هشت لاتین است. عدد هشت هم‌شکلِ نماد بی‌نهایت در ریاضی است که کاپیتان کشتی در سخنانش، با ذکر این موضوع، وحدت یا این‌همانیِ عوالم متناهی و لایتناهی را مجسم می‌کند.

چهل: قهرمان داستان، در چهل سالگی به کمال می‌رسد.

۳.نتیجه‌گیری

فیلم سینمایی «مورد عجیب بنجامین باتن» که براساس یک داستان کوتاه اثر اف. اسکات فیتزجرالد ساخته شده، از نظر درون‌مایه‌های کهن‌الگویی بسیار قابل توجه است و نشان می‌دهد که احتمالاً فیلم‌نامه‌نویس یا کارگردان، اطلاعات عمیقی در زمینهٔ نمادها و دلالت‌های اساطیری داشته‌است. نخستین و مهم‌ترین جنبهٔ کهن‌الگوی فیلم این است که مصداق بارز آفرینش یک اسطورهٔ جدید است، یعنی شخصیتی که برخلاف همگان، پیر به دنیا می‌آید و اندک اندک جوان و سرانجام نوزاد می‌شود. کهن‌الگوهای مهم و مکرری نیز در متن و بطن داستان از حضوری چشمگیر و معنادار

برخوردارند؛ ازجمله عشق، تولد شگفت قهرمان، دو کودک رها شده، بازگشت پدری که کودک خود را رها کرده، چهرهٔ چندگانهٔ آنیما، اهمیّت تقدیر و تقدیرگرایی، نادیده گرفتن ممنوعیت توسط قهرمان و خطر کردن و ماجرهای گوناگون را تجربه کردن و به کمال و فردانیت رسیدن، آب و نقش نمایدن و محوری آن در تفکر، کشف و شهود و تجربه‌اندوزی قهرمان، چرخهٔ مکرر و بی‌پایان مرگ و زندگی، بازگشت به دوران معصومیت و بی‌خبری کودکی، سفر پرماجرای قهرمان به‌ویژه سفر دریایی، تأکید چندین باره بر طوفانی که قرار است از راه برسد و سیلی که در پایان داستان جاری می‌شود، اعداد کهن‌الگویی پنج، هفت و هشت، تسلسل وقایع و پیرنگ داستان، سپردن امانت، راز و رازگویی، تشرّف قهرمان و رسیدن به آگاهی و معرفتی شگرف، تنهایی ازلی انسان که به شکل‌های گوناگون رقم می‌خورد، هبوط، پیر راهنما، تقابل‌های دوگانه و مدوّر بودن ساختار داستان.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) اسماعیل پور (۱۳۸۷)، ***اسطوره، بیان نمادین***، تهران، سروش.

۲) الیاده، میرچا (۱۳۶۸)، ***آیین‌ها و نمادهای آشناسازی: رازهای زادن و دوباره زادن***، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، تهران: آگه.

۳) ستاری، جلال (۱۳۷۶)، ***رمز و مثل در روانکاوی***، تهران: توس.

۴) شمیسا، سیروس (۱۳۷۵)، ***داستان یک روح***، تهران: فردوس و مجید.

۵) ..... (۱۳۸۳)، ***نقد ادبی***، تهران، توس.

۶) شوالیه، ژان و آلن گربران (۱۳۷۹)، ***فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی***، ج ۲، چاپ اول، تهران: جیحون.

۷) فریزر، جیمز ادوارد (۱۳۸۴)، ***شاخهٔ زرین***، ترجمهٔ محمدکاظم فیروزمند، تهران: آگاه.

۸) یاوری، حورا (۱۳۷۴)، ***روانکاوی ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان)***، تهران: نشر تاریخ ایران.

۹) یونگ، کارل گوستاو (۱۳۴۸)، **چهار صورت مثالی، ترجمهٔ پروین فرامرزی**، مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۰)..... (۱۳۷۷)، **روانشناسی ضمیر ناخودآگاه**، محمدعلی امیری، تهران، علمی فرهنگی.

۱۱)..... (۱۳۷۹)، ***روح و زندگانی***، ترجمهٔ لطیف صدقیانی، تهران، جامی.

ب: مقاله‌ها:

۱) حسینی، مریم، شکیبی ممتاز، نسرین (۱۳۹۳)، «***تحلیل روانشناختی دعوت و طلب و نقش آن در آشناسازی و تشرف قهرمان***»، دوفصل‌نامۀ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۲، شمارۀ ۷۶، صص ۲۷-۵۰.

۲) حیدری، علی(۱۳۹۲)، «***تحلیل قصه‌ای لکی بر مبنای روان شناسی یونگ***»، مجلۀ مطالعات ادبیات کودک، سال چهارم، شمارۀ ۱، صص ۴۹ـ ۶۸ .

۳) زارعی، روح اله (۱۳۹۹)، «***نقد کهن الگویی پس از یونگ***»، نشریۀ پژوهش های دستوری و بلاغی، دورۀ ۱۰، شمارۀ ۱۷، صص۹۵ـ ۱۱۸.

۴) شکیبی ممتاز، نسرین، حسینی، مریم (۱۳۹۲)، «***طبقه‌بندی انواع خویشکاری تولد قهرمان در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه و قصه‌های پریان***»، دو فصل‌نامۀ فرهنگ و ادبیات عامه، دورۀ ۱، شمارۀ ۱، صص ۱۴۴ـ ۱۷۰.

۵) شیردل، زهرا، رحیمی، ابوالقاسم(۱۳۹۶)، «***تحلیل اسطورۀ کودک رها شده در شاهنامه از دیدگاه روان‌شناسی یونگ***»، نشریۀ زبان و ادب فارسی، سال ۷۰، شمارۀ ۲۳۶، صص ۱۴۱ـ ۱۶۶.

۶) طالشی، یدالله، حسینی، مجید، قلی‌زاده، موسی (۱۴۰۲)، «***بررسی روان‌کاوانۀ داستان فرود سیاوش از دیدگاه نظریۀ یونگ***»، فصل‌نامۀ علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورۀ۶، شمارۀ ۱۴،صص ۸۹ـ ۱۲۳.

۷) قائمی، فرزاد (۱۳۸۹)، «***پیشینه و بنیادهای نظری رویکرد نقد اسطوره‌ای و زمینه و شیوۀ کاربرد آن در خوانش متون ادبی***»، نشریۀ نقد ادبی، سال ۳، شمارۀ ۱۱ و ۱۲، صص ۳۳-۵۶.

۸) محسنی مری، قاسم، توحیدلو، اکبر، دل‌افکار، علیرضا (۱۳۹۸)، «***نبارشناسی اسطوره در قرآن با نگرهٔ روایت طوفان نوح***»، پژوهش‌نامهٔ قرآن و حدیث، شمارهٔ ۲۵، صص ۲۱۷-۲۴۰.

۹) مقدمی، صدیقه، گلی، احمد. (۱۳۹۲)، « ***نقد رمان تنگسیر با تکیه بر نقد کهن الگویی یونگ***». هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ بیستم، زمستان ۱۴۰۳ (صص ۲۵-۴۵)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.545246.1249

تحلیل کنش‌های گفتاری براساس نظریۀ ادب براون و لوینسون
(مطالعۀ تطبیقی داستان نوجوان فارسی و مصری)

مریم جلالی[۱]

چکیده

پژوهش حاضر با رویکردی تطبیقی، متمرکز بر نظریۀ کنش گفتار ادب براون و لوینسون است که در آن به تحلیل کنش‌های گفتاری شخصیت‌های اصلی دو رمان برجستۀ نوجوان، سفر به شهر سلیمان نوشتۀ فریدون عموزاده خلیلی و حسناء والثعبان الملکی اثر یعقوب الشارونی پرداخته شده است. هدف بررسی، این است که شخصیت قهرمانان در متن چگونه در مواجهه با موقعیت‌های تهدیدکنندۀ وجهه، از راهبردهای ادب بهره می‌گیرند و این راهبردها چه نقشی در هویت‌سازی روایی، پیشبرد متن دارند. چارچوب نظری پژوهش بر نظریۀ اولیۀ کنش گفتار آستین و سرل و به‌ویژه تقسیم‌بندی راهبردهای ادب براون و لوینسون استوار است. روش تحقیق توصیفی–تحلیلی است و تحلیل داده‌ها از طریق استخراج و طبقه‌بندی کنش‌های گفتاری در دو متن انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در سفر به شهر سلیمان، رابطۀ قدرت مستقیم و فاصلۀ اجتماعی کم، میان دخترقالی باف و حشمت‌خان، سبب غلبۀ راهبردهای صریح و بدون پرده‌پوشی می‌شود؛ در حالی‌که در حسناء والثعبان الملکی، شخصیت قهرمان به‌دلیل ساختار رسمی و قدرت عمودی شخصیت ضدقهرمان، قهرمان نوجوان بیشتر به راهبردهای غیرمستقیم و ادب منفی گرایش دارد. نتیجه آنکه هر دو قهرمان برای حفظ وجهۀ منفی (آزادی و استقلال)، به صراحت رو می‌آورند؛ اما مسیر و شیوۀ دستیابی آنان به کنش گفتاری رهایی‌بخش متفاوت است.

واژه‌های کلیدی: کنش گفتار، براون و لوینسون، ادب مثبت و منفی، ادبیات نوجوان، عموزاده خلیلی، الشارونی.

---

[۱] - دانشیارگروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
ma_jalali@sbu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵- تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۱۰

۱. مقدمه

دنیای نوجوانی سرشار از آگاهی و جنبش است؛ جهانی که نوجوانان آن را نخست با حواس خود می‌شناسند و تجربه‌های گران‌مایه‌اش را در پیچ‌وخم ذهن و جان می‌سپارند، تا آرام‌آرام از مرز نوجوانی عبور کرده و به آستانهٔ جوانی برسند. ادبیات کودک و نوجوان، با اقتضائات ویژهٔ خود، می‌تواند همراهی قابل اعتماد در این مسیر باشد و پلی استوار میان نوجوانی و بزرگسالی بنا کند.

در تقابل فرهنگ‌ها، جابجایی و انتقال واژگان، موضوع، تصاویر و قالب یا احساسات و عواطف در این محدوده (ندا، ۱۳۷۸: ۲۶) قرار می‌گیرد. در این حوزه گروهی به تأثیرپذیری شاعران و نویسندگان از یکدیگر معتقدند (کفافی، ۷:۱۳۸۲) و گروهی نیز صرفاً با یافتن تلاقی شباهت‌های احتمالی و پیام حاصل از آن را در ادبیات ملل بررسی می‌کنند. در دوران معاصر، تحوّلات جدید در نگرش به ادبیّات کودک و نوجوان سبب شده است که این شاخه از ادبیّات به صورت مستقل در بخش ادبیات ملل بررسی شود. «انتخاب یک متن خوب یا خلق آن، تأثیر چشمگیری در جلب رضایت و به تبع افزایش خواننده و مخاطب دارد. این نگرش از سال ۱۹۸۸ در غرب مطرح شد و همچنان طرفداران خود را دارد. *مارگارت میک*، یکی از صاحب نظرانی است که معتقد است نوجوان با اولین نگاه به متن می‌تواند حدس بزند یا درک کند که چه چیزی قرار است خوانده شود و درک همین موضوع است که می‌تواند خواننده را به ادامه‌ی مطلب و رفتن به صفحه بعد رهنمون کند یا جلوی پیشرفت مطالعه‌ی او را بگیرد»(جلالی، ۱۳۹۳: ۷۶). نظریهٔ کنش گفتار، از بنیان‌های مهم گفتارشناسی درون‌متنی است و در داستان نوجوان، گفتار شخصیت‌ها به یکی از اصلی‌ترین ابزارهای هویت‌بخشی روایی بدل می‌شود. از آن‌جا که در آثار فریدون عموزاده خلیلی و یعقوب الشارونی، به‌مثابهٔ دو نویسندهٔ برجستهٔ ادبیات نوجوان، الگوهای مشترک و پرتکراری

از گفتارهای درون‌متنی دیده می‌شود، این پژوهش به تحلیل ساختارمند و تطبیقی کنش‌های گفتاری مشابه در آثار آنان می‌پردازد.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

با تکیه بر کنش‌های گفتاری ادب براون و لوینسون، بررسی تطبیقی نوع کنش‌های گفتاری در داستان‌های نوجوان فارسی و مصری و تبیین نقش آن‌ها در کیفیت برقراری ارتباط مؤثر با مخاطب انجام شده است. سؤال تحقیق این است که کاربرد و تفاوت راهبردهای ادب نظریهٔ براون و لوینسون توسط شخصیت‌های اصلی دو رمان نوجوان در مواجهه با موقعیت‌های تهدیدکننده وجهه با تکیه برکنش‌های گفتاری چگونه تحلیل می‌شود؟ لذا در روش توصیفی و تحلیلی این پژوهش، پس از تبیین نظریهٔ کنش گفتار مذکور، مصادیق این کنش‌ها در آثار دو نویسنده شناسایی و تحلیل شده است.

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

این پژوهش با تکیه بر اینکه دنیای نوجوانی آکنده از آگاهی، حرکت و تجربه‌های عاطفی و ذهنی است و ادبیات کودک و نوجوان می‌تواند پلی مطمئن میان این دوره و بزرگسالی بسازد، به بررسی نقش گفتار در هویت‌سازی روایی می‌پردازد. در بستر تعامل و جابه‌جایی فرهنگی ملت‌ها و در پیِ دگرگونی‌های معاصر در مطالعات ادبیات کودک، تحلیل ساختارمند کنش‌های گفتاری به‌عنوان ابزاری اساسی برای فهم روایت نوجوان ضرورت یافته است. بر همین اساس، آثار عموزاده‌خلیلی و الشارونی دو چهره برجسته ادبیات نوجوان به دلیل الگوهای مشترک و پرتکرار گفتار درون‌متنی انتخاب شده‌اند. هدف نهایی، تحلیل تطبیقی کاربرد و تفاوت راهبردهای ادب براون و لوینسون

در مواجهه شخصیت‌های اصلی این دو رمان با موقعیت‌های تهدیدکننده وجهه و تبیین نقش این راهبردها در کیفیت ارتباط با مخاطب است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

علاوه بر وجود مبانی اولیه این نظریه در کتاب‌هایی که در بخش منابع آمده است در ارتباط با تحلیل متون بر پایهٔ کنش گفتار تاکنون تعداد اندکی مقاله به چاپ رسیده است که بر می‌شماریم: «نظریهٔ کنش گفتاری جان آستین و فهم زبان قرآن» (ساجدی،۱۳۸۱): در این مقاله، پژوهشگر به تحلیل گزاره‌های دینی، چند بُعدی بودن گزاره‌های اخباری در دین و اشتباه برخی از دین‌شناسان غربی در غفلت از بُعد اخباری گزاره‌های دینی و واقع‌نمایی گزاره‌های اخباری و انشایی دینی با تکیه بر دیدگاه آستین پرداخته است. در هیچ یک از آثار مذکور مستقیماً به نقد و تحلیل تطبیقی متون داستانی و پیوند آن با کنش گفتار در داستان‌های عربی و فارسی اشاره نشده است. پژوهش حاضر می‌تواند بابی تازه در ارتباط با بررسی کنش گفتار در متون داستانی فارسی و عربی بگشاید.

از آنجا که تفسیر شهودی متون پشتوانه‌ای روشمند ندارد، تحلیل علمی آثار ادبی نیازمند چارچوب‌های نظری دقیق است. پژوهش حاضر با رویکردی تطبیقی و براساس نظریهٔ کنش گفتار ادب براون و لوینسون، به تحلیل گفتار شخصیت‌های اصلی در دو اثر شاخص از ادبیات نوجوان فارسی و عربی، *سفر به شهر سلیمان* (۱۳۶۸) اثر فریدون عموزاده خلیلی و *حسناء والثعبان الملکی* (۲۰۰۴) نوشتهٔ یعقوب الشارونی می‌پردازد. انتخاب این دو نویسنده، با توجه به جایگاه برجسته و تأثیرگذار آنان در ادبیات کودک و نوجوان ایران و مصر، نقش اجتماعی و فرهنگی آثارشان، شباهت‌های فکری و نوشتاری و نیز توجه گستردهٔ نهادها و انجمن‌های تخصصی به نوشته‌های ایشان صورت گرفته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱ .نظریهٔ کنش گفتار

زبان به انسان اجازه می‌دهد تا بتواند بازگوکننده شیوه‌های رفتاری یکسان از نسلی به نسل دیگر باشد (قنادان و همکاران،۱۳۷۵: ۹۷). گروهی معتقدند برای درک متون داستانی که بر پایهٔ کلمات و واژگان شکل گرفته، نیاز به رمزگشایی واژگان از طریق زبان‌شناسی ضروری است؛ پالمر عقیده دارد زبان‌شناسی، مطالعهٔ علمی یک زبان است (پالمر، ۲۰۰۸: ۲۲). در این میان نظریهٔ کنش گفتار یکی از مهم‌ترین روش‌های تحلیل و نقد تعاملی و گفتار است که با رویکرد گفتارشناسی در نقد ادبی جای می‌گیرد.

آستین، استاد فلسفهٔ اخلاق دانشگاه آکسفورد از پیشگامان پرداختن به نظریه گفتار بوده است (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۷۲) و مبادله اطلاعات را در قالب ساختار گفتار می‌دانست؛ او گفتن را برابر با کنش گوینده به شمار می‌آورد (لطفی پور،۱۳۷۲: ۱۰). پس از او سرل، نظریهٔ مذکور را با این نگرش که نظام کنش گفتاری علاوه بر بیان تکواژها و کلمات بر پایهٔ جمله‌ها تنظیم می‌شود و معنا و مرجع دارد (Searle ، ۱۹۷۹: ۱۸۲) تکمیل کرد. ورشون معتقد است تئوری سرل، پوشش خوبی برای طبقه‌بندی کنش‌های گفتاری است زیرا کنش‌های گفتاری سرل گونه‌های مختلف گفتار را در برمی گیرد (Verschueren ، ۲۰۰۳: ۲۴). طبقه‌بندی کنش‌های گفتاری از دیدگاه سرل به‌صورت زیر انجام شده است:

کنش اظهاری، کنش تعهدی، کنش عاطفی، کنش ترغیبی و کنش اعلامی.

نظریهٔ ادب براون و لوینسون توسط پنه‌لوپه براون و استیون لوینسون در دههٔ ۱۹۷۰ و به‌طور نظام‌مند در کتاب تأثیرگذار آنان با عنوان *ادب: برخی اصول جهانی درکاربرد زبانی*(*Politeness: Some Universals in Language Usage*) ارائه شد. این

نظریه یکی از مهم‌ترین بسط‌های نظریه کنش گفتاری پس از آستین و سرل محسوب می‌شود و تمرکز اصلی آن بر رابطهٔ میان زبان، کنش گفتاری و ساختارهای اجتماعی قدرت و ادب است (Levinson & Brown ،۱۹۸۷).

براون و لوینسون نظریه خود را بر مفهوم بنیادین «وجهه» (*Face*) بنا می‌کنند؛ مفهومی که ریشه در جامعه‌شناسی اروینگ گافمن دارد. منظور از وجهه، تصویر ذهنی و اجتماعی‌ای است که هر فرد مایل است در تعاملات زبانی حفظ شود. آنان وجهه را به دو نوع تقسیم می‌کنند: **وجههٔ مثبت** و **وجههٔ منفی**. وجههٔ مثبت به تمایل فرد برای پذیرفته‌شدن، تأیید شدن و محترم شمرده‌شدن از سوی دیگران اشاره دارد، در حالی‌که وجههٔ منفی ناظر بر تمایل فرد به استقلال، آزادی عمل و عدم تحمیل از جانب دیگران است(Levinson & Brown ، ۱۹۸۷: ۶۱). براساس این چارچوب، بسیاری از کنش‌های گفتاری ذاتاً تهدیدکننده وجهه‌اند و براون و لوینسون آن‌ها را «کنش‌های تهدیدکننده وجهه» یا ***(FTA)*** می‌نامند. برای مثال، کنش‌هایی چون دستور دادن، انتقاد کردن، تهدید کردن یا حتی درخواست ساده، می‌توانند وجههٔ منفی مخاطب را تهدید کند، چراکه آزادی عمل او را محدود می‌سازد. همچنین کنش‌هایی مانند سرزنش یا بی‌اعتنایی می‌توانند تهدیدی برای وجههٔ مثبت فرد باشند، زیرا احساس ارزشمندی اجتماعی او را خدشه‌دار می‌کنند.

براون و لوینسون فرض می‌کنند که گویندگانِ عقلانی در موقعیت‌های ارتباطی می‌کوشند شدت این تهدید را کاهش دهند. از این‌رو، آن‌ها چهار راهبرد اصلی برای انجام کنش‌های گفتاری تهدیدکنندهٔ وجهه معرفی می‌کنند. نخست، انجام کنش گفتاری به‌صورت مستقیم و بدون پوشش ادبی (***Bald on-record***) که معمولاً در موقعیت‌های قدرت بالا یا فوریت به کار می‌رود. دوم، انجام کنش با راهبردهای ادب مثبت (***Positive Politeness***) که هدف آن تأکید بر همبستگی، صمیمیت و

ارزشمندی مخاطب است. سوم، استفاده از راهبردهای ادب منفی (*Negative Politeness*) که با احتیاط، غیرمستقیم‌گویی و احترام به استقلال مخاطب همراه است. چهارم، انجام غیرمستقیم کنش گفتاری (*Off-record*) که در آن گوینده مسئولیت صریح کنش را بر عهده نمی‌گیرد و معنا را به استنباط مخاطب واگذار می‌کند. انتخاب هر یک از این راهبردها به ارزیابی گوینده از «وزن تهدید» کنش گفتاری بستگی دارد. براون و لوینسون این وزن را تابع سه متغیر اجتماعی می‌دانند: میزان فاصله اجتماعی میان گوینده و مخاطب، میزان قدرت نسبی مخاطب نسبت به گوینده و درجهٔ تحمیل کنش گفتاری در فرهنگ مورد نظر. این فرمول‌بندی نشان می‌دهد که کنش گفتاری صرفاً عملی زبانی نیست، بلکه محصول مستقیم ساختارهای اجتماعی و فرهنگی است (همان:۷۴-۷۶). نظریهٔ براون و لوینسون تأثیر عمیقی بر حوزه‌های کاربردشناسی، تحلیل گفتمان، زبان‌شناسی اجتماعی و مطالعات ادبی گذاشته است. این نظریه به پژوهشگران امکان می‌دهد که کنش‌های گفتاری را در پیوند با قدرت، هویت و روابط اجتماعی تحلیل کنند. با این حال، این چارچوب نظری با انتقادهایی نیز مواجه بوده است؛ از جمله ادعای جهان‌شمولی مفهوم وجهه که از سوی پژوهشگران فرهنگی و بین‌فرهنگی مورد تردید قرار گرفته است. با وجود این انتقادها، نظریه ادب براون و لوینسون همچنان یکی از ارکان اصلی تحلیل کنش گفتاری در زبان‌شناسی معاصر به شمار می‌رود.

از آنجا که «تحقیق در باب روابط و مناسبات بین ادبیات ملل جهان و نظارت بر تمام مبادلات و معاملات فکری و ادبی از سر حد قلمرو زبان قومی فراتر می‌رود»(غنیمی الهلالی، ۱۳۷۳: ۳۱)، عامل اتحاد متون ادبی را می‌توان در وجوه اشتراک میان متنی در سازه‌های ادبی و زبانی ملل دانست. در حوزهٔ ادبیات، داستان، دامنهٔ وسیع‌تری نسبت به غیر داستان دارد. کاربرد داستان از تکنیکی‌ترین و روشمندترین انواع نوشته‌های ادبی ست. «داستان تسلسلی است که رویدادها عملاً در آن اتفاق می‌افتد و می‌توان

وقایع را از متن استنباط کرد. در روایت با عمل روایت کردن اجرا می‌شود» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۴۵). به همین دلیل بررسی کنش‌های گفتاری شخصیت‌ها در داستان‌های برگزیده از فریدون عموزاده خلیلی و یعقوب الشارونی علاوه بر تبیین مناسبات متنی - ادبی، می‌تواند گویای رابطه اتحاد معاملات فکری نویسندگان در تعامل با متن داستانی نیز باشد.

چنین نگرشی سبب شده است که گروهی از صاحب‌نظران، شخصیت را عنصر محوری و بنیانی داستان بدانند؛ چنان‌که براهنی بر این باور است: «تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد»(براهنی، ۱۳۶۲: ۲۴۲). از دیدگاهی دیگر، شخصیت در اثر روایی یا نمایشی، فردی است که کیفیت‌های روانی و اخلاقی او در ساحت عمل و گفتار آشکار می‌شود(میرصادقی، ۱۳۸۹: ۶۵۲). در این زمینه زیگلر معتقد است: «در شروع داستان، شخصیت‌ها باید معرفی شوند یا نامشان ذکر شود و یا وجودشان تفهیم گردد» (زیگلر، ۱۳۶۸: ۴۹). اطلاعات مربوط به شخصیت‌ها در داستان، از سه مسیر اصلی به دست می‌آید که در تحلیل شخصیت، اهمیّتی بنیادین دارد. آنچه راوی به مخاطب منتقل می‌کند؛ آنچه شخصیت دربارهٔ خود بازمی‌گوید و آنچه خواننده از خلال کنش‌ها و رفتار شخصیت در فضای داستانی درمی‌یابد (فقیه ملک‌مرزبان، ۱۳۸۰: ۳۶۵). در روش مستقیم، راوی خود به تشریح خصلت‌ها و ویژگی‌های روحی شخصیت می‌پردازد؛ اما در روش غیرمستقیم، به جای توصیف صریح صفات، از کنش و به‌ویژه کنش گفتاری بهره می‌گیرد(حدادی، ۱۳۸۸: ۷). در این‌جاست که اهمیّت کنش گفتار آشکار می‌شود؛ زیرا گفتار شخصیت، از حیث محتوا و ساختار، می‌تواند نشانه‌ای روشن از خصیصه‌های درونی او باشد (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۸۹). در ادبیات کودک و نوجوان، کنش گفتار در آثار با تکمیل کنش داستانی و گریز از یکنواختی روایت، به پیشبرد درون‌مایه می‌انجامند.

این تحلیل تطبیقی براساس سؤال پژوهشی ارائه شده و با بهره‌گیری از چارچوب نظری ادب براون و لوینسون (Politeness Theory) انجام می‌پذیرد. هدف، بررسی چگونگی استفاده شخصیت‌های اصلی دو رمان نوجوان از راهبردهای ادب در مواجهه با کنش‌های تهدیدکننده وجهه است. تحلیل به ترتیب داستان اول، داستان دوم و قیاس نهایی ارائه می‌شود.

۲-۲. طبقه بندی کنش گفتاری در سفر به شهر سلیمان

ابتدا خلاصه‌ای از داستان *سفر به شهر سلیمان* را می‌آوریم. این داستان، روایت زندگی دختر قالی‌باف است که به اجبار در کارگاه تاریک و نمور حشمت‌خان روزگار می‌گذراند. او با رؤیای رهایی، در پی بافتن قالیچه‌ای پرنده‌وار همچون قالیچهٔ حضرت سلیمان است تا به شهری آرمانی سفر کند. با وجود تصمیم حشمت‌خان برای فروش قالیچه، در پایان داستان پرنده‌های قالی جان می‌گیرند و دختر قالی‌باف را بر قالیچه سوار کرده، راهی شهر حضرت سلیمان می‌کنند.

در ادامه به ذکر کنش‌های گفتاری هر یک می‌پردازیم. در این داستان، کنش گفتاری بین دختر قالی‌باف (قهرمان) و حشمت‌خان (ضد قهرمان)، نمایانگر تقابل شدید میان اقتدار و آزادی عمل است.

■ **قهرمان**

در کنش‌های گفتاری شخصیت اصلی قهرمان، دختر قالی‌باف عمدتاً بر تثبیت هویت آرمانی و دفاع از استقلال متمرکز است.

۲ -۲- ۱.کنش‌های اظهاری و تعهدی: ساختن وجهه مثبت

بیشتر اظهارات دختر قالی‌باف در جهت تقویت وجهۀ مثبت خود (تمایل به تأیید و ستایش برای توانایی‌هایش) صورت می‌گیرد. او با توصیف زیبایی کار خود و آینده آن، خود را به‌عنوان یک هنرمند رؤیایی و هدفمند تعریف می‌کند:

«نقش‌هایش خوشگل است»(عموزاده خلیلی، ۱۳۶۸: ۱۲). «قالی خوشگل می‌شود» (همان)

این اظهارات تا آنجا پیش می‌رود که به‌صورت یک کنش تعهدی و تعیین‌کنندۀ هویت او درمی‌آید: «من آخرش هم یک روز قالیچه‌ای می‌بافم که مثل قالیچۀ حضرت سلیمان، پرواز کند»(همان: ۸). این تعهد، یک کنش‌های تهدیدکنندۀ وجهۀ روانی علیه نظام ارزش‌های حشمت‌خان (که فقط به جنبه مالی اهمیّت می‌دهد) محسوب می‌شود، زیرا برتری جهان آرمانی خود را اعلام می‌کند. در نهایت، بیان تصمیم او برای فرار، یک اظهار تهدیدآمیز علیه اقتدار حشمت‌خان است: «فردا آفتاب نزده، قبل از آن‌که حشمت‌خان بیاید، من پرنده‌هایم را برمی‌دارم و به کوه‌های پشت آبادی فرار می‌کنم» (همان).

۲-۲-۲ .کنش‌های ترغیبی و عاطفی: استفاده از ادب منفی و صراحت

دختر قالی‌باف هنگام درخواست از ننه حلیمه، از راهبرد ادب منفی استفاده می‌کند تا تحمیل را کاهش دهد. پرسش‌هایی چون: «ننه حلیمه! من نقش همۀ پرنده‌های دنیا را می‌خواهم؛ تو آن‌ها را داری؟ »(همان: ۱۰). با لحن پرسشی خود، حق انتخاب را برای مخاطب حفظ می‌کند. با این حال، کنش عاطفی او در دفاع از آرمان‌هایش، به‌صورت بدون پرده‌پوشی قاطع بیان می‌شود: «غلط می‌کند همچین حرفی بزند» (همان). این صراحت، نشان‌دهندۀ شدت عاطفه و دفاع رادیکال از وجهۀ مثبت مورد تهدید خود است.

۲-۲ -۳. کنش اعلامی: اوج رویارویی و نقض اقتدار

تنها کنش اعلامی دختر قالی‌باف، نقطه اوج داستان و رویارویی مستقیم با قدرت است. اعلام اتمام قالیچه: «چرا حشمت‌خان، قالیچه تمام شد، تمامِ تمام»(همان: ۱۸). یک کنش‌های تهدیدکنندهٔ وجههٔ بسیار شدید علیه وجههٔ منفی (آزادی عمل/کنترل) حشمت‌خان است. این اعلام، قاطعانه، سریع و بدون پرده‌پوشی انجام می‌شود تا هیچ شک و تردیدی برای سلب اختیار او باقی نماند؛ یعنی قهرمان در لحظه پیروزی، راهبرد ادب را کاملاً کنار می‌گذارد.

■ **ضد قهرمان**

در کنش‌های گفتاری شخصیت اصلی ضد قهرمان، حشمت‌خان از گفتار به‌عنوان ابزاری برای اعمال قدرت و سلب وجههٔ منفی دختر قالی‌باف استفاده می‌کند. کنش‌های او تقریباً همواره در جهت تهدید آزادی عمل و استقلال قهرمان است.

۲-۲-۴. کنش‌های ترغیبی: تهدید مستقیم وجههٔ منفی

غلبه کنش‌های ترغیبی در گفتار حشمت‌خان، مستقیماً وجههٔ منفی دختر قالی‌باف را هدف قرار می‌دهد و از راهبرد بدون پرده‌پوشی صریح بهره می‌برد، زیرا قدرت (P) او بالاست و نیازی به حفظ ادب نمی‌بیند:

- دستور و بازخواست: «این نقش‌ها چیه شروع کرده‌ای؟» (همان: ۱۲) و «از کی تا حالا اوستای خودت شده‌ای، سرخود نقش می‌زنی؟» (همان). این‌ها کنش‌های تهدیدکننده وجهه مستقیم هستند که آزادی عمل دختر قالی‌باف را در بافتن نقش دلخواه، کنترل می‌کنند.
- تهدید پیامدی: «اگر یک مو از سر این قالی کم بشود می‌دانی چه‌قدر افتِ قیمت پیدا می‌کند؟»(همان) «آن‌وقت تو می‌آیی خسارتش را بدهی» (همان).

این تهدید صریح و محاسبه‌گرانه، تلاشی برای اجبار دختر قالی‌باف به پیروی و تأکید بر عدم استقلال مالی و فنی اوست.

۲-۲-۵ .کنش‌های اظهاری و عاطفی: ادب مثبت دروغین

اظهارات حشمت‌خان دربارهٔ زیبایی قالیچه «پرنده‌هایش انگار زنده‌اند»(همان) و کنش عاطفی «عجب! عجب! آفرین! »(همان:۱۳)، به‌عنوان یک راهبرد فریبنده، ادب مثبت تحلیل می‌شود. این تعریف و تمجیدهای سطحی، با هدف حفظ همکاری ظاهری و جلوگیری از انقلاب دختر قالی‌باف، در نهایت برای سوءاستفاده از هنر او به کار می‌رود. هرچند او با ستایش، وانمود به همدلی می‌کند تا بتواند کنترل مالی خود را حفظ نماید.

نوع شخصیت	نام شخصیت‌ها	اعلامی	تعهدی	عاطفی	ترغیبی	اظهاری
قهرمان	دختر ک	۷/۰۵	۷/۰۵	۷/۰۵	۳۶/۷	۷۸/۱۵
ضدقهرمان	حشمت‌خان	۰	۰	۱۰/۲	۴۸/۱۲	۴۷/۹

۲ـ۳. طبقه بندی کنش گفتاری در حسناء و الثعبان الملکی

در داستان *حسناء و الثعبان الملکی* روایت دربارهٔ دختری به نام حسناء است که در صحرای شرق مصر همراه مادربزرگش زندگی می‌کند و پس از فقدان مادر و دوری پدر، با تهدید ازدواجی ناخواسته روبه‌روست. وقوع سیل و راهنمایی مار سلطنتی، حسناء را به معدنی تاریخی و چشمه‌ای حیات‌بخش می‌رساند که رهایی او و خانواده‌اش از فقر را رقم می‌زند. بر این‌اساس، پژوهشگر به تحلیل کنش‌های گفتاری شخصیت‌ها می‌پردازد.

در این داستان، کنش گفتاری قهرمان (حسناء) بیشتر با موقعیت‌ها و شخصیت‌های فرعی است و ضد قهرمان (همکار پدر) به‌صورت غیرمستقیم و از طریق نظام اجتماعی و مالی، اقتدار خود را اعمال می‌کند.

■ قهرمان

حسناء شخصیتی است که با تکیه بر پرسشگری و تعهد درونی، با تهدیدهای طبیعت و اجتماعی مواجه می‌شود.

۲-۳- ۱. کنش‌های ترغیبی: اتکاء بر راهبرد غیرمستقیم

بارزترین ویژگی کنش‌های حسناء، استفاده غالب از پرسش‌های بلاغی و استدلالی است که نمونه‌ای برجسته از راهبرد غیرمستقیم است. این راهبرد به او اجازه می‌دهد که ترس‌ها، شک‌ها و برنامه‌های خود را بدون درگیری مستقیم یا پذیرش مسئولیت کامل بیان کند: «اگر سیل مادربزرگم را محاصره کرده باشد چه کنم؟! » (الشارونی، ۲۰۱۰: ۸) آیا می‌توانستم خودم را به خطر بیندازم...؟»(همان).

این شیوه، شدت فشار روانی ناشی از تصمیم‌گیری را کاهش می‌دهد و چهرهٔ منفی او (استقلال در تصمیم‌گیری) را از سرزنش دیگران حفظ می‌کند. تنها کنش ترغیبی صریح او در برابر شخصیت مقتدر دیگر یعنی پدر است که مستقیماً وجههٔ منفی او را نشانه می‌رود: «چگونه راضی می‌شوی با مردی ازدواج کنم که سی سال یا بیشتر از من بزرگ‌تر است؟!»(همان: ۲۷).

۲-۳-۲ .کنش‌های اظهاری و تعهدی: بازتولید وجههٔ مثبت

اظهارات حسناء نشان‌دهندهٔ رشد و بلوغ شخصیتی اوست. اظهارات اولیه ترس‌آلود و توصیفی است، اما در نهایت، کشف چشمه آب با اظهارات پیروزمندانه و سازنده وجههٔ مثبت او همراه می‌شود: «من یک چشمهٔ آب پیدا کرده‌ام!! »(همان: ۴۶).

کنش‌های تعهدی او نیز بر محور حفاظت و تأمین شکل گرفته و وجهۀ مثبت او را به‌عنوان یک حامی تعریف می‌کند: «هرگز نمی‌گذارم نیاز به آب ما را بکشد» (همان: ۱۷).

۲-۳-۳ .کنش‌های عاطفی: ادب مثبت

کنش‌های عاطفی حسناء (سلام، سپاس‌گزاری) نشان‌دهندۀ ادب مثبت بالا و تمایل به ایجاد همبستگی است: «از تو سپاس‌گزارم»(همان) «ممنونم»(همان: ۴۰). او با قدردانی از کمک‌های غیبی (مار سلطنتی)، وجهۀ مثبت خود را به‌عنوان فردی قدرشناس و همکار تأیید می‌کند.

■ ضد قهرمان

در این داستان، ضد قهرمان (همکار پدر) حضور گفتاری حداقلی دارد و قدرت خود را از طریق اعمال رسمی و اداری اعمال می‌کند.

۲-۳ -۴. کنش‌های اعلامی: تهدید مستقیم وجهۀ منفی با قاطعیت

دو کنش اعلامی او در متن، اوج اعمال قدرت او و بزرگ‌ترین کنش‌های تهدیدکنندۀ وجهه علیه وجهۀ منفی حسناء هستند: «قرارداد را می‌نویسیم» (همان: ۲۶) و «عروسی را برای یک یا دوسال به تأخیر می‌اندازیم»(همان).

این اعلام‌ها، که به‌طور کامل بدون پرده‌پوشی بیان می‌شوند، در ساختار اجتماعی دیکتاتورمآبانه داستان، اقتدار به حدی بالاست که فرد مقتدر خود را موظف به حفظ ادب یا توجیه نمی‌بیند و صرفاً با اعلام، سرنوشت دیگری را تعیین می‌کند.

۲- ۳ -۵. کنش تعهدی: نفی استقلال قهرمان

تعهد او: «تو می‌گویی او سنّی ندارد، پس نظرش هرگز چیزی جز موافقت نیست»(همان)، یک تعهد رسمی و در عین حال یک کنش‌های تهدیدکننده وجههٔ غیرمستقیم علیه وجههٔ منفی حسناء است. او با این جمله، حقِ نظر، انتخاب و استقلال (وجههٔ منفی) حسناء را پیشاپیش ملغی اعلام می‌کند.

درصد کنش‌های گفتاری در شخصیّت‌های داستان *حسناء و الثعبان الملک*

نوع شخصیت	شخصیت	اعلامی	تعهدی	عاطفی	ترغیبی	اظهاری
قهرمان	حسناء	۲/۱۱	۲/۶۴	۴/۷۶	۲۰/۱۰	۴۷/۰۸
ضدقهرمان	همکاربدر	۱/۰۵	۰/۵۲	-	-	-

۲- ۴. تطابق عملکرد در دو اثر

مقایسهٔ دو رمان، تفاوت‌های چشمگیری را در نحوهٔ مدیریت و انتخاب راهبردهای ادب با توجه به متغیرهای قدرت و فاصله اجتماعی نشان می‌دهد:

۲- ۴- ۱. مدیریت قدرت و فاصله

در داستان «سفر به شهر سلیمان»، تقابل بر سر قدرت، قهرمان و ضد قهرمان را به استفاده از راهبرد صریح سوق می‌دهد. حشمت‌خان از این راهبرد برای تحمیل استفاده می‌کند و دختر قالی‌باف در نقطه عطف داستان، از آن برای رهایی و نقض اقتدار بهره می‌برد. فاصله اجتماعی کم و تعامل مستقیم، شدت رویارویی را بالا می‌برد. در داستان «حسناء»، ضد قهرمان به‌دلیل بالابودن شدید قدرت و جایگاه رسمی، نیازی به تعامل مستقیم ندارد و کنش‌های تهدیدکننده وجههٔ خود را از طریق کنش‌های اعلامی رسمی و غیرشخصی اعمال می‌کند. این امر، فاصله اجتماعی را به‌قدری زیاد می‌کند که هیچ فضایی برای مذاکره یا ادب باقی نمی‌ماند.

۲-۴-۲ .سبک شخصیتی و راهبردهای ادب

دختر قالی‌باف در مدیریت وجههٔ خود، بر تعهد و صراحت عاطفی تأکید دارد که نشان‌دهندهٔ شخصیتی است که هویت خود را در کنش فعال و رویارویی مستقیم تعریف می‌کند.

حسناء (الشارونی) در مواجهه با تهدیدات متعدد، به راهبرد غیرمستقیم تکیه می‌کند که نشان‌دهنده احتیاط، تفکر و ارزیابی عمیق خطر است. شخصیت او در ابتدا درگیر چالش‌های درونی و بقا است و صراحت را تنها در مقابل پدر و در نهایتِ ناامیدی به کار می‌برد.

تحلیل کنش گفتاری نشان می‌دهد که هر دو قهرمان نوجوان برای دفاع از وجههٔ منفی خود (آزادی و استقلال)، به صراحت روی می‌آورند، اما مسیر دستیابی به این صراحت متفاوت است. دختر قالی‌باف با اعلام قاطعانهٔ پایان در یک محیط تنگاتنگ است و حسناء با پرسشگری مداوم و در نهایت کشف رهایی‌بخش در محیطی باز و پرمخاطره است.

جدول زیر، تطابق عملکرد کنش‌های گفتاری و راهبردهای ادب در دو اثر است.

حسناء	سفر به شهر سلیمان	محور
قدرت رسمی؛ تهدید غیرشخصی	تقابل مستقیم؛ صراحت تهاجمی و رهایی‌بخش	قدرت
زیاد؛ حذف مذاکره	کم؛ رویارویی شدید	فاصله اجتماعی
غیرمستقیم (*Off-Record*)	صریح (*Bald On-Record*)	راهبرد ادب
محتاط، پرسشگر	فعال، صریح، کنشی	شخصیت قهرمان
حفظ وجهه منفی با احتیاط	دفاع صریح از وجهه منفی	مدیریت وجهه
کشف تدریجی در فضای باز	اعلام قاطع در فضای تنگ	مسیر رهایی

۳. نتیجه گیری

تحلیل تطبیقی دو رمان *سفر به شهر سلیمان* و *حسناء والثعبان الملکی* نشان می‌دهد که کنش گفتار در ادبیات نوجوان، یکی از بنیادی‌ترین سازوکارهای هویت‌سازی و شخصیت‌پردازی است. چارچوب براون و لوینسون، با تمایز میان وجههٔ مثبت و منفی و تشخیص راهبردهای ادب، امکان فهم از سازوکارهای ارتباطی میان شخصیت‌ها و نوع مواجههٔ آنان با قدرت را فراهم کرده است. نخستین یافتهٔ مهم پژوهش آن است که قدرت و فاصلهٔ اجتماعی نقشی تعیین‌کننده در انتخاب راهبردهای گفتاری دارند. در سفر به شهر سلیمان، نزدیکی مکانی و روانی میان قهرمان و ضدقهرمان، همراه با حضور دائم قدرت در سطحی کاملاً شخصی، باعث می‌شود کنش‌های گفتاری هر دو شخصیت صریح، تنش‌زا و عمدتاً بدون پوشش باشد. دختر قالی‌باف با کنش‌های اظهاری و تعهدی، ابتدا وجههٔ مثبت خود را می‌سازد و در نهایت، در نقطهٔ اوج روایت، با یک کنش اعلامی صریح، اقتدار حشمت‌خان را نقض می‌کند. این نشان می‌دهد که صراحت گفتاری برای او راهبردی رهایی‌بخش و ابزار بازپس‌گیری استقلال است. در داستان عربی، قدرت ضدقهرمان ماهیتی نهادی، رسمی و از بالا به پایین دارد. به همین دلیل، کنش‌های تهدیدکنندهٔ وجهه در این داستان بیشتر شکل اعلام‌های رسمی و کنش‌های تعهدی تحمیلی پیدا می‌کنند. حسناء برای مدیریت این تهدید، به راهبردهای غیرمستقیم، پرسش‌های بلاغی و ادب منفی گرایش می‌یابد؛ زیرا این راهبردها کم‌هزینه‌ترین شیوه برای حفظ استقلال در برابر ساختاری قدرتمند و غیرقابل‌مذاکره هستند. او تنها در برابر پدرکه نسبت قدرت در آن رابطه کمتر مطلق است، صراحت گفتاری را به‌کار می‌گیرد. یافتهٔ مهم دیگر این است که هر دو قهرمان با وجود تفاوت‌های معنادار در بافت اجتماعی، نهایتاً برای حفظ و تثبیت وجههٔ منفی خود (آزادی و استقلال)، به کنش گفتاری صریح رو می‌آورند؛ اما مسیر آن‌ها متفاوت است. دخترقالی‌باف از آغاز با میل به رهایی تنیده شده و کنش‌های او

رویکردی رویارویانه دارد، در حالی‌که حسناء از مسیر اضطراب، تأمل درونی و پرسشگری به کنش صریح می‌رسد. پژوهش حاضر مبنایی برای بررسی روابط میان زبان، هویت و قدرت در آثار کودک و نوجوان در گسترهٔ فرهنگ‌های مختلف است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) ایگلتون، تری(۱۳۸۰)، ***پیش درآمدی بر نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

۲) براهنی، رضا(۱۳۶۲)، ***قصه‌نویسی***. چاپ سوم. تهران: نشر نو.

۳) جلالی، مریم (۱۴۰۳)، ***تأملی بر شناخت مخاطب در ادبیات کودک و نوجوان***، تهران: جهاد دانشگاهی مرکز بهشتی.

۴) زیگلر ایزابل، ترجمه خدادا موقر(۱۳۶۸)، ***هنر نویسندگی خلاق***، تهران:پانویس.

۵) الشارونی، یعقوب. (۲۰۱۰)، ***حسناء والثعبان الملکی***. القاهره: المکتبهٔ الخضراء للأطفال، دارالمعارف.

۶) صفوی، کوروش.(۱۳۸۷)، ***درآمدی بر معنی‌شناسی***. تهران: سورهٔ مهر.

۷) عموزاده خلیلی، فریدون. (۱۳۶۸). ***سفر به شهر سلیمان***، تهران: امیرکبیر.

۸) غنیمی هلال، محمد(۱۳۷۳)، ***ادبیات تطبیقی: تاریخ و تحول، اثرپذیری و اثرگذاری فرهنگ و ادب اسلامی***. ترجمهٔ سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: امیرکبیر.

۹) قنادان و همکاران. (۱۳۷۵). ***مفاهیم کلیدی جامعه شناسی***. تهران: آوای نور.

۱۰) کفافی، عبدالسلام(۱۳۸۲) ***ادبیات تطبیقی***، ترجمهٔ حسین سیدی. مشهد: آستان قدس رضوی.

۱۱)میرصادقی، جمال(۱۳۸۹)، ***راهنمای داستان نویسی***، به ضمیمهٔ واژه نامهٔ اصطلاحات ادبیات داستانی، تهران: سخن.

۱۲)ندا، حله، (۱۳۷۸). ***ادبیات تطبیقی***. ترجمهٔ هادی نظری منظم. تهران: نی.

ب: مقاله‌ها

۱) جلالی، مریم(۱۳۹۳)، ***«لذت از ادبیت، دروازهٔ ورود کودکان و نوجوانان به کتابخوانی»***، دوفصل‌نامهٔ روشنان کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان. شمارهٔ ۱۸، صص ۷۵-۸۱.

۲) حدادی، الهام، (۱۳۸۸)، ***«رویکردی روایت شناختی به داستان دو دنیا از گلی ترقی»***. *فصل‌نامهٔ نقد ادبی*،شمارهٔ ۵،صص ۴۱-۷۲.

۳) کریمی، مهرداد، (۱۳۸۴)،***«رازهای ماندگاری شخصیت‌ها در داستان‌های بچه‌ها»***، کتاب ماه کودک و نوجوان، شمارهٔ ۹۳، صص۱۰۳-۱۰۵.

۴) لطفی‌پور، کاظم(۱۳۷۲)، ***«درآمدی بر سخن کاوی»***، مجلهٔ زبان‌شناسی، شمارهٔ۹، صص ۹-۴۰.

ج: پایان‌نامه

۱) فقیه ملک‌مرزبان، نسرین(۱۳۸۰)، ***شخصیت و شخصیت‌پردازی در مثنوی‌های عرفانی***، پایان‌نامه دکتری، دانشگاه تهران،دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

منابع لاتین

1) Brown, P., & Levinson, S. C. (1987). Politeness: Some universals in language usage. Cambridge University Press.
2) Searle, John R. (1979). *expresstion and meaning: studies in the theory of speech acts.*Cambridge: Cambridge university press.
3) Palmer, F. R. (2008). *Semantics: a new outline*. Translated by Safavi, K. Tehran: Markaz Publications.
4) Verschueren, J. (2003). *underestanding pragmatics* . London:Amold.

فصل‌نامۀ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ بیستم، زمستان ۱۴۰۳ (صص ۴۶-۶۸)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2024.480699.1204

بررسی نقش‌های شش‌گانۀ زبانی در ادبیات تعلیمی

سید اسماعیل حسینی[۱] بهمن نزهت[۲]

چکیده

ادبیات تعلیمی، یکی از انواع ادبی در ادبیات فارسی است که سابقه‌ای دور و دیرین دارد. این نوع ادبی نه‌فقط در دورۀ اسلامی، بلکه در آثار بازمانده از ایران باستان نیز وجود دارد. این ادبیات با زبان ویژۀ خود، ابزاری کارآمد در تعلیم فردی و جمعی محسوب می‌شود. در این میان زبان به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین موضوع در نوع ادبی، بسیار حائز اهمیّت است؛ به‌گونه‌ای که توجه به نوع زبان در متون ادبیات تعلیمی می‌تواند ما را به درک بهتر و عمیق‌ترِ ساختار زبانی متون تعلیمی و کارکردهای اجتماعی و فردی آن رهنمود کند. بر این‌اساس ما در این جستار در پی آن هستیم که به روش توصیفی ـ تحلیلی، نوع کارکردهای شش‌گانۀ زبانی در ادبیات تعلیمی زبان فارسی را بررسی کنیم.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تعلیمی، نقش‌های شش‌گانۀ زبانی، زبان ادبی.

[۱]. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
seyedesamail92@gmail.com

[۲]. استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (نویسندۀ مسئول).
b.nozhat@urmia.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۸– **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۷/۱۵

۱. مقدمه

ادبیات تعلیمی به آثاری اطلاق می‌شود که محتوای آن‌ها، آموزه‌های اخلاقی، اجتماعی یا علمی است و به هدف تعلیم و تربیت آفریده می‌شوند. یکی از مهم‌ترین کارکردهای این نوع ادبی، تأثیری است که بر روی خوانندهٔ خود می‌گذارد تا با نگاه و بینش متفاوت با پدیده‌ها برخورد کند. با سیری در ادب تعلیمی درخواهیم یافت، نویسندگان شاخص، برای این تأثیر در مخاطب خود، لاجرم باید با زبان نو، اندیشه‌ای نو در ذهن و زبان مخاطبان ساری و جاری کنند.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

زبان، به‌عنوان یکی از اساسی‌ترین و مهم‌ترین ابزارهای بیانی، اصلی‌ترین بخش ادبیات محسوب می‌شود که مخاطب از طریق آن به فهم اثر خواهد رسید؛ بر این‌اساس در ادبیات تعلیمی نیز با زبان متفاوت از سایر گونه‌های ادبی سروکار داریم. یکی از ابزارهای کارآمد در بررسی زبان این نوع ادبی، بررسی آن از دیدگاه نقش‌های شش‌گانهٔ زبانی رومن یاکوبسن است. بر این‌اساس ما در این پژوهش در پی پاسخگویی به این پرسش‌ها هستیم:

ـ ادبیات تعلیمی چیست؟

ـ رابطهٔ نوع زبان با این نوع ادبی چگونه است؟

ـ نقش‌های شش‌گانهٔ زبانی در ادبیات تعلیمی چگونه است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

اهمیّت بررسی و تحلیل متون ادبیات تعلیمی با رویکرد زبانی در این است که با استعانت از آن می‌توان به ساختار زبانی متون تعلیمی و کارکردهای اجتماعی و فردی آن پی برد. در این جستار با بررسی و تحلیل زبان ادبیات تعلیمی براساس الگوی

نقش‌های شش‌گانهٔ زبانی یاکوبسن، ضمن ارائهٔ تعریف جامعی از ادبیات تعلیمی، به نوع زبان این نوع ادبی خواهیم پرداخت.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

با مراجعه به فهرستِ مقالات ایرج افشار و پایگاه مجلات تخصصی نور و پورتال جامع علوم انسانی، جستار جامعی که به‌طور اختصاصی، موضوع مورد تأمل این جستار را بررسی کرده باشد یافت نشد؛ اما در این راستا می‌توان به پژوهش‌هایی اشاره کرد که تا حدودی در راستای موضوع این پژوهش است؛ بر این‌اساس به تعدادی از آن‌ها اشاره خواهیم کرد:

ـ «واکاوی نقش‌های شش‌گانه زبان در دیوان الزمن الضیق از سنیه صالح و دیدار صبح از طاهره صفار زاده بر پایهٔ نظریه ارتباطی یاکوبسن» (۱۴۰۲) از آمنه فروزان کمالی و دیگران. پژوهش حاضر می‌کوشد به‌صورت تطبیقی و با رویکرد توصیفی ـ تحلیلی، به جست‌وجوی ساختار زبان و کارکردهای اساسی آن از منظر مدل ارتباطی یاکوبسن در اشعار سنیه صالح (۱۹۳۵-۱۹۸۵) شاعر معاصر اهل سوریه و طاهره صفارزاده (۱۳۱۵-۱۳۸۷) شاعر معاصر ایرانی بپردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد: با توجه به ویژگی‌های شعری و همچنین مضامین موجود در دیوان «دیدار صبح» از صفار زاده، وجه غالب نقش‌های زبانی در آن به ترتیب نقش‌های ارجاعی، ترغیبی و ادبی است، چنان‌که نقش‌های عاطفی، ادبی و ارجاعی از نقش‌های غالب کلامی در دیوان «الزمن الضیق» از سنیه صالح است. بررسی فرایند ارتباط در دیوان‌های هر دو شاعر در آشنایی بهتر و بیشتر با نگرش و عقاید و اندیشهٔ شاعران مؤثر افتاده است.

ـ «بررسی نقش‌های شش‌گانهٔ زبانی رومن یاکوبسن در ده غزل نخست حافظ شیرازی» (۱۴۰۲) از فاطمه رشیدی طرقی و دیگران. در این جستار نویسندگان با توجه به خوانش یاکوبسن و بررسی عناصر شش‌گانهٔ زبانی در ده غزل نخست دیوان

غزلیات حافظ می‌خواهند بخشی از ابهامات و موانع مفهومی و زبانی و کلامی که در ارتباط مؤثر است، بررسی و برطرف شود.

ـ «دستور زبان روایت در ادبیات تعلیمی (با تکیه بر ساختار روایت و جایگاه روایت شنو در مناظرات پروین اعتصامی)» (۱۳۹۴) از الیاس نورایی و لیدا عزیزی. در این جستار به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای با تکیه بر مناظرات پروین اعتصامی به‌عنوان گونه‌ای از ادبیات تعلیمی، در گام اول به تعریف دستور زبان روایت در ادبیات تعلیمی می‌پردازد و سپس درصدد است تا ساختار روایت، موقعیت‌های روایت‌شنو (مخاطب) و محتوای این مناظرات را نیز از دیدگاه علم روایت‌شناسی موردبررسی قرار دهد. نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد که در ادبیات تعلیمی، روایت‌شنو در مرکز روایت قرار دارد و نسبت به دیگر عناصر روایت برجسته‌تر است؛ همچنین در مناظرات پروین، گونهٔ روایت‌شنو از نوع روایت‌شنو بیرونی است و گاه تبدیل به پنهان‌شنو می‌شود.

ـ «تبارشناسی ادبیات تعلیمی (نگاهی به چرایی شکل‌گیری و گسترش ادبیات تعلیمی در ایران)» (۱۳۹۴) از منا علی مددی. نویسنده در این مقاله آورده است: ادبیات تعلیمی و زبان آن در ایران سابقه‌ای طولانی دارد. آثار فراوانی از ادبیات سنتی فارسی با مضمون پند و اندرز به دست ما رسیده است. این سابقه و وجود شواهد فراوان به‌اندازه‌ای است که می‌توان ادبیات تعلیمی را یک نوع ادبی مستقل دانست. بااین‌حال در عصر مشروطه این نوع ادبی با انتقادات فراوانی روبه‌رو گردید و اندک‌اندک به حاشیه رانده شد. دلیل این گسترش در دورهٔ پیشامدرن و سپس به حاشیه رفتن آن در دورهٔ مدرن را باید در نوع حکومت ایرانیان و ساختار طبقاتی جامعهٔ ایران تا عصر مشروطه و تحولاتی جست‌وجو کرد کـه در این دوره در ایران اتفاق افتاد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. ادبیات تعلیمی

ادبیات تعلیمی(Didactic literature)در اصطلاح اثری است که دانشی (چه علمی و چه نظری) را برای خواننده تشریح کند یا مسائل اخلاقی، مذهبی، فلسفی را به شکل ادبی[۱]عرضه دارد.

در شمار نظام‌هایی مانندِ نقد ادبی، سبک‌شناسی و غیره انواع ادبی نیز یکی از شعبه‌ها و مباحث نظریهٔ ادبیات (Theory of literature)است. «موضوع اصلی آن طبقه‌بندی کردن آثار ادبی ازنظر ماده و صورت در گروه‌های محدود و مشخص است» (شمیسا، ۱۳۸۰: ۱۶۹؛ نیز ر.ک: فوشه‌کور، ۱۳۷۷: ۴۱).

ادبیات تعلیمی یکی از این انواع است. این نوع ادبی در ایران سابقه‌ای دور و دیرین دارد؛ به‌گونه‌ای که می‌توان آن را در آثار بازمانده از ایران باستان پی‌جویی کرد. ایرانیان باستان موعظه‌ها و پندهای عام‌المنفعه را مانند تاریخ حوادث بزرگ و اموری که نشانهٔ سرفرازی و افتخارشان بوده است، علاوه بر کتاب‌ها بر صخره‌های عظیم نیز می‌نگاشته یا در بناهای بزرگ به یادگار می‌گذاشته‌اند.

نکتهٔ قابل‌تأمل در این است که رواج این نوع ادبی در روزگاران قدیم بیشتر بوده است. لوکرتیوس(Lucretius) شاعر و فیلسوف رومی در قرن اول پیش از میلاد، منظومه‌ای دارد موسوم به «درروم ناتورا»(De Rerum Natura) یعنی در باب طبیعت اشیا که در آن عقاید و آرای فلسفی اپیکور(Epicurus) فیلسوف یونانی را تشریح کرده است. ویرژیل(Virgile Publius Vergilius) (۷۰-۱۹ قبل از میلاد) منظومهٔ خود موسوم به «گئورگیاس»(georgies) را در باب اینکه چه طور باید مزرعه‌ای را اداره کرد، سرود

---

[۱]. ادبی بودن اثر تعلیمی مقول بالتشکیک است؛ یعنی در آثاری عناصر و مایه‌های ادبی کمتر و در پاره‌ای از آثار بیشتر و پررنگ‌تر است. (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۶۹)

(ر.ک: کفافی، ۱۹۷۱: ۲۴۰). «الفیه» ابن مالک[۱]در آموزش صرف و نحو عرب است. ابونصر فراهانی[۲]کتاب «نصاب» خود را برای آموزش یک دورهٔ کامل از علوم گوناگون سرود. این‌ها نمونه‌هایی از ادبیات تعلیمی هستند؛ اما نکته‌ای که باید به آن اشاره‌کنیم این است که اثری در حوزهٔ ادبیات تعلیمی می‌توان تخیلی هم باشد(ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۰: ۲۷۰؛ نیز فرشیدورد، ۱۳۷۸: ۱۰۲).

به هرروی بسیاری از شاهکارهای ادبیات فارسی مثل مثنوی مولوی، حدیقهٔ سنایی، منطق‌الطیر عطار و غیره، جنبهٔ تعلیمی دارند. بر این‌اساس عرصهٔ کاربرد ادبیات تعلیمی بسیار وسیع است و به هر اثری که بخواهد مطلبی را آموزش دهد، گفته می‌شود.

۲-۲. تعریف زبان

هرچند تأملات فیلسوفانه در باب مباحث زبانی، سابقه‌ای دور و دیرین در تاریخ فلسفه دارد؛ اما آنچه حائز اهمیّت است این است که بگوییم: از اواخر نیمهٔ دوم قرن بیستم با اقبال به فلسفهٔ زبانی، اهتمام فکری ـ پژوهشی به این مبحث در شاخه‌های گوناگون علوم بشری بیش‌ازپیش موردتوجه فیلسوفان قرار گرفت.

نکتهٔ قابل‌تأمل در این است که ارائهٔ تعریف جامع و مانع از زبان، امری دشواری می‌نماید. ازآنجایی‌که زبان در طول روزگار در حال تحول است؛ تعاریف متنوع و متعدد پیرامون آن به وجود آمده است. بر این‌اساس زبان‌شناسان در باب تعریف زبان نظریات گوناگونی ارائه داده‌اند که عبارتنداز:

---

[۱]. ألفیهٔ ابن مالک فی النحو و التصریف المسماهٔ الخلاصهٔ فی النحو، اثر ابن مالک، ابوعبدالله جمال‌الدین محمد بن عبدالله بن مالک طایی جیانی (۶۷۲-۶۰۰ق)، خلاصه‌ای است در ۱۰۰۲ بیت از کتاب منظوم وی «الکافیهٔ الشافیهٔ» در علم نحو و صرف عربی.

۲. بدرالدین مسعود بن ابوبکر معروف به ابونصر فراهی (م، ۶۴۰ ق)، فقیه، شاعر، ادیب و لغت‌شناس ایرانی در قرن هفتم هجری است.

ـ زبان یکی از وسایل ارتباط میان افراد بشر است که براساس آن، تجربهٔ آدمی در هر جماعتی به‌گونه‌ای دیگر تجزیه می‌شود و به واحدهایی کوچک درمی‌آید. دارای محتوایی معنایی و صورتی صوتی به نام تکواژه. این صورت نیز بار دیگر به واحدهایی مجزا و متوالی تجزیه می‌شود به نام واج که تعداد آن‌ها در هر زبانی معین است و ماهیّت و روابط متقابل آن‌ها هم در هر زبانی با زبان دیگر تفاوت دارد(نجفی، ۱۳۸۴: ۳۳؛ نیز ر.ک: غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۱۹).

ـ شرحی از یک نوع فرایند(process)، بیان یک فعالیت یا هر چیز دیگری از دنیای واقعی بیرونی در زبان مطرح می‌شود(هالیدی، ۱۳۹۳: ۱۸).

ـ زبان پدیده‌ای فردی و اجتماعی است. این دو جنبهٔ آن را نمی‌توان از هم تفکیک کرد. از این نظر پدیده‌ای فردی است که به‌صورت گفتار یا کُنش زبانی یک فرد خاص در موقعیتی ویژه ظاهر می‌شود و هـم بر پایهٔ آن، همهٔ افراد یک جامعه هم زبان به‌منظور آگاهی از احساسات و اندیشه‌های یکدیگر و برقراری ارتباط با یکدیگر سخن می‌گویند(مشکوه‌الدینی، ۱۳۷۳: ۶۶).

ـ «سوسور اندیشه را نوعی تودهٔ بی‌شکل تلقی می‌کند که فقط به‌وسیلهٔ ساختار زبان نظم می‌گیرد. این پرسش که آیا اندیشه‌ها مستقل از ابزار بیانشان وجود دارند یا نه قرن‌هاست که فلاسفه را به خود مشغول کرده است. به اعتقاد سوسور هیچ اندیشه‌ای پیش از زبان وجود ندارد. زبان به مفاهیم شکل می‌دهد و آن‌ها را قابل بیان می‌کند و اندیشه بدون زبان نمی‌تواند وجود داشته باشد. با این تعابیر، انسان‌ها بیانگر زبان نیستند، بلکه زبان ما را بیان می‌کند»(کلگیز، ۱۳۸۸: ۵۸).

۲-۳. رابطهٔ زبان و ادبیات

پژوهش‌های متنوع و متعدد نشان داده‌اند که هیچ موجودی به‌جز انسان از نظر فیزیولوژی به تولید اصوات انسانی و ساخت و بارور توأم با تفکر و انتقال بار فرهنگی

انسانی مجهز نیست و این انسان است که سخن می‌گوید تا مافی ضمیر خود را به دیگران انتقال دهد و پایه‌های اندیشه‌ی خود را ـ که لزوماً محو شدنی است ـ استوار سازد. پس اگر زبان نبود، اندیشه در حالت نخستین خود باقی می‌ماند و ساکن و ساکت ماندن اندیشه یعنی مرگ معرفت انسان. پس زبان و اندیشه دو روی یک سکه‌اند و هنگامی‌که ما از ارتباط زبان و اندیشه سخن می‌گوییم، در واقع با سراسر حیات روان‌شناختی انسان سروکار داریم.

ادبیات به‌عنوان عرصهٔ اندیشهٔ جوامع، میدان فراغی برای زبان است. راجر فالر(**Roger Fowler**) زبان‌شناس انگلیسی قرن بیستم، در باب ارتباط زبان و ادبیات می‌گوید: «منتقدان ادبی و زبان‌شناسان پیوسته بر سر این مسئله مجادله داشته‌اند که آیا درست است شیوه‌های زبان‌شناختی یعنی شیوه‌های برگرفته از دانشِ زبان‌شناسی در بررسی ادبیات به کار گرفته شود یا نه؟ تقریباً همهٔ زبان‌شناسان با اطمینان عقیده داشته‌اند که چنین کاری کاملاً درست است»(فالر، ۱۳۹۰: ۱۹). بر این-اساس پیوند محکم زبان و ادبیات همیشه نزد زبان‌شناسان اهمیّت داشته است و دربارهٔ آن سخن گفته‌اند.

یاکوبسن(**Roman Jakobson**) یکی از برجسته‌ترین زبان‌شناسانی است که دراین‌باره پژوهش کرده است. وی به پیروی از سوسور(**Ferdinand de Saussure**) الگوی جدیدی برای مطالعهٔ ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی مطرح کرد. پس از او غالب زبان‌شناسان به پژوهش و مطالعهٔ ادبی و نقد ادبی روی آوردند. به اعتقاد او ادبیات تا آن بخشی که به‌عنوان آفرینش ادبی مطرح است، هنر است. زبان‌شناسی اصلاً به اینجا کاری ندارد؛ اما زبان‌شناسی مدعی است که برای مطالعهٔ ادبیات ابزار علمی در اختیار محقق می‌گذارد و تحقیق را از حالت احساسی خارج می‌کند(یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۴۳).

بر این‌اساس می‌توان گفت: «زبان‌شناسی مطالعهٔ علمی زبان برای فهم ویژگی‌های ذهن انسان است»(مهاجر و نبوی ۱۳۹۳: ۸). با این دیدگاه می‌توان با مطالعهٔ زبان هر

اثری به پاره‌ای از ویژگی‌های درونی نویسنده یا شاعر پی برد؛ زیرا صاحبِ اثر با توجه به اندیشه‌ای که در ذهن دارد، باید زبانی فراخور آن اندیشه برگزیند. از سوی دیگر می‌توان گفت خلق عوالم جدید، از طریق زبان، وظیفه‌ای است که بسیاری از اندیشمندان ما در حوزهٔ ادبیات به آن پی برده‌اند؛ به‌عنوان مثال می‌توان به آثار صوفیه اشاره کرد. «در نوشته‌های زنده و پُر تحرک صوفیه، اشراف صوفی بر ساحت‌های کلمه به‌گونه‌ای است که گویی خود در آن‌سوی واژه‌ها ایستاده است. ما در درون کلمه زندانی هستیم ... ولی در کاربرد صوفیه، کلمه چنان است که گویی نویسنده بر بالای کلمه ایستاده و تمام ابعاد آن را می‌بیند و می‌شناسد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۴۴).

به‌هرروی تحلیل زبان‌شناختی ادبیات یکی از خلاقانه‌ترین حوزه‌های پژوهش‌های ادبی محسوب می‌شود. بر این‌اساس با استعانت از زبان‌شناسی می‌تواند بر شناخت ژرف‌تر و دقیق‌تر از متن ادبی دست‌یافت.

۲-۴. زبان ادبی

هرگاه زبان صرفاً برای ایجاد ارتباط به‌کارگرفته شود، با زبان محاوره[۱]سروکار خواهیم داشت؛ اما هرگاه انتقال پیام به‌گونه‌ای باشد که ارزش زبانی آن بیش از آگاهی آن باشد، زبان ادبی خواهد بود.[۲] به سخنی دیگر، زبان زمانی ادبی است که واژه‌ها براساس

---

۱. زبان معیار آن‌گونه زبانی است که در مطبوعات به کار می‌رود و در مدارس تدریس می‌شود. علاوه بر این زبان گونه‌ای است که افراد تحصیل‌کرده بدان تکلم می‌کنند و در پخش اخبار و سایر موقعیت‌های مشابه به کار می‌رود (ترادگیل، ۱۳۸۶: ۲۲).

۲. زبان‌شناسان شکل‌گرایی روس و چک در به‌کارگیری زبان معتقد به دو نظام زبانی جدا از یکدیگر بودند: نظام خودکاری و نظام برجسته‌سازی. نظام خودکاری زبان در اصل به‌کارگیری عناصر زبان است به‌گونه‌ای که به‌قصد بیان موضوعی به کار رود، بدون آنکه شیوهٔ بیان جلب نظر کند و موردتوجه اصلی قرار بگیرد؛ ولی برجسته‌سازی به‌کارگیری عناصر زبان است، به‌گونه‌ای که شیوهٔ بیان جلب نظر کند، غیرمتعارف باشد و در مقابل خودکاری زبان، غیر خودکاری باشد.

محورِ جانشینی(**Paradigmatic**) انتخاب شود و بر روی محور هم‌نشینی(**Syntagmatic**) به‌گونه‌ای خاص قرار بگیرد؛ بنابراین در ادبی شدن زبان دو عامل انتخاب و شیوهٔ ترکیب واژه‌ها اهمیّت خاص دارد. حاصل این دو عامل، همان چیزی است که در اصطلاح زبان‌شناسان، برجسته‌سازی(**Foregrounding**) نامیده می‌شود. برجسته‌سازی ادبی به دو شیوه انجام می‌گیرد: هنجارگریزی(**Deviation**) و قاعده‌افزایی(**Extra regularity**) (ر.ک: غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۱۹؛ نیز ر.ک: ایگلتون، ۱۳۹۴: ۶؛ بایزدی و طلوعی‌آذر، ۱۳۹۹: ۱۱۱).

جفری لیچ(**Geoffrey Leech**) هنجارگریزی را هشت گونه می‌داند: هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی سبکی، هنجارگریزی زمانی (ر.ک: داد، ۱۳۹۰: ذیل واژه؛ نیز علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۷؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۲۹۷؛ صفوی، ۱۳۸۳: ۴۴ و ۴۶؛ سجودی، ۱۳۸۷: ۱۸؛ محمدی فشارکی، صادقیان، ۱۳۹۲: ۱۵۱؛ میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۲۳؛ سنگری، ۱۳۸۱: ۷؛ غلامرضایی، ۱۳۸۱: ۱۹).

سوسور از زبان‌شناسانی بود که لزوم توجه به زبان ادبی را مطرح کرد (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ج ۱: ۴۰)؛ پس از او این توجه بیشتر در مکتب فرمالیست(**formalist**) و ساختارگرایی(**Structuralism**) موردتوجه و کاوش قرار گرفت. (ر.ک: باطنی، ۱۳۸۴: ۸۲؛ نیز گلی، رضایی هفتادر، ۱۳۹۱: ۱۰۸؛ دیچز، ۱۳۶۶: ۱۸۳).

۲-۵. نظریهٔ ارتباط یاکوبسن

یاکوبسن[۱] به لزوم جداسازی زبان‌ها تکیه و تأکید داشت. او بر این باور بود که الگوی ارتباطی در تمام کُنش‌های ارتباط کلامی، مصداق دارد و انتقال پیام نیازمند زمینه‌ای است که این زمینه یا رمز کلامی است یا در قالب کلام گنجانده می‌شود: «آنچه

---

[۱]. رومن یاکوبسن (زادهٔ ۱۱ اکتبر ۱۸۹۶ – درگذشتهٔ ۱۸ ژوئیه ۱۹۸۲). زبان‌شناس روسی و نظریه‌پرداز ادبی بود. او یکی از بنیان‌گذاران مکتب زبان‌شناسی پراگ است.

مشخصهٔ زبان ادبی است و آن را از سایر صور سخن متمایز می‌سازد، این است که زبان معمول را به روش‌های گوناگون تغییر شکل می‌دهد. زبان معمول زیر فشار، تمهیدات، تقویت فشرده، تحریف موجز، گزیده و واژگونه می‌شود. در گفتار روزمره دریافت‌های ما از واقعیت و پاسخ به آن بی‌روح و ملال‌آور است و یا به قول فرمالیست‌ها خودکار می‌باشد، ادبیات با وارد کردن ما به دریافتی مهیج از زبان، پاسخ‌های عادی ما را جانی تازه می‌بخشد و اشیا را قابل درک‌تر می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۹۴: ۶؛ نیز ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳، ج ۱: ۳۴). بر این‌اساس در الگوی ارتباطی یاکوبسن هریک از عوامل شش‌گانهٔ ارتباطی نقش و کارکردی دارند که عبارت‌اند از: نقش عاطفی، ترغیبی، ارجاعی در ارتباط زبانی، فرازبانی، همدلی، ادبی.

۲ـ۵ ـ۱. نقش عاطفی(function emotive)

در این نقش زبان، جهت‌گیر پیام به‌سوی گیرنده است. این نقش در پی آن است که تأثیری از احساس گوینده به وجود آورد؛ خواه گوینده در حقیقت این احساس را دارا باشد و خواه وانمود کند که چنین احساسی دارد. ازنظر یاکوبسن این نوع نقش بیشتر در قالب ساخت‌های ندایی یا حتی اصواتی مانند «ای وای»، «اوه اوه» و غیره شکل می‌گیرد(ر.ک: یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۲۶۳؛ نیز صفوی، ۱۳۸۳: ۳۱).

ادب تعلیمی یکی از گونه‌های عالی ادبی است؛ زیرا تأثیر والا و عمیق در مخاطبان خود دارد. راز این تأثیرگذاری در گروه عاطفی بودن زبان است؛ زیرا شاعر یا نویسنده می‌خواهد با ایجاد گزاره‌های عاطفی، مخاطب خود را اقناع کند. با سیری در آثار تعلیمی زبان فارسی درخواهیم یافت که آنان با زبانی آراسته و پیراسته مفاهیم اخلاقی، سیاسی، اجتماعی و غیره را به مخاطب خود انتقال می‌دهند. به‌عنوان نمونه این بیت از سنایی:

اندرین زندان برین دندان زنان سگ‌صفت روزکی چند ای ستمکش صبر کن

(سنایی، ۱۳۵۴: ۱۸۴)

در این بیت، شاعر احساس و نگرش منفی خود را نسبت به افراد ظالم بیان می‌کند. نقش عاطفی زبان حاصل جهت‌گیری پیام به سمت گوینده است.

یا این مثال از کلیله‌ودمنه:

«نقاش چابک‌قلم صورت‌ها پردازد که در نظر انگیخته نماید و مسطح باشد و مسطح نماید و انگیخته باشد.

نقاش چیره‌دست است آن ناخدای ترس عنقا ندیده صورت عنقا کند همی»

(۱۳۸۶: ۶۶)

در این مثال، نویسنده خشم و نفرت خود را نسبت به کسانی که بی‌پایه و اساس حرفی یا عملی از آن روی می‌دهد و آن را در لباس حق جلوه می‌دهند شکوه و شکایت دارد. این نقش با استعانت از لحن و کاربرد وصفی واژگان و ایجاد تناسب لفظی و معنایی ایجادشده است. در واقع نویسنده با نقش عاطفی زبان، احساس درونی خود را به مخاطبان انتقال می‌دهد.

مثال‌های دیگر:

ـ ای پسر، نعمت بر لشکر فراخ مکن که از تو بی‌نیاز شوند و کار هم تنگ مگیر که برمند، عطایی برسم می‌ده در حد اقتصاد ... (همان: ۳۴)

ـ ای نفس، میان منافع و مضار خویش فرق نمی کنی و خردمند چگونه آرزوی چیزی در دل جای دهد که رنج و تبعت آن بسیار باشد و انتفاع و استمتاع اندک ... (همان: ۴۵)

ـ ای شما که درویشانید شما را به خداوند شما شناسند و از برای وی را کرامت کنند ... (هجویری، ۱۳۹۲: ۳۳)

۲ـ۵ ـ۲. نقش ترغیبی(Function conative)

این نقش از ارتباط زبانی، جهت‌گیری پیام به‌سوی مخاطب است. برخی از ساخت‌های زبانی، ازجمله ساخت‌های امری، بارزترین نمونه‌های نقش ترغیبی هستند. درست و نادرست بودن چنین ساخت‌هایی قابل تشخیص نیست و نمی‌توانیم با معیارهای مشخصی آن‌ها را از هم متمایز کنیم (ر.ک: یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۲۶۴؛ گیرو، ۱۳۸۰: ۳۱؛ شهسواری و زاهدی، ۱۳۸۸: ۷۴؛ لارنس ترسک، ۱۳۸۰: ۱۷۳).

ازآنجایی‌که یکی از کارکردهای مهم ادبیات تعلیمی تشویق و ترغیب مخاطب است به انجام دادن یا ندان کار یا رفتاری (عرصهٔ اخلاقی)؛ بر این‌اساس باید نویسنده یا شاعر با استعانت از شگردهای ادبی بر مخاطب خود تأثیر بگذارد (ر.ک: آقابابایی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۹). به‌عنوان نمونه در این ابیات بوستان سعدی:

یکی در بیابان سگی تشنه یافت — برون از رمق در حیاتش نیافت
کله دلو کرد آن پسندیده کیش — چو حبل اندر آن بست دستار خویش
به خدمت میان بست و بازو گشاد — سگ ناتوان را دمی آب داد
خبر داد پیغمبر از حال مرد — که داور گناهان از او عفو کرد
الا گر جفاکاری اندیشه کن — وفا پیش گیر و کرم پیشه کن
کسی با سگی نیکویی گم نکرد — کجا گم شود خیر با نیک مرد؟
کرم کن چنان کت برآید ز دست — جهانبان در خیر بر کس نبست
به قنطار زر بخش کردن ز گنج — نباشد چو قیراطی از دسترنج
برد هرکسی بار در خورد زور — گران است پای ملخ پیش مور

(سعدی، ۱۳۸۷: ۸۵)

در این حکایت، سعدی بر نیکویی تکیه و تأکید دارد. بر این باور است که کوچک‌ترین خیرخواهی و احسان بی‌پاسخ نمی‌ماند و در نزد خداوند پاداش دارد. بر این‌اساس از مردمان می‌خواهد که از نیکی کردن به هم دریغ نکنند؛ زیرا با نیکی کردن جامعه جایی بهتر و زیباتر برای انسان و زندگی انسان است.

اما مثال آن در متون نثر:

ـ اگر در عاقبت کار و هجرت سوی گور، فکرت شافی واجب داری، حرص و شره این عالم فانی به سر آید و قوی‌تر سببی ترک دنیا را مشارکت این مشتی دون عاجز است که بدان مغرور گشته‌اند. از این اندیشه ناصواب درگذر و همت بر اکتساب ثواب مقصور گردان ... (منشی، ۱۳۸۶: ۴۵)

ـ تا دانسته باشی که که پادشاهان همیشه در حق ضعفا، اندیشه‌ها داشته‌اند و در کارِ گماشتگان و مقطعان و عاملان احتیاط کرده‌اند از بهر نیک‌نامی این جهان و رستگاریِ آن جهان(نظام‌الملک، ۱۳۸۶: ۸۵).

ـ گویند چون داود طایی -رحمهٔ الله علیه- علم حاصل کرد و مصدر و مقتدا شد به نزدیک ابوحنیفه -رضی الله عنه- آمد و گفت اکنون چه کنم، گفت علیک بالعمل فإن العلم بلا عمل کالجسد بلاروح بر تو بادا به کار بستن علم به جهت آنکه هر علمی که آن را کاربند نباشند چون تنی باشد که وی را جان نباشد ... (هجویری، ۱۲۳۹۲: ۱۴۶).

ـ پادشاه را از شاعر نیک چاره نیست که بقاء اسم او را ترتیب کند و ذکر او را در دواوین و دفاتر مثبت گرداند؛ زیرا که چون پادشاه به امری که ناگزیر است مأمور شود از لشکر و گنج و خزینهٔ او آثار نماند و نام او به سبب شعر شاعران جاوید (عروضی، ۱۳۸۷: ۴۴).

۲ـ۵ ـ۳. نقش ارجاعی در ارتباط زبانی(Function referentielle)

جهت‌گیری پیام به‌سوی موضوع پیام است. تمامی جملات خبری زبان در قالب این نقش قابل طبقه‌بندی‌اند و به همین دلیل، تشخیص درست و نادرست بودن گفته‌هایی که نقش ارجاعی دارند، با توجه به محیط امکان‌پذیر است (ر.ک: یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۲۶۷؛ **گیرو، ۱۳۸۰: ۲۰**؛ صادقی، ۱۳۸۹: ۹۹؛ شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۰). بسیاری از اشعار و جملات حوزهٔ ادبیات تعلیمی در قالب اخباری است که دربردارندهٔ تصاویر واقعی و عینی از زندگی شخصی و بی‌عدالتی‌ها و نابرابری‌ها و جفاها و غیره است. بر این‌اساس بسیاری از

پسندها و ناپسندهای دنیای شاعران و نویسندگان در آثار آنان جلوه‌گر است؛ به سخنی دیگر گاه در آثار آنان شاهد مدینهٔ فاضله‌ای هستیم که آرزوی بسیاری از آدمیان است. به‌عنوان‌مثال:

ـ و دواوین این جماعت ناطق است به کمال و جمال و آلت و عدت و عدل و بذل و اصل و فضل و رای و تدبیر و تأیید و تأثیر این پادشاهان ماضیه و این مهتران خالیه نور الله مضاجعهم و وسع علیهم مواضعهم. (عروضی سمرقندی، ۱۳۸۷: ۴۵).

ـ از وی می‌آید که گفت للفتیان ثلاث علامات: وفاء بلا خلاف و مدح بلا جود و عطاء بلا سؤال. علامت جوانمردان سه چیز بود: یکی وفایی بی‌خلاف و دیگر ستایشی بی‌جود وسدیگر عطایی بی‌سؤال ... (هجویری، ۱۳۹۲: ۱۷۳).

ـ اگر مال بدست آرد و در تثمیر آن غفلت ورزد، زود درویش شود. چنان‌که خرج سرمه اگرچه اندک‌اندک اتفاق افتد، آخِر فنا پذیرد و اگر در حفظ و تثمیر آن جد ننماید و خرج بی وجه کند، پشیمانی آرد و زبان طعن در وی گشاده گردد(منشی، ۱۳۸۶: ۵۹).

۲ـ۵ ـ۴. نقش فرازبانی(Function metalinguistique)

ازنظر یاکوبسن، هرگز گوینده یا مخاطب یا هر دوی آن‌ها بخواهند از مشترک بودن رمزی که به کار می‌برند مطمئن شوند، جهت‌گیری پیام به‌سوی رمز خواهد بود. در چنین شرایطی، زبان برای صحبت دربارهٔ خود زبان به کار می‌رود و کلمات مورداستفاده شرح داده می‌شوند (ر.ک: یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۲۵۹؛ صادقی، ۱۳۸۹: ۲۰۷). ادبیات تعلیم سرشار از تعریف واژگان است: خدا، عشق، آزادی، ایمان، وطن، عرفان، دین، زندگی، انسان و غیره. به‌عنوان نمونه در متون تعلیمی تصوف، دربارهٔ تعریف خود تصوف می‌توان رساله‌ای مفصل جمع‌آوری کرد:

ـ نقل است که کسی شیخ [بایزید بسطامی] را به خواب دید. گفت: تصوف چیست؟ گفت: درِ آسایش بر خود ببستن و در پس زانوی محنت نشستن. (عطار، ۱۳۶۳: ۳۱۷)

ـ [ابوسلیمان دارائی] گفت: تصوف آن است که بر وی افعال می‌رود که جز خدای نداند و پیوسته با خدای بود چنانکه جز خدای نداند (همان: ۳۲۷).

ـ [سهل بن التستری] گفت: تصوف اندک خوردن است و با خدای آرام گرفتن و از خلق گریختن؛ صوفی آن بود که صافی شود از کدر و پر شود از فکر و در قرب خدای منقطع شود از بشر و یکسان شود در چشم او خاک و زر (همان: ۳۴۰).

ـ [معروف کرخی] گفت: گرفتن حقایق و گفتن به دقایق و نومید شدن از آنچه هست در دست خلایق (همان: ۳۵۳).

ـ اما فقر را رسمی و حقیقتی است. رسمش افلاس اضطراری است و حقیقتش اقبال اختیاری. آنکه رسم دید به اسم بیارامید، و چون مراد نیافت از حقیقت برمید(هجویری، ۱۳۹۲: ۳۰).

۲ـ۵ ـ۵. نقش همدلی(Function phatique)

در این ارتباط زبانی، جهت‌گیری پیام به‌سوی مجرای ارتباطی است. ازنظر یاکوبسن، برخی پیام‌ها، اهداف دیگری دارند. به‌عنوان‌مثال می‌خواهند ارتباط برقرار کنند، موجب ادامهٔ ارتباط شوند یا ارتباط را قطع کنند. برخی دیگر نیز می‌خواهند از عملکرد مجرای ارتباط مطمئن شوند (ر.ک: سلدان، ۱۳۷۲: ۸؛ محمدی، ۱۳۸۰: ۳۳۳). این نقش درواقع باب سخن گشودن است که معمولاً شاعران و نویسندگان با روش‌هایی این کار را انجام می‌دهند. یکی از این شگردها پرسش است. به‌عنوان نمونه این بیت از مثنوی:

گر نه این نام اشتقاق دوزخ است پس چرا در وی مذاق دوزخ است

(مولوی، ۱۳۸۷: ۱/ ۱۹)

یا این نمونه‌ها در متون نثر:

ـ اندر حکایات است که وقتی وی سه شبانروز می‌خروشید اندر خانه بر یک جای استاده، جنید را بگفتند برخاست و به نزدیک وی شد و گفت یا ابوالحسن اگر دانی که با وی خروش سود دارد تا من نیز در خروشیدن آیم و اگر دانی که رضا به تسلیم کن تا دلت خرم شود نوری از خروش باز استاد (هجویری، ۱۳۹۲: ۲۰۰).

ـ و اندر حکایات یافتم که ابراهیم ادهم گفته است که چون به بادیه رسیدم پیری بیامد و مرا گفت: یا ابراهیم می‌دانی که این چه جای است؟ (همان: ۱۵۸)

۲ـ۵ ـ۶. نقش ادبی(Function poetique)

در این نقش زبان، جهت‌گیری پیام به‌طرف خود پیام است. در این وضعیت، این پیام است که در کانون توجه قرار می‌گیرد. ازنظر یاکوبسن، پژوهش دربارهٔ این نقش زبان بدون در نظر گرفتن ویژگی کلی زبان، به ثمر نخواهد نشست و از سوی دیگر، بررسی زبان نیز مستلزم بررسی همه‌جانبهٔ نقش شعری آن است. یاکوبسن این نقش زبان از ارتباط زبانی را «نقش شعری» نامیده است، هرچند خود او نیز اذعان دارد که نقش شعری را نمی‌توان محدود به شعر دانست و ساختار شعر نیز به نقش شعری زبان محدود نمی‌شود (ر.ک: یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۲۵۴؛ گیرو، ۱۹۷۳: ۲۲؛ باقری، ۱۳۷۳: ۱۰۶؛ طلبیان و حسینی سروری، ۱۳۸۷: ۱۱۷؛ طغیانی، ۱۳۹۰: ۶۱).

این نقش زبانی، بن‌مایهٔ غالب آثار تعلیمی زبان و ادبیات فارسی است که نویسنده و شاعر با استعانت از آن، کلام تعلیمی خود را در هیئتی پسندیده عرضه می‌دارد تا سازگار طبایعِ خلایق شود و بر این‌اساس موضوع تعلیمی خود را به روشی هوشمندانه به مخاطب انتقال می‌هد و چون این مطلب به الفاظ زیبا بیان شده است، در دل و جان مخاطب بهتر جای می‌گیرد. نمونهٔ این نقش زبانی در ادبیات تعلیمی فراوان است که در اینجا به یک نمونه بسنده خواهد شد.

در این مثال از گلستان، سعدی با شگردهای زبانی مانند جناس و سجع و نغمهٔ حروف، کلام را آهنگین و درنتیجه به ساحت کلام ادبی کشانده است:

اتفاقاً بر درِ شهری به تهمتِ جاسوسی گرفتار آمدند. هر دو را به خانه‌ای کردند و در به گِل برآوردند. بعد از دو هفته معلوم شد که بی‌گناهند. در را گشادند. قوی را دیدند مرده و ضعیف جان به سلامت بُرده. مردم در این عجب ماندند. (سعدی، ۱۳۹۱: ۱۱)

۳. نتیجه‌گیری

نقش‌های زبانی در انواع ادبی، کارکردهایی ویژه و متفاوتی دارد. در ادب تعلیمی براساس نظریهٔ زبانی رومن یاکوبسن، می‌توان نقش‌های را براساس میزان تأثیر آن‌ها دسته‌بندی کرد. بر این اساس ازآنجایی‌که بحث ما در باب ادبیات تعلیمی است، سرشار از پند و اندرز و موعظه است. در این نوع ادبی، این مخاطب است که در مرکز توجه قرار دارد. در این نوع ادبی کارکرد ترغیبی زبان بسیار حائز اهمیّت است و درواقع می‌توان گفت کارکرد شاخص زبان در این نوع ادبی، ترغیبی است و سایر نقش‌ها، حول محور نقش ترغیبی هستند. پس‌ازآن نقش عاطفی در مرتبهٔ دوم اهمیّت است؛ زیرا این نقش یکی از عناصر اصلی و اساسی زبان ادبی محسوب می‌شود. نقش دیگر، نقش همدلی است که شاعران و نویسندگان ادبیات تعلیمی توانسته‌اند با استعانت از آن با مخاطب همدردی و هم‌دلی کنند و با این شگرد مخاطب را پذیرای پیام خود می‌کند. نقش ادبی نیز در این نوع ادبی به دست شاعر و نویسندهٔ توانمند، ابزاری است که با آن پیام را به شیوه‌ای هنرمندانه در خدمت تعلیم قرار می‌دهد. نقش فرازبانی در این نوع ادبی رسالت عینیت بخشیدن به مفاهیم مجرد را بر عهده دارد و نقش ارجاعی در ادب تعلیمی این است که نویسنده یا شاعر با بهره‌گیری از نقش ارجاعی آن را در خدمت نقش ترغیبی قرار می‌دهد.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) باطنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، ***نگاهی تازه به دستور زبان***، چاپ یازدهم، تهران: آگاه.

۲) باقری، مهری (۱۳۷۳)، ***مقدمات زبان‌شناسی***، تهران: دانشگاه پیام نور.

۳) ترادگیل، پیتر (۱۳۸۶)، ***زبان‌شناسی اجتماعی***، ترجمهٔ محمد طباطبایی، تهران: آگاه.

۴) جلال‌الدین، محمد بن حسین (۱۳۸۷)، ***مثنوی معنوی***، براساس نسخهٔ نیکلسون، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۵) داد، سیما (۱۳۹۰)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، چاپ پنجم، تهران: مروارید.

۶) دیچز، دیوید (۱۳۶۶)، ***شیوه‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی، تهران: علمی.

۷) سجودی، فرزان (۱۳۷۷)، ***ساختارگرایی و نظریهٔ ادبی***، تهران: حوزهٔ هنری.

۸) سعدی شیرازی، مصلح‌الدین(۱۳۸۷)، ***بوستان***، به تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

۹) سعدی، مصلح بن عبدالله (۱۳۹۱)، ***گلستان***، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: خوارزمی.

۱۰) سلدان، رامان (۱۳۷۲)، ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۱) سلدون، رامان، ویدسون، پیتر (۱۳۸۴)، ***راهنمای نظری ادبی معاصر***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو.

۱۲)سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی (۱۳۵۴)، ***دیوان سنایی***، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: کتابخانهٔ سنایی.

۱۳)سنگری، محمدرضا (۱۳۸۰)، ***نقد و بررسی ادبیات منظوم دفاع مقدس***، تهران: پالیزان.

۱۴)شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، ***رستاخیز کلمات***، درس گفتارهایی دربارهٔ نقد ادبی صورت‌گرایان روس، تهران: سخن.

۱۵)..... (۱۳۹۲)، ***زبان شعر در نثر صوفیه***، تهران: سخن.

۱۶)شمیسا، سیروس(۱۳۸۰)، ***کلیات سبک‌شناسی***، چاپ ششم، تهران: فردوس.

۱۷)..... (۱۳۷۳)، ***معانی و بیان***، تهران: دانشگاه پیام نور.

۱۸)صفوی، کورش (۱۳۸۳)، ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، تهران: سورهٔ مهر.

۱۹)عروضی سمرقندی، احمد بن عمر (۱۳۸۷)، ***چهار مقاله***، تصحیح محمد قزوینی، تهران: جامی.

۲۰)عطار، فریدالدین محمد (۱۳۶۳)، ***تذکره الاولیاء***، به تصحیح محمد استعلامی، تهران: زوار.

۲۱)علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***، تهران: سمت.

۲۲)غلامرضایی، محمد (۱۳۸۱)، ***سبک‌شناسی شعر پارسی***، تهران: جامی.

۲۳)فالر، راجر (۱۳۹۰)، ***بررسی ادبیات به‌منزلهٔ زبان***، ترجمهٔ حسین پاینده، مجموعه مقالات زبان‌شناسی و نقد ادبی، چاپ چهارم، تهران: نی.

۲۴)فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۸)، ***دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی***، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

۲۵)فوشه‌کور، شارل هانری (۱۳۷۷)، ***اخلاقیات*** (مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی از سدهٔ سوم تا سدهٔ هفتم هجری)، ترجمهٔ محمدعلی امیرمعزی و عبدالمحمد روح‌بخشان، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۲۶)کلگیز، مری (۱۳۸۸)، ***درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ جلال سخنور و دیگران، تهران: اختران.

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

۲۸)لارنس ترسک، رابرت (۱۳۸۰)، ***گفت‌وگوی تمدن‌ها***، تهران، مؤسسهٔ فرهنگی انتشاراتی زهد.

۲۹)محمدی، احسان (۱۳۸۰)، ***گفت‌وگوی تمدن‌ها***، تهران: مؤسسه انتشاراتی زهد.

۳۰)مشکوه‌الدین، مهدی (۱۳۷۳)، ***سیر زبان‌شناسی***، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۳۱)منشی، نصرالله بن محمد (۱۳۸۶)، ***کلیله‌ودمنه***، به تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، تهران: امیرکبیر.

۳۲)مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۹۳)، ***به‌سوی زبان‌شناسی شعر***، تهران: آگاه.

۳۳)میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، ***واژه‌نامهٔ هنر شاعر***، تهران: مهناز.

۳۴)نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۴)، ***مبانی زبان‌شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی***، چاپ نهم، تهران: نیلوفر.

۳۵)نظام‌الملک، حسن بن علی (۱۳۸۶)، ***گزیدهٔ سیاست‌نامه***، انتخاب و شرح جعفر شعار، تهران: قطره.

۳۶) هجویری، علی بن عثمان (۱۳۹۲)، ***کشف‌المحجوب***، تصحیحِ محمود عابدینی، تهران: سروش.

۳۷) هلیدی، مایکل (۱۳۹۳)، ***زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان در چشم‌انداز اجتماعی ـ نشانه‌شناختی***، ترجمهٔ مجتبی منشی‌زاده و طاهره ایشانی، تهران: علمی.

۳۸) یاکوبسن، رومن (۱۳۸۰)، ***زبان‌شناسی و شعرشناسی***، ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: هرمس.

۳۹) ..... (۱۳۹۰)، ***زبان‌شناسی و شعرشناسی***، ترجمهٔ حسین پاینده، مجموعه مقالات زبان‌شناسی و نقد ادبی، تهران: نی.

ب: مقاله‌ها

۱) آقابابایی، سمیه، ایران‌زاده، نعمت‌الله، صفوی، کورش (۱۳۹۵)، ***«بررسی ساختار ادب غنائی از دیدگاه زبان‌شناسی با تکیه‌بر نظریهٔ نقش‌های زبانی یاکوبسن»***، نشریهٔ متن پژوهی ادبی، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۶۹، ۷ ـ ۳۴.

۲) بایزیدی، قادر، طلوعی آذر، عبدالله (۱۳۹۹)، ***«بررسی مختصاتِ زبانیِ قصایدِ فریدون توللی»***،فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۱۰۵ ـ ۱۲۲.

۳) شهسواری، آنوشا و زاهدی، حمید (۱۳۸۸)، ***«ارائهٔ مرجعی برای کارکردهای ارتباط زبان فارسی»***، فصل‌نامهٔ زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا، سال۱، شمارهٔ ۱، صص ۹۷ ـ ۷۳.

۴) صادقی، لیلا (۱۳۸۹)، ***«نقش‌های سکوت ارتباطی در خوانش متون ادبیات داستانی»***، فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۸۷ـ۲۱۱.

۵) صدیقی، علیرضا (۱۳۸۸)، ***«بومی‌گرایی و تأثیر آن بر ادبیات داستانی معاصر ایران (۱۳۲۰ ـ ۱۳۵۷)»***، فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۱۵، ۹۵ ـ ۱۱۶.

۶) طالبیان، یحیی و حسینی سروری، نجمه (۱۳۸۷)، ***«مدایح سبک خراسانی و گرایش به قطب مجازی زبان با استناد به شعر منوچهری»***، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی، تهران، انجمن زبان و ادبیات فارسی، سال ۵، شمارهٔ ۲۱، صص ۱۳۱ـ ۱۱۳.

۷) طغانی، اسحاق و صادقیان، سمیه (۱۳۹۰)، ***«هنجارگیری در مجموعهٔ شعر از این اوستا»***، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی، شمارهٔ۱، صص ۷۹ ـ ۶۱.

۸) گلی، حسن؛ رضایی هفتادر، غلام عباس (۱۳۹۱)، ***«نقد ساختارگرایی در گذر تحول و تطبیق»***، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۷ ـ ۱۲۶.

۹) محمدی فشارکی، محسن و صادقیان، سمیه (۱۳۹۲)، ***«آشنایی‌زدایی در آثار دولت‌آبادی»***، ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۳، شمارهٔ ۱،صص ۱۴۵ ـ ۱۶۸.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ بیستم، زمستان ۱۴۰۳ (صص ۶۹-۸۹)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.548934.1252

کارکرد رمزگان درطرح‌مندی حکایت‌های مثنوی معنوی، مطالعۀ موردی:«عاشق شدن شاه بر کنیزک»

امید روستا[۱]

چکیده

جستار حاضر در نظر دارد به شکل توصیفی-تحلیلی و با رویکردی فراتر از نظام ساخت‌گرایی و پیام‌محوری، نگاهی به نظریۀ پنج رمزگان«رولان بارت»(Roland Barthes, 1915-1980) کند و نشان دهد حکایت در مثنوی معنوی چگونه برخوردار از شِمایی طرح‌مند است. متن‌بودگی، زبان نوشتار و بافت استریوگرافیک(گُنج‌واره) سه خصلت اساسی طرح‌مندی در حکایت‌های مثنوی است. کارکرد رمزگان از طریق «تله»، «ابهام» و «انسداد» حضور هر سه خصلت را تشدید می‌کند و با فراتر بردن ساختار فکری حکایت از دایرۀ پیام، شِمای آن را طرح‌مند می‌سازد. بررسی کارکرد رمزگان بارت از این منظر، موضوع مغفول پژوهش‌های انجام یافته دربارۀ مثنوی است. هدف این مقاله، پاسخ دادن به این پرسش است که حکایت‌های مثنوی، چگونه و در پی کدام تمهیدات، همیشه جا برای خوانش و پویایی معنا دارند؟ برآیند پژوهش آن است که اولاً: حکایت در پیوند با شعر از قید اقتدار زبان و نظام‌های دستوری از پیش تعیین شده رها می‌شود و رمزگان کارکرد تأثیرگذاری در این رهایی و «انقلاب مداوم زبان» دارد. ثانیاً: رمزگان با سوق دادن معنا به سوی ساختارهای فکری، آن را متنی هم‌بافته، طرح‌محور و برخوردار از فرم استریو گرافیک می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: رمزگان، طرح‌مندی، رولان بارت، مثنوی معنوی.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی مؤسسه آموزش عالی دارالحکمه قم، ایران.
omidroosta.722@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۵ /۱۴۰۴/۰۶ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۸/۰۴

۱. مقدمه

حکایت از گونه‌های مهم ادبی است که پیشینهٔ درخشانی در آثار عرفانی دارد. توانایی و استعداد عارفان در پردازش این گونه، یکسان نیست. بررسی رمزگان‌های مورد نظر بارت می‌تواند ما را با چگونگی پردازش حکایت و ساختار فکری آن در مثنوی معنوی آشنا کند. جلال‌الدین محمد مولوی (۶۷۲-۶۰۴ ه.ق) از مشهورترین عارفانی است که در انتقال پیام و تبیین معنا از حکایت به طور گسترده استفاده کرده است. او با آشنایی به سرشت ادغام‌گرایانگی(Integrative) ادبیات، حکایت را ابزاری برای ابراز عواطف عارفانه و صدای متأمّلانهٔ خود ساخته است.

جستار حاضر به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی قصد دارد در چشم‌انداز رمزگان بارت، استعداد و توانایی مولوی در پردازش حکایت‌های مثنوی معنوی را به چالش بکشد و نشان دهد کلیت این حکایت‌ها، علی‌رغم گسست‌های ناشی از جرّ جرار کلام، چگونه تحت تأثیر رمزگان برخوردار از هم‌بافتگی استریوگرافیک است. مطالعهٔ موردی «حکایت عاشق شدن پادشاه بر کنیزک» از این منظر نشان می‌دهد که رمزگان‌های حکایت در پیوند با شعر، علاوه بر مواجه ساختن معنا با تکثر و نقصان و به چالش کشیدن قوّهٔ فهم و خوانش هر خواننده، پیکرهٔ حکایت را به شکل شبکه‌ای از دال‌های در هم تنیده درمی‌آورد. در درون این شبکه، رمزگان در تعامل با یکدیگر، حکایت را تبدیل به متنی استریو گرافیک از افکار می‌کنند.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

از آنجا که حکایت، گونه‌ای مهم از ادبیات و شیوه‌ای مؤثر در انتقال معنی در مثنوی معنوی است و مطابق جستجوی ما پژوهش قابل توجهی در نحوهٔ پردازش آن از نظر کارکرد رمزگان صورت نگرفته است، این پژوهش در نظر دارد طرح‌مندی

حکایتی از مثنوی را در پیوند با سرشت متن‌بودگی و زبان نوشتاری رمزگان‌های به کار رفته در آن بررسی کند و به بحث در این سؤالات بپردازد که رمزگان چگونه به عنوان یک ساز و کار فکری حکایت‌های مثنوی را برخوردار از طرح(Schema) کرده است ؟ و در پی این طرح‌مندی، معنا چگونه از دایرهٔ پیام و اقتدار زبان فراتر رفته و با به چالش کشیدن فهم خواننده با نقصان و انقلاب مداوم همراه شده است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

با توجه به منش تعلیمی و تمثیلی مولوی در استفاده از حکایت، بررسی و تحلیل این گونهٔ ادبی با استفاده از نظریه‌های نوین می‌تواند بسیاری از ظرافت‌ها و ظرفیت‌های آن را آشکار کند. مقالهٔ حاضر با تمرکز بر این ضرورت دو هدف را دنبال می‌کند:
۱- گسترش دامنهٔ پژوهش در متون ادبی. ۲- بازنمایی تأثیر حضور رمزگان در طرح-مندی پیکرهٔ حکایت‌های مثنوی معنوی و پویایی معنای آن‌ها.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

راه‌حلی که رولان بارت با نظریهٔ پنج رمزگان پیش پای نقد متون نهاده، منشأ پژوهش-های بسیاری شده است. استقبال پژوهش‌گران از این نظریه، عمدتاً به خاطر توانش آن در تشریح جنبه‌های پنهان متن بوده است، ولی مطابق جستجوی ما؛ تاکنون هیچ مقاله‌ای کارکرد این رمزگان را در طرح‌مندی متن بررسی نکرده است. این مقاله، نخستین گام در فراتر بردن بحث رمزگان از نظام ساختاری داستان به سوی شناسایی ساختار فکری آن است. با این‌حال، آثار زیر در گشودگی چشم‌انداز این جستار کمابیش تأثیر داشتند:
بابک احمدی در کتاب «*ساختار و تأویل متن*»(۱۳۸۵)، رابرت اسکولز در کتاب «*درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*»(۱۳۹۲)، رولان بارت در سه کتاب «*درجهٔ صفر*

نوشتار»(۱۳۷۸)، «*لذت متن*»(۱۴۰۲) و «*درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت-ها*»(۱۳۹۲) و گراهام آلن در کتاب«*رولان بارت*»(۱۴۰۰)، فرزان سجودی در کتاب« *نشانه‌شناسی کاربردی*»(۱۳۹۵)، مایکل پین در کتاب «*بارت و فوکو و آلتوسر*»(۱۳۹۲) به طور پراکنده و اغلب مابین مباحث مربوط به رمزگان، تفاوت زبان نویسا و خوانا، ساخت‌گرایی و پساساخت‌گرایی، فراسوی معنا، نشانه‌شناسی لایه‌ای، دلالت صریح و ضمنی، متن و فرامتن اشاره به معنا، کثرت و گاه هرمنوتیک آن را مطرح کرده‌اند. علاوه بر کتاب‌های مذکور، پژوهش‌های زیر هم در این خصوص قابل توجه است:

- داود اسپرهم و همکارانش در مقالهٔ «*تحلیل روایی داستان نخجیران و شیر مثنوی معنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت*»(۱۳۹۸) مندرج در پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، نظریهٔ بارت را یک چارچوب نظری روش‌مند و خلاقانه در خصوص تحلیل متن می‌دانند و نتیجه می‌گیرند که داده‌های برآمده از نظریهٔ رمزگان، در کنار شیوه‌های خاص روایت‌گری، ظرفیت‌های داستانی و تمثیلی مثنوی معنوی، حکایت‌های آن را به متنی باز و متکثر تبدیل کرده است.

- هوشمند اسفندیارپور و همکارانش در مقالهٔ«*بررسی رمزگان ارجاعی و فرهنگی در آموزه‌های اخلاقی منظومهٔ لیلی و مجنون بر اساس مبانی نظریهٔ رمزگان‌ها از رولان بارت*»(۱۴۰۲)، در فصل‌نامهٔ اخلاق در علوم و فناوری با روش تفسیری ایدئولوژی و ظرفیت آموزه‌های اخلاقی و اندرزی لیلی و مجنون نظامی را با استفاده از رمزگان فرهنگی رولان بارت تحلیل کرده و به این نتیجه دست یافته‌اند که نظامی برای اعتباربخشی به سخنان اخلاقی و اندرزی، و نیز تسریع فرایند اقناع مخاطب، از مصادیق معتبر دینی و عرفانی بهره برده و این ساز وکار او، پیام شعر و روایت را تحت تأثیر قرار داده است.

- زیبا کاظمیان و همکارانش در مقالهٔ «*بررسی و تحلیل قصهٔ حضرت آدم(ع) در قرآن مجید با رویکرد به نظریهٔ رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت و آراء مفسران شیعی*»(۱۳۹۹) نشریهٔ پژوهش‌های ادبی قرآنی، با استناد به منابع کتابخانه‌ای به دنبال بازخوانی اغراض ثانویه و لایه‌های متن این پرسش را مطرح می‌سازند که روایت-های دینی و آراء مفسران شیعی چه تأثیری در کثرت معنی دارد. نتیجهٔ تحقیق آنها این است که روایت‌های دینی به عنوان یکی از مهم‌ترین رمزگان‌های فرهنگی بین مسلمانان، نقش وافری در پیش‌برد روایت‌ها دارد.

- ایوب مرادی و سارا چالاک در مقالهٔ پژوهشی «*بررسی تکثر معنایی در حکایت شاه و کنیزک مولوی براساس نظام رمزگان روایی رولان بارت*» (۱۳۹۹) نشریهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی، خوانشی از رمزگان‌های پنج‌گانهٔ حکایت مزبور دارند و ضمن تأکید بر تأثیر رمزگان بر تکثر معنا، سه گفتمان «مرادی-مریدی»، «آن سری-این سری» و «توکل-تبختر» را در آن شناسایی کرده و در مجموع حکایت را «نقد حال» مولوی معرفی نموده‌اند.

- امید وحدانی‌فر و اکرم صفی‌خانی در مقالهٔ «*تحلیل روایی نمایشنامهٔ در انتظار گودو بر مبنای نظریهٔ رمزگان رولان بارت*»(۱۴۰۱) نشریهٔ پژوهش‌های ادبیات معاصر جهان، به شیوهٔ توصیفی –تحلیلی، ساختار را از نظر کارکرد روایی، دلالت‌ها و معانی پنهان بررسی می‌کنند تا درک بهتری از نهفته‌های آن داشته باشند و به این نتیجه می‌رسند که نویسندهٔ نمایشنامه با ساخت تقابل‌های فراوان و با استفاده از سبک ابزورد، ارتباط بین شخصیت‌های نمایش را به مدد مفاهیم دینی و فلسفی به خوانندگان القا می‌کند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

پیش از ورود به بحث دربارهٔ کارکرد رمزگان در طرح‌مندی حکایت، تنویر مبانی نظری این بحث ضروری است.

۲-۱. مبانی نظری

«طی دههٔ شصت میلادی پارادایم نشانه‌شناسی و ساخت‌گرایی کانون مطالعات علوم انسانی را دگرگون کرد. خاستگاه این الگو پاریس بود»(اکو، ۱۴۰۱: ۲). بارت تحت تأثیر این پارادایم، متن را شامل پنج رمزگان می‌دانست و برای بررسی هر متنی، به ویژه متون ادبی به حوزهٔ تداعی این رمزگان‌ها که عبارت بودند از: کنشی (Proairetic)، دالی(Semic)، فرهنگی(Cultural)، نمادین(Symbolic) و هرمنوتیکی (Hermeneutic) مراجعه می‌کرد. تأکید اصلی این نظریه، آن بود که متن حاصل تعامل رمزگان‌ها است و نکتهٔ اساسی هر متنی در رمزگان آن نهفته است نه در پیامش(اسپرهم و همکاران، ۱۳۹۴: ۸ و احمدی، ۱۳۸۵: ۲۱۶).

بارت دربارهٔ رمزگان می‌گفت: «زبان از سویی می‌آفریند و ساختاری را برملا می‌کند که فرد باید با آن رویارو شود»(مقدادی، ۱۳۹۷: ۱۱۰). و از سویی دیگر در پیوند با ادبیات، ساز و کارهایی را به کار می‌گیرد تا به شبکهٔ بی‌انتهایی از رمزگان و «کهکشانی از دال‌ها»(Galaxy of signifiers) دست یابد. در درون این شبکه است که رمزگان به روایت طرح و انسجام می‌بخشد(Barthes, 1990: 3) و معنای آن را از فرم گزارشی و از پیش تعیین شده می‌رهاند (بارت، ۱۴۰۲: ۱۶) و تفاوت اثر با ویژگی «معنادهی»(Signification) و متن با سرشت «معنازایی»(Significance) منتهی به «کثرت معنا»(نک: آلن، ۱۴۰۰: ۱۳۲) آشکار می‌شود. اثر، فاقد گُنج‌نگاری و هم‌بافتگی رمزگان است و «عمل خوانش در آن به معنی مصرف مدلول‌های روایت شده است» (Bowman, 2003: 17) اما متن با تله، ابهام و انسداد کارکرد رمزگان را شبکه‌وار می‌سازد. طرح‌مندی و بافت استریوگرافیک متن هم، نتیجهٔ همین شبکه است. در اثر، مخاطب به دنبال کشف پیام است، درحالی‌که متن، نمودار فکر و فهم است. این ساختار فکری است که با دلالت معنایی به متن، هستی می‌بخشد و آن را وارد گسترهٔ

ادبیات می‌کند. تحلیل رمزگان، راهی است برای فهم ساختار فکری (Lexias) یا خوانه-ها و واحه‌هایی است که قلمرو معنایی حکایت را شکل می‌دهند. (Barthes, 1970: 204). تعامل و انسجام این واحه‌ها، حکایت را به صورت متنی استریوگرافیک درمی-آورد و پیکرهٔ آن را تبدیل به گُنج‌واره‌ای از رمزگان می‌کند؛ گُنج‌هایی که همانند واحه‌های کندوی عسل به هم بافته شده‌اند.

۲-۲. حکایت در مثنوی معنوی و زمینهٔ حضور رمزگان در آن

«عوامل مختلفی در شکل‌گیری ذوق ادبی در هر زمان دخیل هستند و البته این عوامل در دوره‌های مختلف بنا به مقتضیات زمان متفاوت بوده است، براین اساس، این اثر ادبی است که مشخص می‌کند نویسندهٔ آن در پی پاسخ دادن به چه توقعاتی در مخاطبان دورهٔ خود بوده است»(طاهری و نزهت، ۱۴۰۲: ۱۵۵-۱۵۶). از این منظر، حکایت(Parable)، نمونهٔ عالی ذوق ادبی مولوی و تصویری از تجربهٔ زیسته و اسلوب فکری او است. بخشی از این ذوق و اسلوب را می‌توان درون رمزگان حکایت‌های مثنوی بازشناخت. «از آنجا که نظام‌های ارتباطی بین دال‌ها و مدلول‌ها، رمزگان نامیده می‌شود، به این نتیجه می‌رسیم که هر طرز فکری را می‌توان یک مجموعه رمزگان دانست»(پوستر، ۱۴۰۱: ۳۲۵). تحلیل این رمزگان ساختار فکری حکایت‌های مثنوی را برخوردار از طرحی منسجم می‌سازد و نشان می‌دهد، خوانش، پویایی و عدم قطعیت معنای این حکایت‌ها می‌تواند ناشی از مؤلّفه‌های بسیاری باشد که حاکم بر این رمزگان‌اند. پیام، ادبیات را محدود به «پیشنهاد مصرانهٔ معانی»(بارت، ۱۳۷۴: ۵۹) و فکر، آن را معطوف به «معانی‌ای شدیداً گریزپا»(همان) می‌سازد.

با توجه به آنچه گفته شد، حکایت‌های مثنوی هرچند «از لحاظ پدیداری، مدیون زبان است»(Barthes, 1986: 56)، اما انباشتگی این حکایت‌ها از رمزگان و رابطهٔ شبکه‌وار آن‌ها، حدود و ثغور معنای تحت‌اللفظی(The literal meaning) پیام را در

آن می‌شکند، آن را تبدیل به متنی سرشار از ساختار فکری با مناسبت‌های بین کنش دلالت و جهان می‌کند. این مناسبت‌ها، غیر دستوری و عاری از نظام از پیش تعیین شده است و عمدتاً از زمینه‌های زندگی نشأت می‌گیرد. خواننده این مناسبت‌ها و ساختار فکری را در قالب رمزگان درمی‌یابد. هر تأمل و اندیشه‌ای دربارهٔ ساختار اخیر رمزگان؛ حکایت‌های مثنوی را موجد خوانش‌های بسیار و عدم قطعیت معنا می‌سازد. «طبق نظر بارت، خوانش، نه برای پیدا کردن معنای ثابت، بلکه برای زیستن در معانی بسیار است»(مقدادی، ۱۳۹۷: ۵۱۱).

این مقاله در مطالعهٔ مثنوی معنوی، به سه مؤلفهٔ مهم در ساختار فکری حکایت-های آن دست یافت که حدود و ثغور نظام آن را عرفان و مناسبت‌های معنایی آن کدگذاری کرده است. به عبارت دیگر حکایت‌های مثنوی به مدد رمزگان‌هایی که ساختار فکری آن را عرفان شکل می‌دهد، تبدیل به متنی معنادار و متأمّلانه می‌شوند. سه مؤلفهٔ مزبور عبارتند از: «تله»، «ابهام» و «انسداد».

۲-۳. تله(Snare)

شامل «فرارهای عمدی از حقیقت»(Deliberate evasion of the truth) است. مؤلف با به‌کارگیری تله، عامدانه از وضوح و روشنگری دال طفره می‌رود. به گفتهٔ «کالریج»، مؤلف در تله «به راستی از مخاطب خود انتظار دارد که ناباوری‌اش را با کمال میل موقتاً کنار بگذارد»(نقل از ریکور، ۱۳۹۸: ۳۶۰/۱).

تله سبب می‌شود خواننده معنا را در حکایت‌های مثنوی معنوی، نه به صورت یک مصداق از پیش تعیین شده، بلکه در قالب رمزگانی دریابد که ساختار فکری آن را عرفان تعیین می‌کند. در این حالت، معنا، هم‌بافته‌ای از ساختار فکری گنج‌واره است که از یک‌سو زیربنای معانی دیگر و از سوی دیگر یک روبنا است.

معرفی ناقص شخصیت طبیب الهی نمونه‌ای از این تله است. خواننده در پی این تله باید دریابد «دست‌یابی به آمال معنوی در عرفان، نیاز به انسان‌هایی دارد که قهرمانانه دست از تعلقات کشیده و همهٔ توانایی و استعدادهای خویش را برای گذر از موانع و مشکلات و توفیق در آزمون‌ها به کار می‌گیرند و تنها در این صورت است که دستان قدرت حامی، یعنی خداوند، در قالب نیروهای ماورایی به یاری [آنها] می‌آید»(مدرسی و خجستهٔ گزافرودی، ۱۳۹۹: ۱۹۰).

دید شخصی فاضلی پرمایه‌ای — آفتابی در میان سایه‌ای
می‌رسید از دور مانند هلال — نیست بود و هست بر شکل خیال
نیست‌وش باشد خیال اندر روان — تو جهانی بر خیالی بین روان
بر خیالی صلح‌شان و جنگ‌شان — وز خیالی فخرشان و ننگ‌شان
آن خیالاتی که دام اولیاست — عکس مه‌رویان بستان خداست
آن خیالاتی که شه اندرخواب دید — در رخ مهمان همی آمد پدید

(مولوی، ۱۳۹۰: ۸)

در این تله، خواننده برای راه‌یابی به معنا، ناگزیر از خوانش رمزگان‌هایی است که حدود و نظام آنها را عرفان تعیین می‌کند. به طوری که بدون حضور این رمزگان تمامیت حکایت از هم می‌پاشد. خواب و خیال از جمله نشانه‌های دلالت‌آفرینی است که خوانش آنها در قالب رمزگان به زبان حکایت معنا می‌بخشد.

خواب دیدن پادشاه و شناسایی نشانگان طبیب از طریق خیال و مهم‌تر از همه دام بودن خیال برای طبیب الهی- که یکی از اولیاالله است- کنش روایی حکایت را با خوانش و تفسیر همراه می‌کند. به همین دلیل، خواب و خیال در این حکایت تبدیل به نشانه‌ای معنادار و ابزاری برای خوانش می‌شود. از آنجا که هر رمزگان، تأمین‌کنندهٔ نظامی از دانش تولید معنا، فهم و خوانش متن است(سجودی، ۱۳۹۵: ۱۴۴)، می‌توان گفت استفادهٔ مولوی از خواب و خیال در این حکایت، تله‌ای است برای گریز از نقل

یک تجربهٔ عینی فاقد رمزگان، تا از طریق این تله ساختار فکری عارفانهٔ حکایت را به گسترهٔ معنا بکشاند.

مولوی «این معانی را به حالت خواب تمثیل می‌کند، به این قرار که شما در خواب شخصی را می‌بینید که با او گفت‌وگو می‌کنید؛ چه بسا رازی که در بیداری نهفته بود از گفتار آن شخص در خواب بر شما آشکار می‌گردد؛ چنین می‌پندارید که دیگری در خواب با شما آن راز را گفته است و حال آنکه همین خود شما هستید که در خواب با خود حدیث می‌کنید. در حقیقت دو جلوه و دو طور مختلف از یک روح در دو پردهٔ تو در تو»(همایی، ۲۵۳۶: ۶۶۷).

علاوه بر خواب، خیال و «نیست‌وش» بودن هم، ساختار فکری و معنایی حکایت را تحت تأثیر قرار داده است. نیست بودن طبیب الهی و هست بودن او به شکل خیال، تله‌ای است که مولوی از طریق آن عمداً از توضیح حقیقت شخصیت طبیب الهی می‌گریزد. تأمل در باب خیالی که مولوی سرشت بنیادینش را «دام اولیا» معرفی می‌کند نشان می‌دهد «به سادگی می‌توان کلمهٔ خیال را از آن معنی محدود و تقریباً فراموش شدهٔ قدما، به ایماژ توسعه داد»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۹). به عبارت دیگر، خیال با تولید ایماژ در ذهن خواننده، سلطه و یک‌پارچگی پیام را می‌شکند و به او این مجال را می‌دهد که به حوزهٔ کنشی ساختار فکری متن نزدیک شود. از دیدگاه بارت، اگر لذتی در خوانش وجود دارد از همین نزدیک شدن است. البته در باب خیال «نباید، رجحان معرفت حاصل از مکاشفات و مشاهدات بر نتایج به دست آمده از براهین عقلی»(سپهری صومعه سفلی و مدرسی، ۱۳۹۹: ۱۶۸) را نزد عارفان نادیده گرفت.

در ادامه، این ساختار فکری پنهان در درون حکایت است که آن را با رمزگان فرهنگی همراه می‌کند و معنا را در سویهٔ ارجاعی‌اش تقویت می‌نماید. استفاده از تمثیل‌های عینی و مصداقی که مفاهیمی ملموس دارند؛ نمونه‌ای از این ارجاع و

کارکرد رمزگان است که ساختار فکری حکایت را در معنای نشانه‌ای آن پررنگ و برجسته می‌سازد، نه در محاکات و معنی واقعی و تقلیدی‌اش از طبیعت.

چون خرید او را و برخوردار شد　　آن کنیزک از قضا بیمار شد
آن یکی خر داشت و پالانش نبود　　یافت پالان گرگ خر را در ربود
کوزه بودش آب می‌نامد به دست　　آب را چون یافت خود کوزه شکست
(مولوی، ۱۳۹۰: ۶)

استفاده از تمثیل در حکایت مولوی، علاوه بر آنکه روند کلیشه‌ای روایت و قالب منجمد و یکپارچهٔ انتقال پیام را می‌شکند و قدرت نیروی خیال‌پردازی ادبیات را در نشانه‌سازی و خلق مفهوم نمایان می‌کند؛ این امتیاز را دارد که در پیوند با رمزگان فرهنگی و ارجاعی، قاعده‌های فکری و باورهای عرفانی را به نوشتار تبدیل کند تا در پی استفادهٔ ابزاری از زبان، ساختار فکری حکایت را به دنیایی از معانی بکشاند.

۲-۴. ابهام(Equivocation)

ابهام شامل تلفیق و امتزاج حقیقت و تله(Mixing truth and snare) است. در این ساز و کار، رمزگان همانند چوب دوسر عمل می‌کند که یک سر آن در تجربهٔ زیستهٔ خواننده و سر دیگرش در ترفندهایی جای دارد که شبیه تله است. بارت، ابهام را ویژگی اصلی شعر می‌داند و شاعر را کسی می‌داند که می‌تواند «ایده‌ها را مبهم کند»(احمدی، ۱۳۸۵: ۲۲۷). ابهام از نظر او «نگارش پیچیدهٔ علامت‌ها» و «گریز از اقتدار زبان»(همان) است.

بدون ابهام، حکایت، کیفیت طبیعت‌گرا و نثروار خود را -که مبتنی بر روایت محض و گزارش گونه است- حفظ می‌کند؛ اما رمزگان هرمنوتیک با ایجاد پرسش، چیستان و معما حکایت را واجد خوانش می‌سازد. خواننده در برابر این رمزگان، برای رسیدن به

شناخت که بخشی از «طبیعت برگشت‌ناپذیر»(Irreversible) هر متن است، حدس-هایی دربارهٔ آن می‌زند تا از این طریق فضای اسرارآمیز و مبهمی را که مؤلف ایجاد کرده است روشن‌تر کند. منظور از معماوار بودن این رمزگان، وجه پرسشی و شبهه-انگیز آن است طوری که نشانه‌ها با «تأخیر وضوح»(Resolution delay) همراه می-شوند. انگیزه‌های پنهان، پرسش‌ها و ابهام‌هایی که رمزگان هرمنوتیک می‌آفریند، خواننده را در وضعیت «درگیری شناختی»(Cognitive engagement) قرار می-دهد و او را تحریک می‌کند که در فرایند خوانش درگیر شود، نه آنکه منفعلانه به دنبال کشف معنای ثابت باشد. زیرا ابهام با تبدیل شدن به نشانه و بارداری از کثرت معنا، طریقه‌ای است روایتی برای معرفی خواننده که براساس آن، انسان «موجودی خودآگاه است که می‌داند معنا و حقیقت در چارچوب واقعیتی از پیش صیقل یافته قرار نگرفته است»(توروپ، ۱۴۰۱: ۲۱۲). در حکایت یادشده از مثنوی، بیماری غیرمترقبهٔ کنیزک نخستین معمایی است که مؤلف آن را مطرح می‌کند و با تمثیل به تفسیر آن می‌پردازد. این معما، لایه‌هایی از معانی را شکل می‌دهد که خواننده برای پی بردن به ساختار فکری آنها، ناگزیر از خوانش است؛ به ویژه آنکه مولوی در تیره کردن این ابهام، به خلق مفاهیمی متناقض از تجربهٔ زیستهٔ خواننده دست می‌زند که با رمزگان نمادین همراه است. «منطق این رمزگان، از منطق هر روزه، آشنا، استدلالی و تجربی جداست»(احمدی، ۱۳۸۵: ۲۴۱).

چون خرید او را و برخوردار شد — آن کنیزک از قضا بیمار شد
هر چه کردند از علاج و از دوا — گشت رنج افزون و حاجت ناروا
از قضا سرکنگبین صفرا نمود — روغن بادام خشکی می‌نمود
از هلیله قبض شد اطلاق رفت — آب آتش را مدد شد همچو نفت

(مولوی، ۱۳۹۰: ۶-۷)

معما و معنی مرموز دیگری که سبب کشش ساختار فکری حکایت به گسترهٔ معنا می‌شود، رویداد پایانی آن است که مولوی از آن به «نیک بد نما» یاد می‌کند. کشتن زرگر به دست حکیم و رخصت و رضایت پادشاه در این باب معمایی است که صرفاً با درون‌مایه‌های عرفانی می‌توان آن را فهم کرد.

کشتن این مرد بر دست حکیم — نی پی امید بود و نی ز بیم
او نکشتش از برای طبع شاه — تا نیامد امر و الهام اله
آن پسر را کش خضر ببرید حلق — سرّ آن را درنیابد عام خلق

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۴)

برای کسی که بیرون از منظومهٔ فکری عرفان ایستاده است، توجیه این رویداد از نظر فرهنگی و ارجاع آن به ساختارهای متعارف اخلاق غیر قابل تصور است، اما خوانندهٔ آشنا به رمزگان، هر یک از کنش‌های این حکایت را «واقعه‌ای بزرگ»، «حادثهٔ معنا» و «تجربهٔ زیستی که گویا نمی‌توانست بروزی مستقیم داشته باشد»(گرمس، ۱۳۸۹: ۱۲-۸) می‌بیند. «واقعه‌ای که نه تنها تحت نظارت و کنترل کنش‌گر شکل نگرفته است بلکه از هیچ برنامهٔ معین و مشخص و از قبل تعیین شده‌ای تبعیت نمی-کند»(همان: ۸).

تفسیری که مولوی در مقام مؤلف از چند و چون معمای مزبور به زبان تمثیل ارائه می‌دهد، برگرفته از نگاه هستی‌شناسانهٔ او در عرفان است. از یک طرف، رمزگان اخیر محرکی است برای خواننده تا معما و تفسیرهای مطرح شده از سوی مؤلف را فتح بابی برای گفتگو آن ببیند؛ زیرا «مثنوی کتابی سربسته و تک‌لایه نیست که با یک دو بار خواندن پروندهٔ آن بسته شود»(فرامرز قراملکی، ۱۳۹۰: ۱۱).

رمزگان هرمنوتیکی در پیوند با رمزگان‌های دیگر؛ به ویژه رمزگان کنشی است که فرایند خواندن را به سوی تکثر و عدم قطعیت معنا می‌برد و به گفتهٔ بارت در پی هم‌بافتگی رمزگان‌های هرمنوتیک و کنشی است که معماها(Enigmas) ساختارفکری

متن را منسجم می‌سازند(Bowman, 2003: 17-36) و آن را به صورت طرحی استریوگرافیک در می‌آورند.

در این طرح «هر واحد معنایی نه با بازگشت به معنای نهایی و ثابت داستان، و نه با بازگشت و محاکات به واقعیت خاصی بیرون از متن، بل از راه مکالمه‌ای میان ساختار نحوی و ساختار معنایی کار می‌کند»(احمدی، ۱۳۸۵: ۲۴۱). نمونهٔ این طرح را در ابیات زیر می‌توان دید که در آن کنش‌ها به هم مرتبط هستند و در پی این ارتباط معناشناسانه است که خواننده پی به عشق صوری و ظاهری کنیزک و زرگر می‌برد. از طرف دیگر؛ در پی خوانش رمزگان هرمنوتیک، «الگوی پلیسی» قتل زرگر را می‌گشاید.

پس حکیمش گفت ای سلطان مه — آن کنیزک را بدین خواجه بده
تا کنیزک در وصالش خوش شود — آب وصلش دفع آن آتش شود
شه بدو بخشید آن مهروی را — جفت کرد آن هر دو صحبت‌جوی را
مدت شش ماه می‌راندند کام — تا به صحت آمد آن دختر تمام
بعد از آن از بهر او شربت بساخت — تا بخورد و پیش دختر می‌گداخت
چون ز رنجوری جمال او نماند — جان دختر در وبال او نماند
چونکه زشت و ناخوش و رخ زرد شد — اندک اندک در دل او سرد شد

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۳)

۲-۵. انسداد(Jamming)

شامل بلوکه کردن درک و بستن راه فهم(Blocking the reader's understanding) مخاطب می‌شود. از مهم‌ترین انسدادهایی که در این حکایت حضور دارد، صحبت دربارهٔ «شمس» و گریز مولوی از افشای سرّ او است. خواننده در برخورد با این انسداد، ناگزیر است آن را از منظر یکی از دو درون‌مایهٔ مهم عرفان؛

یعنی عشق و انسان کامل قرائت کند. خوانش او به دلیل امتزاج رمزگان‌های حاضر در متن با دو درون‌مایهٔ عرفانی مذکور، عملاً به کثرت معنا راه می‌یابد.

چون حدیث روی شمس‌الدین رسید — شمس چارم آسمان سر در کشید
واجب آید چون که آمد نام او — شرح رمزی گفتن از انعام او
من چه گویم یک رگم هشیار نیست — شرح آن یاری که او را یار نیست
شرح این هجران و این خون جگر — این زمان بگذار تا وقت دگر

(مولوی، ۱۳۹۰: ۱۰)

اگر بپذیریم که شمس، نقش جان مولوی است، خواهیم دید اندیشه و زبان مولوی در رابطهٔ تعامل و همدلی با شمس شکوفا می‌شود و خواننده ناگزیر است ردپای مُدرکات ذهنی و عینی او را در مناسبات فکری و اندیشگانی شمس بجوید. البته «دیگری» در خوانش متن یک مفهوم مفروض است که سبب احیای متقابل زبان می‌گردد، و آن‌چنان‌که «اسمیت» و «روسو» ادعا می‌کنند؛ انسان‌ها به دیگری نیازمندند به حدی که تصویر او را درون خود می‌سازند. این مفهوم مشابه «دیگری گسترده»(Generalized Other) در بیان «هربرت مید» و «ابر مخاطب»(Super Addressee) در بیان «میخاییل باختین» است(سنسون، ۱۴۰۱: ۱۸۷).

۳.نتیجه‌گیری

مقالهٔ حاضر با نگاهی به نظریهٔ پنج رمزگان رولان بارت، ساختار فکری نخستین حکایت مثنوی معنوی را به شکل توصیفی- تحلیلی بررسی کرد و در پی خوانش مؤلّفه‌های معنایی این ساختار به نتیجه دست یافت که هر یک از این مؤلّفه‌ها تحت تأثیر عرفان، کدگذاری شده و به صورت رمزگان درآمده‌اند. به همین دلیل خواننده در حکایت‌های مثنوی معنوی نه با پیام، بلکه با ساختار فکری مواجه است که این ساختار تحت تأثیر رمزگان و کارکردهای پنج‌گانهٔ آن-که رولان بارت تعریف کرده

است- اقتدار و یک‌پارچگی زبان خود را از دست می‌دهند. این موضوع سبب می‌شود که خواننده حکایت‌های مثنوی را متنی نوشتاری ببیند که در آن معنا از طریق نشانه و دلالت‌های معنایی آن درک می‌شود.

سه مؤلّفه‌ای که این جستار در پی خوانش حکایت عاشق شدن پادشاه بر کنیزک به آنها دست یافت، عبارت بودند از: تله، ابهام و انسداد.

حضور هر سه مؤلّفه، خواننده را ناگزیر از تحلیل و خوانش رمزگان‌هایی می‌کند که در پی این مؤلّفه‌ها اولاً: ساختار فکری مثنوی معنوی را شکل می‌دهند و ثانیاً در تعامل و هم‌بافتگی با یکدیگر، حکایت را به شکل یک متن استریوگرافیک در می‌آورند. از طرف دیگر، هر یک از این سه مؤلّفه، سبب نشانه‌سازی و خلاقیت در محور هم-نشینی پاره‌های روایت و سوق آن به گسترهٔ خوانش و تفسیر می‌شوند. خواب و رؤیا و خیال از جمله مهم‌ترین نشانگانی است که در قرابت و هم‌نشینی با سوژهٔ عرفان تبدیل به رمزگان شده است، در طول حکایت با کارکرد تله‌مانند خود، فهم خواننده را از معنای پیشنهادشده توسط زبان-که همان پیام صریح است- دور می‌کند. خواننده در پی دریافت معنا و شناخت ساختار فکری حکایت به ناچار باید این دو رمزگان را مد نظر قرار دهد.

علاوه بر خواب و خیال، امتزاج حکایت با شعر از یک‌سو و آمیختگی آن با عرفان از سوی دیگر، سبب ایجاد ابهام در معنای حکایت می‌شود. حضور روح شاعرانه در ساختار حکایت، زبان آن را با عدم قطعیت معنا و مداومت در تفسیر همراه کرده است، و پررنگ بودن سوژهٔ عرفان در زمینه و ساختار فکری حکایت، سبب خلق معماها، پرسش‌ها و «الگوهای پلیسی» متعددی در آن شده است. به طوری که خواننده ناگزیر است در خوانش آن به تحلیل رمزگان‌هایی دست بزند که رولان بارت آنها را معرفی کرده است. مریض شدن کنیزک، نمایان شدن طبیب الهی در خواب بر پادشاه، شخصیت سربسته و رؤیایی او در طول حکایت و قتل زرگر از جمله تله‌ها و ابهام‌هایی

است که در کنار ایجاد تناقض و ابهام در تجربهٔ زیستهٔ خواننده از عدم تأثیرگذاری داروهای شناخته شده بر بیمار، خواننده را دعوت به تحلیل رمزگان‌های کنشی، هرمنوتیکی، فرهنگی، نمادین و دالی در طول حکایت می‌کند. سومین مؤلّفه‌ای که خواننده را در پی دریافت و شناخت ساختار فکری حکایت، ناگزیر از خوانش می‌کند، انسداد است. این مؤلّفه با بلوکه کردن روند فهم، سبب احیای خوانش و تفسیر در حکایت می‌گردد. اشارهٔ کوتاه مولوی به شمس تبریزی و تأکید او بر رمزوارگی سخن گفتن از او، نمونهٔ عالی انسداد در این حکایت است که خواننده آن را به شکل رمزگان می‌خوانند.

نتیجهٔ دیگری که این مقاله در تحلیل کارکرد رمزگان‌های حاضر در این حکایت به آن دست یافت، پیوند، تعامل و هم‌بافتگی این رمزگان در شکل‌دهی به ساختار فکری حکایت بود. به طوری خواننده علی‌رغم گسست‌های ظاهری و جرّ جرار کلام در طول حکایت؛ ساختار فکری آن را به شکل طرح و شمایی منسجم می‌بیند که در آن هر واحد معنایی مانند گنج‌های یک کندوی عسل؛ مستقل از هم نیستند و نه با بازگشت به معنای نهایی و ثابت و نه با بازگشت به واقعیت خاصی بیرون از متن، بل از راه تعامل میان ساختار نحوی و ساختار معنایی کار می‌کنند.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) آلن، گراهام (۱۴۰۰)، ***رولان بارت***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ۵، تهران: مرکز.

۲) اکو، اومبرتو (۱۴۰۱)، ***نشانه‌شناسی فرهنگی***، *مقدمه‌ای بر کتاب ذهن*، ترجمهٔ فرهاد ساسانی، به کوشش فرزان سجودی، چ۳، تهران: علمی.

۳) بارت، رولان (۱۴۰۲)، ***لذت متن***، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ۱۴، تهران: مرکز.

۴) بارت، رولان (۱۳۹۲)، ***درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها***، ترجمهٔ محمد راغب، چ۲، تهران: ققنوس.

۵) بلخی(مولانا)، جلال‌الدین محمد (۱۳۹۰)، ***مثنوی معنوی***، تصحیح رینولد نیکلسون، چ۵، تهران: نی.

۶) پوستر، رولان (۱۴۰۱)، ***اهداف اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی***، ترجمهٔ شهناز شاه طوسی، تهران: علمی.

۷) توروپ، پیتر (۱۴۰۱)، ***نشانه‌شناسی فرهنگی و فرهنگ***، ترجمهٔ فرزان سجودی، چ۳، تهران: علمی.

۸) ریکور، پل (۱۳۹۸)، ***زمان و حکایت***، کتاب اول، ترجمهٔ مهشید نونهالی، چ۳، تهران: نی.

۹) سجودی، فرزان (۱۳۹۵)، ***نشانه‌شناسی کاربردی***، چ۴، تهران: علمی.

۱۰) سنسون، گوران (۱۴۰۱)، «***خود، دیگری را می‌بیند: معنای دیگری در نشانه‌شناسی فرهنگی***»، ترجمهٔ تینا امراللهی، تهران: علمی.

۱۱) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، ***صور خیال در شعر فارسی***، چ۶، تهران: آگاه.

۱۲) گرمس، آلژیرداس ژولین (۱۳۸۹)، ***نقصان معنا***، ترجمه و شرح حمیدرضا شعیری، تهران: علمی.

۱۳) مقدادی، بهرام (۱۳۹۷)، ***دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز***، چاپ دوم، تهران: چشمه.

۱۴) همایی، جلال‌الدین (۲۵۳۶ پ)، ***مولوی‌نامه «مولوی چه می‌گوید»***، بخش دوم، چ۲، تهران: آگاه.

ب: مقاله‌ها

۱) اسپرهم، داود، شاگشتاسبی، مولود، سالاری، عزیزالله (۱۳۹۸)، «***تحلیل روایی داستان نخجیران و شیر مثنوی معنوی با رویکرد زبان‌شناسی رمزگان رولان بارت***»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، س۸، شمارهٔ۱، صص ۱- ۱۹.

۲) بارت، رولان (۱۳۷۴)، «***نقد چیست؟***»، ترجمهٔ سارا سالار، مجلهٔ مشرق، شمارهٔ۴، صص ۵۸-۵۹.

۴) سپهری صومعه سفلی، مدرسی، فاطمه (۱۳۹۹)، «***معرفت شهودی از نظر مولانا***»، فصل‌نامهٔ علمی ـ تخصصی مطالعات زبان فارسی، (شفای دل سابق)، س۳، شمارهٔ ۶، صص۱۶۱-۱۸۸.

۵) طاهری، صمد، نزهت، بهمن (۱۴۰۲)، «***جامعه‌شناسی ذوق ادبی در مثنوی معنوی***»، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی ـ تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)،س۶، شمارهٔ۱۶، صص۱۴۸-۱۸۴.

۶) فرامرز قراملکی، احد و شهرام محمدپور(۱۳۹۰)، «***جایگاه عشق در نظریهٔ اخلاقی مولوی***»، *پژوهش‌نامهٔ اخلاق*، س۴، شمارهٔ۱۴، صص ۷-۳۶.

۷) کاظمیان، زیبا و همکاران (۱۳۹۹)، «***بررسی و تحلیل قصهٔ حضرت آدم(ع) در قرآن مجید با رویکرد به نظریهٔ رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت و آراء مفسران شیعی***»، پژوهش‌های ادبی قرآنی، س۸، شمارهٔ۳، صص ۱۶۵-۱۹۰.

۸) مدرسی، فاطمه، خجستهٔ گزافرودی، سجاد (۱۳۹۹)، «***شخصیت متغیّر در مقالات شمس تبریزی***»، فصل‌نامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی، (شفای دل سابق)، س۳، شمارهٔ۵، صص ۱۸۹-۲۰۴.

۹) مرادی، ایوب و سارا چالاک (۱۳۹۹)، «***بررسی تکثر معنایی در حکایت شاه و کنیزک مولوی بر اساس نظام رمزگان روایی رولان بارت***»، پژوهش‌های ادب عرفانی، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ۲، پیاپی۴۵، صص ۱۸۹-۲۱۰.

۱۰) وحدانی‌فر، امید و اکرم صفی‌خانی (۱۴۰۱)، « ***تحلیل روایی نمایشنامهٔ در انتظار گودو بر مبنای نظریهٔ رمزگان رولان بارت***»، پژوهش‌های ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۷، شمارهٔ۲، صص ۸۷۰-۸۹۷.

۲) هادی‌خواه، فاطمه، اسفندیارپور، هوشمند، یوسفی‌پور کرمانی، پوران (۱۴۰۲)، «***بررسی رمزگان ارجاعی و فرهنگی در آموزه‌های اخلاقی منظومهٔ لیلی و مجنون بر اساس مبانی نظریهٔ رمزگان‌ها از رولان بارت***»، فصل‌نامهٔ اخلاق در علوم و فناوری، س۱۸، شمارهٔ۲، صص۵۴-۶۰.

ج: منابع لاتین

1) Barthes, Roland (1986), ***From work to text***, Translated by Richard Howard, New York: HILL and WANG.
2) Barthes, Roland (1977) ***Elements of Semiology***, Translated from the French by Annette Lavers & Colin Smith, New York: HILL and WANG.

3) Barthes, Roland (1970) ***S/Z***, Translated by Richard Miller, Oxford: Blackwell Publishing.
4) Bowman, P. J (2003), "***Theodor Fontane's Cecile, An allegory of reading***", German life and Letters, Vol. 53, No. 1, 17-36.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ بیستم، زمستان ۱۴۰۳ (صص ۹۰-۱۱۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.560881.1262

تحلیل سبک زنانه در مجموعه داستان «خاک غریب» اثر جومپا لاهیری

لطیفه سلامت باویل[۱]

چکیده

در سبک‌شناسی زنانه آنچه اهمیّت دارد یکی مسئلۀ زبان و جنسیت است و دیگری زنانه‌نویسی. جنسیت در مفهوم تلفیقی آن یکی از مؤلّفه‌های هویت فردی و اجتماعی است و رابطۀ زبان و جنسیت زیرمجموعه‌ای از رابطۀ زبان و هویت است. نقشی که جامعه برای مردان و زنان تعیین می‌کند، الگوهای رفتاری متفاوتی را برای آنان رقم می‌زند لذا تفاوت در کاربردهای زبانی دو جنس و تمایزات جنسیتی موجود در واژگان چشمگیر است. نظریه‌پردازان معتقدندکه یک سبک نگارش ویژۀ زنان وجود دارد و نوشتار زنانه با نوشتار مردانه متفاوت است. بررسی ابعاد جنسیتی زبان یکی از موارد پژوهشی مطالعات امروز است. رابطۀ زبان و جنسیت از آن‌رو مورد توجه است که طبق پژوهش‌های دانش زبان‌شناسی اجتماعی، زنان به گونه‌ای متفاوت از مردان، زبان را به کار می‌برند. اثر جنسیت در زبان را، هم در سطح واژگان زبان و هم در سطح ساختار زبان می‌توان مشاهده نمود. هدف پژوهش حاضر بررسی چگونگی به کارگیری سبک زنانه در مجموعه داستان «خاک غریب» از جومپا لاهیری نویسندۀ آمریکایی هندی‌تبار است که درون‌مایۀ غالب آثارش «غربت» است. او تجربۀ ذهنی و درونی شدۀ خود را با تأکید بر ریشه‌های بنگالی شخصیت‌ها، در داستان‌هایش منعکس کرده است. این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی سبک زنانه از دو بُعد زبان و جنسیت و زنانه‌نویسی در «خاک غریب» می‌پردازد و در پی پاسخ به این سؤال است که نشانه‌های سبک زنانه، در حوزۀ نحوی و واژگانی چگونه در این اثر نمود یافته است؟ نتایج تحقیق نشان می‌دهدکه جملات توصیفی، استفاده از رنگ‌واژه‌ها، کاربرد فراوان واژه‌های متعلق به زنان، تأکید بر احساسات و عواطف زنانه و استفاده از جملات کوتاه پر کاربردترین مؤلفه‌های زنانه‌نویسی در «خاک غریب» است.

واژه‌های کلیدی: زنانه‌نویسی،زبان و جنسیت، جومپا لاهیری، خاک غریب.

---

[۱] - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
L_salamat@iau.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۹/۱۷

۱. مقدمه

نقد ادبی در قرن بیستم با سبک‌شناسی به نقطهٔ تلاقی واحدی رسیده است. برخی از روش‌های سبک‌شناختی، مبانی نظری خود را از نظریهٔ ادبی گرفته‌اند که از این میان می‌توان به رویکرد سبک‌شناسی زنانه که چارچوب نظری‌اش را از نظریهٔ ادبی فمنیستی اقتباس می‌کند، اشاره کرد. «مدرنیسم به لحاظ ماهیت، همسنگ و همسو با نوشتار زنانه‌ای است که الگوی پیشنهادی کسانی بوده که در تلاش بودند با قاعده-گریزی و گسیختگی در زبان، ساختارهای شکل گرفتهٔ مقوم مرد سالاری را بر هم زنند» (اشراقی و همکاران، ۱۴۰۱ : ۵۵). در سبک‌شناسی زنانه، آنچه اهمیّت دارد یکی مسئلهٔ زبان و جنسیت است و دیگری زنانه‌نویسی. جنسیت در مفهوم تلفیقی آن یکی از مؤلفه‌های هویت فردی و اجتماعی است و رابطهٔ زبان و جنسیت زیرمجموعه‌ای از رابطهٔ زبان و هویت است. نقشی که جامعه برای مردان و زنان تعیین می‌کند الگوهای رفتاری متفاوتی را برای آنان رقم می‌زند لذا تفاوت در کاربردهای زبانی دو جنس و تمایزات جنسیتی موجود در واژگان چشمگیر است. «زبان، صرفاً کلمه نیست، بلکه درون ما را برای جهان آشکار می‌کند. به تعبیر چامسکی، زبان پنجره‌ای رو به سوی ذهن است» (لیکاف، ۱۳۹۹: ۱۹۵). مطالعهٔ رابطهٔ زبان و جنسیت، ریشه در فرهنگ و سنت هر جامعه دارد و در سال‌های اخیر مورد توجه زبان‌شناسان اجتماعی قرار گرفته است. در طول تاریخ زنان و مردان در حیطهٔ محدودیت‌های زبانی و ذهنی خود، آثاری را خلق کرده‌اند که تحلیل زبانی آن آثار جهت آگاهی بر اندیشه‌هایی که ورای زبان وجود دارد و درک ساختار روابط انسانی؛ ضروری به نظر می‌رسد. زبان بیانگر هویت انسان و عاملی فرهنگی است که می‌تواند شرایط و محدودیت‌هایی را برای فرهنگ فراهم کند. از سوی دیگر فرهنگ نیز به نوبهٔ خود به نوعی بر جنسیت‌زدگی زبان تأثیر دارد. پس تفاوت‌های جنسیتی در زبان یک امر فرهنگی است. عناصر زبان در ذات خود به جنسیت ارتباطی ندارند یا تمایزهای جنسیتی را نشان نمی‌دهند اما می‌توان

اصطلاح «گویش جنسیتی» (Gendertelect) را برای بیان تفاوت‌های زبانی دو جنس به کار برد. لذا «گویش جنسیتی، به گونه‌ای از زبان گفته می‌شود که تداعی‌کنندهٔ گویندهٔ مذکر یا مؤنث است» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۶). کاربران زبان قائل به جنسیت بوده و تفاوت‌ها را مورد توجه ویژه قرار می‌دهند. هریک از دو جنس مذکر و مؤنث، ساختارهای زبانی متفاوتی را به کار می‌برند و تفاوت‌های عناصر زبانی آنان نتیجهٔ ارزش‌های فرهنگی و باورهاست.

«زبان به عنوان پدیده‌ای اجتماعی، رابطه‌ای تنگاتنگ با طرز تلقی‌های اجتماعی دارد. مردان و زنان از آن‌رو از نظر اجتماعی تفاوت دارند که جامعه نقش‌های متفاوتی برای آنان تعیین می‌کند و الگوهای رفتاری متفاوتی را از آنان انتظار دارد» (ترادگیل، ۱۳۷۶: ۱۱۶) . می‌توان گفت زبان، واقعیت‌های اجتماعی را ارزیابی می‌کند اما «زبان فقط بازتاب واقعیت اجتماعی نبوده، بلکه چنین واقعیتی را ارزیابی و اصلاح می‌نماید. جنسیت بخشی از این واقعیت است و هویت جنسیتی در این گفتمان شناخته می‌شود»(محمدی، ۱۳۹۹: ۱۳). «اخیراً نظریه‌پردازان به این نتیجه رسیده‌اند که یک سبک نگارش ویژهٔ زنان وجود دارد. به اعتقاد آنان، نوشتار زنانه، اساساً با نوشتار مردان تفاوت دارد و در فرایند نگارش معنا می‌یابد» (برسلر، ۱۳۹۳: ۲۰۵).

برخورد زنان با زبان به مثابهٔ رفتار اجتماعی، با برخورد مردان با زبان بسیار تفاوت دارد. «زنانه‌نویسی، یعنی نوشتن از مسائل، مشکلات، حالات و روحیات خاص زنان به منظور شناساندن شعور و حساسیت‌های جنس زن. مسائل خاص زنان عبارت است از وضعیت‌ها و تجربه‌هایی که از لحاظ روحی و فیزیولوژیک تنها در زنان است و مردان فاقد آن مسائل‌اند و به لحاظ فقدان تجربهٔ زیستی در نگارش آن به پای زنان نمی‌رسند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۲). می‌توان زبان جنسیتی را چنین تعریف کرد:

«زبان جنسیتی اصطلاحی است که نظریه‌پردازان فمنیستی از آن در حوزهٔ

زبان‌شناسی استفاده می‌کنند تا هویت متمایز زبانی زنان را توصیف کنند، آنها می‌گویند هردو جنس، نظام‌ها یا کدهای ساختاری خود را دارند که گاه یک زبان نامیده می‌شود»(فیاض و رهبری، ۱۳۸۵: ۳۶).

داستان‌های کوتاه جومپا لاهیری با اتفاق غیرمنتظره‌ای همراه نیست. زنان در داستان‌های او با خصوصیات و عواطف زنانهٔ خود حضور دارند. در طی داستان‌ها تعلیق چندانی وجود ندارد. داستان‌های او را می‌توان جزو داستان‌های مدرنی دانست که لحظهٔ آشکار شدن رازها مربوط به کشمکش‌های بیرونی نیست، بلکه کاملاً به درون شخصیت‌ها برمی‌گردد و اندوه زنان را اغلب مردان بر همسران خود تحمیل می‌کنند. ویرجینیا وولف در سال ۱۹۱۹ در کتاب «اتاقی از آن خود» اعلام کرد که زن بودن را مردان تعریف می‌کنند و هم آنان هستند که ساختارهای سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و ادبی را کنترل می‌کنند.(وولف، ۱۳۹۸) لذا هر جنبه‌ای از زبان از واژگان گرفته تا نوع تلفظ و حتی الگوهای نحوی می‌توانند نشانگر جنسیت گوینده باشند. «در آغاز قرن بیستم مسائل متعددی که از قرون وسطی بسط یافته بودند، در ذهنیت فمنیستی غربی جای گرفته بود. مثلاً این فکر که تفاوت‌های بین مردان و زنان ناشی از طبیعت آنان نیست بلکه نتیجهٔ آموزش متفاوت دو جنس است و دسترسی دختران به آموزش باید به آنها این آمادگی را بدهد که بتوانند تمامی نقش‌هایی را که جامعه ایفای آن را از سوی آنان منع کرده است به عهده بگیرند» (میشل، ۱۳۸۲: ۹۵).

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

«مسئلهٔ زن به مثابه موجودی انسانی که همهٔ خصوصیات انسان بودن در وجود او جمع است؛ در طول تاریخ بشری همواره از مهم‌ترین مسائل بوده است.»(خادمی زاده،۱۴۰۰: ۸۰) مضامینی که صرفاً به ادبیات زنانه تعلق دارد تجربیاتی است که تنها زنان از عهدهٔ نگارش آن برمی‌آیند. لذا شکل، صدا و محتوای آثاری که خلق می‌کنند

با آنچه مردان می‌نویسند تفاوت آشکاری دارد. لایه‌های سبک زنانه را می‌توان به پنج لایه تقسیم کرد: لایهٔ آوایی، لایهٔ واژگانی، لایهٔ نحوی، لایهٔ بلاغی و لایهٔ کاربردی. علاوه بر آن ویژگی‌های فرم داستانی زنان را می‌توان در ساده‌نویسی، جزئی‌نگری، صورت‌گرایی، فضاهای محدود داستان و رویانگاری دانست. (ر.ک. فتوحی، ۱۳۹۱). در لایهٔ آوایی، ارزش و کاربرد آواها و زیبایی‌شناسی موسیقایی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. تفاوت‌های آوایی در زبان گفتار بیشتر از زبان نوشتار بازتاب می‌یابد. در لایهٔ واژگانی، شاخص‌های ایدئولوژیک و عقیدتی واژه‌ها، بسامد انواع واژه‌ها در متن، رمزگان اجتماعی - فرهنگی مسلط بر متن به عنوان مؤلّفه‌های سبکی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در لایهٔ نحوی، ارزیابی سبک و ساختمان جمله‌ها و بررسی پیوند ساختارهای نحوی با محتوای اثر مدنظر است. در لایهٔ بلاغی، استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های تصویری مورد سنجش قرار می‌گیرد و در لایهٔ کاربردی ساخت‌های زبان بر اساس موقعیت و بافتی که به کار می‌روند بررسی می‌شوند. از آنجا که مجموعه داستان «خاک غریب» اثری است که از زبان دیگری ترجمه شده، لذا پرداختن به لایهٔ آوایی برای درک زیبایی‌شناسی و موسیقایی متن چندان درست به نظر نمی‌رسد. پرداختن به لایهٔ بلاغی نیز مجال گسترده‌تری می‌طلبد و لایهٔ کاربردی چون با ساخت زبان در ارتباط است به دلیل ترجمه بودن اثر کنار گذاشته می‌شود. لذا در پژوهش پیش‌رو به تحلیل لایه‌های واژگانی و نحوی پرداخته می‌شود. جومپا لاهیری نویسندهٔ هندی‌تبار آمریکایی از زنان موفق عرصهٔ داستان‌نویسی است که در خانواده‌ای مهاجر رشد یافته و تجربیات خود را در داستان‌هایش منعکس کرده است. این پژوهش به روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی سبک زنانه از دو بُعد «زبان و جنسیت» و «زنانه‌نویسی» در یکی از آثار او به نام «خاک غریب» می‌پردازد و در پی پاسخ به این سؤال اصلی است که نشانه‌های سبک زنانه در حوزهٔ زبانی چگونه در این اثر نمود یافته است؟ سؤالات دیگر تحقیق از این جمله است:

آیا نشانه‌های سبک زنانه در حوزهٔ زبانی در این اثر قابل اثبات است یا باید در حوزهٔ دیگری ازجمله شیوهٔ روایت به جستجوی آن پرداخت؟

مضامین و محتوای نوشتار زنانه مانند ازدواج، طلاق، خیانت مرد، فراموش‌شدگی و... به چه میزان در این اثر به کار رفته است؟

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

به کارگیری شاخه‌های جدید سبک‌شناسی در بررسی متون ادبی و بازیابی ابزارهایی مناسب برای تجزیه و تحلیل متون از ضرورت‌های مطالعات امروزی است. نظر به اهمیّت زبان به عنوان پدیده‌ای اجتماعی و تفاوت‌های مؤلّفه‌های نوشتار زنانه و مردانه، هدف پژوهش حاضر بررسی مجموعه داستان «خاک غریب» از منظر نشانه‌های سبک زنانه در حوزهٔ زبانی است. لذا به واکاوی و تحلیل لایهٔ واژگانی و لایهٔ نحوی از منظر زنانه‌نویسی پرداخته شده است. از آنجایی که مؤلّفه‌های زنانه‌نویسی در زبان نویسندگان زن بارزتر از نویسندگان مرد است، اهمیّت پرداختن به آنها، آشنایی با شیوه‌ای متفاوت از دیدن، گفتن و معنا ساختن است تا خواننده دریابد که زن می‌تواند نه فقط با عقل تربیت شده در زبان مردسالار بنویسد، بلکه می‌تواند به قول هلن سیکسو، منتقد ادبی و فیلسوف فمنیست فرانسوی، « با بدن خویش نیز بنویسد» و با میل، ترس، لذت، درد، حافظه و تجربهٔ زیسته خویش، جهان را بنمایاند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

مروری بر مطالعات مربوط به زبان و جنسیت نشان می‌دهد که در این حوزه پژوهش‌های گوناگونی انجام شده است اما در خصوص جومپا لاهیری معدود تحقیقاتی که صورت گرفته از این قرار است: مقالهٔ «ابعاد اجتماعی و فرهنگی مهاجرت در آثار جومپا لاهیری» از محمدهادی جهاندیده که در کنفرانس بین‌المللی مدیریت، فرهنگ

و توسعهٔ اقتصادی ارائه شده و به تحلیل مسائل مرتبط با مهاجرت به غرب، حفظ هویت فرهنگی و پایبندی به ارزش‌های ملی در کشور مقصد پرداخته است. مقالهٔ «تحلیلی نشانه ـ پدیدارشناختی مترجم دردها اثر جومپا لاهیری» از امیرعلی نجومیان که به بازنمایی سبک زندگی مهاجر در اثری ادبی با استفاده از طرح مدلی نظری که از آمیختگی اندیشهٔ پدیدارشناسی و نشانه‌شناسی ابداع شده است، می-پردازد. مقالهٔ «مقایسه تطبیقی شکل‌گیری هویت تراملی زن شرقی مهاجر در آثار جومپا لاهیری و مهرنوش مزارعی از دیدگاه هومی بابا» از امید ورزنده و سیدرضا ابراهیمی که به نقد آثار دو نویسنده از منظر یک نظریه‌پرداز نقد پسا استعماری می‌پردازد و مقالهٔ «بررسی مفهوم دیگری فرودست در رمان همنام اثر جومپا لاهیری» از علیرضا فرحبخش و رضوانه رنجبر شیخانی که براساس نظریه‌های گایاتری‌اسپیوک و هومی بابا، مفهوم دیگری فرودست را در یکی از رمان‌های لاهیری بررسی نموده است.

از منظر ارتباط زبان و جنسیت تاکنون تحقیقی روی آثار جومپا لاهیری صورت نگرفته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ۱. معرفی جومپا لاهیری

جومپا لاهیری با نام اصلی نیلانجانا سودشنا (Nilanjana Sudeshna) نویسندهٔ آمریکایی هندی تبار، سال ۱۹۶۷ در لندن متولد شد. پدر و مادرش از مهاجران هندی (بنگالی) بودند که از کلکته به لندن مهاجرت نموده و زمانی که او سه ساله بود به آمریکا مهاجرت کردند و به این ترتیب جومپا در رود آیلند آمریکا بزرگ شد. مدرک لیسانس ادبیات انگلیسی را در سال ۱۹۸۹ دریافت کرد و پس از آن به دانشگاه بوستون رفت و در رشته‌های زبان انگلیسی، نگارش خلاقانه و ادبیات تطبیقی مدرک

فوق‌لیسانس دریافت کرد و موفق به اخذ مدرک دکترا در رشته مطالعات رنسانس شد. نخستین اثرش، مجموعه داستان «مترجم دردها» بود که در سال ۲۰۰۰ جایزهٔ ادبی پولیتزر را در داستان‌نویسی از آن خود کرد. این اثر همچنین موفق به دریافت جایزهٔ بنیاد همینگوی نیز شده و به عنوان بهترین کتاب اول نیویورکر سال هم انتخاب شده است. نخستین رمان او به نام «هم‌نام» در سال ۲۰۰۳ منتشر شد که در ساخت فیلمی به همین نام در سال ۲۰۰۷ مورد اقتباس قرار گرفت. در سال ۲۰۰۸ مجموعه داستان «خاک غریب» را نوشت و رمان «گودی» را در سال ۲۰۱۳ منتشر کرد که همهٔ آثار او در ایران توسط چند مترجم به فارسی ترجمه شده‌اند. مجموعه «خاک غریب» در سال ۲۰۰۸ برندهٔ جایزهٔ داستان کوتاه فرانک اوکانر شد و در سال ۲۰۰۹ جایزهٔ ادبی آمریکایی ـ آسیایی را از آن خود کرد. او همچنین شروع به نوشتن رمان به زبان ایتالیایی کرده است و در سال ۲۰۱۹ اولین رمان خود را به زبان ایتالیایی به نام «جایی که من هستم» منتشر کرد. در یادداشتی که به زبان ایتالیایی نوشته و ترجمهٔ انگلیسی آن در سال ۲۰۱۵ در نیویورکر منتشر شده است می‌گوید: من نویسنده‌ای هستم که به زبان خاصی تعلق کامل ندارم. (nationmaster.com/encyclopedia)

۲ـ۲. معرفی خاک غریب و سبک نویسنده

خاک غریب از دو بخش مجزا تشکیل شده است. بخش اول شامل ۵ داستان کوتاه غیرمرتبط به هم با نام‌های: خاک غریب، جهنم ـ بهشت، انتخاب جا، خوبی محض و به کسی مربوط نیست. بخش دوم که عنوان هِما و کاشیک دارد از سه داستان کوتاه مرتبط به یکدیگر با نام‌های اولین و آخرین بار، آخر سال و رفتن به ساحل تشکیل شده است. مضمون اصلی داستان‌های لاهیری را غربت و مهاجرت تشکیل می‌دهد. او تجربه‌هایی را که خود لمس و درک کرده دست‌مایهٔ نوشتن داستان‌هایش کرده است. نگاهش به غربت در داستان‌های خاک غریب از کیفیت فراگیرتری نسبت

به داستان‌های قبلی او برخوردار است؛ زیرا ابعاد مختلف مهاجرت را مورد توجه قرار داده است. تأکید او بر ریشه‌های بنگالی شخصیت‌ها که برای رسیدن به شرایط بهتری در زندگی مهاجرت کرده‌اند و توصیف شخصیت‌هایی که به نسل خود او نزدیک‌ترند، روابط بین نسل اول مهاجران و نسل‌های بعدی و شکافی که بین آنها ایجاد شده است، احساس تعلق داشتن به جایی دیگر و چشیدن طعم زندگی در سرزمینی که خواسته یا ناخواسته در آن زندگی می‌کنند، از بن‌مایه‌های داستان‌های اوست.

ساده‌نویسی ویژگی اصلی شیوهٔ داستان‌نویسی اوست. در داستان‌هایش مسائل زندگی روزمرهٔ انسان‌ها را بسیار ساده روایت می‌کند. جومپا به سبب زن بودنش به طور خودآگاه یا ناخودآگاه به زنان در داستان‌هایش می‌پردازد و با اینکه مهاجرت موضوع اصلی داستان‌های اوست اما این مهاجرت بیشتر حول محور زنان می‌چرخد. جزئی‌نگری‌های زنانه با طبیعتی متعادل و لطیف، چنان با مهارت و توانمندی صورت گرفته است که حتی با اینکه داستان‌هایش را از نگاه مردان روایت می‌کند اما خواننده اصلاً چنین احساسی ندارد. آنچه او را از نویسندگان دیگر متمایز می‌کند، نوشته‌هایی است ساده و در عین حال سرشار از جزئیات که همچنان که زندگی شخصیت‌هایش را بر خواننده آشکار می‌سازد، قلب او را نیز به درد می‌آورد. اندوه بزرگی که در کارهای نویسنده، نتیجهٔ پیوند غربت با غم‌های دیگر است که گریبان‌گیر زندگی همهٔ انسان‌هاست: مرگ عزیزان، پایان عشق، فروپاشی خانواده‌ها و غیره.

تجربهٔ ذهنی و درونی شدهٔ جومپا لاهیری که خود در خانواده‌ای مهاجر متولد شده و رشد کرده است، اندوه غربت است که تأثیر آن در اندیشه و آثار او بسیار پررنگ است. هرکدام از داستان‌ها، عشق‌هایی را روایت می‌کنند که میان آدم‌های معمولی جریان دارد. در داستان‌هایش پایبندی به سنت‌ها و گاهی پس زدن آنها، توصیف دو نسلی که در دو بستر فرهنگی متفاوت زندگی کرده و می‌کنند، تفاوت بین فرزندان و پدر و مادرها، تضاد بین نسل‌ها را نشان می‌دهد. در داستان اول «خاک غریب» ما با

خانواده‌ای مهاجر روبه‌رو هستیم. روما دختر خانواده که به نسل دوم مهاجران تعلق دارد و رفته‌رفته به سن بلوغ رسیده نه تنها تفاوت‌های فرهنگی را درک می‌کند، بلکه شاهد تأثیر این تفاوت‌ها در زندگی نزدیکانش به خصوص پدر خویش است که درگیر یک رابطهٔ عاطفی شده است. روما پیش از به دنیا آمدن فرزندش، آکاش، کارمند یک دفتر وکالت بوده اما وقتی کودکش به دنیا می‌آید استعفایش را می‌نویسد و کارش را رها می‌کند. ازدواج روما و آدام آمریکایی ازدواجی از دو فرهنگ متفاوت است.

در داستان «انتخاب جا» نویسنده، ایدهٔ ازدواج در غربت را مطرح می‌کند. ازدواج افرادی که در غربت یک نسل جلو آمده‌اند و در عین ارتباط ذهنی که با ریشه‌های قدیمی خود دارند؛ خودشان نیز در حال ریشه دادن در خاک غریب هستند. ازدواج دو زوج میانسال آمیت و مگان از دو فرهنگ متفاوت که در خلال ازدواج، دوستی به نام پم در مدرسه شبانه‌روزی قدیمی آمیت، ناگفته‌هایی از گذشته خود را واکاوی می‌کند.

در داستان «جهنم ـ بهشت» با زنی روبه‌رو هستیم که تمام عمرش را صرف شوهر و تنها بچه‌اش کرده و روزگارش را در آشپزخانه گذرانده است و با آمدن هم‌وطنی بنگالی و اهل کلکته، زندگی زن دچار تحول می‌شود. زنی که هیچ‌گاه قلبش را چیزی نلرزانده، ناگهان با ورود این مرد دچار حال متفاوتی می‌شود.

در داستان «خوبی محض» دختری بنگالی به نام سودا سعی دارد با برادر الکلی‌اش و نقشی که او در اعتیادش داشته، کنار بیاید. داستان «به کسی مربوط نیست» نیز در مورد دختر باهوش سی سالهٔ بنگالی است که هنوز عروسی نکرده و خواستگاران متعدد بنگالی و غیربنگالی دارد. بخش دوم که شامل سه داستان پیوسته است؛ دو شخصیت محوری به نام‌های هِما و کاشیک دارد که داستان اول «اولین و آخرین بار» از زاویه دید هِما روایت می‌شود. داستان دوم «آخر سال» سه سال بعد، از زبان کاشیک روایت می‌شود و روایت سومین داستان «رفتن به ساحل» از نگاه هردو است.

در تمام داستان‌ها ازدواج میان یک آمریکایی هندی‌تبار و یک آمریکایی سفیدپوست اتفاق افتاده است. شخصیت‌هایی که درگذر زمان تحت تأثیر محیط جدید قرار گرفته و نگاه سنتی و بومی خود را از دست داده‌اند. احساس غربت، تنهایی، عدم تعلق به محیط، ترس و دلزدگی، شخصیت‌های خاک غریب را ساخته‌اند. آنچه داستان‌ها را شکل می‌دهد روزمرگی و غربت است و هیچ حادثه فوق‌العاده‌ای اتفاق نمی‌افتد.

۲ـ۳.بازنمایی جنسیت در مجموعه داستان «خاک غریب»

سبک نوشتاری جومپا لاهیری، در سطح گفتار شخصیت‌های زنان مشخص می‌شود. از مؤلّفه‌های حاکم بر سبک گفتار زنانه می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: مؤلّفه‌های نحوی شامل:جملات پرسشی به شکل حدیث نفس، جملات توصیفی، اطناب و جزئی‌نگری، کاربرد فراوان جملات کوتاه و مؤلّفه‌های واژگانی شامل:کاربرد رنگ واژه‌ها، کاربرد واژه‌های متعلق به زنان، پرداختن به عواطف زنانه، پرداختن به باورها و اعتقادات خرافی رایج میان زنان. در این بخش ضمن تحلیل هر کدام از مؤلّفه‌های نحوی و واژگانی نمونه‌هایی از متن داستان‌ها ذکر شده است.

۲-۳-۱. مؤلّفه‌های نحوی

۲-۳-۱-۱.جملات پرسشی به شکل حدیث نفس

حدیث نفس یا خودگویی، یکی از شگردهای ادبیات داستانی است. «این شیوه فاقد مخاطب است. این نوع گفتار، سیراندیشه و افکار درونی شخص را بیان می-کند»(شریفی، ۱۳۸۷: ۵۲۵). لاهیری در داستان‌هایش، حدیث نفس را شیوهٔ مؤثری برای ارائهٔ روندهای ذهنی شخصیت‌هایش یافته است. در داستان‌های او شخصیت‌ها، افکار و احساسات خود را به زبان می‌آورند تا خواننده از نیات و مقاصد آنها باخبر شود.

«رفت تو فکر که نکند چیزی هست که پدر به او نگفته؟ به این فکر افتاد که اوضاع مجتمعی که پدر توش زندگی می‌کند چه طور است؟ پله‌هایش زیاد است؟ همسایه‌ها او را می‌شناسند؟ هوایش را دارند؟» (لاهیری، ۱۳۸۷: ۴۴).

«روما ناگهان دلش خواست از پدر سؤال کند هیچ وقت شده برای مرگ مادر گریه کند؟ ولی می‌دانست هیچ وقت این سؤال را نخواهد کرد و می‌دانست که پدرش هم هیچ وقت اعتراف نخواهد کرد که از این احساسات داشته یا از این دست کارها کرده یا نه. (همان: ۵۷)

«از خودش پرسید نکند حال پدر بد شده. نکند با ماشین رفته داروخانه پیدا کند که آسپرین بخرد.» (همان: ۵۳)

۲-۳-۱-۲. جملات توصیفی، اطناب، جزئی‌نگری

توصیف، نوعی کنش زبانی است. توصیف در واقع ارائهٔ نمایشی از اشیاء، خصلت‌ها و کنش‌ها است. اصولاً داستان بدون توصیف معنا و مفهوم نخواهد داشت «زیرا توصیف به آن جنبه‌ای خیال‌انگیز بخشیده و به واقع‌نمایی آن کمک می‌کند. البته حجم زیاد و بی‌رویهٔ توصیف، سیر داستان و خیال‌انگیز بودن آن را به چالش می‌کشد به عبارت دیگر ضرباهنگ رویدادها، کُند می‌شود و این مسئله گاه تا قطع کامل حوادث روایی نیز پیش می‌رود» (اعلایی، ۱۳۹۵: ۹۴). توصیف علاوه بر تبیین روشن جزییات، خواننده را در جریان مکان و زمان وقوع داستان نیز گذاشته و در کنار توصیفات مربوط به شخصیت، پاره‌ای از توصیف‌ها نظیر سقف اتاق، چراغ، کاناپه و... چارچوب داستان را می‌آفرینند. توصیف نزد لاهیری از اهمیّت زیادی برخوردار است:

«گردن و کمرش پهن‌تر شده بود. افتادگی یک مرد چند سال بزرگ‌تر و نامطمئن‌تر را پیدا کرده بود. موها را عقب داده بود. روی شقیقه‌هایش داشت خالی می‌شد و پازلفی‌هایش بلند بود. جینش شق و رق نبود. پاچه‌هایش پوسیده بود و پلیور

راه راه با آستین‌های بفهمی نفهمی کوتاهش را انگار از کهنه‌فروشی خریده بود» (لاهیری، ۱۳۸۷: ۱۸۰).

«کاناپه چند تکه مشکی به شکل **U**، چراغ پایه بلند کرومی که بالایش قوس داشت، میز کوکتل قلوه‌ای شکل رویه شیشه‌ای و یک میز ناهارخوری سفید فایبرگلاس، دور تا دورش صندلی‌های همرنگ، رومیزی با نقش و نگار هندی که ممکن بود روتختی باشد و هیچ ور میز را نمی‌پوشاند. وسط میز عوض سبد میوه یا دسته گل تازه‌ای که مادرم همیشه می‌چید، یک بشقاب استیل بود توش یک نمکدان معمولی و دو تا شیشه ترشی ـ ترشی انبه تند و ترشی لیمو شیرین که در نداشتند و مارک‌های رویشان لک داشتند و توی هر کدام یک قاشق بود» (همان: ۲۸۴).

۲-۳-۱-۳.کاربرد جملات کوتاه

زنان بیش از مردان در نوشته‌های خود از جملات تلگرافی و کوتاه استفاده می‌کنند لاهیری در این اثر حتی جملاتی را به کار می‌برد که فقط در حد یک کلمه است.کوتاهی جمله با جزئی‌نگری نیز در ارتباط است که محدودهٔ جمله را کوچک می‌کند:

«به مگان فکر کرد، فکر کرد شاید باید برگردد بهش بگوید دارد به هتل می‌رود. ولی به راهش ادامه داد. نمی‌توانست پاهایش را که روی زمین قدم برمی‌داشتند، ببیند»(همان: ۱۳۰).

«وقتی سرم داد می‌کشید که چرا زیاد پای تلفن‌ام یا چرا از تو اتاقم بیرون نمی‌آیم، من هم برمی‌گشتم، داد می‌زدم و به او می‌گفتم موجود بدبختی است می‌گفتم هیچی از من نمی‌داند»(همان: ۸۹).

«فهمیدم این برنامهٔ همیشگی‌شان است و آموزش و توضیح لازم ندارد. بلند شدم نشستم تماشایشان کردم. باقی موهای چیترا را مجسم کردم که آنها هم یک روز

خاکستری می‌شدند مجسم کردم در کنار پدرم پیرزن می‌شود»(همان: ۳۰۰).

۲-۳-۲.مؤلّفه‌های واژگانی

۲-۳-۲-۱. کاربرد رنگ‌واژه

یکی از ابزارهایی که نویسنده برای نمایش امور واقعی و ذهنی به کار می‌برد، رنگ است. این عنصر را می‌توان به عنوان یکی از معیارهای سنجش شخصیت به شمار آورد زیرا هر رنگی بیانگر وضعیت روحی و جسمی فرد است. گسترهٔ واژگانی زنان در خصوص رنگ‌ها بیشتر از مردان است و جزئی‌نگری زنان در کاربرد نام رنگ‌ها مشخص می‌شود.

«زنان در کاربرد رنگ‌واژه‌ها دقت و جزئی‌نگری بیشتری دارند و در مقایسه با مردان از اصطلاحات متنوع‌تری برای رنگ‌ها استفاده می‌کنند. اما دربارهٔ اینکه زنان قدرت ادراک رنگ بیشتری دارند، شاهدی وجود ندارد»(اوگریدی، ۱۳۹۴: ۵۳۸).

به نظر می‌رسد چون در جامعه، مردان فقط به موضوعات کاری، سیاسی و اجتماعی علاقه نشان می‌دهند، مسائل جزئی و پیش‌پا افتاده مانند تشخیص رنگ را بی‌اهمیّت تلقی می‌کنند؛ بنابراین یکی از تمایزاتی که در نوشتار مردان و زنان دیده می‌شود به کار بردن رنگ‌واژه‌هاست. مردان معمولاً رنگ‌های اصلی را به کار می‌برند اما زنان به طیف گسترده‌ای از رنگ‌ها توجه نشان می‌دهند. بسامد بالای استفاده از رنگ‌واژه‌ها در «خاک غریب» نشان‌دهندهٔ جزئی‌نگری لاهیری و وسعت دایرهٔ واژه‌های توصیف رنگ اوست.

«پدر صندوق عقب را بازکرد و چمدان سیاه کوچک چرخ‌داری را بلند کرد. با شلوار کتان قهوه‌ای، پیراهن پولو آبی آسمانی و کفش تنیس سفید چرم، کلاه بیس‌بالی سرش بود. پدر با آن موهای خاکستری و پوست سفید، عملاً می‌شد مال هر کجای دنیا باشد. مادر اگر بود در این سرزمین شمالی، شرقی به چشم می‌آمد. با ساری‌های

روشنش و با خال‌های آلبالویی ریزش»(لاهیری، ۱۳۸۷: ۲۲).

«سانگ برای دیوار، سبز آرامش‌بخشی انتخاب کرده برای زهوارها رنگ بنفش روشن، رنگی که شرکت رنگ‌سازی اسمش را موش کور گذاشته بود. گوشی تلفن قهوه‌ای روشن را که گذاشت کمی از ردّ انگشت‌های موشی رنگش روی گوشی مانده بود» (همان: ۲۰۱).

«دوست سانگ جین روشن چسب پوشیده بود با یک تی‌شرت سفید و بلیزر سرمه‌ای و کفش چرمی قهوه‌ای و در نمای زرد اخرایی و یکتوریایی خانه انگار دنبال عیب و ایراد می‌گشت» (همان: ۲۰۴).

۲-۳-۲-۲. کاربرد واژه‌های متعلق به زنان

تفاوت‌های زبانی زن و مرد به تفاوت‌های اجتماعی این دو گروه برمی‌گردد. «هریک از دو جنس در برخی حوزه‌های فعالیتی، فعال‌تر از جنس دیگر است، اصطلاحات مربوط به آن حوزه، مردانه یا زنانه تلقی می‌شود. در صورتی که زنان و مردان هر جامعه از الگوهای زبانی ویژۀ خود پیروی نکنند، پایگاه اجتماعی خود را از دست خواهند داد و یا لااقل مورد تمسخر قرار خواهند گرفت»(مدرسی، ۱۴۰۰: ۱۶۲).

پرداختن به اموری که کانون توجه زنان است مانند امور خانه‌داری، پخت و پز، زیورآلات، وسایل آرایش و... را نیز می‌توان از وجوه تمایز نگارش زنان با مردان به شمار آورد. « پرداختن به شخصیت زن از دیدگاه مرد رمان‌نویس، مشکلاتی در پی دارد؛ چرا که او زن را از دیدگاه یک مرد می بیند و شناخت و تجربۀ او از روحیات زن به روابط اجتماعی او و زندگی در کنار زنانی با عنوان مادر و... شکل می‌گیرد؛ اما نویسندگان زن با شناختی که از روحیه و احساسات زنانه دارند و با دیدگاه و اندیشه‌ای زنانه، بهتر می‌توانند زن و دنیای زنانه و تلاش او برای اثبات هویت فردی و وجودی خود را به نگارش درآورند»(پورتقی میاندواب و عقدایی، ۱۴۰۰ : ۲۶). در داستان‌های لاهیری

که بیشتر شخصیت‌های آنها را زنان تشکیل می‌دهند، جنسیت در انتخاب واژگان تأثیر به‌سزایی داشته است که نشان‌دهندهٔ نگاه زنانهٔ او به دنیای اطراف است.

ـ کاربرد زیورآلات

«با آن دستبندهای سرخ و سفید مامان که زن‌های هندی دست می‌کنند و ساری تانگیل و خط کلفت شنگرف روی فرق سر و صورت گرد پُر و چشم‌های درشت مشکی‌اش که داد می‌زد هندی است. پراناب دو سه سنجاق قفلی به دستبندهای نازک طلای مامان را هم دیده بود که همیشه پشت باقی النگوهای سرخ و سفیدش می‌انداخت. مادرو خواهرها و عمه و خاله‌های خودش در کلکته هم از این سنجاق‌ها داشتند»(لاهیری، ۱۳۸۷: ۷۴).

ـ کاربرد وسایل آرایش

«مگان معمولاً آرایش نمی‌کرد ولی برای مناسبت امشب، رژ قرمز رنگ زده بود. آمیت دید قیافه‌اش را خراب کرده: زیبایی هوشمندانه و سنتی صورت مگان را ترجیح می‌داد»(همان: ۱۰۶).

ـ واژه‌های مربوط به فیزیولوژی زنان

در کاربرد واژه‌های مربوط به فیزیولوژی زنانه «می‌توان مفاهیم و تصاویری را مطرح کرد که احتمال بیان آن توسط مردان نزدیک به صفر است»(شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۹۱).

«براساس اینکه این بچهٔ جدید، دختر باشد یا پسر، مجبور بود لباس‌های کوچک‌تر را نگه دارد یا ردّ کند برود. تا تست آمینو، که جنس بچه را مشخص می‌کرد، چهار هفتهٔ دیگر مانده بود. هیکلش هنوز چندان نشان نمی‌داد حامله است. مانده بود تا لگد بچه را حس کند. ولی برخلاف دفعهٔ پیش، به حضور حیات در درون خودش،

شک نداشت. دنبال لباس‌های حاملگی‌اش گشت، شلوارهای کمر گشاد و تونیک‌هایی که به زودی لازم‌شان داشت»(لاهیری ،۱۳۸۷: ۵۵).

«نمی‌دانستم بعد از تولد من، بار پنجم است که حامله شده و آن قدر ناخوش و خسته است و نگران از دست دادن یک بچهٔ دیگر که بیشتر روز را می‌خوابد، بعد از ده هفته، یک بار دیگر سقط کرد و توصیهٔ دکتر این بود که دیگر امتحان نکند» (همان: ۸۳).

ـ کاربرد وسایل آشپزخانه و امور پخت و پز

«ظرف‌ها را که شست خشک‌شان کرد، بعد ظرفشویی را سیم کشید و خشک کرد، خرده‌های غذا را از سر زهاب جمع کرد. باقیماندهٔ غذاها را گذاشت توی یخچال، کیسهٔ زباله را گره زد گذاشت توی سطل بزرگی که بیرون خانه به چشمش خورده بود و درها را قفل کرد. سر میز آشپزخانه نشست و با ماهی‌تابه ور رفت که وقت شستنش متوجه شده بود، دسته‌اش لق شده»(همان: ۳۸).

۲-۳-۲-۳. پرداختن به عواطف زنانه

گفتار زنان، شامل مسائل خانوادگی و عاطفی، علایق و ترس‌های زنان، عشق به طبیعت و گل و گیاه و عاطفهٔ مادرانه، همه با شخصیت زنان در ارتباط است. زن بودن لاهیری و ذهنیت و نگرش احساسی او باعث شده تا جملات و الفاظی که بار عاطفی زنانه در آنها زیاد است، در داستان‌هایش پر کاربرد باشد که از ویژگی‌های صرفی یا نظام واژگانی است.

«مادر به خاطر زندگی مشترکش به جایی بیگانه رفته بود و همهٔ فکر و ذکرش مراقبت از بچه‌ها و خانه و خانواده بود»(همان: ۲۱).

«تابستان قبل از اول دبیرستان، وقتی عادت ماهانه‌ام شروع شد، برایم سخنرانی مبسوطی کرد و گفت از این به بعد حق ندارم بگذارم دست هیچ پسری به بدنم

بخورد»(همان: ۸۹).

«خودش ترجیح می‌داد سبزی بکارد ولی سبزی بیش از گل کار می‌برد. کاشتن این چیزها، کاری معمولی بود: مورد و فلوکس که آهسته زیر درختچه‌ها رشد می‌کنند، دو تا بوتهٔ آزالیا، یک ردیف سوسن پلانتین، کِلماتیس که از تیر چوبی ایوان بالا برود و یک بوته گل ادریس به یادبود زنش. دلش طاقت نیاورد چند تا گوجه‌فرنگی هم کاشت با چند شاخه گل همیشه بهار و گل حنا»(همان: ۶۱).

۲-۳-۲-۴.باورها و اعتقادات خرافی رایج میان زنان

«با حرف‌های مادرش بزرگ شده بود که گم کردن طلا شگون ندارد و همان‌طور که هواپیما بلند می‌شد، در لحظه‌هایی که حرکت هواپیما هنوز حالی‌اش بود فکری سیاه از سرش گذشت که هواپیما سقوط می‌کند یا وسط هوا منفجر می‌شود»(همان: ۳۵۱).

۳. نتیجه‌گیری

جومپا لاهیری از نویسندگان معاصر است که در آثار او می‌توان زنانه‌نویسی و تجربه نگاه زنانه را به طور مشهودی در شکل، صدا و محتوای متفاوتی که خلق کرده است، دریافت. کاربرد واژه‌ها، تعابیر و صورت‌های نحوی خاص که از ویژگی‌های گفتمان زنان است در سازه‌های زبانی پر بسامدی در آثار او یافت می‌شود. روحیات خاص زنان، مسائل و مشکلات آنها، تجربه‌هایی که از لحاظ روحی و فیزیولوژیک تنها در زنان است، شاخص‌های ایدئولوژیک و عقیدتی واژه‌ها، باورها و عقاید مربوط به موقعیت اجتماعی زن، در خوانش اجتماعی داستان‌های او قابل توجه است. در لایهٔ واژگانی، واژه‌های به کار رفته در داستان‌های او حول محور خانواده و مسائل و دل‌مشغولی‌های زنان است. در لایهٔ نحوی آنچه مورد توجه است؛ به کار بردن

جمله‌های کوتاه، توصیف و همچنین ساده‌نویسی اوست. می‌توان به این نتیجهٔ کلی دست یافت که مردان و زنان برای توصیف جهان پیرامون خود، زبان متفاوتی را به کار می‌برند. متغیرهای زبانی وابسته به طبقات اجتماعی و تفکرات فرهنگ‌محور در نوشتار زنان بیشتر نمود پیدا می‌کند و تأثیر فرهنگ بر جنسیت‌زدگی زبان را در آثار زنان بیشتر می‌توان دریافت. سطح واژگان به کار برده شده توسط لاهیری، نشان‌دهندهٔ فرهنگ و اندیشهٔ اجتماعی او و محیطی است که در آن پرورش یافته است و شخصیت‌های داستان‌هایش، مهاجرانی هستند که برای زندگی بهتر تلاش می‌کنند البته مهاجرانی که خود مهاجرت نکرده‌اند اما مهاجر محسوب می‌شوند چون در خانواده‌ای مهاجر متولد شده یا رشد کرده‌اند. با تحلیل زبانی اثر او می توان به اندیشه-هایی که ورای زبانش وجود دارد، دست یافت و ساختار روابط انسانی را درک کرد. در مجموع از میان مؤلّفه‌های نحوی، جملات توصیفی، و جملات کوتاه و ازمیان مؤلّفه-های واژگانی استفاده از رنگ واژه‌ها و تأکید بر عواطف زنانه، پرکاربردترین مؤلّفه‌های زنانه‌نویسی در مجموعه داستان خاک غریب است.

کتاب شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) اوگریدی، ویلیام(۱۳۹۴)، ***درآمدی بر زبان‌شناسی معاصر***، ترجمهٔ علی درزی، چاپ اول، تهران: سمت.

۲) برسلر، چارلز(۱۳۹۳)، ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی***، ترجمهٔ مصطفی عابدینی‌فرد. چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

۳) ترادگیل، پیتر(۱۳۷۶)، ***زبان‌شناسی اجتماعی، درآمدی بر زنان و جامعه***، ترجمهٔ محمد طباطبایی، چاپ اول، تهران: آگاه.

۴) شریفی، محمد (۱۳۸۷)، ***فرهنگ ادبیات فارسی***،چاپ اول، تهران: فرهنگ نشر نو.

۵) شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، ***نقد ادبی***، چاپ سوم، تهران: میترا.

۶) فتوحی، محمود (۱۳۹۰)، ***سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، چاپ چهارم، تهران: سخن.

۷) لاهیری، جومپا(۱۳۸۷)، ***خاک غریب***، ترجمهٔ امیرمهدی حقیقت، چاپ پنجم، تهران: ماهی.

۸) لیکاف، رابین تالمک(۱۳۹۹)، ***زبان و جایگاه زن***، ترجمهٔ مریم خدادادی و اسماعیل یاسرپور، چاپ اول، تهران: نگاه.

۹) محمدی‌اصلی، عباس (۱۳۹۹)، ***جنسیت و زبان‌شناسی اجتماعی***، چاپ سوم، تهران: گل‌آذین.

۱۰)مدرسی، یحیی(۱۴۰۰)، ***درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان***، چاپ ششم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی ومطالعات فرهنگی.

۱۱)میشل، آندره(۱۳۸۲)، ***جنبش زنان (فمینیسم)***، ترجمهٔ هما زنجانی‌زاده، چاپ اول، مشهد: نیکا.

۱۲) وولف، ویرجینیا (۱۳۸۳)، ***اتاقی از آن خود***، ترجمهٔ صفورا نوربخش، چاپ هشتم، تهران: نیلوفر.

ب: مقاله‌ها

۱۳)اشراقی، منصوره، شاه بدیع‌زاده، محمد، اشرف‌زاده، رضا(۱۴۰۱)،**«مدرنیسم و نوشتار زنان»**، فصل‌نامهٔ علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)،دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۱، صص ۴۱-۵۶.

۱۴)اعلایی، مینا، شکریان، محمدجواد (۱۳۹۵)، ***«کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی»***، فصل‌نامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ۴۲، صص ۱۱۷ـ۱۱۸.

۱۵)پورتقی میاندواب،سولماز، عقدایی، تورج (۱۴۰۰)، **«نگاهی به فلسفهٔ وجودی زن در دو رمان زویا پیرزاد»**، فصل‌نامهٔ علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۴ ، شمارهٔ ۷، صص۵۱-۳۶.

۱۶) خادمی زاده،سعیده(۱۴۰۰) **«زن و جدال رمانتیسم و رئالیسم در رمان چشم‌هایش بزرگ علوی»**، فصل‌نامهٔ علمی‌تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۴ شمارهٔ ۸، صص۷۹-۹۶.

۱۷)فیاض، ابراهیم، رهبری، زهره (۱۳۸۵)، ***«صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران»***، مجلهٔ پژوهش زنان، شمارهٔ ۴،صص ۲۳ـ ۵۰.

فصل‌نامهٔ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارهٔ بیستم، زمستان ۱۴۰۳ (صص ۱۱۱-۱۴۵)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2024.442462.1177

بررسی نحوهٔ اثرپذیری فرمی و بلاغی از آیات پُرکاربرد قرآن در متون نثر فارسی

نادر لطفی صمیمی[۱] شکرالله پورالخاص[۲] بیژن ظهیری ناو[۳] رامین محرمی[۴]

چکیده

اثرپذیری از آیات قرآن‌کریم در آثار ادبی زبان فارسی پس از ورود اسلام به ایران و ترویج زبان عربی به تدریج رایج گشت. در ابتدا بیشتر جنبهٔ استفادهٔ ظاهری آیات مطرح بود اما از اواسط قرن پنجم هجری، جنبهٔ هنری و تصویری رجوع به قرآن با بهره‌گیری از صنایع تشبیه، استعاره، کنایه، تجسیم، تشخیص و تمثیل نیز مورد توجه شاعران و نویسندگان قرار گرفت. از آنجایی که قرآن‌کریم مزیّن به زیور بلاغت و ظرافت هنرهای بدیعی است؛ بنابراین بیشتر شاعران و نویسندگان پارسی‌گوی، در آراستن آثار خود به حلیت بلاغت، به استفاده از صنایعی چون تلمیح، اقتباس و تضمین روی آورده‌اند. هر چه از سبک مرسل به سمت سبک مصنوع می‌رویم تأثیر ظاهری و نیز بلاغی آیات قرآن در آثار منثور فارسی بیشتر می‌شود. در این میان برخی از آیات و مضامین معروف و پُرکاربرد قرآن به علّت اهمیّت و ضریب تأثیرگذاری بالاترشان، بیش از سایر آیات در لابلای اغلب آثار نثر فارسی به چشم می‌خورند. این پژوهش نشان می‌دهد که مضامین و موضوعات آیات پرکاربرد قرآن در سبک‌های مختلف نثری، بیشتر مربوط به زندگی پیامبران الهی و مباحث اعتقادی و یا مسائل اخلاقی و تربیتی است و هدف از به‌کارگیری متعدّد این آیات، بهره‌مندی از اثرگذاری بیشتر آنان در پیام‌ها و مطالب آموزنده و تربیتی متون نثر فارسی است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که در اثرپذیری فرمی و ظاهری صنایعی چون تلمیح و اقتباس و در اثرپذیری تصویری و بلاغی صنایع قصّه‌پردازی و تشبیه بیش از دیگر گونه‌ها به کار رفته است.

واژه‌های کلیدی: قرآن کریم، نثر فارسی، صنایع ادبی، اثرپذیری فرمی و ظاهری، اثرپذیری تصویری و بلاغی.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
n.lotfisamimi@yahoo.com
[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندهٔ مسئول).
pouralkhas@uma.ac.ir
[۳] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
bijanzahirinav@yahoo.com
[۴] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل ، ایران.
moharamy@uma.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۱۷- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۲/۱۱/۲۳

۱. مقدمه

تأثیرگذاری و تأثیرپذیری در حوزهٔ ادبیات، امری محتوم و ناگزیر است که به جرأت می‌توان گفت که بعید است بتوان یک پدیده یا یک اثر ادبی را عاری از این دو اصل یافت. به طوری که دوام و گستردگی هر زبان و به شکل عام‌تر ادبیات هر قومی به این دو عامل مؤثر بستگی دارد. در طول بیش از یک‌هزار و چهارصد سال، شاعران و ادیبان ایرانی به اغراض گوناگون از جمله نشان دادن توانایی‌های خود و تأثیرگذاری بیشتر آثار خود در دل مخاطبان از قرآن کریم بهره جسته و درخلق آثار خود از آن الهام گرفته و با آوردن آیات، واژگان، ترکیبات و مضمون آن به صورت تلمیح، تضمین، اقتباس و غیره در آثار خود، آن را زیباتر و جاودانه‌تر نموده‌اند. «بر این‌اساس پرتو حضور عناصر، شخصیت‌ها، سخن آن‌ها و تعالیم دین مبین اسلام در شعر و ادب فارسی قدمتی به دیرینگی زبان و ادبیات فارسی دارد، بدین معنا که نخستین نمونه‌های تجلّی قرآن در ادب پارسی با کهن‌ترین ابیات به جا مانده از شاعران و نویسندگان بزرگی چون: فردوسی و رودکی و شهید بلخی و ناصر خسرو و دیگران همراه بوده است. شعرای پارسی‌گو جهت انتقال و بیان احکام و تعالیم و آموزه های دینی و قداست‌بخشی به آثار خود و اثبات خبرگی‌شان در این کار، اشعار و آثار خود را با مفاهیم و مضامین آیات و اندیشه‌های قرآن زینت داده‌اند تا علاوه بر تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب، بر ارزش و غنای اثر خود بیفزایند»(حلبی، ۱۳۷۴: ۱۶). هدف اصلی این مقاله بررسی میزان و نحوهٔ استفاده از آیات شریفهٔ قرآن در آثار مشهور منثور فارسی، از پیدایش تا قرن نهم، از دو جنبهٔ ظاهری و تصویری است. این پژوهش به روش تحلیلی ـ توصیفی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و بررسی آثار معروف از سبک‌های مختلف نثری صورت گرفته است.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

قرآن، مقدس‌ترین متنی است که همواره مورد توجه مسلمانان بوده و در تمام ارکان زندگی آن‌ها حضوری پر رنگ و معنوی داشته است. این حضور از آغاز شعر دری- در عصر صفّاریان- تاکنون پیوسته ادامه داشته است(میرزامحمّد، ۱۳۸۶: ۴۵). شاعران و نویسندگان در هر دورهٔ سبکی به فراخور و به گونه‌های مختلف از آیات، مفاهیم و مضامین قرآن‌کریم در آثار خود بهره جسته‌اند که از مهم‌ترین آن‌ها یکی گونهٔ فرمی و ظاهری و دیگری شکل تصویری و بلاغی است. در این پژوهش با بررسی دقیق آثار معروف دوره‌های مختلف سبک نثری برآنیم تا به سؤالات زیر پاسخ دهیم:

الف- پارسی‌نویسان با بهره‌گیری از کدام شیوه‌های فرمی و بلاغی، پیام‌های قرآنی را در آثار خود گنجانده‌اند؟

ب- هدف نویسندگان پارسی‌زبان از کاربرد فرمی و بلاغی آیات پرکاربرد قرآنی در متون خود چه بوده است؟

ج- علّت تکرار آیات پرکاربرد در متون مختلف نثر با چه هدفی و چگونه صورت گرفته است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

بدون شک، هدف از کاربرد آیات پرتکرار قرآن‌کریم در جای جای متون نثر فارسی، در وحلهٔ اول تزیین خود اثر هنری – ادبی و در درجهٔ دوم آشکارساختن مفاهیم و مضامین بکر و بدیع این کتاب آسمانی برای مخاطبان بوده تا هرچه بیشتر برای درک عمیق آن بکوشند و از ثمرات آن در حیات دنیوی خویش بهره‌مند شوند. در این راه نویسندگان ضمن بهره‌گیری از شکل و ظاهر آیات و انعکاس آن در متون خود به شیوه‌های مختلف تلمیح، تضمین، اقتباس، واژگانی و محتوایی، به مسیر خیال‌انگیزی و تصویرپردازی قرآن نیز سری زده و از این شیوه نیز در بیان پیام و غرض خود که

غالباً جنبهٔ تربیتی دارد، بهرهٔ وافر برده‌اند و برای این امر نیز از آرایه‌های مختلف ادبی همچون تشبیه، استعاره، تشخیص، تجسیم، کنایه و قصه‌پردازی استفاده کرده‌اند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در خصوص تأثیر قرآن در آثار معروف نثر فارسی، مقالاتی وجود دارد که در اغلب آن‌ها، به صورت سطحی و گذرا به موضوع پرداخته شده است؛ همچنین در برخی از کتاب‌ها از جمله «فن نثر در ادب پارسی»، نوشته حسین خطیبی و«سبک‌شناسی» محمد تقی بهار به صورت مستقیم و یا غیر مستقیم به موضوع کاربرد آیات قرآن در ادب فارسی اشاراتی شده است؛ اما تا جایی‌که اینجانب مطالعه و بررسی کرده‌ام، هیچ پژوهشی در خصوص بررسی نحوه به کارگیری آیات قرآنی در نثر غیر عرفانی فارسی به صورت مستقلّ و مستقیم و با نگاه ژرف و عمیق و از زوایای مختلف، در قالب پایان‌نامه یا مقاله، تاکنون صورت نگرفته است و این تحقیق برای اولین بار صورت می گیرد. با این حال به برخی از کتاب‌ها و پایان‌نامه‌ها و مقاله‌های مرتبط با موضوع که می‌توانند به عنوان پیشینهٔ تحقیق محسوب شوند، اشاره می‌کنیم:

- حسین خالقی راد در مقالهٔ« تأثیر قرآن و حدیث در ادبیات فارسی» (۱۳۸۲) در شمارهٔ ۷۷ فصلنامه کتاب ماه ادبیات و فلسفه به صورت اجمالی به بررسی نحوه اثرگذاری قرآن و حدیث در نظم و نثر فارسی پرداخته است.

- مجید سرمدی و علی عابدی در مقالهٔ «بررسی مفهومی و ساختاری آیات قرآن در نفثه المصدور» (۱۳۹۲) در شمارهٔ چهارم «پژوهش‌های ادبی – قرآنی»، تأثیر آیات قرآن در متن نفثه المصدور را از لحظ معنایی و ساختاری مورد بررسی قرار داده‌اند.

- حسن عبدی در پایان‌نامهٔ «تأثیر قرآن در ادبیات فارسی»(۱۳۳۶)، به صورت سطحی به تأثیر قرآن بر ادبیات فارسی پرداخته است.

- زهرا شریفی در پایان‌نامهٔ «تأثیر قرآن بر ادبیات دوره فترت»(۱۳۹۰) به علت به وجود آمدن پدیدهٔ اقتباس از قرآن در دوره فترت(پس از دوره عباسی) پرداخته است.

- کتاب «تأثیرها و تصویرها، درآمدی بر تأثیر قرآن و حدیث بر متون فارسی»(۱۳۸۶)، محمد مهرآوران است که نویسنده در این کتاب، تأثیر قرآن در انواع متون فارسی را با ارائه شواهد مثال در دوره های مختلف نشان داده است.

- کتاب «در دلو آفتاب: گفتاری در تأثیر قرآن و حدیث بر ادب فارسی»(۱۳۸۸)، تألیف حسن جعفری‌تبار است که در این کتاب هم نویسنده به نحوهٔ انعکاس قرآن و حدیث در ادبیات فارسی پرداخته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. شیوه‌های اثرپذیری نثر پارسی از قرآن

قرآن کریم به‌عنوان آخرین کتاب آسمانی، زیبایی‌ها و جذّابیت‌های شگرف و ژرفی دارد. جذب مخاطب، هدفمندی، هماهنگی لفظی و معنوی، اثرگذاری معنوی، قابلیت‌های بالای زبانی و تناسب درونی و بیرونی، از جمله زیبایی‌های آن به شمار می‌رود. استفادهٔ شاعران و نویسندگان فارسی‌گوی از آیات قرآن، روش‌ها و شیوه‌های گوناگونی دارد؛ روش‌هایی که هم از نظر ظاهر و باطن و هم از دیدگاه بلاغت و تفسیر در یک سطح نیستند؛ یعنی استفاده از آن‌ها گاه واضح و آشکار است و هرکس با اندک آشنایی با این مقولات، به آسانی آن‌ها را درک می‌کند و گاه مخفی و پنهان است، به نحوی که تا کسی، آشنایی کافی و وافی با این مقولات نداشته باشد به درستی موفق به فهمیدن آن‌ها نمی‌شود؛ همان‌گونه که استفاده از آیات قرآنی گاه هنرمندانه و گاه غیر ناشیانه است؛ بنابراین از آنجا که نویسنده یا شاعر به دنبال اثرگذاری بیشتر و زینت‌بخشی و ماندگاری اثر خویش است پس سعی می‌کند از روش‌ها و شیوه‌های ارتباطی قرآن‌کریم بهره گیرد؛ به عنوان مثال برای بیان موضوعات

تربیتی و تعلیمی، از قصه‌گویی و روایت‌گری و تمثیل استفاده می‌کند و یا مانند قرآن، برای تأکید از سوگند و از صنعتی مثل سجع ، برای اثرگذاری بلاغی و آهنگین ساختن آن استفاده می‌کند(ایران‌زاده، ۱۳۸۹ :۴).

اثرپذیری از قرآن کریم در نثر فارسی را می‌توان به دو بخش عمده تقسیم کرد:

۲-۱-۱. اثرپذیری فرمی: شامل سه نوع اثرپذیری زبانی و بیانی، اثرپذیری قالبی و اثرپذیری تصویری است.

۲-۱-۱-۱. اثرپذیری زبانی و بیانی: این نوع اثرپذیری که واژگانی نیز نامیده می‌شود، شامل به کارگیری کلمات و عبارات و ترکیبات قرآنی است. واژه‌ها و ترکیباتی که ریشهٔ قرآنی دارند و شاعران و نویسندگان آن‌ها را از دل آیات قرآن استخراج کرده‌اند؛ بنابراین قرآن بر دایره‌المعارف واژگان و غنای عبارات و ترکیبات فرهنگ و ادب ایران تأثیر بسزایی داشته است. نظیر: خلیفه‌الهی آدم، ید بیضا، پیراهن یوسف، رحمت واسعه، هدهد صبا و غیره.

۲-۱-۱-۲. اثرپذیری قالبی و شکلی

این نوع اثرپذیری هم شامل نحوهٔ بهره‌گیری از قرآن در قالب صنایعی چون تضمین، اقتباس، تلمیح، اشاره، حل یا تحلیل، تمثیل(ارسال مثل) و غیره است.

۲-۱-۱-۲-۱.تضمین

تضمین در لغت یعنی گنجاندن و در ضمن چیزی در آوردن است و در علم بدیع، عبارت از این است که سخنور، بیت یا عبارتی از شعر یا نوشته دیگری یا آیه و حدیثی را در ضمن شعر یا نوشته خود بیاورد و نام گوینده آن را نیز ذکر می‌کند؛ مگر آنکه به دلیل شهرت فراوان او ضرورتی به ذکر آن نباشد(ر.ک: راستگو،۲۲:۱۳۷۶).

چشم حافظ زیر بام قصرآن حوری سرشت شیوه جنات تجری تحتهاالانهار داشت
(حافظ، ۱۳۷۴: ۶۱)

که حافظ عبارت «جَنَّات تَجرِی تَحتَها الاَنهار» را از آیهٔ ۸ سورهٔ بینه تضمین کرده است:«جَزاؤُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنّاتُ عَدْنٍ تَجْری مِنْ تَحْتِهَا ٱلأَنْهارُ».

۲-۱-۱-۲-۲.اقتباس

یکی دیگر از صنایع پُرکاربرد در اثرپذیری از آیات الهی در ادبیات فارسی صنعت اقتباس است. «اقتباس در لغت به معنی آتش و یا زبانه آتش گرفتن است. اقتباس کردن نیز از کسی فایده و دانش گرفتن و پیروی از او در دانش و علم را گویند»(نفیسی، ۱۳۵۵، ج۱: ۳۳۸). اقتباس در اصطلاح آن است که نویسنده یا شاعر، آیه‌ای از قرآن کریم یا بخشی از یک حدیث یا قطعه‌ای را بدون آنکه نام منبع و مأخذ آن را ذکر کند در شعر یا متن خود نقل کند.

و این بیت حافظ که اقتباسی است لطیف:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه فال به نام من بیچاره زدند
(حافظ،۱۳۷۴: ۱۸۴)

که اقتباس از آیه ۷۲سوره احزاب است که می فرماید:

«إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا؛ ما برآسمان ها و زمین و کوه ها امانت را عرضه داشتیم و آنها از آن بترسیدند و از قبول آن سر باز زدند و این انسان بود که (بار) آن را به دوش گرفت، بی شک او ستمگر نادان است»(محمدی،۱۳۷۴: ۲۳).

۲-۱-۱-۲-۳.تلمیح

همایی معتقد است: «مقصود از تلمیح به گوشه چشم اشاره کردن و در اصطلاح بدیع آن‌است که گوینده در فحوای سخن خود به قصه یا مثل یا آیه و حدیثی معروف اشاره کند، مانند این بیت سعدی:

گرش ببینی و دست از ترنج بشناسی　　روا بود که ملامت کنی زلیخا را

بیت به داستان یوسف و زلیخا اشاره دارد که زنان مصر زلیخا را در عشق یوسف سرزنش می‌کردند، اما وقتی یوسف به امر زلیخا وارد مجلس زنان شد و چشم آنان به یوسف افتاد، آنگونه خود را باختند و پریشان خاطر شدندکه به جای ترنج دستان خود را بریدند.

فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ؛»(یوسف/۳۱) هنگامی که بانوی کاخ، موذی‌گری زنان را شنید، به سویشان فرستاد و برای آنان بالش‌هایی آماده کرد، و برای خوردن میوه به هرکدامشان کاردی داد و به یوسف گفت: به مجلس آنان درآی! چون او را دیدند از هر جهت بزرگش یافتند، و باشگفتی از جمالش، اختیار از دست داده، به جای میوه جای جای دست‌های خود را بریدند!» (همایی، ۱۳۸۹: ۲۰۶).

۲-۱-۱-۳. اثرپذیری تصویری

اثر پذیری تصویری که در آن، روانی و زیبایی (لفظی و معنوی) عبارات نثر فارسی که متأثر از شیوایی و بلاغت آیات قرآن هستند، بررسی می شود. تشبیهات، استعارات، تمثیلات و کنایات موجود در آیات و عبارات قرآنی که در دل جملات و عبارات فارسی به کار رفته‌اند، زیبایی و شیوایی آثار منثور فارسی را دو چندان کرده‌اند.

۱-۳-۱-۱-۲. تصویر

خالدی معتقد است: «تصویر» چه حقیقی باشد و چه خیالی در ادبیات عرب یکی از ظواهر طبیعت برشمرده شده است(ر.ک: خالدی،۱۹۸۹: ۸۶). عبدالقاهر جرجانی هم «تصویر» را تمثال آن چیزی دانسته است که به وسیلهٔ چشم ظاهری رؤیت و به وسیلهٔ عقل آدمی درک می‌شود(ر.ک: جرجانی،۱۹۸۷: ۲۴۷).

۱-۱-۳-۱-۱-۲. معنی لغوی تصویر

در کتاب بلاغت تصویر«برای واژه تصویر(Image) معانی زیر ذکر شده است: عکس، کپی، بدل، شبیه، مجسمه، برگردان وغیره، علما و ادبای معاصر عرب هم واژه های «صوره» و «تصویر» را معادل معنی واژهٔ ایماژ دانسته‌اند. در زبان فارسی نیز واژهٔ «خیال» را برابر با «ایماژ» می‌دانند؛ اما در بحث بلاغت و نقد ادبی اصطلاح «تصویر» بیشتر مورد پسند همگان است»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۹-۳۸).

۲-۱-۳-۱-۱-۲. تصویر هنری

«بحث از تصویر، اختصاص به قلمرو ادبیات ندارد، بلکه در شعبه‌های گوناگون هنر از جمله نقّاشی و مجسّمه‌سازی و سینما، نیز این مفهوم کاربرد بسیار دارد»(همان: ۳۷). «تصویر، مجموعهٔ امکانات تبیین و تشریح هنری است که در شعر و حتی نثر مطرح است و زمینهٔ اصلی آن را انواع صنایع ادبی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، رمز و شکل‌های گوناگون ارائه تصاویر ذهنی می‌سازد» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۱: ۱۵)، اما تعریف سید قطب از تصویر جامع‌تر است؛ وی تصویر هنری را با اسلوب بیانی قرآن درهم می‌آمیزد و می‌گوید: تصویر، سیاق و ابزار هنری و ادبی است که در قالب آن حروف و واژگان با چینش ویژه‌ای کنار هم قرار می‌گیرند و در نهایت عبارت یا جمله‌ای شکل می‌گیرد که تصویری زنده و مجسم را در مقابل چشم خواننده قرار می‌دهد(ر.ک:

سید قطب،۱۳۵۹: ۴۴). به نظر او تصویر یکی از ابزارهای ویژه در روش و اسلوب بیان قرآنی است.

۲-۳-۱-۱-۲. صنایع بلاغی - ادبی

۲-۳-۱-۱-۲-۱. تشبیه

تشبیه، یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد. دربارهٔ تشبیه تعریف‌های بسیاری ارائه شده است که محور اصلی همه یک چیز است، از جمله آنچه جرجانی گفته است: تشبیه این است که معنی یا حکمی از معانی و احکام چیزی را برای چیز دیگر ثابت کنیم، مثل اثبات شجاعت شیر برای مرد و یا حکم نور را در مورد دلیل اثبات کنیم. از این جهت که دلیل حق و باطل را از یکدیگر جدا می‌کند، همانگونه که نور اشیاء را از یکدیگر مشخص می‌سازد و این تعریف عبدالقاهر، بیش از آن که مشتمل بر حقیقت و تعریف تشبیه باشد، نماینده وظیفه و کار تشبیه است(ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۷۱: ۵۳).

۲-۳-۱-۱-۲-۲. تجسیم

سید قطب تجسیم را از جمله عناصر خیال‌پردازی می‌داند و معتقد است:« تجسیم در لغت، به امر ظاهر و محسوس دلالت دارد. یکی از عناصرخیال‌پردازی حسّی، تجسیم هنری به معنای مجسم کردن هنری امور معنوی و مجرد در قالب اجسام محسوس وقابل رویت است و در اصطلاح به معنای صورت جسمانی دادن به امور معنوی و غیر مادی است. یا به عبارت دیگر، امور مجرد را به صورت مادی و محسوس و ملموس شناسانیدن و لباس مادی بر اندام آنها پوشانیدن است»(سید قطب،۱۳۵۹: ۸۲). برای مثال:«أُوْلَئِکَ الَّذِینَ اشْتَرُوُاْ الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَی فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَ مَاکَانوُا مُهْتَدِین مُهْتَدِینَ؛ آنان کسانی هستند که گمراهی را به جای هدایت خریدند، پس

تجارتشان سود نکرد و از راه یافتگان به سوی حق نبودند»(بقره/ ۱۶)؛ در این آیه با استفاده از آرایهٔ تجسیم، گمراهی و هدایت به صورت کالایی قابل خرید وفروش به نمایش گذاشته است.

۲-۳-۱-۱-۲-۳. داستان‌پردازی

داستان تصویری است عینی از برداشت نویسنده درباره زندگی، زیرا هر نویسنده‌ای دربارهٔ زندگی فکر و احساس معینی دارد. گاهی ممکن است نویسنده قادر نباشد افکار و احساسات خود را به هم پیوند دهد و بیان کند، از این رو افکار و عواطف را در تخیل شخصیت‌ها (خلق شخصیت‌ها) و عمل داستانی (حوادث) تشریح و تجربه می‌کند و این امر باعث آفرینش داستان می‌شود(ر.ک: غلامرضایی،۱۳۹۰: ۶۷). داستان در قرآن، در خدمت عنصر هدایت و ابلاغ رسالت است؛ در خلال سوره‌های متعدد، قرآن کریم در قالب داستان‌های جذاب از قبیل ماجرای اصحاب کهف، داستان حضرت موسی، حکایت بلقیس و سلیمان و سرگذشت حضرت یوسف به عنوان احسن‌القصص و غیره به تصویرسازی پرداخته است و این تصویرسازی به گونه‌ای عینی و ملموس است که گاه خواننده خود را در متن داستان می‌یابد و احساس می‌کند که خود بخشی از آن داستان است؛ به نظر سید قطب، حدود سه چهارم آیات قرآن را تعابیر تصویری و نمایشی تشکیل می‌دهد. از نظر وی سبک قرآن بجز در آیات تشریح، تصویری است و این همان راز اعجاز قرآن است(ر.ک: سید قطب،۱۳۵۹: ۸).

۲-۳-۱-۱-۲-۴. تشخیص

نوعی از خیال‌انگیزی یا صورت‌گری را می‌توان «شخصیت دادن» و یا تشخیص نامید. در ساده‌ترین تعریف از تشخیص، می‌توان گفت: «تشخیص عبارتست از حیات بخشیدن به اشیاء جامد از جمله ظواهر طبیعت، هیجانات و احساسات درونی و نسبت

دادن خصوصیات بشر به این جامدات؛ به طوری که قادر به انجام کارهای بشری باشند، آنها دارای عواطف و احساسات آدمی می‌گردند»(سید قطب، ۱۹۸۰: ۶۱). تشخیص را می‌توان بخشی از استعاره نامید. در واقع تشخیص یا «جاندار پنداری» از مهم‌ترین بخش‌های استعاره است که توأم با قدرت تخیّل و تصوّر ذهنی فراوانی است(ر.ک: قاسم زاده ابلی،۱۴۰۱: ۷۵). شخصیت بخشیدن به عناصر بی‌جان در تصاویر قرآنی به کثرت یافت می‌شود. به چند نمونه اشاره می‌کنیم: «وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ؛ سوگند به شب، هنگامی که به تدریج پشت کند»(تکویر/۱۷)؛ در این صحنه «شب» به مانند انسانی با اراده که روی خود را تاریک می‌کند، به تصویر کشیده می‌شود؛ از آنجا که روی برگرداندن و پشت کردن از ویژگی‌های بشری است، بنابراین آیه دارای صفت تشخیص است.

۲-۳-۱-۱-۲-۵. استعاره

استعاره نیز صورتی از صور بیان است؛«آن تشبیهی است که همه ارکان آن جز مشبه یا مشبه به حذف شده است و قرینه‌ای به آن ملحق می‌شود که بفهماند مراد از آن، معنای مستعار است، و نه معنای حقیقی»(یعقوب،۱۹۸۷: ۳۵). قصد استعاره یا شرح معناست یا آشکار نمودن بیشتر از آن. اشاره به معنا با واژگان اندک و یا زیبا جلوه دادن موقعیتی که در آن آشکار می‌شود(ر.ک: عسکری، ۱۹۸۴: ۹۸).«استعاره دورترین گام در تخییل است، وتأثیر مظاهر طبیعت و زندگی را بیان می‌کند، بیانی که پر از احساس است»(صاوی الجوینی،۱۹۷۵: ۱۵۴). استعاره در قرآن به دفعات مورد استفاده قرار گرفته است که تأثیر بسزایی علاوه بر زیبایی کلام در تأثیرگذاری بر مخاطب داشته است.

۲-۳-۱-۱-۲-۶.کنایه

کنایه نیز از جمله صنایعی است که در بحث تصویر و اثرپذیری تصویری کاربرد زیادی دارد. برخی فایده کنایه در کلام را مانند استعاره تحسین لفظ، تأثیر سخن و تهییج قوه خیال می‌دانند(ر.ک: اسمعیلی، ۱۳۶۵: ۱۲۵).«کنایه در لغت به معنای پوشیده سخن گفتن و در اصلاح علم بیان، عبارت است از ذکر ملزوم و اراده لازم مشروط بر جواز اراده ملزوم»(تفتازانی، ۱۳۷۶: ۳۹۶). همه علمای ادب بر اینکه کنایه از هر تصریحی رساتر و شیواتر است؛ معتقدند. شاید اصلی‌ترین دلیل شیوایی و جذاب بودن کنایه آن است که می‌تواند معانی را در قالب صورت‌های عینی ارائه دهد و آن را به صورت امری ملموس و مشهود درآورد و آن را آشکارا به نمایش گذارد در حالی‌که کلام صریح از اجرای چنین نقشی عاجز است(ر.ک: حسینی، ۱۴۱۳: ۷۵۴). برای مثال قرآن کریم در سوره «تبّت» صحنه‌ای را که زن ابولهب در حال حمل هیزم است تا آتش فتنه و دشمنی را در بین مردم زیاد کند، با استفاده از کنایه تصویرپردازی می‌کند«وَامرَأَتُهُ حَمَّالَةَ الحَطَبِ؛ و زن او نیز که همواره هیزم کش آتش افروز است»(مسد/۴). در اینجا زن ابولهب با سخنان خود بر آتش فتنه و تفرقه افزوده است. این عمل فتنه‌افکنی او کنایه از هیزم‌کشی است.

۲-۱-۱-۴. اثرپذیری محتوایی: شامل اثرپذیری موضوعی و مضمونی و نیز اثرپذیری مفهومی و فکری است.

۲-۱-۱-۴-۱. اثرپذیری موضوعی و مضمونی

نوعی از اثرپذیری که شامل ترجمه و شرح(تفسیر و تأویل) نیز می‌شود. اینکه نویسندگان و صاحب قلمان، در هر دوره و سبک ادبی، در بیان موضوعات مختلف از آیات شریفه قرآن مدد گرفته‌اند؛ این مضامین و موضوعات شامل وصف ذات و صفات خداوند، داستان انبیاء، مثل‌های قرآنی، واجبات دینی، موضوعات اخلاقی و اجتماعی می‌شود.

۲-۲. آیات پرکاربرد در متون نثر فارسی

بررسی‌ها نشان می‌دهد برخی از آیات معروف وموضوعات مشهور قرآنی، در لابه-لای متون نثر دوره‌ها و سبک‌های مختلف، کاربرد بیشتری نسبت به آیات دیگر داشته‌اند که از آن جمله می‌توان به موارد امانت، ولایت، مشورت، معراج پیامبر(ص)، ابلاغ رسالت رسول اکرم(ص)، معرفی اولی‌الامر، سجده بر آدم(ع)، احسان به والدین، میقات موسی(ع)، سخن گفتن عیسی(ع) در گهواره، مجلس زلیخا، سردشدن آتش بر ابراهیم(ع)، قصاص، پرهیز از خطر، ازدواج موسی(ع)، عجز برادران یوسف(ع) در برابر وی، صدای خوش داود(ع) اشاره کرد.

۲-۲-۱. مجلس زلیخا در قرآن مجید

«فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ؛ پس چون همسر عزیز از مکرشان اطلاع یافت نزد آنان کسی فرستاد و محفلی برایشان آماده ساخت و به هر یک از آنان [میوه و] کاردی داد و به یوسف گفت بر آنان درآی پس چون زنان او را دیدند وی را بس شگرف یافتند و [از شدت هیجان] دستهای خود را بریدند و گفتند منزه است خدا این بشر نیست این جز فرشته‌ای بزرگوار نیست»(یوسف/۳۱).

۲-۲-۱-۱. مجلس زلیخا در قصص‌الانبیاء

«در قصه چنین آمده است که هر یکی را تختی بساخت از سیم تا بر آنجا بنشینند. چون بیامدند، پیش هر یکی طبقی زرین بنهاد و کاردی و ترنجی و میوه‌های دیگر پیش نهاد. کاردها برگرفتند تا ترنجها ببرند و زلیخا یوسف را آراسته بود. آوازش داد که بیرون آی. یوسف بیرون آمد. چون چشم زنان بر یوسف افتاد، کارد بر ترنج بایست نهادن بر دست نهادند و دست می بریدند و از خود خبر نداشتند و زلیخا می‌خندید.

چون یوسف به خانه درآمد، ایشان بخویشتن نگریستند، خون دیدند که از دستهاشان می‌دوید و ایشان را خبر نه. گفتند: حاش للّه. یعنی سبحان اللّه. قوله تعالی:«فلما رأینه اکبرنه و قطعن ایدیهن و قلن حاش لله ما هذا بشراً ان هذا الا ملک کریم»(نیشابوری، ۱۳۸۲: ۱۰۲).

۲-۲-۱-۲. مجلس زلیخا در روضهٔ خلد

-«زلیخا لائمات مصر را حاضر کرد آنگاه نزدیک یوسف رفت که ای حریف دغا، مهرهٔ مهر من در ششدر ملامت افتاده و تو هنوز عذر می‌آوری؛ اگر هیچ چیز به مرادم نمی‌گمی، در پیش این کوتاه‌نظران دراز زبان بگذر تا تو را ببینند و زبان کوتاه کنند»(خوافی،۱۳۴۵: ۷۸).

اثرپذیری فرمی، قالبی از نوع تلمیح است و اشاره‌ای است به داستان مهمانی زلیخا و جمع کردن زنان مصر برای نشان دادن جمال حضرت یوسف(ع) به ایشان که عشق بازی زلیخا با بردهٔ خود و رسوایی‌اش را مورد مذمت قرار داده بودند. موضوع مهمانی زلیخا و محو شدن زنان در جمال یوسف(ع) و بریده شدن دست آنان به جای ترنج همچون فیلمی است که تصویر آن در پرده خیال خواننده نقش می‌بندد و نویسنده با استفاده از صنعت قصه‌پردازی به داستان حضرت یوسف(ع) اشاره کرده و دست به تصویرآفرینی زده است.

۲-۲-۲. سخن گفتن عیسی(ع) در گهواره در قرآن کریم

«فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ قَالُوا كَيْفَ نُكَلِّمُ مَنْ كَانَ فِي الْمَهْدِ صَبِيًّا. قَالَ إِنِّي عَبْدُ اللَّهِ آتَانِيَ الْكِتَابَ وَجَعَلَنِي نَبِيًّا؛ مریم به سوی عیسی اشاره کرد گفتند چگونه با کسی که در گهواره و کودک است سخن بگوییم؟ کودک گفت منم بنده خدا، به من کتاب داده و مرا پیامبر قرار داده است»(مریم/۳۰-۲۹).

۲-۲-۲-۱. سخن گفتن عیسی(ع) در گهواره در قصص‌الانبیاء

-«آنگاه مریم بسوی عیسی اشارت کرد که سخن ما خود او بگوید. «فاشارت الیه» گفتند بر ما افسوس می‌کنی، کردی آنچه کردی و ترا این رسد که بفرمایی که ما با کودکی در مهد سخن گوییم؟ در ساعت، حق تعالی عیسی را به سخن آورد مر علامت نبوت را و آیت را میان خلق و پاکی مریم و زکریا را. گفت:«انّی عبدالله»(نیشابوری، ۱۳۸۲: ۳۶۷).

۲-۲-۲-۲. سخن گفتن عیسی(ع) در گهواره در سفرنامهٔ ناصرخسرو

«و بر دیوار شرقی چون به گوشه رسد که جنوبی است ـ و قبله بر ضلع جنوبی است ـ و پیش دیوار شمالی، مسجدی است سرداب که به درجه‌های بسیار فرو باید شدن و آن بیست گز در پانزده باشد و سقف سنگین بر ستون‌های رخام و مهد عیسی، علیه‌السلام، آنجا نهاده است و آن مهد سنگین است و بزرگ، چنان‌که مردم در آنجا نماز کنند ـ و من در آنجا نماز کردم ـ و آن را در زمین سخت کرده‌اند چنان‌که نجنبد و آن مهدی است که عیسی به طفولیت در آنجا بود و با مردم سخن گفت و مهد در این مسجد به جای محراب نهاده‌اند و محراب مریم، علیهاالسلام، در این مسجد است، بر جانب مشرق و محرابی دیگر از آن زکریا، علیه السلام در این‌جاست و آیات قرآن که در حق زکریا و مریم آمده است نیز بر آن محراب‌ها نوشته‌اند و گویند مولد عیسی، علیه‌السلام، در این مسجد بوده. سنگی از این ستون‌ها، نشان دو انگشت دارد که گویی کسی به دو انگشت آن را بگرفته است گویند به وقت وضع حمل، مریم آن دو ستون را به دو انگشت بگرفته بود و این مسجد معروف است به مهد عیسی علیه‌السلام و قندیل‌های بسیار برنجین و نقره‌گین آویخته، چنان‌که همه شب‌ها سوزد» (ناصرخسرو، ۱۳۷۱: ۸۹).

۲-۲-۲-۳. سخن گفتن عیسی(ع) در گهواره درکلیله و دمنه

«آورده‌اند که ملکی بود او را ابن مدین خواندندی، مرغی داشت فنزه نام با حسی سلیم و نطق دل گشای، در گوشک ملک بیضه نهاد و بچه بیرون آورد. ملک فرمود تا

او را بسرای حرم بردند و مثال داد تا در تعهد او و فرخ او مبالغت نمایند. آن پادشاه را پسری آمد که انوار رشد و نجابت در ناصیه او تابان بود و شعاع اقبال و سعادت بر صفحات حال وی درفشان.

فی المهد ینطق عن سعاده جده　　اثر النجابه ساطع الرهان

انّ الهلال اذا رایت نموّه　　ایقنت بدراً منه فی اللمعان»

(منشی، ۱۳۹۲: ۲۸۳-۲۸۴).

حکایت سخن گفتن عیسی(ع) در گهواره است که ماجرای آن در سورهٔ مریم به تفصیل ذکر شده است؛ اثرپذیری از نوع فرمی قالبی و تلمیح است و نیشابوری و ناصرخسرو با استفاده از صنعت قصه‌پردازی و نقل حکایت حضرت عیسی(ع) دست به تصویرآفرینی زده‌اند. نصرالله منشی در کلیله و دمنه به صورت غیر مستقیم به نقل موضوع پرداخته است و با آوردن عبارت «فی المهد ینطق» که عبارتی قرآنی است به صورت ظریف به حکایت سخن گفتن عیسی(ع) در گهواره اشاره دارد و تصویرپردازی در این متن نیز با توجه به تشبیه پادشاه‌زاده به عیسی(ع)، می‌تواند از نوع تشبیهی باشد.

۲-۲-۳. سجده ملائک بر آدم(ع) در قرآن کریم

«وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ؛ و چون فرشتگان را فرمودیم برای آدم سجده کنید پس بجز ابلیس که سر باز زد و کبر ورزید و از کافران شد همه به سجده درافتادند»(بقره/۳۴).

۲-۲-۳-۱. سجده ملائک بر آدم(ع) در قصص‌الانبیاء

«پس آدم هفت روز چنان نشسته بود تا آنگاه که حق تعالی از بهشت تخت فرستاد از زر سرخ و گوهرها درو نشانده و لباس حریر و تاج. لباس درپوشید و تاج بر سر نهاد و بر تخت نشست و آن هفتصد هزار فرشته را که به زمین بودند با ابلیس همه را فرمود که آدم را سجده کنند»(نیشابوری،۱۳۸۲: ۹).

۲-۲-۳-۲. سجده ملائک بر آدم(ع) در جوامع‌الحکایات

-«بعضی اصحاب تواریخ گفته‌اند که کیومرث اول پادشاهی بود از فرزندان آدم علیه‌السلام، و عمر او هزار سال بود و مدت مُلک او سی سال بیش نبوده است؛ اما بعضی از اصحاب تواریخ، او را آدم دوم خوانده‌اند به سبب آنکه سیاه چرده بوده است و جمالی لایق داشت، چنان‌که هر که او را بدیدی، سجده کردی و بدین دو سبب او را آدم دوم گفته‌اند»(عوفی، ۱۳۷۴: ۲۷).

متن اول به موضوع سجده کردن فرشتگان بر آدم اشاره دارد و اثرپذیری ظاهری از نوع فرمی قالبی و تلمیح است و در اینجا نیشابوری با استفاده از صنعت قصه‌پردازی دست به تصویرآفرینی زده است. متن تصویر فرشتگان الهی در برابر آدم(ع) را در ذهن تداعی می‌کند. در متن دوم نیز عوفی به طور ضمنی بر حکایت سجده دیگر موجودات به آدم(ع) اشاره دارد اثرپذیری از نوع فرمی قالبی و تلمیح است. از نظر تصویری با توجه به نسبت شباهت دو فرد می‌توان گفت که نویسنده با استفاده از صنعت تشبیه تصویرآفرینی کرده است.

۲-۲-۴. سرد شدن آتش بر ابراهیم(ع) در قرآن کریم

« قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ؛ گفتیم ای آتش! بر ابراهیم سرد و ایمن باش»(انبیاء/۶۹).

۲-۲-۴-۱. سرد شدن آتش بر ابراهیم(ع) روضهٔ خلد

«حق تعالی او نگاه داشت و در حال آتش را بر او سرد کرد و به جای آتش از تنور ریحان برآورد. آیت«کوُنی بَرداً وَ سَلَاما» بر وی خواند»(خوافی،۱۳۴۵: ۳۳).

۲-۲-۴-۲. سرد شدن آتش بر ابراهیم(ع) در قصص‌الانبیاء

«آن‌گاه از زندان بیرون آوردند تا بآتش افکنند نتوانستند نزدیک آتش شدن از تبش، که سه فرسنگ تبش آتش می‌رفت. درماندند. ابلیس بدشمنی آدم و منجنیق ایشان را بیاموخت. منجنیق بساختند و سرش بر زانو بستند و در آن منجنیق نهادند و بینداختند. چون بمیان آتش بیارامید، ملک تعالی آتش را بر وی سرد گردانید. قوله تعالی:«یا نار کونی برداً و سلاماً علی ابراهیم.» ای اتش سرد باش بر ابراهیم، سرد با سلامت باش. و اگر چنان نگفتی ابراهیم از سردی طاقت نداشتی»(نیشابوری، ۱۳۸۲: ۵۲).

اثرپذیری از نوع فرمی قالبی تضمین است؛ خوافی بخشی از آیهٔ ۶۹ سورهٔ مبارکهٔ انبیاء را با ذکر منبع در این متن آورده و به داستان به آتش افکنده شدن حضرت ابراهیم(ع) توسط نمرودیان و گلستان شدن آتش بر وی به اذن خدا اشاره کرده است، سرد شدن آتش اشاره به سلامت و بی‌تأثیری آن بر ابراهیم(ع) است اینکه خاصیت سوزندگی خودش را از دست بدهد و بر پیامبر خدا سرد و امن باشد. تصویر سرد و غیر سوزاننده آتش بر ابراهیم(ع) تصویری بسیار دیدنی است که در این داستان سرد شدن آتش تنور و بیرون آوردن ریحان از آن دقیقاً به داستان قرآنی حضرت ابراهیم(ع) بر می‌گردد. تصویرسازی از نوع قصه‌پردازی است و سرد و ایمن شدن در کنار گل‌های ریحان که از تنور سرباز زده است تصویر انتزاعی دیدنی را در ذهن متبادر می‌کند. در متن دوم نیز نیشابوری حکایت گلستان شدن آتش بر ابراهیم خلیل را بیان کرده و از قرآن دلیل آورده است و اثرپذیری از نوع فرمی قالبی و تلمیح است و جان بخشیدن به آتش صنعت تشخیص است و در اینجا نویسنده با استفاده از صنعت تشخیص دست به تصویرآفرینی زده است.

۲-۲-۵. اطاعت از خدا و رسول(ص) در قرآن کریم

«يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا أَطِيعُوا اللَّهَ وَأَطِيعُوا الرَّسُولَ وَأُولِي الْأَمْرِ مِنْكُمْ فَإِنْ تَنَازَعْتُمْ فِي شَيْءٍ فَرُدُّوهُ إِلَى اللَّهِ وَالرَّسُولِ إِنْ كُنْتُمْ تُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ذَلِكَ خَيْرٌ وَأَحْسَنُ تَأْوِيلًا؛ ای کسانی که ایمان آورده‌اید خدا را اطاعت کنید و پیامبر و اولیای امر خود را اطاعت کنید پس هر گاه در امری اختلاف نظر یافتید اگر به خدا و روز بازپسین ایمان دارید آن را به کتاب خدا و سنت پیامبر عرضه بدارید این بهتر و نیک‌فرجام‌تر است»(نساء/۵۹).

۲-۲-۵-۱. اطاعت از خدا و رسول(ص) در قابوس‌نامه

«وکمتر حرمت پدر و مادر آنست که هر دو واسطه‌اند میان تو و آفریدگار تو، پس چندان‌که آفریدگار خود را و خود را حرمت داری واسطه را نیز در خور او بباید داشت. و آن فرزند که مادام خرد رهنمونِ او بُود از حق و مهر مادر و پدر خالی نباشد، و خدای تعالی همی گوید در محکمِ تنزیل خود:«اَطیعُوا الله وّ اَطیعُوا الرَّسولَ وَ اُولِی الاَمرِ مِنکُم.» این آیت را تفسیر کرده‌اند از چند روی و یک روایت چنین خوانده‌ام که «اولوالامر»پدر و مادرند که به حقیقت امر به تازی دو است: یا کار است یا فرمان و اولوالامر آن بود که او را هم فرمان بُود و هم توان و پدر و مادر را توان است به پروردن تو و فرمان است به خوبی آموختن»(عنصرالمعالی،۱۳۸۷: ۲۴-۲۵).

۲-۲-۵-۲. اطاعت از خدا و رسول(ص) در تاریخ بیهقی

«پس پسر سماک گفت: بدین وقت چرا آمده‌اید و شما کیستید؟ فضل گفت: امیرالمومنین است. به زیارت تو آمده است که چنان خواست که تو را ببیند.گفت: از من دستوری بایست به آمدن. و اگر دادمی آنگاه بیامدی که روا نیست مردمان را از حالت خویش در هم کردن. فضل گفت: چنین بایست. اکنون گذشت. خلیفه پیغامبر است علیه‌السلام و طاعت وی فریضه است بر همه مسلمانان و تو در این جمله آمدی

که خدای عزوجل گوید: «اطعیواالله واطیعوالرسول و اولی‌الامر منکم». پسر سماک گفت: این خلیفه بر راه شیخین می‌رود؟ و به این عدد خواهم بوبکر و عمر رضی‌الله عنهما را تا فرمان او برابر فرمان پیغامبر علیه‌السلام دارند؟ گفت: رود. گفت: عجب دانم چه در مکّه که حرم است این اثر نمی‌بینم. و چون اینجا نباشد توان دانست که بر ولایت دیگر چون است. فضل خاموش ایستاد. هارون گفت: مرا پندی ده که بدین آمده‌ام تا سخن تو بشنوم و مرا بیداری افزاید»(بیهقی،۱۳۷۶: ۷۷۸).

۲-۲-۵-۳. اطاعت از خدا و رسول(ص) در سیاست‌نامه

«هر آن کس که بر خلیفه رسول خدای عزوجل مخالف شود، با رسول خدای عزوجل خلاف کرده باشد و هر کس که سر از طاعت رسول علیه‌السلام بیرون برد، همچنین باشدکه سر از طاعت خدای تعالی بیرون کشیده باشد و از دایرهٔ مسلمانی بیرون شده باشد؛ چنان‌که خدای تعالی می‌گوید در محکم کتاب خویش «اطیعواالله و اطیعواالرسول و اولی‌الامر منکم.» اکنون کیست از شما که بهشت را به دوزخ بگزیند و حق را نصرت کند و روی از باطل بگرداند؟ با ما باشد نه با مخالف ما» (نظام‌الملک، ۱۳۸۰: ۲۲).

با توجه به ذکر منبع آیهٔ قرآنی، اثرپذیری از نوع فرمی قالبی و تضمین است. عبارت«أَطِيعُواالله وَأَطِيعُواالرَّسُولَ» عبارتی کنایی است و تصویرآفرینی متن نیز از نوع کنایی می‌باشد به این معنا که آیه بر ولایت تشریعی و تکوینی اهل بیت(ع) بر مؤمنان اشاره دارد و اطاعت از خدا و رسول و اولی‌الامر(ع) به معنی پذیرش ولایت مطلقهٔ ایشان است و مفهوم آن، این است که در اطاعت و بندگی خداوند پیرو محض رسول(ص) و اهل بیت(ع) باشید. اکثر تفاسیر منظور از اولی‌الامر را حضرت امام علی(ع) و فرزندان او (ائمهٔ اطهار) علیهم‌السلام ذکر کرده‌اند. ضمن اینکه با توجه به اینکه متن حالت روایی دارد، تصویرپردازی می‌تواند از نوع قصه‌پردازی هم باشد.

۲-۲-۶. امانت در قرآن کریم

«إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الْأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا وَإِذَا حَكَمْتُمْ بَيْنَ النَّاسِ أَنْ تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ إِنَّ اللَّهَ نِعِمَّا يَعِظُكُمْ بِهِ إِنَّ اللَّهَ كَانَ سَمِيعًا بَصِيرًا؛ خدا به شما فرمان می‌دهد که سپرده‌ها را به صاحبان آنها رد کنید و چون میان مردم داوری می‌کنید به عدالت داوری کنید در حقیقت نیکو چیزی است که خدا شما را به آن پند می‌دهد. خدا شنوای بیناست»(نساء/۵۹).

۲-۲-۶-۱. امانت در قابوس‌نامه

«اگر کسی به نزد تو امانتی بنهد تا بتوانی به هیچ حال مپذیر، از آنچه امانت پذیرفتن بلا پذیرفتن است؛ زیرا که عاقبت آن سه وجه بیرون نباشد، یا امانت به سلامت به وی بازرسانی، چنانکه خدای تعالی فرموده است:« ان الله تعالی یامرکم ان تود الامانات الی اهلها» و پیغامبر ما صلی الله علیه و سلم گفت :«ردو الامانات الی اهلها» که طریق مردی و جوانمردی آن است که امانت مردمان را نپذیری یا چون بپذیری نگاه داری تا به سلامت به خداوند بازرسانی»(عنصرالمعالی،۱۳۸۷: ۱۰۸).

۲-۲-۶-۲. امانت در نفثه‌المصدور

«اوقات روز در ساعات شب می‌پرداختم و از شب‌های هلالی در سیر متوالی لیالی بیض می‌شناخت و راستی با خویش سرفرا بسته بودم که چون بار آن عهده از ذمّت ضمیر نهاده آید و بموجب«انّ یأمرکم انْ تّؤدّوالاماناتِ الی اهلها» اعباء آن عقیله از گردن انداخته شود، از خدمت که عاقبت آن هر آینه وخامت بار آورد و سرانجام آن بی‌شک بندامت کشد، استعفا نمایم»(زیدری نسوی، ۱۳۸۵: ۱۲).

۲-۲-۶-۳. امانت در سیاست‌نامه

«به هر شهری نگاه کنند تا آنجا کیست که او را بر کار دین شفقتی است و از ایزد تعالی، ترسان است و صاحب غرض نیست، او را بگویند که «امانت این شهر و ناحیت در گردن تو کردیم. آنچه ایزد، تعالی، از تو پرسد ما از تو پرسیم. باید که حال عامل و قاضی و شحنه و محتسب و رعایا و خرد و بزرگ می‌دانی و می‌پرسی و حقیقت آن معلوم ما گردانی و در سرّ و علانیت می‌نمایی، تا آنچه واجب آید اندر آن می‌فرماییم. و اگر کسانی که بدین صفت باشند، امتناع کنند و این امانت نپذیرند، ایشان را الزام باید کرد و به اکراه بباید فرمود»(نظام‌الملک، ۱۳۸۰: ۵۴).

بخشی از آیهٔ قرآنی عیناً در متن آمده و منبع آن نیز ذکر شده و اثرپذیری از نوع فرمی قالبی و تضمین و تصویرپردازی متن هم از نوع تجسیم است:«إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُكُمْ أَنْ تُؤَدُّوا الْأَمَانَاتِ إِلَى أَهْلِهَا وَإِذَا حَكَمْتُمْ بَيْنَ النَّاسِ أَنْ تَحْكُمُوا بِالْعَدْلِ»(نساء/۵۹). در متن به بخشی از آیهٔ ۵۹ سورهٔ نساء بدون ذکر منبع اشاره شده و اثرپذیری از نوع فرمی قالبی و اقتباس است و اگر طبق بیان تفاسیر قرآنی، حکایت پرسش خداوند از انسان در عالم زر برای تقبّل امانت خلیفه‌اللهی حق تعالی بر روی زمین را مدّ نظر قرار دهیم، اثر پذیری می‌تواند از نوع فرمی قالبی و تلمیح نیز باشد و نیز با توجه به عبارت «تؤدّوالاماناتِ الی اهلها» از صنعت تجسیم در این متن تصویرآفرینی استفاده شده است. متن سوم نیز به صورت ظریفی یادآور حکایت تفویض امانت خلیفه اللهی است که از سوی خداوند به انسان عرضه شد و اثرپذیری ظاهری آن از نوع محتوایی موضوعی و اثرپذیری تصویری – بلاغی نیز از نوع کنایی است.

۲-۲-۷. مشورت در قرآن کریم

« فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ

الْمُتَوَكِّلِينَ؛ پس به برکت رحمت الهی با آنان نرمخو و پرمهر شدی و اگر تندخو و سخت‌دل بودی، قطعاً از پیرامون تو پراکنده می‌شدند. پس از آنان درگذر و برایشان آمرزش بخواه و در کارها با آنان مشورت کن و چون تصمیم گرفتی بر خدا توکل کن زیرا خداوند توکل‌کنندگان را دوست می‌دارد»(آل عمران/۱۵۴).

۲-۲-۷-۱. مشورت درکلیله و دمنه

«و ایزدتعالی که پیغامبر را علیه‌السلام مشاورت فرمود نه برای آن بود تا رأی او را که بامداد الهام ایزدی و فیض الهی موید بود و تواتر وحی و اختلاف روح‌الامین علیه السلام بدان مقرون، مددی حاصل آید، لکن این حکم برای بیان منافع و تقریر فواید مشورت نازل گشت تا عالمیان بدین خصلت پسندیده متحلی گردند وله الحمد الشاکرین»(منشی، ۱۳۹۲: ۱۹۹).

۲-۲-۷-۲. مشورت در قابوس‌نامه

«و از مشورت کردن با پیران عار مدار و با عاقلان و دوست مشفق مشورت کن که با حکمت و با نبوت و تأیید محمد مصطفی صلی الله علیه و سلم، از پس از آنکه آموزگار وی و سازنده کار وی خدای عزوجل بود، هم بدان رضا نداد و گفت؛ سبحانه و تعالی؛ و شاور هم فی الامر یا محمد، با ایشان، پسندیدگان و یاران خویش، مشورت کن، تدبیر بر شما و نصرت بر من که خدایم و بدان که رأی دو کس نه چون رأی یک کس باشد، چه یک چشم آن نتواند دید که دو چشم بیند، و یک دست آن نتواند برداشت که دو دست بردارد»(عنصرالمعالی،۱۳۸۷: ۳۹-۴۰).

متن اول اشاره به آیهٔ مشورت دارد و اثرپذیری از نوع محتوایی و تفسیری است و در متن دوم عبارت«و شاور هم فی الامر» عبارتی قرآنی است که هنرمندانه در درون متن جای داده شده است و اثرپذیری می‌تواند از نوع فرمی بیانی و از گونهٔ واژگانی

ترکیبات اصلی باشد. همچنین مشورت کردن می‌تواند مفهومی کنایی داشته باشد به این معنی که خداوند بر پیامبر(ص) می‌فرماید که از تصمیم‌گیری و اقدام فردی بپرهیزد و در انجام امور از رأی و مشورت مردم بهره گیرد. پس تصویرپردازی در هر دو متن می‌تواند از نوع کنایی باشد.

۲-۲-۸. احسان به والدین در قرآن کریم

«وَقَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِنْدَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُلْ لَهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا؛ و پروردگار تو مقرر کرد که جز او را مپرستید و به پدر و مادر خود احسان کنید اگر یکی از آن دو یا هر دو در کنار تو به سالخوردگی رسیدند به آنها حتی اوف مگو و به آنان پرخاش مکن و با آنها سخنی شایسته بگوی»(اسراء/۲۳).

«وَوَصَّيْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ حُسْنًا وَإِنْ جَاهَدَاكَ لِتُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ فَلَا تُطِعْهُمَا إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ؛ و به انسان سفارش کردیم که به پدر و مادر خود نیکی کند ولی اگر آنها با تو درکوشند تا چیزی را که بدان علم نداری با من شریک گردانی از ایشان اطاعت مکن سرانجامتان به سوی من است و شما را از حقیقت آنچه انجام می‌دادید باخبر خواهم کرد»(عنکبوت/۸).

۲-۲-۸-۱. احسان به والدین در قابوس‌نامه

«تو بفرمان‌برداری خداوند تعالی مشغول باش، ترا با چون و چرا کار نیست و چون این فرمان خدای تعالی بجای آوردی حق پدر و مادر بشناس که حق شناختن پدر و مادر هم از فرمان خدای تعالی است»(عنصرالمعالی،۱۳۸۷: ۲۳).

عنصرالمعالی در ادامه باز به این موضوع اشاره دارد: «و زینهار ای پسر که رنجِ مادر و پدر خوار نداری که آفریدگار به حقِ مادر و پدر بسیار همی‌گیرد و خدای تعالی همی‌گوید:« فَلا تَقُل لَهُما أُفٍ و لا تَنهَرهُما و قُل لَهُما قولاً کَریما» (اسرا/۲۴)(همان: ۲۵).

۲-۲-۸-۲. احسان به والدین در جوامع‌الحکایات

«علمای تفسیر این آیت که آفریدگار عالم می‌فرماید: وَوَصَّیْنَا الْإِنْسَانَ بِوَالِدَیْهِ حُسناً وَإِنْ جَاهَدَاکَ عَلَی أَنْ تُشْرِکَ بِی مَا لَیْسَ لَکَ بِهِ عِلْمٌ فَلَا تُطِعْهُمَا؛ آن بود که چون سعد وقاص مسلمان شد مادر او جهینه دختر ابوسفیان بشنید و در مسجد پیغمبر آمد و سر برهنه کرد و در روی آفتاب بایستاد و سوگند خورد که در سایه ننشیند و سر نپوشد و طعام نخورد و شراب نیاشامد تا سعد از دین محمد برنگردد و زبان درازی بر محمد می‌کرد و سخنان ناسزا می‌گفت. سعد برخاست و نعلین در ربود و خواست که مادر را بزند و برنجاند. در این حال این آیت نازل شد که ما می‌فرماییم مر سعد را به نکویی کردن با مادر و پدر و به مراعات زندگانی کردن با ایشان» (عوفی،۱۳۷۴: ۷۳-۷۲).

در متن اول با توجه به اینکه به صورت کلی به موضوعی قرآنی در متن اشاره و بر احسان به والدین سفارش شده است، اثرپذیری می‌تواند از نوع محتوایی و تفسیری باشد و عبارت «حق پدر و مادر شناختن» استعاری است و تصویرپردازی متن هم می‌تواند استعاری باشد و در متن دوم هم بخشی از آیهٔ قرآنی عیناً در متن آمده و منبع آن نیز ذکر شده پس اثرپذیری از نوع فرمی قالبی و تضمین است و عبارت :«فَلا تَقُل لَهُما أُفٍ» کنایه از پرهیز از کوچک‌ترین بی‌احترامی به پدر و مادر است و تصویرآفرینی از نوع کنایی است و همچنین در متن سوم نیز با توجه به موضوع ارادهٔ سعد بر آزار رساندن مادر و شأن نزول آیهٔ سفارش والدین به انسان که در حق ایشان

نیکویی کند، اثرپذیری می‌تواند از نوع فرمی قالبی و تلمیح باشد و در اینجا نیز نویسنده با استفاده از صنعت تجسیم دست به تصویرآفرینی زده است.

۲-۲-۹. ابلاغ رسالت رسول(ص) در قرآن کریم

«يَا أَيُّهَا الرَّسُولُ بَلِّغْ مَا أُنْزِلَ إِلَيْکَ مِنْ رَبِّکَ وَإِنْ لَمْ تَفْعَلْ فَمَا بَلَّغْتَ رِسَالَتَهُ وَاللَّهُ يَعْصِمُکَ مِنَ النَّاسِ إِنَّ اللَّهَ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الْكَافِرِينَ؛ ای پیامبر آنچه از جانب پروردگارت به سوی تو نازل شده ابلاغ کن و اگر نکنی پیامش را نرسانده‌ای و خدا تو را از گزند مردم نگاه می‌دارد، آری خدا گروه کافران را هدایت نمی‌کند»(مائده/۶۷).

۲-۲-۹-۱. ابلاغ رسالت رسول(ص) روضهٔ خلد

«روزی رسول خدا را دیدم پهلو بر خاک نهاده و رنگ مبارک متغیر بود، ارغوان بوستان «انا احسن منه» طراوت شاخ زعفران گرفته بود و غنچه ورد باغ بلاغ از درد «بلّغ ما انزل الیک» به صفت گل زرد شکفته»(خوافی،۱۳۴۵: ۱۷۹).

۲-۲-۹-۲. ابلاغ رسالت رسول(ص) در گلستان سعدی

«دیدم که نصیحت نمی‌پذیرد و دم گرم من در آهن سرد او اثر نمی‌کند. ترک مناصحت گرفتم و روی از مصاحبت بگردانیدم و قول حکما کار بستم که گفته‌اند:«بلّغ ما عَلیکَ فاِن لَم یَقبلوا ما عَلیکَ»(سعدی،۱۳۶۳: ۵۸۷).

در متن اول بخشی از آیهٔ قرآنی بدون ذکر منبع آورده شده و اثرپذیری از نوع فرمی قالبی و اقتباس است. اثرپذیری تصویری متن هم با توجه به عبارت«غنچهٔ ورد باغ بلاغ» از نوع استعاری است و در متن مربوط به گلستان نیز اثرپذیری ظاهری می‌تواند از نوع قالبی و اشاره باشد؛ عبارت «بلّغ» به طور کلّی بیان شده که می‌تواند شامل پند و نصیحت یا توبیخ و سرزنش باشد و تصویرآفرینی هم می‌تواند از نوع

کنایی باشد. سعدی با آوردن عبارت«بَلِّغ مَا عَلَیک» احتمالاً به آیهٔ ۶۷ سورهٔ مبارکهٔ مائده، اشاره ظریفی داشته است.

۲-۲-۱۰. قصاص در قرآن کریم

«وَكَتَبْنَا عَلَيْهِمْ فِيهَا أَنَّ النَّفْسَ بِالنَّفْسِ وَالْعَيْنَ بِالْعَيْنِ وَالْأَنْفَ بِالْأَنْفِ وَالْأُذُنَ بِالْأُذُنِ وَالسِّنَّ بِالسِّنِّ وَالْجُرُوحَ قِصَاصٌ فَمَنْ تَصَدَّقَ بِهِ فَهُوَ كَفَّارَةٌ لَهُ وَمَنْ لَمْ يَحْكُمْ بِمَا أَنْزَلَ اللَّهُ فَأُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ؛ و در تورات بر آنان مقرر کردیم که جان در مقابل جان و چشم در برابر چشم و بینی در برابر بینی و گوش در برابر گوش و دندان در برابر دندان می‌باشد و زخم‌ها قصاصی دارند و هرکه از آن درگذرد پس آن کفاره او خواهد بود و کسانی که به موجب آنچه خدا نازل کرده، داوری نکرده‌اند آنان خود ستمگرانند» (مائده/۴۵).

«وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ؛ و ای خردمندان شما را در قصاص زندگانی است، باشد که به تقوا گرایید»(بقره/۱۷۹).

۲-۲-۱۰-۱. قصاص در تاریخ جهانگشای جوینی

«و اگر سیاست واجب نبودی و پادشاهان کامگار و شهریاران جبّار را از آن گریزستی؛ آیت حدید و سیف مُنزل نگشتی و بقصاص که موجب بقا و تناسل و توالد است اشارت نرفتی که« وَ لَكُمْ فِي الْقِصاصِ حَياةٌ يا أُولِي الْأَلْبابِ»(جوینی، ۱۳۹۱: ۶۳۶).

و نیز در جایی دیگر آورده است: «بقصاص برهان الدین که لحوم العلماء مسموع بر موجب فتاوی ائمه او را با امام فخرالدین عبدالعزیز الکوفی دادند تا بقصاص پسر که «النّفسُ بِالنّفسِ و الجُرُوحُ قَصاص» او را بکشت و ارباع نشابور از جور او پاک شده خوارزمشاه را مسلّم گشت»(همان: ۳۶۲).

۲-۲-۱۰-۲. قصاص در کلیله و دمنه

«مادر شیر گفت: سخن علما در فضیلت عفو و جمال احسان مشهور است لکن در جرم‌هایی که اثر آن در فساد عام و ضرر آن در عالم شایع نباشد. چه هرکجا مضرت شامل دیده شد و وصمت آن ذات پادشاه را بیالود و موجب دلیری دیگر مفسدان گشت و حجت متعدیان بدان قوت گرفت و هریک در بدکرداری و ناهمواری آن را دستور معتمد و نمودار معتبر ساختند و عفو و اغماض وتجاوز و اغضا را مجال نماند و تدارک آن واجب بل که فریضه گردد.

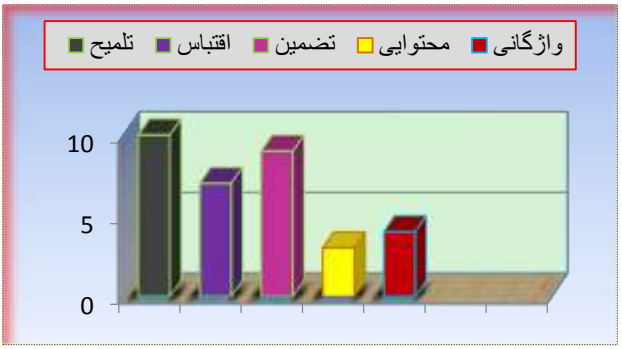
ولکم فی القصاص حیوهٔ یا اولی الالباب و فی الشر نجاهٔ حین لاینجیک احسان»

(منشی، ۱۳۹۲: ۱۳۱).

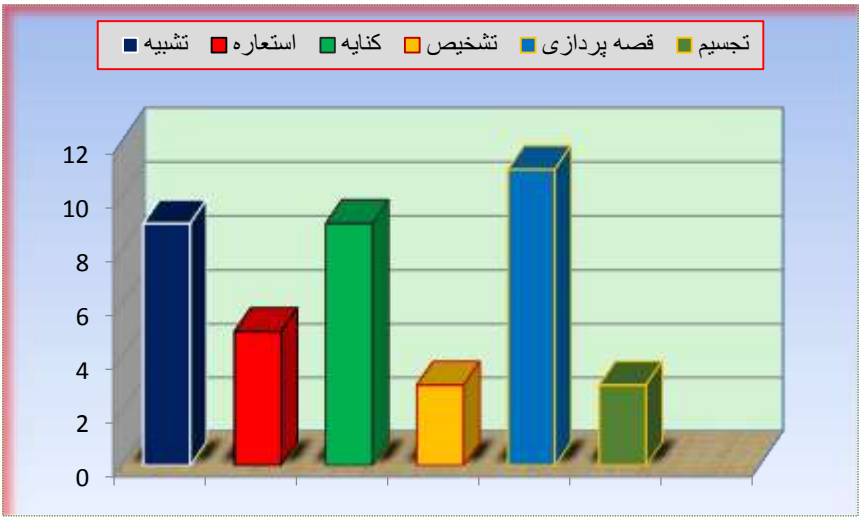
در بخش اول متن جوینی و کلیله و دمنه بحث قصاص است و بخشی از آیهٔ قرآنی بدون ذکر منبع در متن آمده و اثرپذیری از نوع فرمی و قالبی و اقتباس است و تصویرسازی نیز با توجه به شخصیت‌بخشی به اعضاء و جوارح از نوع تشخیص است.

در متن دوم تاریخ جهانگشا نیز اثرپذیری از نوع فرمی بیانی و از گونه واژگانی ترکیبات اصلی است که نویسنده عین عبارات «النّفسُ بِالنّفسِ و الجُرُوحُ قَصاص» را در متن آورده و همین‌طور با استفاده از صنعت تجسیم دست به تصویرآفرینی زده است.

۲-۳. نمودارها



الف- نمودار میزان اثرپذیری فرمی متون نثر فارسی از آیات پرکاربرد قرآن کریم



ب- نمودار میزان اثرپذیری بلاغی متون نثر فارسی از آیات پرکاربرد قرآن کریم

۳. نتیجه‌گیری

آثار فاخر ادب پارسی جزء تراث فرهنگی گذشتگان و موجب فخر حاضران محسوب می‌شوند. بررسی اجمالی این آثار نشان می‌دهد که اغلب تعبیرات و عبارات و اشارات و استدلال‌های آنان که بیشتر جنبهٔ حکمی و تربیتی دارند، اقتباس یا الهام

از کتاب آسمانی ما قرآن کریم است. کنکاش در سبک‌های نوشتاری زبان فارسی نشان می‌دهد این تأثیرپذیری با ورود اسلام به ایران آغاز شده و بررسی تاریخ ادبیات ما حاکی از آن است که هرچه زمان گذشته است، نفوذ و گسترش معنوی کلام الهی در فرهنگ و ادبیات مردم مسلمان ایران بیشتر شده است. بیشتر مضامین شعر فارسی پس از ورود اسلام به ایران بیشتر رنگ و بوی دینی، حکمی، اخلاقی و پند و موعظه گرفت، بنابراین به کارگیری آیات قرآنی در آثار پارسی رونق بیشتری یافت و ای بسا این امر موجب تأثیرات شگرف و ژرف در ادبیات تعلیمی زبان فارسی شد. شیوهٔ بهره مندی از آیات قرآنی در طول دوره‌های مختلف نه تنها به کهنگی نگرایید بلکه رونق و رواج بیشتری هم گرفت به گونه‌ای که در سبک‌های مسجّع و مصنوع جزء ویژگی-های سبکی آن دوره محسوب می‌شده و حتی زینت آثار شاعران و نویسندگان به آیات قرآنی از افتخارات و مباهات ایشان شمرده می‌شده است. با بررسی آثار مشهور نثر پارسی از قبیل قصص‌الانبیاء، قابوس‌نامه، سیاست‌نامه، کلیله و دمنه، تاریخ بیهقی، گلستان سعدی، تاریخ جهانگشای جوینی، نفثه المصدور، مقامات حمیدی، چهارمقالهٔ عروضی، جوامع‌الحکایت، سفرنامهٔ ناصرخسرو و روضهٔ خلد درمی‌یابیم که برخی از آیات و مضامین قرآنی به صورت متواتر در متون آثار مذکور به چشم می‌خورند که این امر نشان‌دهندهٔ اهمیّت و اثرگذاری بیشتر آنها نسبت به آیات و مضامین دیگر است. این آیات و مضامین پُرکاربرد را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱- آیات مرتبط با داستان زندگی پیامبران ۲- آیات مربوط به مسائل دینی و اعتقادی و ۳- آیات و مضامین مرتبط با مسائل اخلاقی و تربیتی. با توجه به اینکه دستهٔ مربوط به زندگی پیامبران بیش از دو دسته دیگر است. اثرپذیری در این‌گونه آیات در فرمی و ظاهری به صورت تلمیح و در تصویری و بلاغی به شکل روایتگری و قصه‌پردازی است. هرچه از سبک مرسل به سمت مسجّع و مصنوع می‌رویم، اثرپذیری از آیات قرآنی

بلاغی‌تر و ادبی‌تر می‌شود و در اثرپذیری فرمی اقتباس و تضمین و در تصویری تشبیه و کنایه و استعاره از دیگر گونه‌ها پررنگ‌تر دیده می‌شوند.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) ***قرآن کریم***(۱۳۹۸)، ترجمهٔ حجت الاسلام حسین انصاریان.

۲) اسمعیلی، اسماعیل(۱۳۶۵)، ***امثال القرآن***، تهران: اسوه.

۳) بیهقی، ابوالفضل محمد بن حسین(۱۳۷۶)، ***تاریخ بیهقی***، تصحیح علی اکبر فیاض، تهران: هیرمند.

۴) تفتازانی، مسعودبن عمر(۱۳۷۶)، ***مختصرالمعانی***، به کوشش: خطیب قزوینی و محمدبن عبدالرحمن، قم، دارالفکر.

۵) جرجانی، عبدالقاهر(۱۹۸۷م)، ***أسرار البلاغه***، تحقیق محمد عبد العزیز النجار، قاهره: چاپ محمد علی صبیح و أولاده.

۶) جوینی، علاءالدین عطاملک محمد(۱۳۹۱)، ***تاریخ جهانگشای جوینی***، تصحیح: محمّد قزوینی، چاپ دوم، تهران: نگاه.

۷) حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد(۱۳۷۴)، ***دیوان حافظ***، تصحیح علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، چاپ دوم، تهران: یاسین.

۸) حسینی، سید جعفر(۱۴۱۳)، ***أسالیب البیان فی القرآن*** ،تهران: مؤسسهٔ الطباعهٔ و النشر.

۹) حلبی، علی اصغر(۱۳۷۴)، ***تأثیر قرآن و حدیث در ادب فارسی***، تهران: اساطیر.

۱۰)حمیدالدین ابوبکر عمربن محمودی،(۱۳۹۴). ***مقامات حمیدی***، تصحیح: رضا انزابی نژاد، چاپ چهارم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۱۱)خالدی، صلاح عبد الفتاح(۱۹۸۹م)، ***التصویر الفنی عند سید قطب***، سعودی: دار المناره.

۱۲)خوافی، مجد(۱۳۴۵)، ***روضهٔ خلد***، به کوشش: حسین خدیو جم، تهران:زوّار.
۱۳)راستگو، سید محمد(۱۳۷۶)، ***تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی***، تهران: سمت.
۱۴)زیدری نسوی، شهاب‌الدین محمد(۱۳۸۵)، ***نفثه‌المصدور***، تصحیح و توضیح: دکتر امیرحسن یزدگردی، تهران: وزارت آموزش و پرورش.
۱۵)سعدی، مصلح الدین(۱۳۶۳)، ***گلستان***، تصحیح: دکتر محمد خزائلی، چاپ پنجم، تهران: جاویدان.
۱۶)سید قطب،(۱۳۵۹)، ***آفرینش هنری در قرآن***، ترجمه: فولادوند، محمد مهدی، تهران: بنیاد قرآن.
۱۷)_____(۱۹۸۰م)، ***التصویر الفنی فی القرآن الکریم***، بیروت: دار الشروق.
۱۸)شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۷۱)، ***صور خیال در شعر فارسی***، چاپ پنجم، تهران: آگاه.
۱۹)صاوی الجوینی، مصطفی (۱۹۷۵)، ***البلاغه و النقد بین التاریخ و النقد***، قاهرهٔ دارالمعرفه، دانشگاه عین الشمس.
۲۰)عروضی سمرقندی، احمد بن عامر(۱۳۷۲)، ***چهار مقاله***، تصحیح: علّامه محمّد قزوینی، چاپ هفتم، تهران: جام.
۲۱)عسکری، ابوهلال الحسن بن عبدالله (۱۹۸۴م)، ***الصناعتین الکنایه و الشعر***، تح: مفید قیمحه، بیروت، دارالکتب العلمیه.
۲۲)عنصرالمعالی، امیر کیکاووس(۱۳۸۷)، **قابوس نامه**، به اهتمام و تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: علمی و فرهنگی.

۲۳)عوفی، سدیدالدین محمد(۱۳۷۴)، ***جوامع‌الحکایات***، تصحیح و توضیح: جعفر شعار، تهران: سخن.

۲۴)غلامرضایی، علی اصغر(۱۳۹۰)، ***درآمدی بر ساختار روایت قصه‌های قرآن***، تهران: انتشارات دانشکده صدا سیما.

۲۵)فتوحی، محمود(۱۳۸۵)، ***بلاغت تصویر***، چاپ دوم، تهران: سخن.

۲۶)محمدی، محمد حسین، (۱۳۷۴)، ***فرهنگ تلمیحات شعر معاصر***، تهران: میترا.

۲۷)منشی، ابوالمعالی نصرالله(۱۳۹۲)، ***کلیله و دمنه***، تصحیح و توضیح: مجتبی مینوی، چاپ دوم، تهران: ثالث.

۲۸)میرزا محمد،علی رضا (۱۳۸۶)، ***قرآن در مثنوی***، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۹)ناصرخسرو، ابومعین(۱۳۷۱)، ***سفرنامه ناصرخسرو***، به کوشش جعفر شعار، مصحّح: عباس رکنی، تهران: قطره.

۳۰)نظام‌الملک طوسی، ابوعلی(۱۳۸۰)، ***سیاست‌نامه(سیرالملوک)***، به کوشش جعفر شعار، تهران: چاپ سپهر.

۳۱)نفیسی، علی‌اکبر(ناظم الاطباء)(۱۳۵۵)، ***فرهنگ نفیسی***، ج۱، تهران: خیام.

۳۲)نیشابوری، ابواسحاق(۱۳۸۲)، ***قصص‌الانبیاء***، به اهتمام: حبیب یغمایی، تهران: علمی و فرهنگی.

۳۳)همایی، جلال‌الدین(۱۳۸۹)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: توس.

۳۴)یعقوب، امیل بدیع، بسام برکه، می شیخانی(۱۹۸۷م)، ***قاموس المصطلحات اللغویه و الادبیه عربی/ انجلیزی/ فرنسی***، بیروت: دارالعلم للملایین، موسسه القاهره للتالیف و الترجمه و النشر.

ب: مقاله‌ها

۱) ایران‌زاده، نعمت‌الله، ذبیحی(۱۳۸۹)، سید احمد، «***مضامین داستان قرآنی حضرت یوسف (ع) در شعر معاصر***»، فصل‌نامه متن‌پژوهی ادبی، دورهٔ۱۴، شمارهٔ ۴۶،صص ۹۵ـ۱۲۲.

۲) قاسم‌زاده‌ابلی، حسن، اسدالهی، خدابخش و شاد منامن، محمدرضا(۱۴۰۱)، «***تصویرآفرینی بلاغی از قرآن کریم در شعر و ادب فارسی*: مطالعهٔ موردی اشعار سلمان هراتی**»، فصل‌نامهٔ علمی ـ تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۵، شمارهٔ۱۰،صص ۷۸ـ ۶۳.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ بیستم، زمستان ۱۴۰۳ (صص ۱۴۶-۱۶۳)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.540961.1246

بررسی زبان غنایی سهراب سپهری از منظر زبان‌شناسی معاصر (یاکوبسن، سوسور)

امیر نجفی[۱]، فاطمه مدرسی[۲]

چکیده

زبان شعر غنایی، به‌ویژه در آثار شاعران معاصر، نه‌تنها ابزاری برای بیان احساسات و تجربه‌های درونی، بلکه بستری برای بازنمایی ساختارهای ذهنی، روان‌شناختی و معناشناختی است. در این میان، سهراب سپهری با بهره‌گیری از زبانی ساده، تصویری و تأمل‌برانگیز، توانسته است نوعی زبان شاعرانه خلق کند که فراتر از بیان صرف، به تجربه هستی‌شناسانه و عرفانی نزدیک می‌شود. شعر او با فاصله‌گیری از زبان توصیفی و منطقی، به سمت زبانی حرکت می‌کند که در آن واژگان، نشانه‌هایی سیال و چندلایه‌اند و مخاطب را به تأویل‌های ذهنی و روانی دعوت می‌کنند. هدف این پژوهش، بررسی زبان غنایی سهراب سپهری از منظر روان‌شناسی زبان و نشانه‌شناسی معاصر است. چارچوب نظری تحقیق براساس نظریۀ عملکردهای زبان رومن یاکوبسن و ساختار دال- مدلول فردینان دو سوسور بنا شده است. سؤال اصلی پژوهش آن است که چگونه زبان شعری سپهری با عملکردهای روان‌شناختی زبان و ساختار نشانه‌ای معنا در ارتباط است، و این ارتباط چه تأثیری بر تجربه ذهنی و روانی مخاطب دارد. روش تحقیق به‌صورت کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. نتیجه‌گیری پژوهش حاکی از آن است که زبان شعری سپهری، با بهره‌گیری از ظرفیت‌های روان‌شناختی و نشانه‌ای زبان، نوعی زبان درمان‌گر، هستی‌گرا و تأمل‌برانگیز است که مخاطب را به تجربه درونی، سکوت و بازاندیشی دعوت می‌کند. این زبان نه‌تنها در سطح ادبی، بلکه در سطح روان‌شناختی و معناشناختی نیز واجد ارزش تحلیلی و کاربردی است و می‌تواند در مطالعات میان‌رشته‌ای زبان، روان‌شناسی و ادبیات مورد توجه قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: زبان غنایی، روان‌شناسی معاصر، سهراب سپهری، رومن یاکوبسن، فردینان دو سوسور.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
amiirnajafii220@gmail.com

[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران (نویسنده مسئول).
f.modarresi@urmia.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۶/۱۵

۱.مقدمه

زبان، به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین ابزارهای ارتباط انسانی، نه‌تنها وسیله‌ای برای انتقال اطلاعات، بلکه بستری برای بیان احساسات، تجربه‌های ذهنی و ساخت معناست. در حوزهٔ ادبیات، به‌ویژه شعر، زبان از سطح صرفاً ارتباطی فراتر می‌رود و به ابزاری برای بازنمایی پیچیدگی‌های روانی، هستی‌شناختی و زیبایی‌شناختی تبدیل می‌شود. شعر غنایی، به‌عنوان یکی از ژانرهای برجسته ادبی، همواره محل تلاقی زبان و روان بوده است؛ جایی که واژگان نه‌تنها حامل معنا، بلکه خودِ معنا هستند.

با توجه به این مطالب در این میان، سهراب سپهری، شاعر و هنرمند معاصر ایرانی، با زبانی منحصربه‌فرد، ساده و در عین حال چندلایه، توانسته است نوعی زبان شاعرانه خلق کند که مخاطب را به تجربه‌ای درونی، شهودی و تأمل‌برانگیز دعوت می‌کند. شعرهای او، به‌ویژه در مجموعه‌هایی چون «صدای پای آب» و «حجم سبز»، از زبان توصیفی و منطقی فاصله گرفته و به سمت زبانی حرکت می‌کنند که در آن واژگان به نشانه‌هایی سیال، ذهنی و چندمعنایی تبدیل می‌شوند. این ویژگی‌ها، زبان شعری سپهری را به نمونه‌ای ممتاز برای تحلیل از منظر روان‌شناسی زبان و نشانه‌شناسی تبدیل کرده‌اند.

رویکردهای زبان‌شناسی معاصر، به‌ویژه نظریهٔ عملکردهای زبان رومن یاکوبسن (Roman Jacobsen) و نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور(Ferdinand de Saussure) ابزارهای تحلیلی مناسبی برای بررسی ساختار و کارکرد زبان در شعر سپهری فراهم می‌آورند. یاکوبسن با معرفی شش عملکرد زبان از جمله عملکرد غنایی، شاعرانهٔ و فرازبانی امکان تحلیل روان‌شناختی زبان را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد که چگونه زبان می‌تواند احساسات، نگرش‌ها و حالات ذهنی را منتقل کند. از سوی دیگر، سوسور با تفکیک دال و مدلول و تأکید بر رابطهٔ قراردادی و سیال نشانه‌ها، به ساختار معنا در زبان می‌پردازد و امکان تحلیل چندلایگی معنا در شعر را فراهم می‌سازد.

پرسش اصلی این پژوهش، آن است که چگونه زبان غنایی سهراب سپهری با عملکردهای روان‌شناختی زبان و ساختار نشانه‌ای معنا در ارتباط است و این ارتباط چه تأثیری بر تجربه ذهنی و روانی مخاطب دارد. هدف آن است که با تحلیل نمونه‌هایی از اشعار سپهری، نشان داده شود که زبان او چگونه از معناهای قراردادی فاصله گرفته و به مفاهیم ذهنی، عرفانی و روانی نزدیک می‌شود.

اهمیّت این پژوهش در آن است که با رویکردی میان‌رشته‌ای، پیوند میان زبان، روان‌شناسی و ادبیات را برجسته می‌سازد و نشان می‌دهد که زبان شعر می‌تواند نه‌تنها ابزار بیان، بلکه ابزاری برای تجربه درونی، درمان‌گری روانی و بازاندیشی هستی باشد. این تحلیل می‌تواند در مطالعات زبان‌شناسی ادبی، روان‌شناسی هنر و فلسفه زبان مورد استفاده قرار گیرد و افق‌های تازه‌ای در فهم زبان شاعرانه و نقش آن در ساخت ذهن و معنا بگشاید.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

شعر سهراب سپهری، به‌ویژه در آثار متأخرش، واجد زبانی غنایی، شهودی و سرشار از رمز و استعاره است که فراتر از ساختارهای صرفاً نحوی و معنایی حرکت می‌کند. این زبان، نه‌تنها حامل معنا، بلکه بازتابی از روان شاعر و تجربه زیسته اوست. از منظر روان‌شناسی زبان، به‌ویژه در چارچوب نظریات یاکوبسن (با تأکید بر کارکردهای زبان) و سوسور (با تمرکز بر رابطه دال و مدلول)، می‌توان زبان سپهری را به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی ناخودآگاه، تجربه زیباشناختی و ساختار ذهنی شاعر تحلیل کرد.

با توجه به اینکه زبان غنایی در شعر سپهری نه‌تنها ابزار بیان، بلکه خود موضوع تجربه است، این مقاله در پی آن است که با بهره‌گیری از رویکردهای روان‌شناسی زبان، به تحلیل ساختارهای زبانی و روانی شعر او بپردازد و نشان دهد چگونه زبان در شعر سپهری به ابزاری برای بازنمایی درونیات و تجربه هستی‌شناختی تبدیل می‌شود.

چگونه زبان غنایی سهراب سپهری با کارکردهای شش‌گانه زبان در نظریهٔ یاکوبسن هم‌پوشانی دارد؟

در شعر سپهری، رابطهٔ دال و مدلول چگونه از منظر سوسور دچار دگرگونی یا گسست می‌شود؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

مواردی از جمله: تحلیل کارکردهای زبان در شعر سپهری براساس نظریهٔ شش‌گانه یاکوبسن، با تمرکز بر کارکرد غنایی و روانی؛ بررسی رابطهٔ دال و مدلول در زبان شعری سپهری از منظر سوسور و تحلیل چگونگی گسست یا بازتعریف این رابطه در بستر شعر؛ اهداف تحقیق است و با توجه به فقدان مطالعات میان‌رشته‌ای جامع در حوزهٔ زبان شعری سپهری که زبان‌شناسی و روان‌شناسی را به‌طور هم‌زمان در تحلیل دخیل کند، نیاز به بازخوانی زبان شعر از منظر روان‌شناسی زبان به‌ویژه در مواجهه با شاعران غنایی‌نگر که زبان را نه‌فقط ابزار بلکه تجربه زیسته می‌دانند، ضرورت بررسی دارد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

مطالعهٔ زبان شعری سهراب سپهری در سال‌های اخیر مورد توجه پژوهشگران حوزه‌های زبان‌شناسی، نقد ادبی و نشانه‌شناسی قرار گرفته است. با این حال، اغلب این مطالعات یا بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی و سبک‌شناسی متمرکز بوده‌اند، یا به‌صورت محدود به تحلیل‌های ساختاری پرداخته‌اند. پژوهش حاضر با رویکردی میان‌رشته‌ای، تلاش دارد زبان غنایی سپهری را در سه سطح زبان‌شناختی، نشانه‌شناختی و روان‌شناختی بررسی کند؛ رویکردی که در مطالعات پیشین کمتر به‌صورت جامع دنبال شده است.

قنبری عبدالملکی، رضا، (۱۴۰۳)، مقالهٔ «تحلیل ساختار زبانی و نشانه‌ای شعر به باغ همسفران، سهراب سپهری بر مبنای نظریه نشانه‌شناسی پیرس» را چاپ کرده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که تصاویر شمایلی نظیر سبزینه و شقایق علاوه بر بازتاب ویژگی‌های حسی و بصری، حامل لایه‌های معنایی پیچیده‌ای هستند که تجربیات درونی و معنوی شاعر را به مخاطب منتقل می‌کنند. سپهری با ترکیب سطوح مختلف نشانه‌ای و بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی، شعری چندلایه و تأمل‌برانگیز خلق کرده است که علاوه بر زیبایی‌های بصری و زبانی، به بازنمایی مفاهیمی چون پیوند معنوی انسان با طبیعت، فلسفه عشق و جستجوی حقیقت وجودی می‌پردازد.

وفایی بصیر، احمد، (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «هنجارگریزی معنایی در هشت کتاب سهراب سپهری» به بررسی هنجارگریزی معنایی در شعر سپهری پرداخته است و نتیجه گرفته است که سپهری از بین انواع هنجارگریزی‌ها بیش‌تر از هنجارگریزی معنایی (تصویری) نظیر تشخیص، نماد، تشخیص، متناقض نما، تصاویر و ترکیبات تازه و حس‌آمیزی استفاده کرده و از انواع دیگر هنجارگریزی کمتر بهره جسته است. دلیل این امر را باید در نظام فکری سهراب جستجو کرد که اندیشه‌ای درون‌گرا دارد.

سعیدی، عبدالرضا، (۱۳۹۱)، مقالهٔ «نقد شعر «تا انتها حضور»، اثر سهراب سپهری از منظر رشد روانی سوژه در روان‌کاوی لاکان» را چاپ کرده است. نتیجه حاصل شده این است که این روش برای بررسی این اثر کاربرد دارد. همچنین با توجه به این باور پساساختارگرایان که «واقعیت یک متن زبان‌شناختی است»، نقد حاضر نیز مؤید نقد دیگری بر این اثر از منظر پساساختارگرایی است.

کرمی، محمود، (۱۳۹۸)، در مقالهٔ «جلوه‌هایی از زندگی انسان در شعر سهراب سپهری» نوشته است عامل اصلی تمایز او با انسان امروزی در این گفتار و نیز در آثارش، جدای از اثر پذیرفتن از عرفان غنی ایرانی- اسلامی، علاقه‌مندی سهراب به

آیین‌های شرق دور، مطالعات و سفرهای طولانی او و هم‌زیستی مسالمت‌آمیز او با طبیعت و در نتیجه، شاعرانه زیستنی جامعه پسند با اطرافیان خویش می‌باشد.

با توجه به پیشینه، پژوهش حاضر با تمرکز بر زبان غنایی سهراب سپهری و بهره‌گیری هم‌زمان از نظریه‌های یاکوبسن، سوسور و روان‌شناسی زبان، درصدد پر کردن خلأ موجود در مطالعات میان‌رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی است. این رویکرد، امکان تحلیل چندلایه‌ای زبان شاعرانه را فراهم می‌سازد و می‌تواند الگویی برای نقد ادبی مبتنی بر زبان‌شناسی شناختی و نشانه‌شناسی باشد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

زبان شعری سهراب سپهری، به‌عنوان نمونه‌ای برجسته از شعر غنایی معاصر فارسی، واجد ویژگی‌هایی است که آن را از زبان توصیفی، گزارشی یا خطابی متمایز می‌سازد. در پرتو نظریه‌های زبان‌شناسی و روان‌شناسی زبان، می‌توان نشان داد که زبان سپهری نه‌تنها ابزار بیان احساسات، بلکه بستری برای تجربه ذهنی، روانی و هستی‌شناسانه است.

براساس نظریهٔ عملکردهای زبان رومن یاکوبسن، زبان شعری سپهری عمدتاً در محور عملکردهای غنایی و شاعرانه قرار می‌گیرد. عملکرد غنایی:«به فرستنده پیام مربوط می‌شود و هدف آن بیان احساسات، حالات روانی، نگرش‌ها و عواطف گوینده است. این عملکرد در زبان روزمره، ادبیات و به‌ویژه شعر بسیار برجسته است. شاعر با بهره‌گیری از زبان، تجربه‌های درونی و ذهنی خود را به مخاطب منتقل می‌کند» (یاکوبسن،۱۳۸۵: ۱۵۶). برای مثال، در شعر سهراب سپهری، جملاتی مانند «من به آغاز زمین نزدیکم» یا «دل من برای راه‌رفتن در هوای نمناک می‌تپد» نمونه‌هایی از عملکرد غنایی هستند که احساسات شاعر را به‌طور مستقیم بیان می‌کنند.

عملکرد ترغیبی:«به گیرنده پیام مربوط است و هدف آن تأثیرگذاری بر مخاطب، هدایت او یا درخواست از اوست. این عملکرد در جملات امری، پرسشی، خواهشی و خطابی دیده می‌شود. در ادبیات، به‌ویژه در شعر اجتماعی یا تعلیمی، شاعر مخاطب را به تأمل، تغییر یا کنش دعوت می‌کند»(یاکوبسن،۱۳۹۰: ۵۷) برای نمونه، جمله «چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید» از سپهری، نمونه‌ای بارز از عملکرد ترغیبی است که مخاطب را به تغییر نگرش فرا می‌خواند.

عملکرد ارجاعی: «به زمینه یا موضوع پیام مربوط می‌شود و هدف آن انتقال اطلاعات درباره جهان بیرونی، واقعیت‌های عینی یا امور قابل مشاهده است. این عملکرد در زبان علمی، گزارشی، خبری و توصیفی غالب است. در شعر نیز گاه شاعر به توصیف طبیعت، اشیاء یا موقعیت‌های بیرونی می‌پردازد» (حق‌شناس،۱۳۸۴: ۲۸) برای مثال، جمله «در گلستانه، باد می‌آید» توصیفی از یک وضعیت طبیعی است که عملکرد ارجاعی زبان را نشان می‌دهد.

عملکرد شاعرانه: «به خود پیام مربوط می‌شود و تمرکز آن بر فرم، ساختار، موسیقی، آرایه‌های ادبی و زیبایی‌شناسی زبان است. در این عملکرد، زبان نه‌تنها وسیله‌ای برای انتقال معنا، بلکه ابزاری برای خلق زیبایی و تأثیر هنری است. در شعر، این عملکرد محوری است و شاعر با استفاده از وزن، قافیه، تکرار، استعاره و تصویرسازی، زبان را به هنر تبدیل می‌کند»(طاهری،۱۳۸۵: ۱۶۸). برای نمونه، جمله «صدای پای آب، صدای پای روشنی» با موسیقی واژگان و تصویرسازی شاعرانه، عملکرد شاعرانه زبان را برجسته می‌سازد.

عملکرد فرازبانی:«به رمز یا زبان مربوط می‌شود و هدف آن توضیح زبان با استفاده از خود زبان است. در این عملکرد، گوینده دربارهٔ واژه‌ها، قواعد، اصطلاحات یا معنای زبان سخن می‌گوید. این کاربرد در زبان‌آموزی، دستور زبان، واژه‌نامه‌ها و گاه در شعر دیده می‌شود» (سجودی،۱۳۹۵: ۲۹) برای مثال، جمله «واژه‌ها را باید شست، واژه باید

خود باد، خود باران باشد» از سپهری، نمونه‌ای از عملکرد فرازبانی است که در آن شاعر دربارهٔ ماهیت واژه‌ها و زبان تأمل می‌کند.

از سوی دیگر، نظریهٔ نشانه‌شناسی فردینان دو سوسور، امکان تحلیل ساختار معنا در شعر سپهری را فراهم می‌سازد. سوسور نشانه زبانی را ترکیبی از دو عنصر می‌داند: «دال و مدلول. دال، تصویر صوتی یا نوشتاری واژه است؛ مثلاً صدای «درخت» یا شکل نوشتاری آن. مدلول، مفهوم ذهنی‌ای است که این دال به آن اشاره دارد؛ یعنی تصویری که در ذهن از «درخت» داریم»(سوسور، ۱۳۸۶: ۶۷). سوسور تأکید می‌کند که این رابطه کاملاً قراردادی است؛ یعنی هیچ رابطه طبیعی میان دال و مدلول وجود ندارد. برای مثال، هیچ دلیلی وجود ندارد که صدای «درخت» باید به مفهوم درخت اشاره کند؛ این صرفاً توافقی اجتماعی است» (صفوی، ۱۳۹۰: ۴۵).

در شعر سپهری، واژگان اغلب از معناهای قراردادی فاصله می‌گیرند و به مدلول‌هایی ذهنی، استعاری و عرفانی نزدیک می‌شوند. این سیالیت معنا، نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق زبان شعری او با ساختارهای ذهنی و روان‌شناختی مخاطب است.

در ادامه این بخش، با تحلیل نمونه‌هایی از اشعار سپهری، نشان داده خواهد شد که چگونه مفاهیم نظری مطرح‌شده در چارچوب نظری، در ساختار زبانی و معنایی شعر او تجلی یافته‌اند.

«زندگی تر شدن پی در پی/ زندگی آب‌تنی کردن در حوضچه اکنون است» (سپهری،۱۳۸۴: ۲۲).

در این بند، عملکرد غنایی زبان کاملاً برجسته است. شاعر با استفاده از استعاره «تر شدن» و «آب‌تنی»، تجربهٔ زیستن را به‌صورت حسی و درونی بیان می‌کند. این واژگان نه‌تنها احساسات شاعر را منتقل می‌کنند، بلکه مخاطب را به تجربهٔ ذهنی لحظه حال دعوت می‌کنند.

عملکرد شاعرانه نیز در این بند فعال است. استفاده از ترکیب‌های استعاری، موسیقی واژگان و ساختار نحوی غیرمعمول، زبان را از سطح ارجاعی به سطح زیبایی‌شناختی و تأمل‌برانگیز ارتقا می‌دهد. پیام شعر نه‌تنها در معنا، بلکه در فرم و ساختار آن نهفته است.

واژهٔ «آب‌تنی» در اینجا از مدلول قراردادی خود فاصله گرفته و به مدلولی ذهنی و استعاری تبدیل شده است. این واژه دیگر صرفاً به عمل فیزیکی اشاره ندارد، بلکه به تجربهٔ حضور در لحظه، غوطه‌ور شدن در اکنون، و پذیرش جریان زندگی دلالت می‌کند. این گسست از معناهای قراردادی و حرکت به‌سوی معناهای ذهنی، دقیقاً همان چیزی است که سوسور دربارهٔ سیالیت نشانه‌ها مطرح می‌کند.

از منظر روان‌شناسی زبان، این بند با فعال‌سازی حافظه حسی و تداعی آزاد، مخاطب را به تجربه‌ای ذهنی و روانی دعوت می‌کند. واژه‌هایی چون «تر شدن» و «آب‌تنی» با خاطرات، احساسات و تصاویر ذهنی مخاطب پیوند می‌خورند و تجربه‌ای چندلایه ایجاد می‌کنند. این زبان، به‌جای انتقال اطلاعات، تجربهٔ زیستن را بازآفرینی می‌کند.

«چشم‌ها را باید شست، جور دیگر باید دید.» (همان: ۴۵).

در این جمله، عملکرد ترغیبی زبان برجسته است. شاعر مستقیماً مخاطب را خطاب قرار می‌دهد و او را به تغییر نگرش، بازنگری در دیدگاه و تجربه متفاوت از جهان دعوت می‌کند. این نوع کاربرد زبان، با هدف تأثیرگذاری بر مخاطب، در محور عملکرد ترغیبی قرار می‌گیرد.

هم‌زمان، عملکرد شاعرانه نیز فعال است. تکرار ساختار نحوی، استفاده از فعل‌های غیرمعمول و موسیقی درونی جمله، زبان را به سطحی زیبایی‌شناختی ارتقا می‌دهد. پیام شعر در فرم آن نیز نهفته است.

واژهٔ «شستن چشم‌ها» در اینجا معنای استعاری دارد. دال «شستن» از مدلول فیزیکی خود فاصله گرفته و به مدلولی ذهنی و روانی تبدیل شده است: پاک‌سازی ذهن، تغییر زاویه دید، و بازسازی ادراک. این تحول معنایی، نمونه‌ای از عملکرد تفاضلی و سیال نشانه‌ها در زبان شاعرانه است.

این جمله با فعال‌سازی فرایندهای شناختی و عاطفی، مخاطب را به بازاندیشی و خودآگاهی دعوت می‌کند. زبان در اینجا نه‌تنها ابزار بیان، بلکه ابزار تحول روانی است. مخاطب با شنیدن این جمله، به‌طور ناخودآگاه به بازنگری در ادراکات خود ترغیب می‌شود؛ این همان نقش درمان‌گر زبان شاعرانه است.

«من به آغاز زمین نزدیکم» (همان: ۱۴).

این جمله در محور عملکرد غنایی قرار دارد. شاعر احساس یگانگی با هستی، طبیعت و آغاز را بیان می‌کند. این زبان، حامل تجربه درونی و شهودی است که از طریق واژگان ساده و تأمل‌برانگیز منتقل می‌شود.

عملکرد شاعرانه نیز در این جمله حضور دارد. استفاده از ترکیب غیرمعمول «آغاز زمین»، ساختار نحوی خاص، و موسیقی درونی جمله، زبان را به سطحی زیبایی‌شناختی و استعاری ارتقا می‌دهد.

دال «آغاز زمین» مدلولی قراردادی ندارد، بلکه به مفهومی ذهنی، فلسفی و هستی‌شناسانه اشاره دارد. این واژه‌ها در کنار هم، شبکه‌ای از معناهای استعاری و ذهنی می‌سازند که مخاطب را به تأمل دربارهٔ منشأ، طبیعت و هستی دعوت می‌کنند. این ساختار نشانه‌ای، نمونه‌ای از زبان شاعرانه در چارچوب نظری سوسور است.

این جمله با فعال‌سازی تخیل، حافظه معنایی و احساس تعلق، تجربه‌ای روانی و ذهنی ایجاد می‌کند. مخاطب با شنیدن آن، به‌طور ناخودآگاه به تجربهٔ یگانگی با طبیعت و هستی نزدیک می‌شود. این زبان، نه‌تنها بیانگر احساس، بلکه سازنده احساس است.

«و نخواهیم مگس از سر انگشت طبیعت بپرد» (همان: ۱۳).

در این جمله، عملکرد غنایی و شاعرانه، هم‌زمان فعال‌اند. شاعر با استفاده از تصویر ظریف و غیرمنتظره «مگس روی انگشت طبیعت»، احساس احترام، آرامش و هم‌زیستی با طبیعت را بیان می‌کند. این زبان، نه‌تنها حامل معنا، بلکه خودِ معناست.

دال «مگس» در اینجا از مدلول معمول خود فاصله گرفته و به نمادی از زندگی، سکون و هماهنگی تبدیل شده است. «انگشت طبیعت» نیز ترکیبی استعاری است که مدلولی ذهنی و شاعرانه دارد. این ساختار نشانه‌ای، نشان‌دهندهٔ سیالیت معنا در زبان شاعرانه است.

این جمله با فعال‌سازی حافظه تصویری و احساس آرامش، تجربه‌ای روانی ایجاد می‌کند. مخاطب با شنیدن آن، به‌طور ناخودآگاه به سکوت، تأمل و احترام به هستی دعوت می‌شود.

«در گلستانه، باد می‌آید/ و من احساس می‌کنم/ حرکت چیزها را» (همان: ۴۶).

عملکرد ارجاعی در این بند فعال است؛ شاعر به توصیف وضعیت طبیعی می‌پردازد. اما هم‌زمان، عملکرد غنایی نیز حضور دارد؛ زیرا احساس شخصی و درونی خود را از حرکت هستی بیان می‌کند.

واژهٔ «گلستانه» و «حرکت چیزها» مدلول‌هایی ذهنی و استعاری دارند. این واژگان به مفاهیمی چون پویایی هستی، جریان زندگی و آگاهی از لحظه اشاره می‌کنند. معنا در اینجا از طریق تفاوت و تقابل با سکون و ایستایی شکل می‌گیرد.

این بند با تحریک حس شنیداری و تصویری، مخاطب را به تجربه حضور در لحظه دعوت می‌کند. زبان در این‌جا نقش فعال در ایجاد آگاهی روانی و اتصال به طبیعت دارد.

«من قطاری دیدم، روشنایی، کوچک/ می‌رفت، بالا می‌رفت/ و صدای زنگ می‌آمد/ دوستی می‌رفت، دوستی می‌رفت» (همان: ۸۹).

عملکرد شاعرانه در این بند بسیار برجسته است. تکرار، ریتم و تصویرسازی باعث می‌شود زبان به سطحی موسیقایی و احساسی برسد. عملکرد غنایی نیز با بیان احساس فقدان و حرکت، فعال است.

«قطار» و «زنگ» در اینجا مدلول‌های قراردادی ندارند؛ بلکه به مفاهیم ذهنی چون گذر زمان، جدایی و خاطره تبدیل شده‌اند. این تحول نشانه‌ای، نمونه‌ای از زبان استعاری و سیال شاعرانه است.

این بند با فعال‌سازی حافظه شنیداری و عاطفی، احساس فقدان و حرکت را در ذهن مخاطب بازسازی می‌کند. زبان در اینجا نه‌تنها بیانگر احساس، بلکه سازندهٔ آن است.

«و خدایی که در این نزدیکی است/ لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند»(همان: ۱۰۲).

عملکرد غنایی در این بند به‌وضوح دیده می‌شود. شاعر احساس حضور خداوند را در طبیعت بیان می‌کند. عملکرد شاعرانه نیز با استفاده از تصویرسازی لطیف و موسیقی واژگان، زبان را به سطحی عرفانی و تأمل‌برانگیز ارتقا می‌دهد.

«شب‌بو» و «کاج» در اینجا مدلول‌های طبیعی ندارند؛ بلکه به نمادهایی از حضور، آرامش و معنویت تبدیل شده‌اند. این تحول نشانه‌ای، نشان‌دهندهٔ ظرفیت زبان شاعرانه برای خلق معناهای عرفانی است.

این بند با تحریک حس بویایی، تصویری و معنوی، تجربه‌ای روانی از حضور و آرامش ایجاد می‌کند. زبان در اینجا نقش درمان‌گر و آرام‌بخش دارد و مخاطب را به تجربهٔ درونی و عرفانی دعوت می‌کند.

«چترها را باید بست/ زیر باران باید رفت» (همان:۹۳).

در نگاه یاکوبسن، این متن بیش از هر چیز کارکرد شعری زبان را برجسته می‌کند؛ تکرار واج‌ها و ریتم کوتاه جمله‌ها، موسیقی درونی می‌سازد و با هم‌آوایی میان «بست» و «رفت» نوعی هماهنگی آوایی ایجاد می‌کند که تجربه‌ای زیبایی‌شناختی و عاطفی

را به مخاطب منتقل می‌سازد. در عین حال، کارکرد عاطفی نیز فعال است؛ زیرا شاعر وضعیت روانی خود را با تصویر بستن چتر و رفتن زیر باران بیان می‌کند؛ این تصویر نماد پذیرش، رهایی و مواجهه مستقیم با حقیقت زندگی است.

جمله دوم «زیر باران باید رفت» حالت دستوری دارد و کارکرد ترغیبی زبان را فعال می‌کند، مخاطب را به کنش و تجربهٔ بی‌واسطه فرا می‌خواند. از منظر سوسور، معنا در این متن از طریق رابطهٔ میان دال‌ها «چتر»، «باران»، «بست»، «رفت» و مدلول‌های‌شان ساخته می‌شود؛ «چتر» نماد محافظت و فاصله گرفتن از تجربه مستقیم است، «باران» نشانه پاکی، حقیقت و جریان زندگی، و «بستن» در کنار «رفتن» نشان‌دهندهٔ انتخاب آگاهانه برای کنار گذاشتن محافظ و ورود به تجربه ناب هستی.

ارزش این نشانه‌ها نه در ذات‌شان، بلکه در روابط تقابلی‌شان شکل می‌گیرد: محافظت در برابر رهایی، فاصله در برابر مواجهه، و ایستایی در برابر حرکت. بدین ترتیب، زبان غنایی این متن همزمان چندلایه عمل می‌کند؛ از یک سو با موسیقی و ایجاز، تجربه‌ای شاعرانه و روانی می‌آفریند و از سوی دیگر با شبکهٔ نشانه‌ها، معناهای فلسفی و وجودی را برمی‌سازد. در نتیجه، این عبارت کوتاه نمونه‌ای روشن از زبان غنایی است که در آن زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی و فلسفه وجودی در هم تنیده شده‌اند و مخاطب را به تأمل در ضرورت رهایی از محافظ‌ها و مواجهه مستقیم با حقیقت زندگی فرا می‌خوانند.

در چارچوب نظری سوسور، این تحول معنایی نمونه‌ای از سیالیت نشانه‌هاست؛ معنا نه از طریق ارجاع مستقیم، بلکه از طریق تفاوت، تقابل و زمینهٔ ذهنی مخاطب شکل می‌گیرد.

«صدای باد می‌آید/ عبور باید کرد» (همان: ۳۴).

این عبارت نمونه‌ای از زبان غنایی در شعر معاصر است که می‌توان آن را از منظر روان‌شناسی زبان یاکوبسن و نشانه‌شناسی سوسور تحلیل کرد. در نگاه یاکوبسن، این متن بیش از هر چیز کارکرد شعری زبان را برجسته می‌کند. تکرار واج‌ها و ریتم کوتاه جمله‌ها، موسیقی درونی می‌سازد و با ایجاد هم‌آوایی میان «باد» و «باید»، تجربه‌ای زیبایی‌شناختی و عاطفی را به مخاطب منتقل می‌کند. در عین حال، کارکرد عاطفی نیز فعال است؛ زیرا شاعر وضعیت روانی خود را با تصویر باد و ضرورت عبور بیان می‌کند. باد به‌عنوان نیرویی بیرونی و گذرا، نماد تغییر و ناپایداری است و «عبور باید کرد» به‌صورت دستوری، مخاطب را به پذیرش حرکت و گذر فرا می‌خواند که این همان کارکرد ترغیبی زبان است. از منظر سوسور، معنا در این متن از طریق رابطهٔ میان دال‌ها «صدا»، «باد»، «عبور»، «باید» و مدلول‌های‌شان ساخته می‌شود؛ «باد» به‌عنوان نشانه‌ای از گذر زمان و تغییر، در تقابل با «عبور» قرار می‌گیرد که کنش انسانی برای پاسخ به این تغییر است، و «باید» ضرورت و اجبار هستی را برجسته می‌سازد. ارزش این نشانه‌ها نه در ذاتشان، بلکه در روابط تقابلی‌شان شکل می‌گیرد که عبارتند از: طبیعت در برابر انسان، اجبار در برابر اختیار، و گذر در برابر ایستایی. بدین ترتیب، زبان غنایی این متن هم‌زمان چندلایه عمل می‌کند؛ از یک سو با موسیقی و ایجاز، تجربه‌ای شاعرانه و روانی می‌آفریند و از سوی دیگر با شبکهٔ نشانه‌ها، معناهای فلسفی و وجودی را برمی‌سازد. در نتیجه، این عبارت کوتاه نمونه‌ای روشن از زبان غنایی است که در آن زیبایی‌شناسی، روان‌شناسی و فلسفهٔ وجودی در هم تنیده شده‌اند و مخاطب را به تأمل در ضرورت حرکت و گذر در برابر جریان زندگی فرا می‌خوانند.

۳.نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی زبان غنایی سهراب سپهری از منظر نظریه‌های زبان‌شناسی معاصر، نشانه‌شناسی ساخت‌گرا و روان‌شناسی زبان، نشان داد که زبان شعری سپهری واجد ساختاری چندلایه، سیال، و تأمل‌برانگیز است که آن را از زبان توصیفی، ارجاعی و خطابی متمایز می‌سازد. تحلیل نمونه‌های شعری او در سه سطح ساختاری، نشانه‌شناختی و روان‌شناختی، نشان داد که زبان در آثار سپهری نه‌تنها ابزار بیان، بلکه خودِ تجربه زیستن، اندیشیدن و احساس کردن است.

در سطح زبان‌شناختی، نظریهٔ عملکردهای زبان رومن یاکوبسن نشان داد که شعر سپهری عمدتاً در محور عملکردهای غنایی و شاعرانه قرار دارد. عملکرد غنایی، با تمرکز بر بیان حالات روانی، احساسات و تأملات درونی، در شعر او به‌صورت برجسته‌ای حضور دارد. عملکرد شاعرانه نیز با تمرکز بر فرم، موسیقی واژگان و ساختار نحوی غیرمعمول، زبان را از سطح ارجاعی به سطح زیبایی‌شناختی ارتقا می‌دهد. این دو عملکرد، در تعامل با یکدیگر، زبان شعری سپهری را به زبانی چندلایه، ذهنی و تأثیرگذار تبدیل می‌کنند که معنا در آن از طریق فرم و تجربه منتقل می‌شود، نه صرفاً محتوا.

در سطح نشانه‌شناختی، نظریهٔ فردینان دو سوسور دربارهٔ دال و مدلول، امکان تحلیل تحول معنایی واژگان در شعر سپهری را فراهم ساخت. واژگان در شعر او اغلب از معناهای قراردادی فاصله می‌گیرند و به مدلول‌هایی ذهنی، استعاری، عرفانی و فلسفی تبدیل می‌شوند. معنا در شعر سپهری نه از طریق ارجاع مستقیم به جهان بیرونی، بلکه از طریق تفاوت، تقابل، و زمینهٔ ذهنی مخاطب شکل می‌گیرد. این سیالیت معنا، نشان‌دهندهٔ ظرفیت زبان شاعرانه برای خلق معناهای تازه، متغیر و تأویلی است. شعر سپهری با ایجاد شبکه‌ای از نشانه‌ها، امکان چندخوانی و

تأویل‌پذیری را فراهم می‌سازد و مخاطب را به مشارکت فعال در تولید معنا دعوت می‌کند.

در سطح روان‌شناختی، زبان سپهری با فرایندهای ذهنی، حافظه عاطفی، تداعی آزاد، و ناخودآگاه مخاطب تعامل می‌کند. او با بهره‌گیری از تصاویر طبیعت، واژگان ساده، و ساختارهای موسیقایی، تجربه‌هایی را بازآفرینی می‌کند که مخاطب آن‌ها را نه‌تنها می‌فهمد، بلکه حس می‌کند. این زبان، با تحریک نواحی احساسی و تخیلی ذهن، نقش درمان‌گر، آرام‌بخش و بازسازنده‌ای در روان مخاطب ایفا می‌کند. از این منظر، شعر سپهری نه‌تنها پدیده‌ای ادبی، بلکه پدیده‌ای روان‌شناختی و شناختی نیز هست که می‌تواند در روان‌درمانی، آموزش زبان، و مطالعات شناختی مورد توجه قرار گیرد.

در مجموع، می‌توان گفت که زبان شعری سهراب سپهری، با بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبان‌شناختی، نشانه‌شناختی و روان‌شناختی، نوعی زبان شاعرانه خلق کرده است که نه‌تنها در سطح ادبی، بلکه در سطح روانی و معناشناختی نیز واجد ارزش تحلیلی و کاربردی است. این زبان، مخاطب را به تجربهٔ سکوت، تأمل و بازاندیشی هستی دعوت می‌کند و می‌تواند در مطالعات میان‌رشته‌ای زبان، روان‌شناسی و ادبیات مورد توجه قرار گیرد.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) حق‌شناس، علی‌محمد(۱۳۸۴)، ***زبان‌شناسی کاربردی،*** تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

۲) سپهری، سهراب(۱۳۸۴)، ***هشت کتاب،*** تهران: فرزان روز.

۳) سجودی، علی(۱۳۹۵)، ***نشانه‌شناسی زبان،*** تهران: علمی.

۴) سوسور، فردینان دو(۱۳۸۶)، ***دربارهٔ زبان‌شناسی عمومی،*** ترجمهٔ کوروش صفوی. تهران: نی.

۵) صفوی، کوروش(۱۳۹۰)، ***نشانه‌شناسی و نقد ادبی،*** تهران: سخن.

۶) طاهری، فرزانه(۱۳۸۵)، ***زبان‌شناسی و شعر***. تهران: مرکز

۷) یاکوبسن، رومن(۱۳۸۵)، ***زبان‌شناسی و شعر***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز

۸) ..... (۱۳۹۰). ***کارکردهای زبان. در مجموعه مقالات زبان‌شناسی.*** ترجمهٔ علی‌محمد حق‌شناس تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)

ب: مقاله‌ها

۱) سعیدی، عبدالرضا(۱۳۹۱)،« ***نقد شعر تا انتها حضور، اثر سهراب سپهری از منظر رشد روانی سوژه در روان‌کاوی لاکان»،*** دو فصل‌نامهٔ ادبیات پارسی معاصر، سال ۲، شمارهٔ ۲،صص ۸۳ـ ۱۰۴

۲) قنبری عبدالملکی، رضا(۱۴۰۳)، «***تحلیل ساختار زبانی و نشانه‌ای شعر به باغ همسفران، سهراب سپهری بر مبنای نظریهٔ نشانه‌شناسی پیرس***»، پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی، دورهٔ ۲، شمارهٔ۳، صص ۷۱ـ ۱۰۶

۳) کرمی، محمود(۱۳۹۸)، «***جلوه‌هایی از زندگی انسان در شعر سهراب سپهری***»، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۲، شمارهٔ ۳، صص ۶۳ـ ۸۶

۴) وفایی بصیر، احمد(۱۳۹۷)، «***هنجارگریزی معنایی در هشت کتاب سهراب سپهری***»، نشریهٔ زیبایی‌شناسی ادبی، دورهٔ۹، شمارهٔ ۳۸، صص ۲۷ـ ۵۵

Critique of the Archetypal Approach in the Film "The Curious Case of Benjamin Button"

Bahador Bagheri[1]

1. Introduction

Archetypal or mythological criticism is one of the important and popular approaches in literary criticism, with a history of approximately one century. Jung believes that beneath the layer of the human subconscious lies another layer called the collective unconscious, which is a repository of human knowledge and experiences from the beginning of creation to the present, transmitted from generation to generation. According to him, the collective unconscious contains elements that shape myths. Myths are composed of archetypal elements. In mythological literary criticism, based on Jung's teachings and findings, the text is examined in terms of the presence, either explicit or implicit, of ancient myths, their transformation, or the creation of new myths by a creative author or poet.

The story of the American film The Curious Case of Benjamin Button is as follows: Benjamin, the main character, is born as an elderly infant at the age of eighty. At the same time as his remarkable birth, his mother dies. Benjamin grows younger year by year, progressing from old age to youth and childhood, and eventually dies. This paper aims to analyze this film from the perspective of archetypal criticism, identifying and examining its significant archetypes. The main question of this study is: What types of archetypes has the director used to advance the story, and what was his artistic purpose?

[1] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Kharazmi, Tehran, Iran.

b.bagheri@khu.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰(۲۰۲۵/۰۷/۰۱) Accepted date: ۱۴۰۴/۰۷/۰۶(۲۰۲۵/۰۹/۲۸)

2. Research Method

The article employs a descriptive-analytical method, with careful attention to subtle and recurring elements in the film, and examines it based on the principles of Jungian or archetypal criticism.

3. Discussion

In mythological criticism, it is often discussed whether a skilled and creative author can create new myths. This story is precisely a contemporary myth. The symbolic aspect of the characters' names is also noteworthy. Benjamin is the name of the youngest, kindest son of Jacob (peace be upon him). Benjamin in this film, in some respects, evokes the story of the biblical Benjamin, particularly the death of his mother after his birth. Moreover, the premature aging of Zal in the Shahnameh and Benjamin in this story are central themes and bear similarities. The archetype of the abandoned child is also a recurring motif in world literature. The story begins with the scene of this elderly child being abandoned. The ideal of returning to childhood is truly realized in this film, as the main character moves from old age to childhood and rebirth. Typically, a father who abandons his child eventually regrets it and seeks out his child, and Benjamin's father does the same.

One of Jung's key concepts is the anima, or the feminine aspect of a man's psyche. In this film, we see Daisy playing four roles, each of which is crucial. The mythological theme of ignoring prohibitions, taking risks, and facing unexpected events occurs repeatedly. The contrasts between life and death, youth and old age, turkey and hummingbird, separation and reunion, sorrow and joy, etc., also play a major role. The hero often embarks on a long journey, frequently a maritime one, encountering various challenges, and eventually attains maturity, perfection, selfhood, and wisdom.

4. Conclusion

The Curious Case of Benjamin Button is highly noteworthy in terms of its archetypal themes. The first and most important archetypal aspect of the film is that it is a clear example of the creation of a new myth. Important and recurring archetypes are present meaningfully throughout the story, including love, the hero's extraordinary birth, two abandoned children, the father's return to his abandoned child, the multi-faceted anima, the significance of destiny and fatalism, the hero's disregard of prohibitions and taking risks, experiencing diverse adventures, and achieving maturity and selfhood.

Speech Act Analysis Based on Brown and Levinson's Politeness Theory: A Comparative Study of Persian and Egyptian Young Adult Fiction

Maryam Jalali[1]

1. Introduction

Young Adult (YA) literature provides adolescents with a cognitive and emotional bridge toward adulthood, shaping their social understanding and communicative awareness. This study employs Brown and Levinson's Politeness Theory to comparatively analyze the role of speech acts and politeness strategies in character construction within two influential YA works: Safar be Shahr-e Soleiman (The Journey to Solomon's City) by Fereydoun Amouzadeh Khalili (Iran) and Hasnaa wa al-Thu'ban al-Malaki (Hasnaa and the Royal Serpent) by Ya'qub al-Sharouni (Egypt). The research assumes that variations in the protagonists' responses to Face-Threatening Acts (FTAs), and the choice of politeness strategies, directly inform the depth of narrative identity formation and the mode of character development.

2. Research Methodology

The study follows a descriptive–analytical design grounded in intratextual discourse analysis. Characters in both texts were distinguished as hero and anti hero. All speech acts were

[1] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
ma_jalali@sbu.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۶/۱۴(۲۰۲۵/۰۹/۰۵) Accepted date: ۱۴۰۴/۰۹/۱۰ (۲۰۲۵/۱۲/۰۱)

categorized according to Austin and Searle's typology—Assertives, Directives, Commissives, Expressives, Declaratives—and subsequently analyzed through Brown and Levinson's politeness strategies: Bald On Record, Positive Politeness, Negative Politeness, and Off Record. The analysis focuses on how protagonists negotiate FTAs in relation to the variables of power, social distance, and imposition.

3. Discuss

A comparative reading of the two narratives reveals significant contrasts in politeness strategy deployment:

A) In Safar be Shahr e Soleiman

The power dynamic is direct and interpersonal, with minimal social distance between the girl (hero) and Heshmat Khan (anti hero). This results in the predominance of Bald On Record strategies. The heroine's Assertive and Commissive acts, particularly her commitment to completing a magical carpet, construct a strong positive face and define her ideological identity. At the narrative climax, her decisive Declarative act ("the carpet is finished") constitutes a major FTA against the anti hero's negative face, functioning as a liberating, confrontational speech act. Heshmat Khan relies primarily on direct Directives to impose authority, occasionally supplemented by superficial Positive Politeness to maintain control.

B) In Hasnaa wa al Thu'ban al Malaki

Power is institutionalized and vertical, exercised through official authority rather than direct verbal confrontation. Consequently, Hasnaa frequently adopts Off Record strategies—rhetorical questions, indirect reasoning, and cautious inquiry—allowing her to manage FTAs while safeguarding her negative face. Explicit speech appears only when addressing her father, where the power gap is less absolute. The anti hero employs formal Declarative acts ("we

will write the contract"), exerting control without engaging in interpersonal negotiation.

Across both narratives, Assertives appear frequently, but the decisive element is the type of politeness strategy employed: direct resistance in the Persian text versus indirect negotiation in the Egyptian text.

4. Conclusion

The study concludes that politeness strategies play a pivotal role in shaping identity, power relations, and narrative tension in YA fiction. In Safar be Shahr e Soleiman, constant interpersonal confrontation leads both hero and anti hero to rely on Bald On Record strategies, framing explicit speech as a vehicle of resistance and autonomy. In Hasnaa wa al Thu'ban al Malaki, indirectness emerges as a culturally mediated survival mechanism within a rigid hierarchical structure. Despite these differences, both protagonists ultimately resort to explicit speech to preserve their negative face—freedom, independence, and self determination—although each arrives at this explicitness through a distinct psychological and cultural trajectory.

An Examination of the Six Linguistic Functions in Didactic Literature

Seyyed Esmail Hosseini[1], Bahman Nozhat[2]

1. Introduction

Didactic literature refers to works whose content consists of moral, social, or scientific teachings and which are created with the purpose of education and moral instruction. One of the most important functions of this type of literature is the impact it has on its readers, encouraging them to confront phenomena with a different perspective and insight. By surveying didactic literature, it becomes clear that prominent writers, in order to exert such an influence on their audience, inevitably need to infuse the minds and language of their readers with new ideas through a new mode of expression.

Language, as one of the most fundamental and essential expressive tools, constitutes the core of literature, through which the audience arrives at an understanding of a work. Accordingly, in didactic literature we are also dealing with a type of language that differs from that of other literary genres. One of the most effective tools for examining the language of this literary type is its analysis from the perspective of Roman Jakobson's six linguistic functions. Based on this approach, the present study seeks to answer the following questions:

–What is didactic literature?

[۱] PhD student in Persian Language and Literature, Universityn of Urmia, Urmia, Iran.

seyedesamail92@gmail.com

[۲] Professor of Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran (corresponding author).

b.nozhat@urmia.ac.ir

Received date: ۱۴۰۳/۰۱/۲۸(۲۰۲۴/۰۴/۱۶) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵(۲۰۲۴/۱۰/۰۶)

–What is the relationship between the type of language and this literary genre?

–How are the six linguistic functions manifested in didactic literature?

2. Research Method

The research method employed in this study is descriptive–analytical.

3. Discussion

This section of the article is devoted to analyzing the six communicative functions in Roman Jakobson's linguistic theory and examining how these functions emerge and are manifested within the domain of Persian didactic literature. The article first emphasizes the distinction between literary language and ordinary language, introduces Jakobson's theoretical framework, and then, in a step-by-step manner, defines the six principal functions: the emotive function (expression of the sender's feelings), the conative function (influencing the receiver), the referential function (transmission of objective information), the metalingual function (explanation of the code/language), the phatic function (establishing and maintaining the channel of communication), and the poetic/literary function (focus on the message itself). By presenting numerous direct examples from Persian didactic prose and poetry (such as Bustan by Sa'di, Kalile va Demne, and Tazkarat ol-Awliya), the article demonstrates how rhetorical structures and techniques in this type of literature serve the fulfillment of these literature, which is replete with advice, counsel, and moral exhortation, the audience occupies the central position of attention. In this literary type, the conative function of language is of great importance, and it can in fact be stated that the dominant linguistic function in this genre is the conative one, with the other functions revolving around it. Following this, the emotive function ranks second in importance, as it is considered one of the principal and fundamental elements of literary language. Another function

is the phatic function, through which poets and writers of didactic literature have been able to empathize and establish emotional rapport with the audience, thereby making the audience more receptive to the message. The poetic function in this genre, in the hands of a capable poet or writer, is a tool through which the message is artistically conveyed in the service of education. The metalingual function in this type of literature assumes the responsibility of giving objectivity to abstract concepts, and the referential function in didactic literature operates in such a way that the writer or poet employs it in the service of the conative function.communicative functions.

4. Conclusion

Linguistic functions in literary genres possess specific and distinct roles. In didactic literature, based on Roman Jakobson's linguistic theory, these functions can be categorized according to the degree of their influence. Accordingly, since the subject of this study is didactic

The Function of Codes in the Schematic Structuring of the Narratives of Masnavi Ma‘navi, A Case Study of “The King’s Falling in Love with the Handmaiden”

Omid Roosta[1]

1. Introduction

Given Rumi’s didactic and allegorical approach to storytelling, examining this literary genre through modern theoretical frameworks can reveal many of its subtleties and latent capacities. To date, little significant research has been conducted on the way the intellectual structure of Masnavi’s narratives is processed in terms of the function of codes. Focusing on this gap, the present article pursues two main objectives :

1. To expand the scope of research in literary texts;
2. To demonstrate the impact of codes on the schematic structuring of the Masnavi’s narrative corpus and the dynamism of its meaning.

Accordingly, this study addresses the following questions: How do codes, as a mechanism, endow the narratives of the Masnavi with a schema? And how, as a result of this schematization, does meaning transcend the domain of message and linguistic authority,

1 Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Darol Hekmat Institute of Higher Education, Qom, Iran.
omidroosta.722@gmail.com

Received date: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵(۲۰۲۵/۰۹/۰۶) Accepted date: ۱۴۰۴/۰۸/۰۴ (۲۰۲۵/۱۰/۲۶)

challenging the reader's understanding through continual disruption and transformation?

2. Research Method

This study adopts a descriptive–analytical method and follows an approach that goes beyond structuralism and message-centered readings. Drawing on Roland Barthes's theory of the five codes, and through a case study of the first narrative of the Masnavi ("The King's Falling in Love with the Handmaiden"), it demonstrates how the intellectual structure of this narrative is organized around a schematic framework.

3. Discussion

Three components—suspense, ambiguity, and blockage—within the intellectual structure of "The King's Falling in Love with the Handmaiden" compel the reader to engage with codes that, first, shape the intellectual structure of the Masnavi, and second, through their interaction and contextual interweaving, transform the narrative into a stereographic text. Each of these components contributes to sign production and creativity along the syntagmatic axis of narrative segments, directing the text toward an interpretive domain. Dreams, visions, and imagination are among the most significant signifiers that, through proximity and syntagmatic association with the subject of mysticism, become codes. Throughout the narrative, their suspense-like function distances the reader from the meaning proposed by language—that is, the explicit message. Consequently, in order to grasp meaning and understand the intellectual structure of the narrative, the reader must necessarily take these codes into account.

Moreover, the fusion of narrative with poetry and its entanglement with mysticism generate ambiguity in meaning. The

presence of a poetic spirit within the narrative structure subjects the language to semantic indeterminacy and perpetual interpretation. At the same time, the prominence of mysticism in the background and intellectual structure of the narrative produces numerous enigmas, questions, and "detective patterns," compelling the reader to analyze the codes introduced by Barthes in order to arrive at meaning. Blockage, by interrupting the process of comprehension, revitalizes reading and interpretation within the narrative. Rumi's cryptic reference to Shams Tabrizi serves as an instance of such blockage, which the reader deciphers in the form of a code.

4. Conclusion

The findings of this study indicate that meaning and intellectual structure are encoded under the influence of mysticism and take the form of codes. In these narratives, the reader does not confront a message but rather an intellectual structure that, due to the presence of codes, loses the authority and unity of language; meaning is instead apprehended through signs and their semantic implications.

Another conclusion of this study concerns the interaction and contextual cohesion of codes in shaping the intellectual structure of the narrative. Despite the apparent discontinuities throughout the story, the reader perceives a coherent schematic intellectual and semantic structure in which each unit, like the cells of a honeycomb, is not independent but functions through the interaction between syntactic structure and semantic structure.

An Analysis of Feminine Style in Story Collection "Unaccustomed Earth" by Jhumpa Lahiri

Latifeh Salamat Bavil[1]

1. Introduction

Examining the gendered dimensions of language is one of the research concerns of contemporary studies. The relationship between language and gender has attracted attention because, according to sociolinguistic research, women use language differently from men. The effect of gender on language can be observed both at the level of vocabulary and at the level of linguistic structure. In feminist stylistics, what is important is, first, the issue of language and gender, and second, women's writing. Gender is one of the components of individual and social identity, and the relationship between language and gender is a subset of the relationship between language and identity. The role that society assigns to men and women creates different behavioral patterns for them. "Language is not merely words; rather, it reveals our inner selves to the world. In Chomsky's words, language is a window into the mind" (Lakoff, 2020: 195). The aim of the present research is to examine how feminine style is employed in story collection "Unaccustomed Earth" by Jhumpa Lahiri.

2. Research Method

This study, using a descriptive–analytical method, examines feminine style in Unaccustomed Earth from two dimensions: language and gender, and women's writing. In this research, while

[1] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
L_salamat@iau.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵(۲۰۲۵/۰۹/۰۶) Accepted date: ۱۴۰۴/۰۹/۱۷(۲۰۲۵/۱۲/۰۸)

analyzing each of the syntactic and lexical components, examples from the text of the stories are cited.

3. Discussion

Women's engagement with language as a form of social behavior differs greatly from men's engagement with language. "Women's writing means writing about issues, problems, states, and emotional characteristics specific to women, with the aim of introducing the consciousness and sensitivities of the female gender. Women's specific issues consist of conditions and experiences that, from a psychological and physiological perspective, exist only in women; men lack these issues and, due to the absence of lived experience, cannot match women in writing about them" (Fotouhi, 2011: 402). "At the beginning of the twentieth century, numerous issues that had developed since the Middle Ages found a place within feminist thought; for example, the idea that differences between men and women are not the result of their nature but rather the consequence of the different education of the two genders" (Michel, 2003: 95). Themes that belong exclusively to women's literature are experiences that only women are capable of articulating in writing. Therefore, the form and content of the works they create differ markedly from what men write. The layers of feminine style can be divided into five layers: the phonological layer, the lexical layer, the syntactic layer, the rhetorical layer, and the pragmatic layer (Fotouhi, 2012). The present study focuses on analyzing the lexical and syntactic layers.

4. Conclusion

Jhumpa Lahiri is among contemporary writers in whose works women's writing and the experience of a feminine perspective can be clearly perceived in the distinctive form, voice, and content she creates. The use of words, expressions, and specific syntactic forms—characteristic features of women's discourse—can be found with high frequency in the linguistic structures of her works. The particular emotional traits of women, their issues and

problems, and experiences that, from a psychological and physiological standpoint, belong exclusively to women, are evident. At the lexical layer, the words used in her stories revolve around the family and the concerns and preoccupations of women. At the syntactic layer, what stands out is her use of short sentences, description, and simplicity of expression. One can arrive at the general conclusion that men and women employ different language to describe the world around them. Linguistic variables dependent on social classes and culture-centered modes of thought are more prominently manifested in women's writing, and the influence of culture on gendered language can be perceived more clearly in women's works. The level of vocabulary employed by Lahiri reflects her culture and social thought, as well as the environment in which she was raised, and the characters of her stories are migrants who strive for a better life—migrants who, although they themselves did not migrate, are considered migrants because they were born into or grew up in immigrant families.

An Examination of the Formal and Rhetorical Influence of Frequently Used Qur'anic Verses on Persian Prose Texts

Nader Lotfi Samimi[1], Shokrollah Pouralkhas[2], Bijan ZahiriNav[3], Ramin Moharrami[4]

1. Introduction

Iranian poets and men of letters, for various purposes—including demonstrating their abilities and exerting greater influence on the hearts of their audiences—have drawn upon the Holy Qur'an. By incorporating Qur'anic verses, words, compounds, and themes in the form of allusion (talmīḥ), quotation (tażmīn), adaptation (iqtibās), and the like into their works, they have rendered them more beautiful and more enduring. "Persian-speaking poets, in order to convey and express religious rulings, teachings, and doctrines, have adorned their poems with the concepts, themes, and ideas of Qur'anic verses" (Halabi, 1995: 16)

2. Research Method

[۱] PhD student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran.
n.lotfisamimi@yahoo.com

[۲] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran (corresponding author).
pouralkhas@uma.ac.ir

[۳] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran.
bijanzahirinav@yahoo.com

[۴] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardebili, Ardebil, Iran.
moharamy@uma.ac.ir

Received date: ۱۴۰۲/۰۸/۱۷(۲۰۲۳/۱۱/۰۸) Accepted date: ۱۴۰۲/۱۱/۲۳(۲۰۲۴/۰۲/۱۲)

The research method is library-based and of a descriptive nature combined with content analysis. Well-known works from different prose styles were carefully studied; frequently used Qur'anic verses were extracted from them, and the rhetorical and imagistic influence on the examined texts was analyzed.

3. Discussion

Influence from the Holy Qur'an in Persian prose is of two types:

1. Formal Influence (expressive, structural, and imagistic)
   - Expressive influence: (lexical)
   - Structural influence: (quotation, adaptation, allusion)

Quotation (Tażmīn:)

This refers to the practice whereby a speaker incorporates a verse or line from another poem or text, or a Qur'anic verse or a hadith, into his own poem or writing, while also mentioning the name of its original author (Rastgu, 1997: 22.)

Adaptation (Iqtibās):

"Lexically, iqtibās means fire or a flame of fire; to adapt (iqtibās kardan) also means to derive benefit and knowledge from someone and to follow him in learning and scholarship" (Nafisi, 1976, vol. 1: 338).

Allusion (Talmīḥ):

"The speaker, in the substance of his discourse, refers to a well-known story, proverb, verse, or hadith" (Homayi, 2010: 206).

   - Imagistic influence:

This type of influence examines the fluency and beauty of expressions as affected by the eloquence and rhetorical power of Qur'anic verses. Whether real or imaginary, imagery in Arabic literature is considered one of the manifestations of nature (Khaledi, 1989: 86).

Storytelling:

A story is a concrete image of the author's perception of life, which explains and experiences thoughts and emotions through the imagination of characters and narrative action (Gholamrezaei, 2011: 67).

Metaphor:
“A metaphor is a simile in which all elements except the tenor or the vehicle are omitted, and through a contextual clue it becomes clear that the intended meaning is the figurative one” (Ya‘qub, 1987: 35).
Metonymy (Kenāyah):
Some scholars consider the benefit of metonymy in speech—similar to metaphor—to be the embellishment of expression and the stimulation of the imaginative faculty (Esmaili, 1986: 125).

2. Content-Based Influence

This is a type of influence that includes interpretation, exegesis, and Qur’anic themes.
Frequently Used Qur’anic Verses in Persian Prose Texts
Some Qur’anic verses have been used more frequently in prose texts than others. Among these are, for example, the concept of trust (amānat), involving structural influence through adaptation and imagistic influence through metaphor:
“I had truly resolved with myself that when the burden of that responsibility was lifted from the conscience of my mind and, in accordance with ‘Indeed, God commands you to render trusts to their rightful owners’, the weight of that obligation was cast off my neck” (Zeydari Nasavi, 2006: 12);
Consultation, involving expressive lexical influence and metonymy:
“He said: Glory be to Him, the Exalted; and consult them in the matter, O Muhammad—consult with them, your chosen ones and your companions” (Onsor al-Ma‘ali, 2008: 39);
and the assembly of Zuleikha, involving structural influence through allusion and storytelling:
“He prepared a throne of silver for each of them to sit upon. When they arrived, he placed before each of them a golden tray, along with a knife, a citron, and other fruits” (Neyshaburi, 2003: 102).

4. Conclusion

A brief examination of Persian prose works shows that most of their expressions—particularly those with a didactic or aphoristic

aspect—are adaptations from the Holy Qur'an. Some Qur'anic verses and themes have been used recurrently in these texts and fall into three categories:

1.stories of the lives of prophets,2.religious issues, 3.educational issues.

Verses related to the lives of prophets are more numerous than the other two categories; in these cases, influence appears formally and superficially in the form of allusion, and imagistically and rhetorically in the form of storytelling. The more prose style moves from plain (morsal) toward rhymed and ornate (mosajja' and masnu') prose, the more rhetorical the influence of Qur'anic verses becomes. In formal influence, adaptation and quotation, and in imagistic influence, simile, metonymy, and metaphor are more prominent than other types.

An Examination of Sohrab Sepehri's Lyric Language from the Perspective of Contemporary Psychology (Jakobson, Saussure)

Amir Najafi[1] ,Fatemeh Modarresi[2]

1. Introduction

Language, as one of the most fundamental tools of human communication, is not merely a medium for transmitting information but also a platform for expressing emotions, mental experiences, and constructing meaning. In literature, particularly poetry, language transcends its purely communicative function and becomes a means to represent psychological, existential, and aesthetic complexities. Sohrab Sepehri, a contemporary Iranian poet and artist, through his unique, simple yet multi-layered language, has created a poetic idiom that invites the audience into an introspective, intuitive, and contemplative experience. The main research question of this study is how Sepehri's lyric language relates to the psychological functions of language and the semiotic structure of meaning, and how this relationship influences the mental and psychological experience of the reader. The study aims to analyze selected poems of Sepehri to demonstrate how his language departs from conventional meanings and approaches mental, mystical, and psychological concepts.

[1] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran (Corresponding author).

f.modarresi@urmia.ac.ir

[2] PhD student in Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran.

amiirnajafii220@gmail.com

Received date: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰(۲۰۲۵/۰۵/۳۱) Accepted date: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵ (۲۰۲۵/۰۹/۰۶)

2. Methodology

The research employs a qualitative, descriptive–analytical approach.

3. Discussion

Analysis of Sepehri's poetry demonstrates how theoretical concepts are realized in the linguistic and semantic structures of his work. For instance:

" Life is repeatedly getting wet / Life is bathing in the pond of the present." (Sepehri, 2005: (22

In this passage, the lyric function of language is fully evident. Through the metaphors of "getting wet" and "bathing," the poet conveys the experience of living in a sensory and introspective manner. These words not only communicate the poet's emotions but also invite the reader to a mental experience of the present moment.

The poetic function is also activated in this passage. The use of metaphorical combinations, the musicality of words, and unconventional syntactic structures elevate language from a referential level to an aesthetic and contemplative one. The message of the poem resides not only in meaning but also in its form and structure.

The word "bathing" here departs from its conventional denotation and assumes a metaphorical, mental significance. It no longer refers solely to a physical act but implies immersion in the present, experiencing the moment fully, and accepting the flow of life. This departure from conventional meanings toward mental and metaphorical ones aligns precisely with Saussure's concept of the fluidity of signs.

From the perspective of the psychology of language, this passage engages the reader's sensory memory and free associations, inviting a complex mental and psychological experience. Words such as "getting wet" and "bathing" connect with the reader's memories, emotions, and mental imagery, creating a multi-layered

experience. Rather than merely transmitting information, this language recreates the experience of living.

4. **Conclusion**

This study, aiming to examine Sepehri's lyric language through contemporary linguistic theory, structural semiotics, and the psychology of language, demonstrates that his poetic language possesses a multi-layered, fluid, and contemplative structure, distinguishing it from descriptive, referential, and rhetorical language. Analysis of selected poems on structural, semiotic, and psychological levels shows that, in Sepehri's works, language functions not merely as a tool of expression but as an embodiment of living, thinking, and feeling.

By leveraging linguistic, semiotic, and psychological capacities, Sohrab Sepehri has created a poetic language that carries analytical and practical significance not only on the literary level but also on psychological and semantic levels. This language invites the reader to experience silence, reflection, and existential reconsideration, making it relevant for interdisciplinary studies of language, psychology, and literature.

Persian Language Studies
(Former Shafay-e Del)
Scientific-Specialized Quarterly Journal of Persian Language
Concessioner and manager: Dr. Fattaneh Ghomlaghi
Editor in chief: Dr. Fatemeh Modarresi
Internal director and chief operating director: Dr. Amrollah Nikoumanesh

Quarterly Journal of Persian Language permit number 80762 in 22/06/1400 from the ministry of culture and Islamic guidance- secretary of press and notice - is published.

Persian Language Studies will be displayed in the following sites:
Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature
Specialized Website for Persian Language Studies (jmzf)
Institute for Science Citation (ISC)
Scientific information Database (SID)
Regional Information Center for Science and Technology (RICeST)
Iranian Database of Journals (magiran)
Science References (CIVILICA)
Noor Database of Specialized Journals (noormags) (www.noormags.ir)
Iranian Portal of Human Sciences
Google Scholar
Linkedin

E-mail: info@magzine.jmzf.ir
Website: www.jmzf.ir
Office Address: No 6- Sixth Floor- Saadi Tower- Vali-E- Asr St.- Shahriyar
Telephone number and fax: 021- 65293499 / 09126708026

Volume twentieth _ winter 1403
Editor and Layout: Dr. Zahra Nouri
English translator: Dr. Hero isavi
Designer: Alireza Zaman