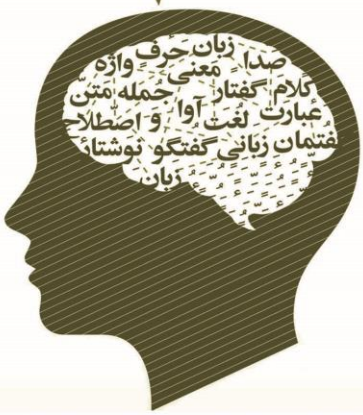
ISSN: ۲۰۰۸-۷۲۳۳

مجلّهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان

نشریهٔ علمی / (زبان و ادبیات)
سال پانزدهم، شماره ۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱، تابستان ۱۴۰۲
۱۶۴/۱/۲۰



بررسی شخصیت‌های داستان *سووشون* براساس نظریه سبک‌شناسی روایت سیمپسون و دستور نقش‌گرای هلیدی ۱
محمدرضا پهلوان‌نژاد، ریحانه احمدی، سجاد باقری

متمم مفعول در زبان فارسی ۲۹
مریم خمسه عشری، رضوان متولیان، والی رضایی

بررسی تکیه‌ی اسم در گویش مشهدی بر پایه‌ی نظریه‌ی واج‌شناسی مورایی ۵۴
سعیده شجاع رضوی

کاهش واکهٔ /a/ به /e/ پس از وندافزایی در گویش فارسی مزینانی و تحلیل آن از دیدگاه‌های متفاوت ۷۷
شراره سادات سرسرابی، ابوالفضل مزینانی

نشانه‌شناسی فرهنگی رمان رهش با تکیه بر رمزگان‌های بارت ۱۰۰
حسین رضائی لاکسار، یوسف آرام، مازیار مهیمنی

نحوه بازنمایی ارزش‌های فرهنگی در پویانمایی (انیمیشن) ایرانی جهت تأثیرگذاری بر رفتارِ شناختی کودک از منظر فنون اقناع ۱۲۴
سهیلا عسگری، فائزه فرازنده‌پور، جمشید غلاملو

نقد و بررسی محتوای رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه (عایشه، عادل، علی، ناصر) بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان ۱۵۳
شهین نصیری، مصطفی یگانی، اردشیر صدر الدینی

تحلیل فرمالیستی اشعار دهخدا با تاکید بر مولفه‌ی وجه غالب ۱۸۰
اصغر خلیلی، آرش مشفقی، عزیز حجاجی کهجوق

سال پانزدهم، شماره ۲
شماره پیاپی ۳۱، تابستان ۱۴۰۲

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان
دانشگاه فردوسی مشهد
(علمی ـ پژوهشی)

صاحب امتیاز: دانشگاه فردوسی مشهد **مدیر مسئول: دکتر سیّد حسین فاطمی**
پشتیبانی: معاونت پژوهشی دانشگاه فردوسی مشهد و دانشکده ادبیات و علوم انسانی
سردبیر: دکتر مهدی مشکوة الدّینی

اعضای هیئت تحریریه:

دکتر عباس علی آهنگر (استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان) **دکتر مصطفی عاصی** (استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی)
دکتر علی خزاعی فرید (دانشیار دانشگاه فردوسی مشهد) **دکتر محمد عموزاده مهدیرجی** (استاد دانشگاه اصفهان)
دکتر جلال رحیمیان (استاد دانشگاه شیراز) **دکتر مهدی مشکوة الدینی** (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)
دکتر رضا زمرّدیان(استاد دانشگاه فردوسی مشهد) **دکتر افضل وثوقی** (استاد دانشگاه فردوسی مشهد)

مدیر اجرایی: دکتر شهلا شریفی
ویراستار انگلیسی: مرکز ویراستاری انگلیسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی
ویراستار علمی: دکتر سید محمد حسینی معصوم
کارشناس اجرایی مجله: دکتر امیر بوذری
حروفچین و صفحه‌آرا: رحمان اسدی
شمارگان: ۵۰ نسخه
نشانی: مشهد، پردیس دانشگاه فردوسی مشهد ، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دکتر علی شریعتی، کد پستی ۹۱۷۷۹۴۸۸۸۳
تلفن: ۳۸۸۰۶۷۲۳-۰۵۱
بها: داخل کشور:۲۰۰۰۰ ریال (تک‌شماره)
نشانی اینترنتی: jlkd..um.ac.ir/index.php/ljhttp:// E-mail: lj@.um.ac.ir

بسم الله الرحمن الرحيم

مجلّه زبانشناسی و گویش‌های خراسان
دانشگاه فردوسی مشهد

(علمی - پژوهشی)

این مجله براساس مجوّز شمارهٔ ۳/۱۱/۶۰۳۷۲ مورّخ ۱۳۹۰/۴/۲۹ کمیسیون نشریات علمی وزارت علوم، تحقیقات و فنّاوری منتشر می‌شود.

سال پانزدهم، شماره ۲

شماره پیاپی ۳۱، تابستان ۱۴۰۲

این مجلّه در پایگاه‌های زیر نمایه می شود:

- پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)
- پایگاه اطّلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID)
- پایگاه بانک اطّلاعات نشریّات کشور(Magiran)

داوران این شماره به ترتیب حروف الفبا

۱. دکتر راحله ایزدی فر (دکتری زبان شناسی عمومی دانشگاه بوعلی سینا)
۲. دکتر امیر بوذری (دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)
۳. دکتر علی خزاعی فرید (استاد گروه زبان انگلیسی دانشگاه فردوسی مشهد)
٤. دکتر سید فرید خلیفه لو (دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان)
۵. دکتر محمد راسخ مهند (استاد دانشگاه بوعلی سینا)
٦. دکتر پریا رزم‌دیده (استادیار دانشگاه ولی‌عصر (عج) رفسنجان)
۷. دکتر شهلا شریفی (دانشیار زبان‌شناسی دانشگاه فردوسی مشهد)
۸. دکتر بتول علی نژاد (دانشیار دانشگاه اصفهان)
۹. دکتر محمد هادی فلاحی (استادیار مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و فن آوری)
۱۰. دکتر آیدا فیروزیان پوراصفهانی (استادیار دانشگاه بین المللی امام رضا (ع))
۱۱. دکتر حامد مولایی کوهبنانی (استادیار گروه زبان شناسی، دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان)
۱۲. دکتر ماندانا نوربخش (دانشیار دانشگاه الزهراء)
۱۳. دکتر محمد جواد هادی زاده (دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فردوسی مشهد)

راهنمای شرایط تدوین و پذیرش مقاله

۱- مقاله به ترتیب شامل چکیده (حداکثر۵ تا ۸ سطر، بر اساس معیارهای صحیح چکیده نویسی)، کلید واژه‌ها (حداکثر۵ واژه و یا عبارت)، مقدّمه، پیشینهٔ پژوهش، روش پژوهش، ارائه و تحلیل داده ها و نتیجه گیری باشد. مجله از پذیرش مقالـه های بلند (بیش از ۲۵ صفحهٔ A4 تایپ شدهٔ ۲۳ سطری) معذور است.

۲- مشخصات نویسنده یا نویسندگان: نام و نام خانوادگی، مرتبهٔ دانشگاهی عضو علمی متخصص زبانشناسـی، نـام و نـام خانوادگی دانشجوی دکتری زبانشناسی، نام دانشگاه متبوع، نشانی، تلفن و دورنگار در صفحهٔ جداگانه بیاید.

۳- ارسال مقاله به صورت تایپ شده با قلم لوتوس ۱۳ در برنامه word، مطابق با معیارهای مندرج در این راهنما از طریق پست الکترونیکی و یا پست معمولی ممکن است . cd مقاله الزامی است. مقاله‌های دریافتی بازگردانده نمی‌شود.

۴- ارسال چکیدهٔ انگلیسی (۵ تا ۸ سطر)، در صفحهٔ جداگانه، که شامل عنوان مقاله، نام نویسنده/ نویسـندگان و مؤسسـه/ مؤسسات متبوع نیز باشد، الزامی است.

۵- منابع مورد استفاده در متن، در پایان مقاله و براساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی نویسنده / نویسندگان به شرح زیر آورده شود.

کتاب: نام خانوادگی، نام. (نویسنده/ نویسندگان). (تاریخ انتشار). *نام کتاب*. محل نشر: نام ناشر.

• **کتاب ترجمه شده:** نام خانوادگی، نام. (نویسنده/ نویسندگان). نام و نام خانوادگی. مترجم . (تاریخ انتشار). محل نشر: نام ناشر.

• **مقاله:** نام خانوادگی، نام. (نویسنده یا نویسندگان). «عنوان مقاله داخل دوگوشه». نام نشریه(ایتالیک). دوره/ سال. شماره. شماره صفحات مقاله.

• **مجموعه‌ها:** نام خانوادگی، نام. (نویسنده یا نویسندگان). تاریخ انتشار. «عنوان مقاله (داخل دوگوشه)». نام ویراسـتار یـا گردآورنده. *نام مجموعه مقالات (ایتالیک)* . محل نشر: نام ناشر، شماره صفحات مقاله.

• **پایگاههای اینترنتی:** نام خانوادگی، نام نویسنده، آخرین تاریخ و زمان تجدید نظر در سایت اینترنتـی، عنـوان موضـوع (داخل دوگوشه) ، *نام و نشانی پایگاه اینترنتی به صورت ایتالیک*.

۶- ارجاعات در متن مقاله میان دو هلال (نام مؤلف، سال انتشار: شمارهٔ صفحه یا صفحات مورد نظر) نوشته شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود. نقل قولهای مستقیم بیش از ۴۰ واژه به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم سانتی‌متر) از دو طرف درج شود.

۷- برابرهای لاتین در پانویس درج شود.

۸- مقاله نباید در هیچ یک از مجله های داخل یا خارج از کشور و یا در مجموعه مقاله‌های همایش ها چـاپ شـده باشـد. نویسنده / نویسندگان موظف‌اند در صورتی که مقالهٔ آنان در جای دیگری چاپ شده و یا پذیرش چاپ آن تأییـد شـده است، موضوع را به اطلاع دفتر مجله برسانند.

۹- مجله فقط مقاله‌هایی را می پذیرد که در حوزه های مختلف زبان شناسی (نحـو، آواشناسـی، واج شناسـی، سـاختواژه، معناشناسی، تحلیل گفتمان، زبان‌شناسی تاریخی، جامعه شناسی زبان، روان‌شناسـی زبـان، و گویش‌هـای خراسـان) و حاصل پژوهش نویسنده یا نویسندگان عضو هیأت علمی زبانشناسی دانشگاه ها، سازمان هـا و مؤسسـات آموزشـی و پژوهشی عالی و دانشجویان دوره دکتری زبانشناسی در خصوص مقاله های مستخرج از پایـان نامـه دکتـری، باشـد. مقاله‌های مربوط به فرهنگ و زبانهای باستانی، ترجمه، و آموزش زبان دوم، در حوزهٔ موضوع‌های این مجله نمی باشد.

۱۰- مجله در ویراستاری مقاله آزاد است.

۱۱- نویسنده یا نویسندگان نسبت به آرا، نظریات و مطالب ارائه شده در مقالهٔ خود مسؤول هستند.

۱۲- نویسندگان می‌توانند مقاله‌های حاوی نوآوری علمی ـ پژوهشی خود را به نشانی دفتر مجله یـا پسـت الکترونیکـی بـه نشانی lj@ um.ac.ir ارسال کنند.

۱۳- پذیرش مقاله با شورای هیأت تحریریه مجله است.

فهرست مندرجات

بررسی شخصیت‌های داستان *سووشون* براساس نظریه سبک‌شناسی روایت سیمپسون و دستور نقش‌گرای هلیدی ۱

محمدرضا پهلوان‌نژاد، ریحانه احمدی، سجاد باقری

متمم مفعول در زبان فارسی ۲۹

مریم خمسه عشری، رضوان متولیان، والی رضایی

بررسی تکیه‌ی اسم در گویش مشهدی بر پایه‌ی نظریه‌ی واج‌شناسی مورایی ٥٤

سعیده شجاع رضوی

کاهش واکهٔ /a/ به /e/ پس از وندافزایی در گویش فارسی مزینانی و تحلیل آن از دیدگاه‌های متفاوت ۷۷

شراره سادات سرسرابی، ابوالفضل مزینانی

نشانه‌شناسی فرهنگی رمان *رهش* با تکیه بر رمزگان‌های بارت ۱۰۰

حسین رضائی لاکسار، یوسف آرام، مازیار مهیمنی

نحوه بازنمایی ارزش‌های فرهنگی در پویانمایی (انیمیشن) ایرانی جهت تأثیرگذاری بر رفتارِ شناختی کودک از منظر فنون اقناع ۱۲٤

سهیلا عسگری، فائزه فرازنده‌پور، جمشید غلاملو

نقد و بررسی محتوای رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه (عایشه، عادل، علی، ناصر) بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان ۱۵۳

شهین نصیری، مصطفی یگانی، اردشیر صدر الدینی

تحلیل فرمالیستی اشعار دهخدا با تاکید بر مولفه‌ی وجه غالب ۱۸۰

اصغر خلیلی، آرش مشفقی، عزیز حجاجی کهجوق

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: 10.22067/jlkd.2023.84020.1190

بررسی شخصیت‌های داستان *سووشون* براساس نظریه سبک‌شناسی روایت سیمپسون و دستور نقش‌گرای هلیدی

محمدرضا پهلوان‌نژاد، دانشیار زبانشناسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)
ریحانه احمدی، دانشجوی کارشناسی ارشد زبانشناسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران
سجاد باقری، دانشجوی کارشناسی ارشد زبانشناسی دانشگاه فردوسی مشهد، مشهد، ایران

صص: ۲۸-۱

چکیده

یکی از روش‌های بررسی تحول گفتمان در آثار ادبیات داستانی، تحلیل کاربرد زبان بر پایه نظریه دستور نقش‌گرای هلیدی در چارچوب انتخاب‌گری در زبان و همچنین واکاوی مؤلفه‌های سبک‌شناسی روایت بر اساس نظریه سیمپسون است. این تحقیق بر روی داستان *سووشون* اثر سیمین دانشور در چارچوب رویکرد مذکور انجام‌شده‌است. روش تحلیل بر اساس دستور نقش‌گرای هلیدی از منظر فرانقش‌های اندیشگانی و تجربی، فرایند افعال و وجه، و نظریه سبک‌شناسی روایت سیمپسون، از حیث شخصیت‌پردازی، الگوهای جامعه‌شناختی زبان، ساختار متنی و بینامتنیت، انجام گرفته است. این تحقیق به روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای و به شیوه تحلیلی انجام شده است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که انتخاب نوع واژگان، فرایند افعال و همچنین کاربرد وجه در داستان *سووشون* و نحوه معرفی ویژگی شخصیت‌های داستان ارتباط معناداری وجود دارد. با تحلیل فرایندها و نحوه بازنمایی شخصیت‌های داستان مشخص شد که سبک و انتخاب‌های نویسنده در زمینه مؤلفه‌های شخصیت‌پردازی، الگوهای جامعه‌شناختی زبان، ساختار متنی و بینامتنیت، به‌صورت دقیق و جزئی‌تر ویژگی شخصیت‌های داستان را معرفی و متمایز می‌کند.

کلیدواژه‌ها: سبک‌شناسی روایت سیمپسون، دستور نقش‌گرای هلیدی، *سووشون*، شخصیت داستانی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۵/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۳۰

پست الکترونیکی:
1. pahlavan@um.ac.ir 2.rayhaneh.ahmadi@mail.um.ac.ir 3. sajjad.bagheri@mail.um.ac.ir

۱. مقدمه

زبان عنصری مهم است؛ زیرا از اندیشه جدا نیست و شاخصه تغییر نگرش است. انسان در پی یافتن طرحی است که بر پایه آن بتواند متن را در سطوح مختلف واژگانی معنایی و منظورشناختی بررسی و تحلیل کند (سجودی، ۱۳۹۰: ٤). تعریف مدنظر نگارندگان از زبان در این تحقیق مبتنی بر نشانه‌شناسی کاربردی است که زبان را مانند نظامی از نشانه‌ها می‌بیند و افراد آن را در ارتباطات بینافردی و اجتماعی به کار می‌گیرند.

در این تحقیق، تحلیل زبان بر پایه رویکرد مایکل هلیدی[1] در داستان *سووشون* انجام می‌شود؛ زیرا تحلیل زبان به‌عنوان مبنای تغییر نگرش و اندیشه دارای اهمیت ویژه است. وجوه زبان شامل سه سطح واژگانی، عبارت‌پردازی و وجه فعل است. می‌توان این موارد را نشان‌دهنده سبک نویسنده دانست.

از طرفی، سبک‌شناسی روایت[2] رویکرد جدیدی است که حاصل مطالعات نقش‌گرایی است. این رویکرد حاصل نگاه متفاوت به سبک روایت بوده و برای گفتمان روایی[3]، نقش اصلی در نظر می‌گیرد. این نگاه از تغییری حکایت می‌کند که میان لایه‌ها و سطوح زبان شکل‌گرفته و منجر به ایجاد فضاهای داستانی می‌شود. این فضاهای داستانی در فرایند تحلیل سبکی در ارتباط با یکدیگر قرار می‌گیرد. به‌عبارت‌دیگر، تحلیل سبکی، برآیند گزینش‌هایی است که بر الگوی سیمپسون[4] مبتنی بوده و در قالب شش مؤلفه رسانه متنی[5]، الگوهای جامعه‌شناختی زبان[6]، زاویه دید[7]، شخصیت‌پردازی[8]، ساختار متنی[9]و بینامتنیت[10]بررسی می‌شود.

ازاین‌رو، برای مطالعه ویژگی‌های سبک روایی در داستان *سووشون*، از الگوی سبک‌شناسی روایت از نقطه‌نظر سیمپسون استفاده شده است. همچنین در تحقیق حاضر داستان *سووشون* سیمین دانشور از منظر سیمپسون و با توجه به شش مؤلفه او در سبک‌شناسی روایت با روش

1. Halliday
2. narrative stylistics
3. narrative discourse
4. Simpson
5. textual medium
6. sociolinguistic code
7. point of view
8. characterizations
9. textual structure
10. intertextuality

تحلیل سبکی نیز بررسی می‌شود. درواقع در این تحقیق، شگردهای روایی، نوع فرایندهای مادی و زاویه دید ایدئولوژیکی، به‌منزله نمونه‌ای از عملکرد این شیوهٔ سبکی بررسی می‌شود و درنهایت نتیجه بررسی‌ها در این تحقیق به آشکارسازی روند تحولات داستان، شخصیت اصلی و سبک‌شناسی روایت داستان *سووشون* می‌انجامد.

با بررسی متن داستان بر مبنای نظریه هلیدی، الگوهای زبانی یک متن، بازنمایی اعمال، تفکرات، رفتارها و دیدگاه نویسنده آشکار می‌شود. بر این‌اساس مشخص می‌شود که نویسنده از میان الگوهای متعدد زبانی، دست به انتخاب‌هایی می‌زند که تفکرات، نیات و رفتارهای شخصیت‌های داستان را نمایان می‌کند. از نظر هلیدی، تجلی این دیدگاه‌ها و تجربیات در فرانقش اندیشگانی[1] و تجربی پیرامون انواع فرایندهای فعل روی می‌دهد. با بررسی این داستان مشخص می‌شود که نویسنده متناسب با دیدگاه و جهان‌بینی خود از میان الگوهای موجود در زبان، انتخاب‌های خاصی دارد که با بررسی بسامد فرایندها می‌توان دیدگاه نویسنده درباره متن داستان را آشکار کرد. پرسش‌های بنیادی مدنظر این تحقیق عبارت‌اند از: ۱. مؤلفه‌های سبکی–روایی مبتنی بر سازوکارهای سبک‌شناسی روایت چگونه در متن داستان بازنمایی شده‌اند؟ ۲. این مؤلفه‌ها چگونه در کنار مؤلفه‌های دستور نقش‌گرا در گفتمان داستان نمود پیداکرده‌اند؟ ۳. نمود این دو نظریه در متن داستان چگونه بر روند داستان و بازنمایی شخصیت‌ها تأثیر داشته است؟

۲. چارچوب نظری

در این بخش به معرفی چارچوب تحقیق مشتمل بر نظریه نقش‌گرای هلیدی و نظریه سبک‌شناسی روایت سیمپسون می‌پردازیم.

۲. ۱. نظریه نقش‌گرای هلیدی

بررسی‌های زبان‌شناسی امروز، غالباً به این بحث خلاصه می‌شود که در تحلیل متن‌های ادبی، افزون بر جنبه‌های صوری و واژگانی، عوامل گوناگون فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نقش دارند. همچنین علاوه بر اطلاعات بافت غیرزبانی، اطلاعاتی از سطوح انتزاعی‌تر و عمده‌تر بافت، روابط قدرت و ایدئولوژی و روابط بافت اجتماعی و فرهنگی مؤثرند (دبیرمقدم، ۱۳۷۸: ٤٨).

از طرفی، هلیدی معتقد است که زبان نهادی اجتماعی و بخشی از نظام اجتماعی است. انتخاب‌های گویشوران به‌طور نظام‌مند متأثر از ساختار اجتماعی هر جامعه است و رابطه‌ای

1. ideational

نزدیک بین تجلی روساخت در نقش‌های زبانی و چارچوب اجتماعی وجود دارد. هلیدی باور دارد که ساختار زبان ارتباط متقابل و تنگاتنگی با کاربرد آن داشته و مطالعه زبان را نوعی مطالعه فرایند ارتباطی می‌داند (هلیدی، ۲۰۱٤: ۳۹). پس در رویکرد نقش‌گرا به مطالعه زبان، زبان مانند ابزاری برای انتقال معنی و برقراری ارتباط میان افراد جامعه و نهادی اجتماعی و بخشی از نظام اجتماعی پنداشته می‌شود. رویکرد مایکل هلیدی، به‌عنوان نخستین زبان‌شناسانی که از سطح جمله و مطالعات نحوی فراتر رفته و به مفهوم متن، شکل‌گیری زبان متن، بافت پرداخته، رویکردی گفتمانی به زبان است و رویکرد وی به متن را می‌توان پیشرو در زبان‌شناسی متن دانست (سجودی، ۱۳۹۰: ۹٦).

بنابراین، زبان به دلیل ماهیت پویای خود در جریان دگرگونی‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی متحول شده و ویژگی‌های خاصی در ساختار و محتوای آن وارد می‌شود که در تحلیل باید به آن‌ها توجه شود. محققان زبان‌شناسی نقش‌گرا به این بخش به دلیل بیرون بودن از ساختار صوری متن، «بافت[1]» میگویند. بافت تصویری است که از جهان برمی‌داریم و ملکه ذهن ما می‌شود و وقتی قرار است این مفهوم به متن یا مفاهیم زبانی تبدیل شود، صحبت از فرانقش به میان می‌آید که مربوط به بحث معنی‌شناسی و منظورشناسی است. این رویکرد می‌گوید؛ هر جمله که به یک متن تعلق دارد؛ هم‌زمان سه لایه معنایی در آن وجود دارد. این لایه‌ها عبارت‌اند از: ۱. محتوای گزاره‌ها درباره چه چیزی است؟ ۲. در بیان این محتوا چگونه تعامل برقرار می‌شود؟ و ۳. سازنده متن چقدر به شکل‌گیری متن کمک می‌کند؟

۲. ۱. ۱. انتخاب‌گری در زبان و نمود واقعیت

هلیدی دستور نقش‌گرای خود را مبتنی بر انتخاب و متکی بر محور جانشینی می‌داند. در این نظریه مسئله این است که هر انتخاب خاص، نوع خاصی از عبارت‌پردازی را ایجاب می‌کند و زبان نظامی برای ساختن معنی است. به همین دلیل، به باور هلیدی بسیاری از واقعیت‌ها ساخته‌وپرداخته زبان است. نظام معنایی که به معنی کل نظام معنایی زبان است با دستور و واژگان و در قالب اسامی، فعل‌ها، اقلام دستوری و حروف اضافه رمزگذاری می‌شود.

در دستور هلیدی به ساحت‌هایی که برونداد شبکه هستند نظر داریم؛ یعنی به مجموعه انتخاب‌هایی توجه داریم که در نظام معنایی باهم مرتبط‌اند؛ برای نمونه در داستان *سووشون*، در

1. context

جهانی که نویسنده در متن داستان روایت می‌کند؛ انتخاب‌هایی مانند شخصیت‌ها، دیدگاه‌ها، فضاها، توصیفات، ترکیبات، واژگان و مواردی از این قبیل، کلیتی را می‌سازد که بر روایت زنانه اثر می‌گذارد؛ یعنی این گزینش‌ها در شبکه یا نظام روایی باهم ارتباط معنایی دارند که در ارتباط با نظام زبانی بررسی و تحلیل می‌شوند.

تحلیل‌ها در این نظام بر پایه بند صورت می‌گیرد. هلیدی، به پیروی از بوهلر، بر مبنای بندها نقش‌های سه‌گانه‌ای برای زبان در نظر می‌گیرد. هر بند شامل سه نوع معناست که عبارت‌اند از معنای تجربی[۱]، معنای بینافردی [۲]و معنای متنی[۳]. وقتی معنا را در چارچوب متن بررسی می‌کنیم و در بررسی معنا به مرتبه بالاتر از بند توجه می‌شود، به معنای چهارمی نیازمند می‌شویم که آن را معنای منطقی [٤]می‌نامیم.

هلیدی این لایه‌های معنایی را مؤلفه‌های معنایی نقش‌مند می‌نامد و خاطرنشان می‌کند که این مؤلفه‌ها را در نظریه نظام‌مند[٥]، فرانقش [٦]می‌نامند. در فرانقش‌ها، سه نوع ساختار، مجموعه‌های مستقل انتخاب معنا را می‌سازند.

۱. ساختار گذرایی یا تعدی[۷]، معنای تجربی را نشان می‌دهد.

۲. ساختار وجه [۸]، معنای بینا فردی را شکل می‌دهد.

۳. ساختار مبتدایی[۹]، معنای متنی را شکل می‌دهد.

این سه ساختار درمجموع دستور یک‌زبان را شکل می‌دهند (هلیدی، ۲۰۱٤: ۱۵۸).

۲. ۱. ۲. فرانقش‌های اندیشگانی و تجربی:

اولین نقش زبان است که برای بیان محتوا به کار می‌رود. این نقش، بیانگر تجربه متکلم از جهان خارج و همچنین دنیای درونی و اندیشه‌های شخص است. در این فرانقش به انسان فرهنگی امکان می‌دهد تا تجارب فردی و اجتماعی خود را در قالب آن رمزگذاری کند. به کمک این

1. experiential meaning
2. interpersonal meaning
3. textual meaning
4. logical meaning
5. systemic theory
6. meta function
7. transitivity structure
8. mood structure
9. theme structure

فرانقش است که گوینده یا نویسنده به تجربیاتش از پدیده‌های جهان واقعی تجسم می‌بخشد. هلیدی از این فرانقش با عبارت «بند به‌مثابه نمود واقعیت» نام می‌برد (۲۰۱٤: ۱۰۱).

زبان در این فرانقش، بازگوکننده پدیده‌های محیطی مانند رویدادها، اشیاء، موجودات، کنش‌ها، حالات، روابط و به سخنی دیگر، چیزهایی است که پیش‌تر برای واقعیت‌ها و گزارش‌ها رمزگذاری شده‌اند. به باور هلیدی، زبان در ایفای نقش اندیشگانی به تجربه شخص نیز نظم و سازمان می‌بخشد (هلیدی، ۱۹۷۸: ۱۱۲).

همچنین فرانقش اندیشگانی بیانگر جنبه تفسیری زبان از تجربه انسان است و کارکرد بازنمایی دارد (ساسانی، ۱۳۸۹: ٤۹). یعنی در بررسی و تحلیل این نقش در زبان باید به تجربیات فردی انسان از جهان خارج نظر داشت (سلطانی، ۱۳۸۷: ٦٥). در دیدگاه هلیدی، فرض بر این است که الگوهای تجربه در قالب فرایندها [1]و از طریق فرانقش اندیشگانی در زبان بازنمایی می‌شود. بر این اساس، می‌توان از طریق بررسی انواع آن‌ها در فرایندهای موجود در افعال و تعیین بسامد وقوع داستان از تجارب تفکرات و دنیای درون نویسنده آگاه شد. امکان و قابلیت دستوری برای بازنمایی تجربه در زبان از طریق نظام گذرایی، مکانیسم بیان فرانقش اندیشگانی و تجربی در زبان امکان‌پذیر است.

بسیاری از تجربه‌های روزانه ما با اعمال، رویدادها، تفکرات و تصورات ما شکل می‌گیرد و تعریف می‌شود. نظام زبان این نقش بازنمایی را بر عهده دارد. به‌عبارت‌دیگر، زبان شایستگی بازنمایی، اعمال گفتار و تفکرات ما را دارد. هلیدی زبان را در دستور نقش‌گرای نظام‌مند به فرانقش اندیشگانی و در زیر آن به فرانقش تجربی محول می‌کند؛ بنابراین فرانقش تجربی در دستور نقش‌گرا با بیان الگوهای تجربه در متون گفتاری و نوشتاری نقش زبان را بر عهده دارد. سپس، تجربه‌ها در قالب نشانه‌های زبانی کدگذاری می‌شود (لیچ و شورت، ۱۹۸۱: ۸). ازآنجاکه در چارچوب نقش‌گرایی، الگوهای تجربه در قالب افعال و فرایندها از طریق فرانقش تجربی امکان‌پذیر می‌شود، با بررسی انواع فعل و تعیین فرایندها و بسامد وقوع آن‌ها در داستان می‌توان از تجارب، تفکرات و دنیای درون نویسنده آگاه شد. این فرانقش، نشانگر و شاخص مهمی برای سبک در گفتمان روایت به شمار می‌رود؛ چراکه به مفهوم سبک اعتبار می‌دهد. سبک عبارت

1. Process

است از انتخاب الگو در نظام زبانی که بر انگیزه‌های نویسنده استوار است (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۲۲).

هلیدی بر این باور است که مجموعه تجربه‌های جهان درون و بیرون انسان را می‌توان در شش نوع فرایند خلاصه کرد که عبارت‌اند از:

۱. فرایند مادی

در فرایند مادی[1]، توسط کنشگر عملی انجام می‌شود. هر فرایند یک کنشگر دارد. برخی فرایندها، شرکت‌کننده دیگری نیز دارد. کنشگر همیشه در جایگاه فاعل قرار ندارد و هدف در جملات مجهول به‌جای فاعل قرار می‌گیرد. این بحث هلیدی همان چیزی است که در دستور سنتی به مفهوم گذرا و ناگذر یا متعدی و لازم به کار می‌رود.

فرایند مادی بر اعمال فیزیکی از نوع انجام کاری یا رخداد واقعه‌ای دلالت دارد. اتفاق افتادن ساختن، خلق، کردن، نوشتن رفتن و غیره ازاین‌دست هستند.

۲. فرایند ذهنی

فرایند ذهنی[2] مربوط به افعال حس کردنی است. افعال مصادری چون فکر کردن، دوست داشتن، تصور کردن، خواستن، دیدن و غیره جزء این فرایند به شمار می‌آیند. در این‌گونه فرایند به‌اجبار کاری انجام نمی‌شود؛ بلکه واکنشی در جهان درون ذهن اتفاق میافتد (آقاگل‌زاده و همکاران، ۱۳۹۰: ۲٤۷).

۳. فرایند رابطه‌ای

در این نوع فرایند، رابطه‌ای بین دو مفهوم برقرار می‌شود. فرایند رابطه‌ای[3] به دو دسته اسنادی و هویتی تقسیم می‌شود. شرکت‌کننده‌ها در فرایند رابطه‌ای اسنادی حامل یا دارنده یک صفت یا اسناد هستند. در فرایند رابطه‌ای هویتی، یک مدخل، مدخل دیگر را توضیح می‌دهد. به‌طورکلی این فرایند به توصیف یا شناسایی مربوط می‌شود. این فرایند با افعال ربطی همانند بودن، شدن، به نظر رسیدن و غیره بیان می‌شود.

٤. فرایند رفتاری

1. material process
2. mental process
3. relational process

فرایند رفتاری[1] در فاصله میان فرایند ذهنی و مادی قرار دارد و مربوط به فرایندهای روان شناختی–فیزیکی است؛ برای نمونه در مقابل فرایند ذهنی دیدن، فرایند رفتاری نگاه کردن را می‌توان قرارداد و یا در مقابل فرایند ذهنی شنیدن، فرایند رفتاری گوش دادن وجود دارد. افعال مصادری مانند تماشا کردن، زل زدن، سرفه کردن و غیره در شمار این فرایندها قرار می‌گیرند.

۵. فرایند بیانی

فرایند بیانی[2] نیز در میانه فرایند ذهنی و مادی قرار دارد. این فرایند دارای دو شرکت‌کننده است. یکی آن‌که مطلبی را می‌گوید (گوینده)؛ دیگری آن‌که دریافت‌کننده است. افعالی مثل گفتن، اعلام کردن، پرسیدن و غیره از این نوع فرایند هستند.

٦. فرایند وجودی

این نوع فرایند، وجود چیزی یا واقع‌شدن چیزی را نشان می‌دهد. فرایند وجودی[3]، میان فرایند رابطه‌ای و فرایند مادی قرار دارد. افعالی مانند وجود داشتن، ظاهر شدن، باقی ماندن و غیره ازاین‌دست فرایند هستند.

مطابق تعاریف مطرح‌شده، فرایندهای مادی، ذهنی و رابطه‌ای از فرایندهای اصلی و فرایندهای رفتاری، بیانی و وجودی از فرایندهای فرعی هستند و هرکدام در میانه دو فرایند اصلی قرار می‌گیرند (هلیدی، ۲۰۱٤: ۱۳۸).

۲. ۱. ۳. وجه

در این تحقیق به سیر تحول کاربرد وجه[4] در داستان سووشون نیز پرداخته شده است. بر پایه نظریه هلیدی یکی از فرانقش‌هایی که در نظام زبانی ویژگی‌های تعامل افراد را نشان می‌دهد فرانقش بینا فردی میان افراد است که کاربرد انواع وجه در بند، نشان‌دهنده این ارتباط است. در نظرگاه هلیدی؛ سه وجه امری خبری و پرسشی نشان‌دهنده این ارتباط است که فرد می‌خواهد اطلاعاتی بدهد یا کسب کند. بر همین مبنا در این تحقیق؛ سیر تحول وجه یکی از مهم‌ترین تحولات زبانی در داستان در نظر گرفته شده است.

1. behavioral process
2. verbal process
3. existential process
4. mood

تقسیم‌بندی‌های متفاوتی درباره انواع وجه در کتب دستور زبان موجود است که در این تحقیق، وجه‌های گزینش‌شده بر پایه پژوهش پهلوان نژاد و وزیر نژاد بررسی‌شده‌اند (پهلوان‌نژاد و وزیرنژاد، ۱۳۸۸: ۵۱). مطابق آن، وجه آرزویی و وجه تمنایی هر دو ازنظر معنا باید یک نوع وجه به شمار آید؛ به همین دلیل در این تحقیق، هفت وجه، شامل خبری، پرسشی، امری، التزامی، آرزویی، دعایی و عاطفی انتخاب و بررسی شده است. وجه‌های برگزیده این‌گونه تعریف‌شده‌اند:

۱. وجه خبری: جملاتی که برای بیان خبر یا دادن اطلاع است.

۲. وجه پرسشی: جملاتی که بیانگر پرسش است.

۳. وجه امری: بیانگر امر و دستور است و بیشتر با فعل امر همراه است.

٤. وجه التزامی: شامل بندی می‌شود که معنای شک و تردید و شرط را می‌رساند.

۵. وجه دعایی: بار معنایی دعا یا نفرین را به همراه دارد.

٦. وجه عاطفی: هنگامی‌که جملات بیانگر عواطف، اندوه، شادی، افسوس، احساسات، ترس، نفرت، ستایش باشند.

۷. وجه آرزویی: بیان آرزو برای رسیدن به رؤیاها را بیان می‌کند.

۲. ۲. نظریه سبک‌شناسی روایت سیمپسون

سبک‌شناسی روایت مبتنی بر دیدگاه‌های نقش‌گرایی است که اصول اساسی در بافت روایت را توصیف می‌کند. بر اساس این رویکرد، روایت بدساخت از روایت خوش‌ساخت مشخص می‌شود؛ زیرا فراهم کردن یک الگوی کامل و دقیق از گفتمان روایت، چالش سبک شناسان است (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۱۹).

۲. ۲. ۱. شخصیت‌پردازی

در نظریه سبک‌شناسی روایت سیمپسون یکی از روش‌های ممکن برای یافتن سبک روایت، بررسی و تحلیل متن است. این رویکرد به دنبال آن است که یک الگوی کامل و دقیق از گفتمان روایت به دست آورده که یکی از مؤلفه‌هایی که سبک‌شناسی روایت معرفی می‌کند، شخصیت‌پردازی است. در این روش، متن ارائه‌شده را در مؤلفهٔ شخصیت‌پردازی، شامل اعمال و وقایع و نحوه معرفی شخصیت توسط نویسنده، بررسی می‌شود. در این بررسی، علاوه بر شخصیت اصلی، به شخصیت‌هایی که ممکن است بر حوادث داستان تأثیر داشته باشند هم می‌پردازد. مطابق روش این مؤلفه، از طریق فرایندها و بسامد وقوع آن‌ها در داستان می‌توان از

تفکرات و دنیای درون نویسنده آگاه شد (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۷۵-۷٤). همچنین، در شخصیت‌پردازی، زاویه دید هم بررسی می‌شود؛ زیرا ارتباط میان نحوه روایت با زاویه دید روایت داستان، محور اصلی در سبک‌شناسی است.

۲. ۲. ۲. الگوهای جامعه‌شناختی زبان

در سبک‌شناسی روایت، موضوعاتی چون گویش فردی، لهجه‌ها، گسترهٔ گفتمان، مفهوم گفتمان و شیوهٔ گفتمان به مباحث سبک و روایت وارد می‌شود. این مؤلفه یک منبع نظام دهنده اساسی برای تمام انواع گفتمان ادبی است (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۲۱). از منظر مؤلفه الگوهای جامعه‌شناختی زبان، هیچ دو گوینده‌ای از زبان به شیوه‌ای یکسان استفاده نمی‌کند و هر کس انتخاب‌های متفاوتی از واژگان و رفتار سبکی مخصوص به خودش را دارد (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۱۰۲). این عقیده بنا به تعریف سیمپسون با توجه به اینکه محیط‌ها حامل ویژگی‌های اجتماعی مخصوصی هستند، درنتیجه امکانات زبانی کاربران مختلف با توجه به مؤلفه‌هایی چون سن، شغل، جنس، طبقه اجتماعی و امثال این‌ها متفاوت می‌شود (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۱۰۲).

همچنین در این مؤلفه به موضوع انتخاب الگوی زبانی مناسب به اقتضای شرایط نیز پرداخته می‌شود؛ به این معنی که منظور گوینده غیرمستقیم بیان‌شده و هدف گوینده از بیان آن معنای صریح و اولیه آن نیست؛ بلکه هدف گوینده در معنای ضمنی جمله قرار دارد که این انتخاب بر اساس بافت موقعیتی انجام می‌شود (قربانی مادوانی و آقابابایی، ۱٤۰۰: ۱۰-۹).

۲. ۲. ۳. بینامتنیت

متون ادبی، در خلأ تاریخی و اجتماعی به وجود نمی‌آیند و حوادث دیگری را به‌صورت ضمنی روایت می‌کند. بارزترین نمونه آن می‌تواند تلمیح باشد اما مفهوم بینامتنیت به مفهوم الگوهای جامعه‌شناختی زبان نیز بسیار نزدیک است. زیرا بررسی بینامتنیت شامل تحلیل متون خارج از بافت اصلی نیز می‌شود؛ درحالی‌که الگوهای جامعه‌شناختی زبان به‌طورکلی بیشتر به تنوع یا تنوعات الگوهای زبانی اشاره دارد که بافت اثر از طریق آن‌ها توسعه داده می‌شود (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۲۱).

۳. پیشینه تحقیق

حیدری و پاسبان وطن (۱٤۰۰) به بررسی دیدگاه روایت گری در داستان‌های سه نویسنده‌ی معاصر، آل احمد، دولت‌آبادی و ساعدی، پرداخته‌اند و با استفاده از مدل پیشنهادی سیمپسون

سعی در مشخص کردن نوع راوی، انواع زاویه دید و نوع وجهیت مورداستفاده داستان‌ها همت گمارده‌اند. پس از بررسی سه داستان از نویسندگان یادشده که دارای پیچیدگی بودند، حیدری و همکاران به این نتیجه دست یافتند که انطباق یافتن داستان در الگوی سیمپسون موجب یاری‌رسانی به خواننده در جهت فهم پیچیدگی‌های این داستان‌هاست. حیدری و پاسبان در پژوهش یادشده نتیجه گرفتند مباحث یادشده ابزاری هستند که به‌وسیله‌ی آن‌ها چگونگی تأثیر ایدئولوژی و رویکرد کلان نویسنده در انتخاب زاویه دید و چینش ساختار روایی داستان نمایش داده می‌شود.

آقاگل‌زاده و ابراهیم پور (۱۳۸۷)، داستان روز اول قبر اثر صادق چوبک را بر اساس الگوی سیمپسون با بررسی مواردی ازجمله وجهیت، راوی، جملات بیان‌گر عقیده، جملات تعمیم دهنده، کلمات احساسی و فعل‌های وجهی واژگانی تحلیل کرده‌اند. آن‌ها به این مهم دست یافتند که الگوی سیمپسون با استناد به شواهد موجود در متن می‌تواند تصویر ناخودآگاه شکل‌گرفته در ذهن خواننده را به‌صورت عینی ترسیم کند و چوبک با انتخاب راوی سوم شخص غیر وابسته و بازتابگر که از جهات و زوایای مختلف داستان را روایت می‌کند و گاها با شخصیت داستان همسو می‌شود بستر انطباق دیدگاه‌ها بر هم را فراهم می‌آورد و تمایز میان راوی و کانون ساز را از بین می‌برد.

لیچ و شورت (۲۰۰۷) چهار راهکار برای بیان گفتار و شخصیت‌ها، گفتمان شخصیت‌ها، پیشنهاد شده است: گفتمان مستقیم، گفتمان غیرمستقیم، گفتمان مستقیم آزاد و گفتمان غیرمستقیم آزاد. بر اساس دسته‌بندی یادشده نویسنده باید به نحوه قرارگیری راوی داستان و شخصیت‌ها، چگونگی ارتباط پی‌رنگ داستان و تقلید ارسطویی و تغییرات فرازوفرود داستان توجه کند. در پیوستار ارائه‌شده گفتمان غیرمستقیم آزاد بهترین انتخاب را برای نویسنده فراهم می‌کند زیرا صدای راوی و شخصیت داستان به‌صورت هم‌زمان در داستان وجود دارد. به دلیل ویژگی یادشده خواننده داستان امکان برقراری ارتباط با داستان و همدلی را از دید راوی و شخصیت هم‌زمان تجربه می‌کند(اسکات، ۲۰۱۳).

آقاگل‌زاده و رضویان (۱۳۹۱)، با توضیح این مطلب که سبک‌شناسی نوین به دنبال توصیف متن بدون استفاده از کلماتی مانند عالی، خوب، نازل و... است به بررسی داستان چشم‌شیشه‌ای اثر صادق چوبک بر اساس الگوی سیمپسون پرداخته‌اند. آن‌ها با بررسی فرایندهای موجود در

داستان دریافتند که بسامد فرایندهای مادی، رابطه‌ای و رفتاری بر داستان غالب هستند و ازاین‌رو شخصیت‌های داستان چوبک را کنشگرهایی رفتارگرا تشخیص دادند. از طرفی زاویه‌ی دید داستان را از نوع سوم شخص روایتگر معرفی کردند که بر اساس بسامد بسیار کم فرایندهای ذهنی داستان نتیجه‌ای قابل‌قبول است. در این تحقیق آن‌ها دریافتند که چوبک شیوه‌های بازنمایی مستقیم و غیرمستقیم را در داستان برگزیده است و این انتخاب با زاویه دید داستان هماهنگی دارد. انتخاب دو شیوه بازنمایی یادشده به‌درستی خواننده القا می‌کند که راوی به درون ذهن شخصیت‌ها راهی ندارد و به همین علت به شیوه‌ی بازنمایی گفتار برای بیان عقاید و احساسات آن‌ها روی آورده است.

رنجبر (۱۳۹۱) با مطالعه‌ی جنبه‌های نمادین سووشون برای رمز گشایی از حوادث موجود در داستان ووقایع تاریخی همزمان با آن پرداخته است. نویسنده معتقد است دانشور به برخی از شخصیت‌های داستان کارکردی رمزی بخشیده است وبرای بازشناسی انها قراینی را در داستان گنجانده است. دبیر مقدم وملکی (۱۳۹۷) به بررسی پدیده تکرار در سووشون پرداخته‌اند. آن‌ها در مطالعه که خود به ارتباط فرایند تکرار وسبک نویسنده توجه داشته اند وبه این نتیجه دست یافتند که تکرار کامل میتواند ملاکی مناسب برای تشخیص سبک باشد. رحمانی وشهرامی (۱٤۰۱) به مطالعه سووشون از دیدگاه زبانشناسی پرداخته‌اند واین داستان را از منظر نظریه نقش‌گرای هلیدی برای بررسی ساختار وکارکرد زبان ودستور زبان انتخاب کرده‌اند. آن‌ها دریافته‌اند که وجود برخی ویژگی‌های خاص در کاربرد گروه‌های اسمی وفعل، سبک نویسندگان زن را از همتایان مرد متمایز می‌کند.

از آنجایی که تحلیل و بررسی متون ادبی بر اساس اصول و نظریه‌های زبان‌شناسی، از مهم‌ترین رویکردهای تحلیل آثار ادبی است. بر این اساس در پژوهش حاضربرای مطالعه ویژگی‌های سبکی–روایی در داستان سووشون، از نظر سیمپسون و شش مؤلفه او در سبک‌شناسی روایت استفاده شده است. وجه تمایز این تحقیق، بررسی شگردهای روایی، نوع فرایندهای مادی و زاویه دید ایدئولوژیکی، به‌منزله نمونه‌ای از عملکرد این شیوهٔ سبکی است.

علاوه بر این ، با بررسی متن داستان بر مبنای نظریه هلیدی، مشخص می‌شود که نویسنده از میان الگوهای متعدد زبانی، دست به انتخاب‌هایی متمایز می‌زند که تفکرات، نیات و رفتارهای شخصیت‌ها در داستان را برجسته می‌کند. از نظر هلیدی، تجلی این دیدگاه‌ها و تجربیات در

فرانقش اندیشگانی و تجربی پیرامون انواع فرایندهای فعل روی می‌دهد. که با بررسی بسامد فرایندها می‌توان ویژگی‌های شخصیت‌های داستان را آشکار کرد.

٤. روش تحقیق

داده‌های تحقیق بر اساس آمار توصیفی، تجزیه‌وتحلیل شدند. برای وجه و فرایند افعال نیز که بیانگر سیر تحول زبان است؛ فراوانی و درصد، محاسبه و در جدول‌های جداگانه ارائه‌شده‌اند. جامعه آماری این تحقیق داستان سووشون اثر سیمین دانشور است.

در بررسی فرایند افعال و وجه در داستان سووشون از روش نمونه‌گیری استفاده شده است و برای بررسی تحول فرایند افعال و وجه فعل از روش نمونه‌گیری تصادفی کرجسی و مورگان استفاده شده است. روش کار چنین است که تمام بندهای اثر شمرده شد که با احتساب پنج درصد خطا، بر مبنای جدول کرجسی و مورگان به ازای هر ۲۵ بند، یک بند انتخاب شد؛ سپس افعال استخراج و دسته‌بندی شدند. سپس انواع وجه. فرایند افعال به‌کاررفته مشخص و دسته‌بندی شد، درصد و بسامد وقوع انواع وجه و فرایند افعال در داستان و تفاوت به‌کارگیری آن، شاخصی برای بررسی نحوه معرفی ویژگی‌های شخصیت‌های داستان در این اثر شد.

٥. تحلیل داده‌ها

در ادامه به ارائه نمونه‌هایی از متن داستان و تحلیل آن‌ها خواهیم پرداخت.

٥. ١. شخصیت‌پردازی بر اساس متن

زری، نقش اصلی زن داستان سووشون، هویتی قوی و مستقل دارد. او زنی فرهیخته با تفاوت‌های بسیاری نسبت به اغلب زنان اطراف خود، مسلط به زبان انگلیسی و دارای احترام خاصی میان زنان و مردان است.

١. *" در مدرسه انگلیسی‌ها درس خوانده بود و پدر مرحومش بهترین معلم انگلیسی در شهر شمرده می‌شد."* (دانشور، ١٣٤٨: ٦)

٢. *"زری در شهر به انگلیسی دانی مشهور بود."* (دانشور، ١٣٤٨: ٣٨)

٣. *"خطاب به افسرهای خارجی گفت: خانم زهرا خواهش می‌کنم برایشان ترجمه بفرمایید."* (دانشور، ١٣٤٨: ٩)

علاوه بر این، مهم‌ترین نقش زن که در داستان به آن تأکید شده، نقش مادری است. مادری یک زن، نقطه اوج تأثیرگذاری و فداکاری او نسبت به فرزند خویش است. مادر، سرچشمه و انگیزه

زندگی بوده و هر جا که از مادر سخن می‌گویند، به فداکاری و نقش تربیتی او نیز اشاره می‌شود. زن، به‌عنوان یک مادر، بیشترین سهم را در تربیت فرزندان داشته و به عبارت ساده‌تر باغبان باغی است که ثمره آن نقش پررنگی در فردای یک جامعه دارد. در داستان سووشون نیز از زری در نقش مادر به‌عنوان مهد فداکاری و عطوفت و کوه صبر و بردباری و کانون دل‌بستگی فرزندان یاد شده است. همچنین زن در نقش مادر درحالی‌که به‌اندازه پدر فعال به نظر نمی‌رسد، نقش مهمی در حفظ خانواده و ایجاد ثبات و آرامش آن ایفا می‌کند تا حدی که در مواقعی که خطری کانون خانواده او را تهدید می‌کند، مادر بودن و همسر بودن او را به خانواده متصل نگه‌داشته و برای رفع آن خطر می‌کوشد. حتی عشق مادرانه زری را درجایی که در فراق پسرش ناله می‌کند هم می‌توانیم ببینیم.

٤. *"تمام زندگی من همین‌طور گذشته؛ من هرروز... هرروز تو این خانه، مثل چرخ چاه می‌چرخم تا گل‌هایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آن‌ها را کسی لگد کرده، من عین حسین کازرونی با دست‌هایم برای خود هیچ کاری نمی‌کنم... من... نه تجربه‌ای. نه دنیا دیدنی... "* (دانشور، ١٣٤٨: ١٣٠)

٥. *"زری گفت: تو برو، من همین‌جا می‌نشینم، اگر پسرم را نیاوردی، همین‌جا می‌میرم. سرم را می‌گذارم روی سنگ و می‌میرم. خان کاکا مجبوداستان کرد سحر را بفرستیم برای دختر حاکم. به گمانم خسرو رفته سحر را از باغ حاکم بدزدد. آنجا ژاندارم هست، محافظ هست، پسرم را کشته‌اند و شیون کرد."* (دانشور، ١٣٤٨: ١١٨)

٦. *"شخصیت زری در آغاز فقط به فکر آرامش و امنیت خانواده خویش است."* (دانشور، ١٣٤٨: ٢٥٢)

زری در داستان سووشون، همچون سایر زنان، زنی است با نگرانی و دل‌شوره زنانه. نویسنده در این داستان برای توصیف متفاوت و پررنگ زری، از روش و زبانی مردانه استفاده نکرده و او را زنی مانند دیگر زنان به تصویر کشیده است. در این داستان هویتی از زن نشان داده شده که با تمام خصوصیات روحی و جسمی زنانه، بر محدودیت و افکار قالب در جامعه خود فائق آمده و آغازگر حرکتی جدید می‌شود. حرکت او که یک کنش اجتماعی نسبت به ظلم حاکمان زمان خود او است. این شیوه توصیف در سرتاسر داستان مشهود است، به‌طوری‌که در پایان داستان مخاطب حس می‌کند که قهداستان واقعی داستان خود زری است.

۷. *"زری که در دنیای پرآشوب جنگ جهانی دوم زندگی می‌کند، نگران به هم خوردن آرامش خانواده خویش است و دلش نمی‌خواهد که جنگ به خانه و کاشانه‌اش کشیده شود. احساس می‌کند که اوضاع حاکم بر شهر، امنیت و آرامش زندگی او و خانواده او را تهدید می‌کند: هر کاری می‌خواهند بکنند اما جنگ را به لانه من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محله مردستان... شهر من، مملکت من، همین خانه است اما آن‌ها جنگ را به خانه من هم می‌کشانند."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۹)

در این داستان، زری نگران فضای خانه و خانواده خود است و از کارها و افرادی که خانواده را به خطر می‌اندازد دوری می‌کند. گویی دغدغه‌های عاطفی یک همسر وفادار را دارد و از رخنه مسائل سیاسی به درون خانه جلوگیری می‌کند. قطب‌بندی در این بخش نشان از هویت فردی (شخصی)، هویت خانوادگی، هویت ملی و هویت فرهنگی دارد. زری با هویتی زنانه که هم نگران چارچوب خانواده خود است، هم نگران اوضاع شهر خود است و تلاش می‌کند تا آن‌ها را از گزند دیگران حفظ کند. پس خود را محدود و در هر امری ورود نمی‌کند. این شرایط، از طرفی هویت زن را محدود می‌کند به خانه و خانواده و از طرف دیگر هویت دلسوز و تلاشگر او را برای حفظ حریم خانواده خود نشان می‌دهد. گویا شاهد یک هویت محدود ولی قوی هستیم.

۸. *"ابوالقاسم، برادرشوهر زری، از مادیان خسرو، سحر، نزد حاکم شیراز تعریف می‌کند و دختر کوچک حاکم شیفته اسب می‌شود. ژاندارم برای بردن اسب به در خانه یوسف می‌رود. زری ابتدا قصد دارد در برابر او ایستادگی کند اما برای جلوگیری از به هم خوردن آرامش خانواده سکوت می‌کند و "به غلام دستور می‌دهد برو سحر را از طویله در آر"* (دانشور، ۱۳٤۸: ۸٦).

۵. ۲. شخصیت‌پردازی بر اساس فرایندها

مادی		ذهنی		رابطه‌ای		رفتاری		بیانی		وجودی	
تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد
۱۸۰	۲۲,۵	۲۳۰	۲۸ .۷۵	۱٤۰	۱۷,۵	۸۰	۱۰	۱۱۰	۱۳,۷۵	٦۰	۷,۵

آنچه در این داستان از منظر شخصیت‌پردازی اعمال و وقایع دیده می‌شود، وجود انواع فرایندهاست. در فرایند مادی، نقش کنشگران و در فرایند بیانی، نقش گوینده و در فرایند ذهنی،

نقش حسگر و در فرایند رفتاری، نقش رفتارگر مورد تأکید است. در داستان سووشون، کنشگر، گوینده، حسگر و رفتارگر زری و افراد متفاوتی از جامعه هستند که تکرار نقش زری در تمام این فرایندها و نقش‌آفرینی او نشان از تأکید نویسنده بر کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت زری دارد.

بسامد کاربرد فرایندهای رابطه‌ای نیز به این معناست که نویسنده به‌جای کنش‌های عینی و مادی که حاصل ارتباط با جهان بیرون است؛ به بیان تجربیات ذهنی و انتزاعی پرداخته است.

۹. "*تمام زندگی من همین‌طور گذشته؛ من هرروز... هرروز تو این خانه، مثل چرخ چاه می‌چرخم تا گل‌هایم را آب بدهم. نمی‌توانم ببینم آن‌ها را کسی لگد کرده، من عین حسین کازرونی با دست‌هایم برای خود هیچ کاری نمی‌کنم... من... نه تجربه‌ای. نه دنیا دیدنی...*" (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ۱۳۰)

۱۰. "*عمه خانم سرش را بلند کرد و زری از چشم‌های پراشکش جا خورد. مژه زد و اشک‌ها فروریخت و جواب داد: « بله، خواهر، دل من تنگ است عالمی که تنگ نیست ..... حالا که این دنیا نشد، اقل‌کم تهیه آخرتم را ببینم. اگر کسی مجاور چنان امامی بشود، شب اول قبر، نکیر و منکر به بالینش نمی‌آیند. سؤال و جواب هم ندارد. وقت مردن اول حضرت امیر و بعد امام حسین به بالینش می‌آیند؛ و اگر زن باشد حضرت فاطمه. دست در دست این مطهران پیش خدا می‌رود.*" (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ٦۹)

بسامد کاربرد فرایند مادی نشان می‌دهد که نویسنده در بخش‌هایی برای بیان دیدگاه‌های خود از ارتباط شخصیت‌های داستانی با جهان بیرون و کنش‌پذیری و نقش‌پذیری آن‌ها را استفاده کرده است.

۱۱. "*زری گفت: تو برو، من همین‌جا می‌نشینم، اگر پسرم را نیاوردی، همین‌جا می‌میرم. سرم را می‌گذارم روی سنگ و می‌میرم. خان کاکا مجبورمان کرد سحر را بفرستیم برای دختر حاکم. به گمانم خسرو رفته سحر را از باغ حاکم بدزدد. آنجا ژاندارم هست، محافظ هست، پسرم را کشته‌اند و شیون کرد.*" (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ۱۱۸)

۱۲. "*زری گفت: فردا شب، شب جمعه است، می‌دانید که من نذر دارم. ابوالقاسم خان چشم‌هایش را به هم زد و گفت: زن داداش دستم به دامنت.*" (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ۱۷)

کاربرد فرایندهای ذهنی در داستان یادشده کمتر بوده که بیانگر این حقیقت است که در شخصیت‌پردازی داستان، از دل‌مشغولی و تشویش ذهنی شخصیت‌ها در برابر ارتباط با مسائل جهان بیرون کم‌تر یاد شده است.

۱۳. "*عزت الدوله با پا دردی که دارد چطور خودش را رسانده بود؟ لابد آمده بود سر و گوشی آب بدهد ببیند چه خبر است؟* " (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ۲۵۵)

۱٤. "*اگر حاج آقام عقل داشت الانه ما کرور کرور ثروت داشتیم. همه پول‌ها را خرج آن الکاته رقاص، سودابه هندی کرد. خانمم تو دیار غربت از دستش دق کرد و مرد.*" (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ۲۵)

کاربرد فرایندهای رفتاری، بیانی و وجودی نیز در داستان سووشون بیشتر به رنج و محرومیت یک زن در قالب بیان رفتارها و توصیف حالات او پرداخته است. اما بسامد این فرایند در داستان نشان می‌دهد که نویسنده بیشتر به نقش کنشگری شخصیت اصلی در فعالیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی پرداخته است.

۱۵. "*مدیر داد زد: در این مدرسه خرافات راهی ندارد. روزه و روضه را بگذارید برای عمه‌ها و خاله‌هایتان! مسئله حیض و نفاس را بروید و از ننه‌هایتان بپرسید! روزه جسمتان را ضعیف می‌کند. من بارفیکس و خرک و تور بسکتبال برای چه خریدم؟ برای اینکه جسمتان قوی بشود. حالا روزه می‌گیرید که زحماتم به هدر برود؟ حقا که لیاقت ندارید.*" (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ۱۳۳)

۱٦. "*زن بیچاره ملک سهراب می‌گفت: بی‌بی همدم، اگر شما دم‌به‌دم سرکوفت نزنید، خودمان اصلاً به فکرش نمی‌افتیم و زندگی خوش خودمان را خراب نمی‌کنیم و قصه یک زنی را هم گفت که اولادش نمی‌شده.*" (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ۲۵۸)

۱۷. "*ابوالقاسم، برادرشوهر زری، از مادیان خسرو، سحر، نزد حاکم شیراز تعریف می‌کند و دختر کوچک حاکم شیفته اسب می‌شود. ژاندارم برای بردن اسب به در خانه یوسف می‌رود. زری ابتدا قصد دارد در برابر او ایستادگی کند اما برای جلوگیری از به هم خوردن آرامش خانواده سکوت می‌کند و "به غلام دستور می‌دهد برو سحر را از طویله در آر.*" (دانشور، ۱۳٤۸، ص. ۸٦)

۵. ۳. شخصیت‌پردازی بر اساس زاویه دید

در بررسی فرایندهای داستان شاهد این بودیم که علاوه بر زری، افراد مختلفی از جامعه در فرایندهای ذهنی و رابطه‌ای بیشترین درصد حضور را دارند و این حقیقت به این دلیل است که نویسنده دریافت‌ها و احساسات و ویژگی‌های ذهنی خود و شخصیت‌های داستانی را از دیدگاه سوم شخص روایت کرده است.

۱۸. "*از کجا گوشواره زمرد او را دیده‌اند؟* " (دانشور، ۱۳٤۸: ۸)

۱۹. "*یوسف گوشواره‌ها را به دست خودش به گوش او کرده بود.*" (دانشور، ۱۳٤۸: ۸)

۲۰. "*سفره قلمکار را کنار زد.*" (دانشور، ۱۳٤۸: ۱)

۲۱. "خانم فاطمه پشت سماور که می‌جوشید نشسته بود." (دانشور، ۱۳٤۸: ۲۱)

۲۲. "زیر لحاف سنگین آسمان خوابشان برده بود." (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۱۸)

درواقع از منظر شخصیت‌پردازی زاویه دید و انتخاب سوم شخص برای بیان حوادث داستان توسط نویسنده نشان می‌دهد که هدف وی، بیان واقعیت شخصیت زن از منظر جامعه است. همچنین، دانشور فعالیت اجتماعی و سیاسی زن در جامعه داستان را غیرمجاز معرفی می‌کند. ازاین‌رو، صدای شخصیت زری برای دعوت به ایستادگی، حفظ خانواده، معرفی شخصیت خود و نادیده گرفتن او از گوشه و کنار هر بخش از داستان شنیده‌شده و بیانگر زاویه دید و نگاه ایدئولوژیکی نویسنده به شخصیت او در داستان است.

همچنین زاویه دید در داستان نگاهی روایتگر دارد؛ زیرا روایتگری داستان به شکلی مستقل بوده و از نگاه هیچ شخصیت خاصی از داخل داستان گفته نمی‌شود؛ به مخاطب گفته می‌شود که در داستان چه‌کارهایی انجام‌شده و یا چه چیزهایی بیان شده است (سیمپسون، ۲۰۰٤: ۵۵).

۲۳. "*در کشوی قفسه به دنبال میل کرک‌بافی و کرک گشت تا اضطراب و دل‌زدگی خود را لای کرک‌ها بیافد.*" (دانشور، ۱۳٤۸: ۲٤۲)

۲٤. "*دل آدم عین یک باغچه پر از غنچه است. اگر با محبت غنچه‌ها را آب دادی باز می‌شوند، اگر نفرت ورزیدی غنچه‌ها پوسیده می‌شوند.*" (دانشور، ۱۳٤۸: ۳۰)

۲۵. "*زری که در دنیای پرآشوب جنگ جهانی دوم زندگی می‌کند، نگران به هم خوردن آرامش خانواده خویش است و دلش نمی‌خواهد که جنگ به خانه و کاشانه‌اش کشیده شود. احساس می‌کند که اوضاع حاکم بر شهر، امنیت و آرامش زندگی او و خانواده او را تهدید می‌کند: هر کاری می‌خواهند بکنند اما جنگ را به لانه من نیاورند. به من چه مربوط که شهر شده عین محله*

مردستان... شهر من، مملکت من، همین خانه است اما آن‌ها جنگ را به خانه من هم می‌کشانند." (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۹)

۵. ٤. الگوهای جامعه‌شناختی زبان

مؤلفه الگوهای جامعه‌شناختی زبان منبع نظام دهنده اساسی برای انواع گفتمان ادبی است. این مؤلفه معمولاً برای بیان تغییرات میان زبان‌های متمایز در یک متن است و حرکت میان حوزه‌های مختلف نفوذ را نشان می‌دهد. این مؤلفه کاربرد مهمی در انتقال مقاصد مضمونی دارد.

برای مثال، یک خصیصه منفی که در هویت زنان داستان مشهود و به‌صورت ضمنی از وقایع داستان درک می‌شود، ترس زنان است. مخاطبان شاید در ابتدا ترس را یک خصیصه ذاتی در زنان تصور کنند، اما با پیشروی حوادث داستان و متن نویسنده، ترس وجودی زنان را در جهت صیانت از کیان خانواده و وابستگان به او و یا به دلیل نداشتن پشتیبان در جامعه می‌بینیم. یکی از نمودهای ترس زنان در داستان، کوتاه آمدن آن‌ها در برابر شوهر خودشان است، زیرا فکر می‌کنند که اگر خلاف میل شوهر عمل کنند، شاهد بحث و مشاجره خواهند بود، مانند مشاجره‌های زری و یوسف و یا در بخشی می‌بینیم که "زری" با وجود مقاومت برای ندادن اسب، فقط به خاطر ترسی که در وجودش بود، به اصرار "ابوالقاسم خان" سکوت می‌کند.

۲٦. *"تصمیم داشتم با وجود اصرار خان کاکا ایستادگی کنم و این‌یکی را ندهم. خودم می‌دانستم عاقبت یکجایی باید جلوشان بایستم؛ اما ترسیدم، بله ترسیدم. از ژاندارمری که آماده بود پی اسب ترسیدم."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۲۷)

۲۷. *"خان کاکا خندید و گفت: می‌خواهم بروم شکار ترا هم می‌برم. به حرف زن‌ها گوش نکن همه‌شان ترسو هستند."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۲۹)

عنصر ترس در زنان از دیدگاه اجتماعی و شناختی هم قابل‌بررسی است. همان‌طور که گفته شد، ترس در جهت حفاظت از خانواده در برابر خطری بیرونی نمود پیدا می‌کند و یا می‌تواند به دلیل اینکه هویت زن پشتیبانی ندارد به وجود آید. درنتیجه، رفتار افراد جامعه، چه زنان و چه مردان، نسبت به هویت زن تأثیر مستقیم و انکارناپذیری در بروز این ترس دارد. بیان این نکته حائز اهمیت است که بنا بر روایت داستان، ترس در وجود زن تنها بر خود او تأثیر ندارد و منجر

به بروز واکنش‌هایی می‌شود که می‌تواند بر جامعه تأثیر بگذارد؛ بنابراین، اگر هویت زن با کنش-های اجتماعی مختلف نسبت به خود روبرو شود، واکنشی که نشان می‌دهد می‌تواند بر چندین گروه اجتماعی تأثیر بگذارد (باقری و علیزاده، ۱٤۰۲).

۲۸. *"زری گفت: من که گفتم. صدبار بگویم؟ یوسف تو به طرز ترسناکی صریح هستی این صراحت تو باز از ته دلم می‌دانم که خطر دارد اگر من بخواهم ایستادگی بکنم اول‌ازهمه باید جلو تو بایستم و آن‌وقت چه جنگ اعصابی راه می‌افتد! می‌خواهی بازهم حرف راست بشنوی؟ پس بشنو، تو شجاعت مرا از من گرفته‌ای."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۲۹)

۲۹. *"زری آرام و مادرانه گفت: اگر من سر قضیه سحر دروغی گفتم، به دستور عمویت بود. بعلاوه نمی‌خواهم در یک محیط پر زا دعوا و خشونت‌بار بیایید. می‌خواهم دست‌کم محیط خانه آرام باشد."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۲٦)

یا در بخشی دیگر، شاهد صحبت‌های دو گروه زنانه هستیم که مفهوم کلام آن‌ها در رقابت با یکدیگر قرار می‌گیرند. در اینجا می‌بینیم که خود زنان با قصه‌سازی در مورد زنان دیگر برخی ویژگی منفی آن‌ها را دوچندان می‌کنند. این بخش مفاهیمی را به مخاطب منتقل می‌کند که زنان داستان در چند مورد با بینش سطحی که دارند در مورد دیگران به قصه‌سازی پرداخته و با دخالت بی‌مورد به عیب‌جویی و ایرادگیری از یکدیگر مشغول می‌شوند. در دید کلی، مفهوم منتقل‌شده از سوی نویسنده بر این ایده استوار بود که هویت زن در این داستان وقتی اختیار و قدرتی نداشت و حمایتی از جانب اجتماع و خانواده خود نمی‌دید، درنتیجه برای به دست آوردن یک حس خوشایند به سمت رقابت با زنان دیگر می‌رود. زنان عیب و ایراد یکدیگر را دوچندان می‌کردند و خود را مبری از عیب و ایراد می‌دیدند. ویژگی‌های منفی دیگران را بزرگ کرده تا گروه خود را قدرتمند و صاحب‌اختیار جلوه دهند. در این داستان نگرش منفی "عمه خانم" نسبت به "عزت الدوله" را شاهد هستیم و یا در بخش دیگر دخالت "بی‌بی همدم" پیرامون نازایی "زن ملک سهراب" مشهود است که مدام با سرکوفت زدن سعی در نابودی زندگی آن‌ها داشت.

۳۰. *"زن بیچاره ملک سهراب می‌گفت: بی‌بی همدم، اگر شما دم‌به‌دم سرکوفت نزنید، خودمان اصلاً به فکرش نمی‌افتیم و زندگی خوش خودمان را خراب نمی‌کنیم و قصه یک زنی را هم گفت که اولادش نمی‌شده."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۲۵۸)

۵. ۵. بینامتنیت

بر اساس معیارهای بینامتنیت، متداول‌ترین نوع مربوط به تأثیرپذیری یک داستان از حقیقتی دیگر است. لیکن فهم بینامتنیت در داستان نقش مؤثری در شناخت ارتباط الگوهای اجتماعی با انتخاب‌های نویسنده در داستان خواهد داشت.

با ورود فرهنگ غرب به ایران، وضعیت هویتی زنان نیز مانند دیگر اقشار اجتماعی تغییر کرد. برخی سنت‌ها از یادها رفت و مراسمات جدید جایگزین آن‌ها شدند؛ اما در طول داستان هنوز شاهد حضور برخی مراسم و ایین‌های دینی و مذهبی هستیم. وجود این ایین های مذهبی و سنتی در کنار وجود برخی مراسم و ایین های جدید که در میان اقشار خاصی از جامعه رواج دارد، منجر به ایجاد تناقض می‌شود. این تناقض منجر به دسته‌بندی افراد جامعه به گروه‌های موافق و مخالف می‌شود..

نمونه‌های زیر، گروهی که باورها و اعتقادات مذهبی در عمق وجودشان ریشه کرده است را به تصویر می‌کشند:

۳۱. *"زری گفت: فردا شب، شب جمعه است، می‌دانید که من نذر دارم. ابوالقاسم خان چشم‌هایش را به هم زد و گفت: زن داداش دستم به دامنت."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۷)

۳۲. *"زری به ایران رفت و منتظر ماند تا عمه خانم نمازش را سلام داد و پاکت را باز کرد."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۸۱)

۳۳. *"عمه خانم برایشان چادرنماز دوخته، پا به پای عمه نماز می‌خوانند... و ناگهان به صرافت افتاد."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۱۱)

۳٤. *"زری آهسته به عمه خانم گفت: چادرتان را بیندازید روی سرتان، این‌ها که در باغ نشسته‌اند، مرد هستند. عمه خانم به صورتش زد و گفت: پناه‌برخدا، رو به هفت کوه سیاه دوره آخرالزمان شده؛ و چادرش را هول هولکی بسر کشید."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۵۵)

۳۵. *"عمه خانم سرش را بلند کرد و زری از چشم‌های پراشکش جا خورد. مژه زد و اشک‌ها فروریخت و جواب داد: « بله، خواهر، دل من تنگ است عالمی که تنگ نیست..... حالا که این دنیا نشد، اقل‌کم تهیه آخرتم را ببینم. اگر کسی مجاور چنان امامی بشود، شب اول قبر، نکیر و منکر به بالینش نمی‌آیند. سؤال و جواب هم ندارد. وقت مردن اول حضرت امیر و بعد امام*

حسین به بالینش می‌آیند؛ و اگر زن باشد حضرت فاطمه. دست در دست این مطهران پیش خدا می‌رود." (دانشور، ۱۳٤۸: ٦۹)

۳٦. *"اگر حاج آقام عقل داشت الانه ما کرورکرور ثروت داشتیم. همه پول‌ها را خرج آن الکاته رقاص، سودابه هندی کرد. خانمم تو دیار غربت از دستش دق کرد و مرد."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۲۵)

در مقابل، شاهد نمونه‌هایی از حضور گروهی متأثر از فرهنگ جدید و به‌دوراز دین و مذهب هستیم.

۳۷. *"عزت‌الدوله زنی است که همسرش اموالش را می‌فروشد تا خرج عیش و نوش خود کند."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱٦۸)

۳۸. *"عزت‌الدوله گفت: در این غروب عزیز، خدا نیامرزدت مرد! چه ملک و املاکی؟ بنچاق ملک‌هایم را می‌دزدید، چادر می‌انداخت سر خواهرش و خواهره را به اسم من، می‌برد محضر آقا شیخ غیب علی، ملک‌هایم را می‌فروخت و خواهرش رویش را محکم می‌گرفت و انگشت می‌زد پای سند معامله. بعد پولش را پای زن‌ها می‌ریخت..."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱٦۸)

۳۹. *"پدر یوسف عاشق رقاصه هندی می‌شود و همسرش به همین سبب، به عراق می‌رود و کلفتی می‌کند و در فقر و بی‌کسی می‌میرد: "یک ماه بعد، کاغذش آمد که من کربلا مجاور قبر امام شده‌ام، دلواپسم نباشید... اما مادرم در کربلا به کلفتی افتاده بود؛ کلفتی خانم فخرالشریعه."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۷۸)

٤۰. *"مدیر داد زد: در این مدرسه خرافات راهی ندارد. روزه و روضه را بگذارید برای عمه‌ها و خاله‌هایتان! مسئله حیض و نفاس را بروید و از ننه‌هایتان بپرسید! روزه جسمتان را ضعیف می‌کند. من بارفیکس و خرک و تور بسکتبال برای چه خریدم؟ برای اینکه جسمتان قوی بشود. حالا روزه می‌گیرید که زحماتم به هدر برود؟ حقا که لیاقت ندارید."* (دانشور، ۱۳٤۸: ۱۳۳)

۵. ٦. کاربرد وجه

نوع بند	تعداد	درصد
خبری	۲٤۱	۳۱
پرسشی	۳۱	۱۳,۷۵
امری	۳۳	٤,۲٤
التزامی	۵۵	٦,۸۷
آرزویی	۹۹	۱۲,۲۷
دعایی	۱۳٤	۱٦,۷۵
عاطفی	۱۲۱	۱۵,۱۲

با توجه به جدول مشاهده می‌شود که در داستان سووشون، وجه خبری بیشترین درصد را دارد. اختلاف کاربرد وجه خبری در برابر سایر وجه‌ها به این دلیل است که در این آثار حوادث و رخدادهایی برای شخصیت اصلی داستانی رخ داده است.

کاربرد وجه التزامی در این داستان تا اندازه‌ای بیشترین درصد را پس از وجه خبری دارد؛ و این مطلب را آشکار می‌کند که کاربرد جملات شک و تردید و تسویه در داستان نسبت به شخصیت اصلی که زن است بیشتر کاربرد داشته است.

در این داستان شاهد کاربرد وجه عاطفی، دعایی، آرزویی و پرسشی نیز هستیم. این‌طور که وجه عاطفی و دعایی و آرزویی درصد بیشتری دارد. که درصد بالای این وجه‌ها و به‌ویژه وجه پرسشی در داستان به این نکته اشاره دارد که نویسنده با مرور زندگی گذشته شخصیت اصلی به‌عنوان یک زن و بیان کلیشه‌های زندگی سنتی او، سبک زندگی و جامعه او را به نقد کشیده و از این راه مسیر تحول زندگی زنان و رفتار جامعه را به تصویر کشیده است.

همچنین کاربرد وجه دعایی، عاطفی و التزامی در داستان سووشون بیشتر است. این کاربرد بیشتر به دلیل بیان رنج و محرومیت شخصیت اصلی داستان توسط نویسنده است. نویسنده با کاربرد وجه عاطفی حس ترحم خود را به شخصیت اصلی داستان، زری، نشان داده است.

از طرفی بسامد کاربرد وجه خبری و پرسشی در داستان نشان می‌دهد که نویسنده بیان مستقیم، زندگی شخصیت اصلی داستان را روایت می‌کنند.

٦. نتیجه‌گیری

باتوجه به اینکه تاکنون محققان صرفا به بررسی سبک دانشور در داستان سووشون پرداخته‌اند، اما این تحقیق نشان داد که مطالعه سبک‌شناسی روایت و بررسی مؤلفه‌های آن برای تحلیل

سطوح مختلف گفتمان روایی داستان مناسب است. علاوه بر این، این تحقیق درکی از ویژگی‌های شخصیت‌های داستان به دست داد که تا پیش‌ازاین آشکار نشده بود. این تحقیق با استفاده از نظریه سیمپسون و دستور نقش‌گرای هلیدی به عنوان ابزارهای تحلیل متن، با تمرکز بر ویژگی-های شخصیت‌های داستان به خوانش داستان پرداخت.

زاویه دید و انتخاب سوم شخص برای بیان حوادث داستان توسط نویسنده نشان می‌دهد که هدف وی، بیان واقعیت شخصیت زن در جامعه است. همچنین زاویه دید در داستان نگاهی روایتگر دارد؛ زیرا روایتگری داستان به شکلی مستقل بوده و از نگاه شخصیتی خاص گفته نمی‌شود.

نتایج بررسی و بافت متنی داستان نشان داد که بسامد جملات بیانگر عقیده، فعل با وجه امری و تمنایی، کاربرد کلمات احساسی، توصیفات و گزارش افکار، نگرش‌ها و واکنش‌های شخصیت-های داستان قابل‌توجه است. همچنین در بینامتنیت به نظر می‌رسد که نویسنده با اشاره به ورود فرهنگ جدید و تحولات اجتماعی، سعی در بازنمایی تحولات جامعه و همچنین تغییرات شخصیت اصلی داستان دارد.

از آن‌جایی‌که این تحقیق بر ویژگی‌های شخصیت‌های داستان متمرکز است، در نتیجه بسامد کاربرد فرایندها در داستان نگرش نویسنده درمورد شخصیتها و نقش آنها در داستان را اشکار میکند. بررسی بسامد فرایندها نشان داد که فرایند ذهنی با ۷۵. ۲۸ درصد و فرایند رابطه‌ای با ۵ درصد به ترتیب بیشترین و کمترین درصد کاربرد را دارد و حاکی از آن است که نویسنده، دریافت‌ها و احساسات و ویژگی‌های ذهنی خود و شخصیت‌های داستانی را در طول وقایع داستان روایت کرده است. همچنین بسامد کاربرد فرایندهای رابطه‌ای نیز به این معناست که نویسنده به‌جای کنش‌های عینی و مادی که حاصل ارتباط با جهان بیرون است؛ به بیان تجربیات ذهنی شخصیت اصلی داستان پرداخته است. در مقابل، بسامد کاربرد فرایند مادی نشان می‌دهد که نویسنده در این داستان برای بیان دیدگاه‌های خود از ارتباط شخصیت‌های داستانی با جهان بیرون و کنش پذیری آن‌ها استفاده کرده است.

کاربرد فرایندهای ذهنی در داستان بیانگر این است که شخصیت‌های داستانی در این داستان با بیان دل‌مشغولی و تشویش ذهنی خود بازنمایی شده‌اند. کاربرد فرایندهای رفتاری، بیانی و

وجودی در داستان سووشون کاربرد بیشتری دارد؛ زیرا نویسنده به توصیف رنج و محرومیت شخصیت اصلی زن در قالب بیان رفتارها، توصیف صفات و حالات او پرداخته است.

علاوه بر بسامد فرایندها، بسامد کاربرد وجه نیز ویژگی شخصیتهای داستان را برجسته میکند، ازنظر کاربرد وجه؛ کاربرد وجه دعایی با ۷۵. ١٦ درصد، وجه عاطفی با ۱۲. ۱۵ درصد و وجه التزامی با ۸۷. ٦ درصد در داستان سووشون بیشتر است. در این داستان به دلیل اینکه نویسنده به بیان رنج و محرومیت زنان پرداخته، بیشتر با کاربرد وجه عاطفی حس ترحم خود را به شخصیت داستان نشان داده است. بسامد کاربرد وجه خبری با ۳۱ درصد و وجه پرسشی با ۷۵. ۱۳ درصد در این داستان نشان می‌دهد که نویسنده با کاربرد وجه خبری و بیان مستقیم، زندگی شخصیت اصلی زن داستان را روایت می‌کند. از طرفی، در طول روایت داستان، راوی با مرور گذشته، حوادث و خاطرات زندگی شخصیت اصلی را مرور می‌کند تا با نقد موقعیت گذشته، شخصیت اصلی داستان و درنهایت طرح‌واره داستان را به سمت استقلال و فردیت سوق بدهد. راوی با بازگشت به گذشته و برخورد انتقادی با آن می‌کوشد تا آینده‌ای متحول را رقم بزنند. توصیه می‌شود در پژوهش‌های بیشتر با بررسی بافت‌های دیگر این رویکرد بیشتر بررسی شود.

منابع

آقاگل‌زاده، فردوس و ابراهیم پور، شیرین (۱۳۸۷). بررسی زبان‌شناختی دیدگاه روایتگری داستان«روز اول قبر»صادق چوبک. در چارچوب مدل سیمپسون. *مجله نقد ادبی*. دوره یک، شماره ۳.

آقاگل‌زاده، فردوس و دیگران (۱۳۹۰). سبک‌شناسی داستان بر اساس فعل: رویکرد نقش‌گرا. *فصلنامه بهار ادب*. سال چهارم، شماره اول، پیاپی ۱۱، ٢٥٤-٢٤٣.

باقری، سجاد و علیزاده، علی (١٤٠٢). تحلیل گفتمان ون‌دایکی هویت زنان در چهار رمان منتخب فارسی (سووشون، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، سال بلوا، شوهر آهوخانم). *مجله‌ی زبان-شناسی و گویش‌های خراسان*. دوره ۱۵، ش۳.

پهلوان‌نژاد، محمدرضا؛ وزیرنژاد، فائزه (۱۳۸۸). بررسی سبکی داستان چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم با رویکرد فرانقش میان فردی نظریه نقش‌گرایی. *مجله ادب پژوهی*. شماره هفتم و هشتم، ۵۱-۷۷.

تقوی، محمد و قدیریان، اندیشه (۱۳۸۷). ویژگی‌های ساختاری و روایتی حکایت‌های مشایخ در مثنوی‌های عطار. *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد*. ش ۱٦۰. ۱۱۵-۱۳٦.

تولان، مایکل (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی، درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

حیدری، فاطمه و پاسبان وطن، سمانه (۱٤۰۰). روایت شناسی داستان‌های معاصر بر اساس الگوی روایتگری سیمپسون: با نگاهی به آثار جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی ومحمود دولت‌آبادی. *فصل‌نامه علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی*. سال چهارم، ش .۸

خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۸۹). *دستور زبان فارسی*. تبریز: ستود

دانشور، سیمین (۱۳۸۰). *سووشون*. تهران: انتشارات خوارزمی. چاپ پانزدهم.

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

دبیرمقدم، محمد و ملکی، سیما (۱۳۹۷). بررسی ویژگی‌های سبکی تکرار کامل در رمان سووشون و بوف‌کور. *زبان‌پژوهی*. دوره ۱۰، ش ۲٦. ۸۵-۱۰۵.

رحمانی، مهرداد و شهرامی، محمدباقر (۱٤۰۱). سبک‌شناسی و تنوع زبانی در داستان‌ها سیمین دانشور و بزرگ علوی از منظر زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی. *مطالعات زبان فارسی (شفای دل)*. دوره ۵، ش ۱۰. ۱۷-۳۸.

رضویان، حسین (۱۳۹۰). سبک‌شناسی روایت در داستان‌های کوتاه. پایان‌نامه دکتری زبان‌شناسی. *دانشگاه تربیت مدرس*.

رضویان، حسین و آقاگل‌زاده، فردوس (۱۳۹۱). سبک‌شناسی روایت در داستان‌های کوتاه "چشم‌شیشه‌ای" اثر صادق چوبک. نامه نقد. *مجموعه مقالات دومین همایش ملی نقد ادبی با رویکرد نشانه‌شناسی ادبیات*.

رنجبر، ابراهیم (۱۳۹۱). جنبه‌های نمادین رمان سووشون. *فنون ادبی*. دوره ٤، ش ۱. ٦۳-۱۰٦.

ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹). *معناکاوی: به‌سوی نشانه‌شناسی اجتماعی*. تهران: علم. چاپ اول.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰). *نشانه‌شناسی کاربردی*. تهران: انتشارات علم. چاپ دوم.

سلطانی، سید علی‌اصغر (۱۳۸۷). *قدرت، گفتمان و زبان (سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران)*. تهران: نشر نی. چاپ دوم.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۲). *تجزیه‌وتحلیل نشانه-معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

غفاری، محمد و نجومیان، امیرعلی (۱۳۹۱). گفتمان غیرمستقیم آزاد و اهمیت آن در سبک‌شناسی روایت: بررسی مقابله‌ای داستان‌های مدرنیستی و پیش‌مدرنیستی. *نقد زبان و ادبیات خارجی*. ش ۹. ۷۹-۱۱۲.

قریب، عبدالعظیم و همکاران (۱۳۹۲). *دستور زبان فارسی*. تهران: ناهید.

قربانی مادوانی، زهره. آقا بابائی، سمیه (۱٤۰۰). تحلیل مقایسه ای استعاره های مفهومی در اشعار فروغ فرخزاد و غاده السمان با تکیه بر حوزه مفهومی عشق. *فصلنامه متن پژوهی ادبی*. دوره ۲۵، ش ۸۹.

Halliday, Michael (1978). *Language as Social Semiotics*. London: Edward Arnold.

Halliday, Michael & Matthiessen, Christian (2014). *an Introduction to Functional Grammar*. London: Taylor & Francis.

Leech, G. N. & Short, M. H. (1981). *Style in Fiction*. London: Longman.

Perkins, M. (1983). *Modal Expressions in English*. (Open Linguistics Series.) London: Pinter.

Simpson, P. (1993). *Language, Ideology and point of view*. London: Routledge.

Simpson, P. & Montgomery, M. (1995). *Language, Literature and Film: The Stylistics of Bernard MacLaverty, s cal*. In Verdonk, P. and Weber, J. J. (eds) Twentieth Century Fiction: From Text to Context. London: Routledge. Pp: 64-138.

Simpson, P. (2004). *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Rutledge.

A Study on the Characters of "Souvashoon" based on Simpson's Narrative Stylistics and Halliday's Functional Grammar

Mohammad Reza Pahlavannezhad[1] (Corresponding Author)
Associate Professor of Linguistics, Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Rayaneh Ahmadi[2]
MA Student of Linguistics in Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Sajjad Bagheri[3]
MA Student of Linguistics in Ferdowsi University of Mashhad, Mashhad, Iran

Received: Aug 20, 2023 Accepted: Sep 21, 2023

Abstract

This paper employs Halliday Functional Grammar and Simpson's framework to conduct a stylistic analysis of Simin Daneshvar's "Souvashoon". The analysis utilizes Systemic Functional Grammar to examine the novel's ideational and experiential meta function, verbal processes, and Mood. Additionally, Simpson's narrative stylistics is employed to analyze the characters, sociolinguistic codes, textual structure, and intertextuality. Data for this research is collected using library methods. The results indicate a significant correlation between word choice, verbal processes, Mood, and the representation of characters in "Souvashoon". Based on these findings and evaluations, it is evident that the representation of characters can be discerned through an investigation of sociolinguistic codes, textual structures, and intertextuality.

Keywords: Simpson's Narrative Stylistics, Halliday's Functional Grammar, Souvashoon, Characters

1 pahlavan@um.ac.ir
2 rayhaneh.ahmadi@mail.um.ac.ir
3 sajjad.bagheri@mail.um.ac.ir

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: 10.22067/jlkd.2023.82778.1168

متمم مفعول در زبان فارسی

مریم خمسه عشری، دانشجوی دکتری گروه زبانشناسی، دانشکده زبانهای خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
رضوان متولیان، دانشیار گروه زبانشناسی، دانشکده زبانهای خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)
والی رضایی، دانشیار گروه زبانشناسی، دانشکده زبانهای خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

صص: ۵۳-۲۹

چکیده

متمم مفعول به عنوان یکی از مقولات مهم و چالش‌برانگیز دستوری از گذشته تاکنون مورد توجه زبان‌شناسان و دستورنویسان واقع شده است. پژوهش حاضر ساخت دارای مقولهٔ متمم مفعول را بر اساس سه فرضیهٔ اساسی تحت عنوان نظریهٔ خرده‌جمله، نظریهٔ محمول‌سازی و نظریهٔ محمول مرکب مورد بررسی قرار می‌دهد. اغلب زبان‌شناسان و دستورنویسانی که تاکنون ساخت متمم مفعول را در زبان فارسی بررسی کرده‌اند، دیدگاهی مشابه نظریهٔ محمول‌سازی ارائه نموده‌اند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که تحلیل ساخت حاوی متمم مفعول بر اساس نظریهٔ محمول‌سازی با اصول نظریهٔ حاکمیت و مرجع گزینی و برنامهٔ کمینه‌گرا همچون معیار نقش معنایی، اصل فرافکن و فرضیهٔ اعطای نقش تتای یکسان (یوتا) مغایرت دارد. همچنین تحلیل ساخت مذبور بر اساس نظریهٔ محمول مرکب از یک سو، با افزایش تعداد افعال مرکب در زبان فارسی زایایی و اصل اقتصاد زبانی را نادیده می گیرد و از سوی دیگر رابطهٔ گزاره‌ای بین متمم مفعول و گروه اسمی پیش از آن را از دست می‌دهد. در ادامه به پیروی از رویکرد خرده‌جمله و با استناد به استدلال‌هایی نظیر تناوب موضوعی، محدودیت گزینشی، ابهام در جملات مرکب استفهامی، حضور در بافت‌های نحوی مختلف، اصطلاح پاره، رابطهٔ تطابق، هم تعبیری، آزمون پاره جمله، قلب نحوی، خلأ نحوی، آزمون جایگزینی با ضمیر و توزیع انواع گروه اسمی به عنوان فاعل ساخت خرده جمله نشان داده می‌شود که ساخت دارای متمم مفعول را باید به همراه گروه اسمی پیش از آن به عنوان سازه‌ای مستقل تحت عنوان ساخت خرده جمله در نظر گرفت.

کلیدواژه‌ها: متمم مفعول، نظریهٔ خرده‌جمله، نظریهٔ محمول‌سازی، نظریهٔ محمول مرکب

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۴/۱۸

پست الکترونیکی:
1. maryamkhamseashar@yahoo.com 2. r.motavallian@fgn.ui.ac.ir 3. vali.rezai@fgn.ui.ac.ir

۱. مقدمه:

متمم مفعول را زبان‌شناسانی چون غلامعلی‌زاده (۱۳۷٤)، مشکوةالدینی (۱۳۷٤)، راسخ مهند (۱۳۹۹) بجای اصطلاح سنتی‌تر مقولهٔ نحوی «تمیز» به کار برده‌اند. اکثر دستور نویسان و زبان-شناسان این مقولهٔ نحوی را به عنوان یکی از نقش‌های دستوری ضروری و غیرحاشیه‌ای در دستور زبان معرفی می‌کنند که از جمله رفع ابهام می‌کند. متمم مفعول یا تمیز به عنوان متمم اجباری افعال خاصی نظیر «دانستن، به شمارآوردن، پنداشتن، گزارش کردن، یافتن، به حساب آوردن، نامیدن، اطلاق نمودن، فرض کردن ، انگاشتن، خطاب کردن، معرفی کردن، تعبیر کردن، ارزیابی کردن» در نظر گرفته می‌شود که می‌تواند به صورت گروه اسمی، گروه صفتی و گروه حرف اضافه‌ای در جمله ظاهر شود (طبیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۱۵). این مقوله همچنین به عنوان متمم فعل ناقص (خیامپور۱۳٤٤)، متمم مسندی مفعول (مشکوةالدینی، ۱۳۸٦)، مفعول دوم (ارژنگ، ۱۳۵۸؛ طبیب زاده، ۱۳۸۰) و مسند مفعولی (انوری و احمدی گیوی۱۳۷۰) نیز مورد توجه زبان-شناسان و دستورنویسان واقع شده است. علیرغم تفاوت در نامگذاری، اکثر این زبان‌شناسان، جمله حاوی چنین ساختی مانند نمونهٔ (۱) را به عنوان جمله‌ای تک بندی در نظر می‌گیرند که در آن محمول فعلی دارای سه ظرفیت فاعل (او)، مفعول (پسرش) و متمم مفعول (نابغه) است.

۱. او پسرش را [نابغه تم] می‌پنداشت. (طبیب‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۱٦)

مشابه چنین ساختی در زبان انگلیسی در نمونهٔ (۲) ارائه شده است که اختلاف نظر بسیاری در مورد تحلیل آن به چشم می خورد.

2. I consider John silly.

رویکردهای عمده در بررسی ساخت مذکور را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: نخست نظریهٔ خرده‌جمله[1] (استول ،۱۹۸۱؛ ردفورد ۱۹۸٦؛ چامسکی ۱۹۸٦،۱۹۸۱؛ بوورز ۱۹۹۳؛ آرتس ،۱۹۹۲؛ و هاکسترا ،۱۹۹۲) که بر اساس آن جملهٔ (۲) دارای ساخت خرده‌جملهٔ [sc John silly] است که به عنوان یک سازهٔ مستقل در نظر گرفته می‌شود و عبارت «John » فاعل ساخت خرده‌جمله و عبارت «silly» به عنوان محمول آن در نظر گرفته می‌شود. دوم، نظریهٔ محمول‌سازی[2] (برزنن، ۱۹۷۸؛ ویلیامز ،۱۹۸۳ ، ۱۹۸۰؛ راتستاین ،۱۹۸۳، ۱۹۹۵؛ ۱۹۸٤؛ اسکین ،۱۹۹۵) که جملهٔ (۲) را فاقد ساخت خرده‌جمله می‌داند و ساخت John silly را به عنوان دو متمم متفاوت فعل اصلی

1 small clause theory
2 predication theory

و دو سازهٔ مجزا در نظر می‌گیرد. سوم رویکرد محمول مرکب[1] (چامسکی ۱۹۸۶،۱۹۷۵؛ داوتی ۱۹۷۸؛ لارسن ۱۹۸۸) که در آن اعتقاد براین است که عبارات فعل بند پایه و محمول بند درونه باهم محمول مرکب تشکیل می‌دهند. در این رویکرد به عنوان نمونه در جملهٔ (۲) فعل consider و silly با هم به عنوان محمول مرکب در نظر گرفته می‌شوند. در بخش بعدی توضیحات مبسوط‌تری از هر یک از این نظریات ارائه می‌گردد.

در این مقاله با بررسی نقاط ضعف و قوت هر یک از نظریات مطرح شده درصدد هستیم تا نشان دهیم کدام یک از این سه نظریهٔ خرده‌جمله، محمول‌سازی یا محمول مرکب در زبان فارسی کارآیی بیشتری دارد. از آنجا که تبیین مباحث دستوری جایگاه مهمی در زبان و پیوندهای زبانی دارد، بررسی ساخت متمم مفعول از حیث تشخیص درست انواع متمم‌ها برای فرهنگ‌نگاری و پردازش زبان طبیعی حائز اهمیت می‌باشد. در ادامه به ارائهٔ نظریات مطرح پیرامون ساخت حاوی متمم مفعول خواهیم پرداخت و پس از آن کارایی هر یک از نظریات را در خصوص ساخت حاوی متمم مفعول در زبان فارسی مورد نقد و بررسی قرار می دهیم. در نهایت با استناد به استدلال‌های مختلف، ساخت حاوی متمم مفعول را در زبان فارسی به عنوان خرده‌جملهٔ متممی[2] و به مثابهٔ سازه‌ای مستقل در نظر می‌گیریم.

۲. نظریات مطرح در حوزهٔ ساخت خرده‌جمله

بحث در مورد بود یا نبود ساخت خرده‌جمله و بررسی ساختار آن به عنوان بند از اوایل دههٔ ۱۹۸۰ تا کنون مورد توجه زبان‌شناسان واقع شده است. نظرات متفاوتی پیرامون ساخت خرده-جمله در چارچوب نظریهٔ حاکمیت و مرجع‌گزینی و برنامهٔ کمینه‌گرا مطرح شده است؛ با این‌حال هیچ یک از آنها هنوز به طور کامل پذیرفته نشده و پیرامون آن اختلاف نظر وجود دارد. به طور کلی نظرات پیرامون ساخت مذکور در سه دیدگاه، تحت عنوان نظریهٔ خرده‌جمله، نظریهٔ محمول-سازی و نظریهٔ محمول مرکب مورد توجه زبان‌شناسان واقع شده است که در ادامه به آن خواهیم پرداخت.

۲. ۱. نظریهٔ خرده‌جمله

طرفداران نظریهٔ خرده‌جمله توالی صورت‌های زنجیرهٔ [NP XP] را به عنوان سازه‌ای مستقل تحت عنوان ساخت خرده‌جمله مطرح می‌کنند. از طرفداران این نظریه می‌توان به استول (۱۹۸۱)،

1 complex predicate theory
2 complement small clause

ردفورد (۱۹۸٦)، چامسکی (۱۹۸۱،۱۹۸٦b)، بوورز (۱۹۹۳، ۲۰۰۲)، آرتس (۱۹۹۲)، هاکسترا (۱۹۹۲) و دن دیکن (۲۰۰٦، ۲۰۲۱) اشاره نمود. ایدهٔ اصلی این نظریه در نظر گرفتن ساخت شبه‌بندی برای ساخت خرده جمله است؛ به این معنا که میان فاعل (NP) و محمول (XP) رابطهٔ گزاره‌ای وجود دارد. در چنین ساخت هایی فعل بند پایه به جای اعطای دو نقش معنایی به دو موضوع متفاوت به کل زنجیرهٔ [NP XP] نقش معنایی گزاره‌ای[1] اعطا می‌نماید (چامسکی، a۱۹۸٦ : ۷۱). در نمونهٔ (۳) فعل بند پایه «consider» به کل زنجیرهٔ «sue intelligent» به عنوان موضوع درونی خود یک نقش معنایی اعطا می‌نماید.

3. Mike considers [sc Sue intelligent]

شواهد متعددی توسط حامیان این ساخت (پستال ۱۹۷٤، استول ۱۹۸۳، ناپلی ۱۹۸۷، ردفورد ۱۹۸۸، آرتس ۱۹۹۲ و پات و راپر ۲۰۰٦) مطرح شده است: از جمله حضور پوچواژه در جایگاه فاعل و امکان قرار گرفتن آن در جایگاه فاعل بند درونه در چنین ساختهایی (٤) ، باهمایی alone تنها با گروه اسمی فاعلی و امکان قرار گرفتن آن پس از گروه اسمی پسافعلی (٥) وقرار گرفتن not آغازین تنها قبل از گروه اسمی فاعلی و امکان حضور این عنصر قبل از گروه اسمی پسافعلی (٦). شواهد بیان شده حاکی از آن است که گروه اسمی پسافعلی در چنین ساختهایی فاعل زنجیرهٔ [NP XP] محسوب می‌شود .

4. I consider it a beautiful day.
5. I consider [John alone responsible for the mess].
6. I consider [not many people suitable for the post].

(پستال، ۱۹۷٤: ۹۵–۱۰۰: به نقل از ردفورد۱۹۸۸: ۳۲٦)

همچنین امکان همپایگی دو سازهٔ مشابه نشان می دهد در مثال (۷)، زنجیره [this man an idiot] خود یک سازه را تشکیل می دهد.

7. I consider [this man an idiot] *and* [that man a genius]

(آرتس، ۱۹۹۲: ۳۷)

استدلال دیگرکه براساس آن می‌توان به ساخت خرده‌جمله قائل شد آن است که مدارک بسیار مستندی از کاربرد این ساخت‌ها در زبان کودکان وجود دارد. ردفورد (۱۹۸۸، ۱۹۹۰) تصریح می‌کند که مرحله‌ای در یادگیری زبان وجود دارد که کودک نمی‌تواند بند کامل تولید کند و خرده جمله‌هایی مانند نمونه‌های (۸) تولید می‌کند:

1 propositional theta role

8) a. Girl hungry. [Kathryn 22]
b. Daddy away. (ردفورد، ۱۹۹۰، ۱۵۷-۱۵۹)

به علاوه پات و راپر (۲۰۰۶) نشان می‌دهند که برخی از انواع ساخت‌های خرده جمله در زبان بزرگسالان نیز کاربرد دارد مانند نمونه‌های (۱۰):

9) a. Oh, you fool!
b. You idiot!
c. You nincompoop/dumbass/screwball (پات و راپر، ۲۰۰۶: ۱۸۳)

۲. ۲. نظریهٔ محمول‌سازی

نخستین‌بار ویلیامز (۱۹۸۰،۱۹۸۳) با اتخاذ رویکردی متمایز در خصوص چنین ساخت‌هایی نظریهٔ محمول‌سازی را مطرح می‌نماید که این نظریه مقابل نظریهٔ خرده جمله قرار می‌گیرد. بنابر نظر ویلیامز (۱۹۸۰) میان گروه اسمی درون بند پیرو و عنصر دیگر یعنی محمول رابطهٔ محمولی وجود دارد که این رابطه از طریق هم‌نمایگی قاعدهٔ محمول (۱۰) برقرار می‌شود:

۱۰. گروه اسمی NP و محمول X با یکدیگر هم‌نمایه هستند. (ویلیامز، ۱۹۸۰: ۲۰۶)

و قاعدهٔ محمول فوق (۱۱) تنها در صورتی کاربرد دارد که شرط سازه‌فرمانی (۱۱) اجرا شود:

۱۱. اگر NP و X با یکدیگر هم‌نمایه باشند در این‌صورت گروه اسمی باید X را سازه‌فرمانی نماید.

از دیگر حامیان این نظریه می‌توان به برزنن (۱۹۷۸، ۱۹۸۲)، راتستاین (۱۹۸۳، ۱۹۹۵)، مک-نالتی (۱۹۸۸) و اسکین (۱۹۹۵) اشاره نمود که به طور کلی قائل به ساخت خرده جمله نبوده و گروه اسمی John در جملهٔ (۱۲) را مفعول فعل پایه می‌دانند که به طور همزمان فاعل محمول گروه صفتی intelligent نیز هست. بدین ترتیب ساخت جملهٔ (۳) در قالب نظریه محمول-سازی به صورت زیر نشان داده می‌شود.

12. Mike [$_{VP}$ considers [$_{NP}$ Sue][$_{Ap}$ intelligent]].

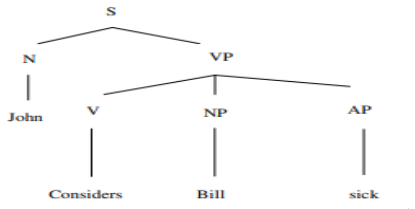
ویلیامز معتقد است که به‌رغم وجود رابطهٔ بین فاعل و محمول، ترکیب آنها تشکیل دهندهٔ هیچ سازهٔ نحوی واحدی نخواهد بود. در نتیجه در نمونهٔ (۱۲) عبارت Sue intelligent به عنوان دو سازهٔ مستقل در نظر گرفته می‌شود. گروه صفتی intelligent از یک طرف به عنوان مفعول دوم فعل consider محسوب می‌شود و از طرف دیگر به عنوان محمول مفعول نخست یعنی Sue در نظر گرفته می‌شود.

از نظر ویلیامز (۱۹۸۳: ۲۸۷) فاعل به عنوان موضوع بیرونی محمول تعریف می‌شود و NP و XP هر دو موضوع فعل هستند. از سوی دیگر ویلیامز (۱۹۸۰) برای قاعدهٔ (۱۰) سطح جدیدی از بازنمایی را در اشتقاق روساختی تحت عنوان ساخت گزاره[1] (PS) مطرح می‌نماید که براساس آن رابطهٔ بین فاعل و محمول به سبب هم‌نمایگی تنها در سطح ساخت گزاره معرفی می‌شود. در واقع در این نظریه فاعل برحسب محمول تعریف می‌شود؛ از این حیث که فاعل تنها موضوع بیرونی گروه گزاره‌ای است. بنابراین در جمله‌ای مانند (۱۳)، عبارت the dog مفعول مستقیم روساخت و فاعل ساخت گزاره است (توماسک،۲۰۱٤: ۱۳۲، ۱۳۳).

13. John gave Bill the dogi deadi .

از طرف دیگر ویلیامز (۱۹۷۵) به دوشاخه‌ای بودن در ترسیم ساختار درونی جملات قائل نیست و طبق تحلیل وی نمودار درختی جملهٔ (١٤) به صورت زیر خواهد بود:

14. John considers Bill sick



نمودار (۱) درختی رابطهٔ گزاره‌ای (ویلیامز، ۱۹۷۵)

همانطور که در نمودار درختی (۱) نمایان است، سازهٔ sick و bill به عنوان دو متمم مستقل فعل consider در نظر گرفته شده است که در ذیل گروه فعلی قرار دارد. بر این اساس، ایدهٔ اصلی رویکرد محمول‌سازی، وجود رابطهٔ محمولی میان دو متمم مستقل است.

۲. ۳. نظریهٔ محمول مرکب

نظریهٔ محمول مرکب، رویکرد دیگری است که در ارتباط با چنین ساخت‌هایی مطرح می‌شود. این نظریه برای نخستین بار توسط چامسکی (۱۹۷۵، ۱۹۵۷) مطرح شد. از دیگر حامیان این نظر می‌توان به دوتی (۱۹۷۸)، باخ (۱۹۷۹) و لارسن(۱۹۸۸) اشاره نمود. براساس این نظریه، زنجیرهٔ درون پرانتز در نمونهٔ (۱۵a) یعنی XP و NP در ژرف‌ساخت سازه نیستند بلکه عبارات فعل بند پایه و محمول بند درونه (consider intelligent) باهم محمول مرکب را تشکیل می‌دهند و گروه اسمی Mary مفعول محمول مرکب در نظر گرفته می‌شود که نقش معنایی خود

1 predicate structure

را از محمول مرکب دریافت می‌کند. علت حضور intelligent پس از گروه اسمی Mary به این صورت تبیین می شود که این سازه از طریق قاعدهٔ گشتاری به جایگاه راست گروه اسمی حرکت کرده است (کاردینالتی و گائوستی، ۱۹۹۵: ۳).

15) a. We consider [Mary intelligent].
b. We saw [Mary cross the street].
c. We consider [Mary our best friend].
d. We want [Mary in our committee].

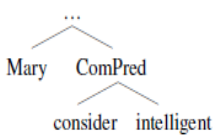
(کاردینالتیو گائوستی ۱۹۹۵: ۱۳۵)

بنابراین در نمونهٔ بالا عبارات consider و intelligent در نمونه (۱۵a) ، عبارات saw و cross the street در نمونه (۱۵b) ، consider و our best friend در نمونه (۱۵c)) و عبارات want و in our committee در نمونه (۱۵d) به ترتیب در هریک از جملات بالا محمول مرکب تشکیل می‌دهند.

براساس نظریه محمول مرکب برای جملهٔ (۱٦a) ، تحلیل محمول مرکب در نمونهٔ (۱٦) ارائه شده است که در ادامه نمودار آن در (۱٦b) ترسیم گشته است:

16. Complex Predicate Analysis (NP __ NP [VP XP]ComPred)
I ⟵ mary [consider intellignt]comPred. a

b.



نمودار (۲): تحلیل ساخت خرده‌جمله در قالب رویکرد محمول مرکب (اریمیا ۲۰۱۲، چامسکی ۱۹۷۵)

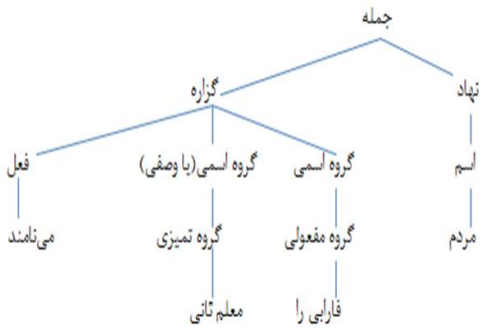
قابل ذکر است در ارتباط با بحث محمول‌های مرکب نیز میان زبان‌شناسان اتفاق نظر چندانی وجود ندارد. کنتراس (۱۹۸۷) و کاردینالتی و گائوستی (۱۹۹۵: ۱۳٦) رویکرد خرده‌جمله را برای محمول‌های صفتی و فعلی (نمونه‌های ۱۵a و ۱۵b) مناسب می‌دانند چرا که معتقدند محمول‌ها از طریق مشخصهٔ [V+] هسته واقع می‌شوند در حالی که محمول‌های حرف اضافه‌ای و اسمی (نمونه‌های ۱۵c و ۱۵d) که دارای مشخصهٔ [V-] هستند هسته واقع نمی‌شوند و باید به عنوان محمول مرکب در نظر گرفته شوند.

۳. کارآیی نظریهٔ خرده‌جمله در مقابل نظریات دیگر در زبان فارسی

در این بخش معایب هر یک از نظریه‌های محمول‌سازی و محمول مرکب مورد بررسی قرار می‌گیرد و در نهایت نشان می‌دهیم نظریهٔ خرده‌جمله در زبان فارسی کارآمدتر است و سایر رویکردها در تحلیل ساخت خرده‌جمله با مشکلات متعددی روبرو است.

۳. ۱. ساخت دارای متمم مفعول در زبان فارسی بر اساس نظریهٔ محمول‌سازی

اگرچه نظریهٔ محمول‌سازی ویلیامز تاکنون در زبان فارسی مورد توجه قرار نگرفته است اما باید اذعان داشت آنچه پیش‌تر پیرامون ساخت دارای متمم مفعول توسط دستورنویسان و زبان‌شناسانی چون خیامپور (۱۳٤٤)، ارژنگ (۱۳۵۸)، انوری و احمدی گیوی (۱۳۷۰)، غلامعلی‌زاده (۱۳۷٤)، فرشیدرود (۱۳۸۲)، مشکوةالدینی (۱۳۸٦)، صیادی و منصفی (۱۳۸۷)، طبیب زاده (۱۳۹۱، ۱۳۸۸)، وفایی (۱۳۹۵)، راسخ‌مهند (۱۳۹۹) و نجف آبادی (۱٤۰۰) مطرح گردیده است دیدگاهی مشابه نظریهٔ محمول‌سازی ارائه می‌نمایند. زبان شناسان یاد شده محمول ساخت مذکور را سه ظرفیتی و متمم مفعول و گروه اسمی پیش از آن را به عنوان دو موضوع مجزا در نظر می‌گیرند. نمودار (۳) از انوری و گیوی (۱۳۷۰) در تجزیه‌ی روساختی ساخت‌های مذکور به کار رفته است که به تبعیت از وی غلامعلی‌زاده (۱۳۷٤) و مشکوةالدینی (۱۳۸٦) نیز مشابه دیدگاه ویلیامز (۱۹۷۵) نمودار سه‌شاخه‌ای ترسیم نموده‌اند و عنوان می‌کنند که در چنین جملاتی گروه فعلی علاوه بر مفعول صریح، واحد نحوی دیگری را نیز دربرمی‌گیرد که به لحاظ معنایی، مفهوم خاصی را به گروه فعلی می‌افزاید و به گروه اسمی در جایگاه مفعول صریح مربوط می‌گردد.



نمودار(۳): ساخت دارای متمم مفعول در زبان فارسی (انوری و گیوی۱۳۷۰: ۳۱٤)

نمودار(۳) نه تنها با نظریهٔ ایکس تیره و اشتقاق‌های دوشقی آن سازگار نیست، بلکه با فرایند دوتایی ادغام نیز که محصول به هم‌پیوندی دو عنصر نحوی است، همخوانی ندارد. از طرف دیگر چنین نموداری نمی‌تواند رابطهٔ گزاره‌ای که میان فاعل و محمول ساخت بندی برقرار

می‌شود را توصیف نماید. ایراد دیگر رویکرد محمول‌سازی، نقض اصل فرافکن[1] است زیرا همانطور که مثال (۱۷ ج) نشان می‌دهد افعالی چون «فرض کردن» می‌توانند متمم بندی بپذیرند و در این صورت دارای دو موضوع گروه اسمی و بند متممی خواهند بود؛ به عبارت دیگر فعل «فرض کردن» دو نقش معنایی جهت اعطا به گروه اسمی و بند متممی دارد. حال می توان همانند مثال (۱۷ب) به‌جای بند متممی خرده‌جمله به کاربرد که در این‌صورت همچنان فعل فرض کردن دارای دو موضوع فرض می‌شود؛ در صورتی که طبق رویکرد محمول‌سازی فعل فرض کردن در مثال «۱۷ الف» سه نقش معنایی برای اعطا کردن دارد حال آن که با تناوب موضوعی همین فعل در «۱۷ ج» دو نقش معنایی اعطا می کند و این موضوع با اصل فرافکن در تضاد است.

۱۷) الف. آن‌ها [NP علی را][AP بی‌گناه] فرض کردند.

ب. آن‌ها [SC علی را [Ap بی‌گناه]] فرض کردند.

ج. آن‌ها فرض کردند [CP که [علی بی گناه است].

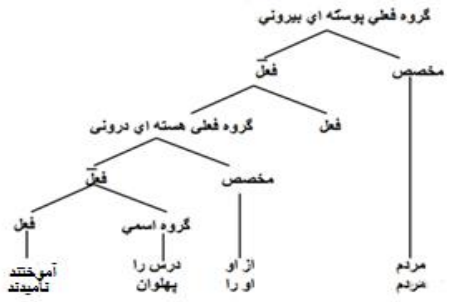
از طرف دیگر تحلیل چنین ساخت‌هایی براساس نظریهٔ محمول‌سازی علاوه بر نقض اصل فرافکن، معیار نقش معنایی[2] و فرضیهٔ اعطای نقش تتای یکسان (یوتا)[3] را نیز نقض می کند ؛ چرا که اگر طبق نظریهٔ محمول‌سازی بپذیریم که «علی را» و« بی‌گناه» دو موضوع مجزای محمول فرض کردن هستند از آنجا که «علی را» همزمان فاعل ساخت گزاره و مفعول فعل جمله محسوب می شود، در این‌صورت این گروه اسمی همزمان از فعل بند اصلی و محمول «بی‌گناه» نقش معنایی دریافت می‌نماید که این موضوع با معیار نقش معنایی مبنی بر این‌که هر نقش معنایی تنها باید به یک موضوع داده شود و هر موضوع باید یک نقش معنایی دریافت کند، در تعارض است و همچنین فرضیهٔ یوتا را مبنی بر این که نقش‌های معنایی یکسان بازنمایی نحوی یکسان خواهند داشت نقض می‌کند.

۳. ۲. ساخت دارای متمم مفعول در زبان فارسی برپایهٔ نظریهٔ محمول‌مرکب

برخی زبان‌شناسان نظیر علوی مقدم (۱۳۸۸) در مورد چنین ساختی دیدگاهی مشابه رویکرد محمول مرکب مطرح می‌کنند و این ساخت را همانند ساخت دومفعولی بر اساس گروه فعلی پوسته‌ای و هسته‌ای لارسن (۱۹۸۸) تحلیل می‌نمایند. در نمودار (٤) بر اساس تحلیل علوی مقدم

1 projection principle
2 Theta Criterion
3 Uniformity of Theta Assignment Hypothesis (UTAH)

به پیروی از لارسن عنصر متمم مفعول «پهلوان» به همراه فعل «نامیدن» به عنوان یک سازه محسوب می‌گردد که به مفعول مستقیم به عنوان فاعل درونه نقش معنایی اعطا می‌کنند اما این تحلیل را نمی‌توان برای ساخت خرده‌جمله پذیرفت. در این نوع بازنمایی رابطهٔ گزاره‌ای میان فاعل «او» و محمول «پهلوان» نادیده گرفته می‌شود. از طرف دیگر در این دیدگاه، بازنمایی نحوی ساخت دو مفعولی با ساخت حاوی متمم مفعول یکسان در نظر گرفته می‌شود در حالی که چنین ساختی رفتار نحوی کاملا متمایزی از ساخت دو مفعولی دارد و به لحاظ اشتقاق نحوی نیز با دو ساخت کاملا متفاوت مواجه هستیم. در حقیقت، در جملهٔ دوم رابطهٔ گزاره‌ای میان «او» و «پهلوان» وجود دارد و هردوی این عناصر باهم تشکیل سازه‌ای واحد می‌دهند؛ حال آن که در ساخت دو مفعولی هر یک از موضوعات درونی مفعول مستقیم و مفعول غیر مستقیم خود سازه‌ای مستقل در نظر گرفته می‌شوند که فعل به هریک نقش معنایی مجزایی را اعطا می‌نماید.



نمودار (٤): ساخت دو مفعولی و ساخت دارای متمم مفعول (علوی مقدم ۱۳۸۸: ١٥٤)

به این ترتیب با اتخاذ رویکرد محمول مرکب برای تحلیل ساخت دارای متمم مفعول در زبان فارسی به لحاظ دستوری با مشکلات متعددی روبرو خواهیم شد. تحلیل محمول مرکبی از ساخت دارای متمم مفعول همانطور که در نمودار(۵) نیز نشان داده شده است، علاوه بر آن‌که با برخی از اصول برنامهٔ کمینه‌گرا تناقض دارد و به گفتهٔ بوورز(۱۹۹۳: ٦٣٤) دارای مشکلات تجربی و ادراکی است، رابطهٔ گزاره‌ای میان فاعل «بهرام» و محمول «عاقل» را نادیده می‌گیرد و این دو را به عنوان دو سازهٔ مجزا در نظر می‌گیرد، این در حالیست که همانطور که در بخش (۳-۳) نشان داده می شود رابطهٔ آشکار میان این دو عنصر را نمی‌توان انکار نمود. از سوی دیگر طبق این رویکرد، سازه «عاقل پنداشتن» در نمونهٔ (۱۸) باید به عنوان محمول مرکب در نظر گرفته شود که در این صورت تعداد افعال مرکبی که با این قبیل ترکیبات به وجود می‌آیند بسیار زیاد خواهد بود. ترکیباتی نظیر احمق پنداشتن، ساده پنداشتن، عادی پنداشتن، مهم پنداشتن در

چنین نگاهی محمول مرکب تلقی می‌شوند که این امر با اصل اقتصاد زبانی سازگار نیست. دلیل مرکب نبودن این افعال را می توان زایایی بیش از حد و فهرست باز بودن آن‌ها دانست. بنابراین در نظر گرفتن چنین ساخت‌هایی به عنوان محمول مرکب هم بیهوده بر تعداد افعال مرکب زبان فارسی می‌افزاید، هم فرایند نحوی بسیار زایا را در این زبان نادیده می‌گیرد.

۱۸. بهرام را عاقل پنداشتم.

۳. ۳. حمایت از سازه‌بودگی ساخت دارای متمم مفعول به عنوان خرده جمله در زبان فارسی

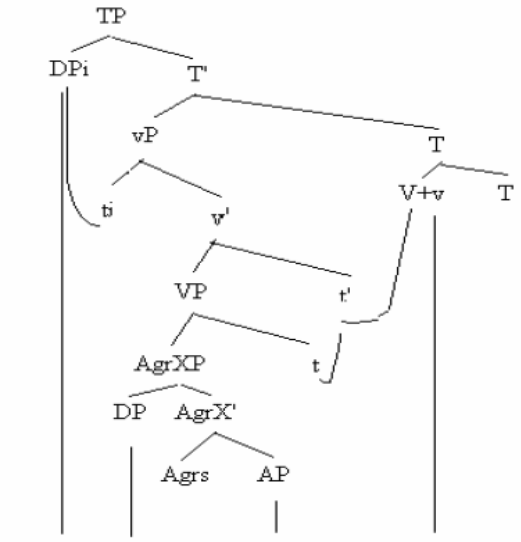
برخلاف نظر اکثر زبان‌شناسان که در زبان فارسی متمم مفعول و گروه اسمی پیش از آن را به عنوان دو موضوع مجزا در نظر گرفتند، نخستین بار درزی (۱۹۹۶، ۲۰۰۶) اصطلاح «ساخت خرده‌جمله» را برای ساخت حاوی متمم مفعول به کاربرد. وی با استناد به آزمون همپایگی (۱۹ الف)، ضمیر انعکاسی- تأکیدی عریان «خود» (۱۹)، ابهام ساختاری (۲۰) و مرجع گزینی ضمایر انعکاسی و دوسویه (۲۱) وجود خرده‌جمله را در زبان فارسی تأیید می‌کند و نمودار (۵) را برای چنین ساختهایی پیشنهاد می‌کند (ر.ک. درزی ۲۰۰۶: ۲۱-۲۵).

۱۹) الف. او حسن را عاقل و علی را دیوانه می داند.

ب. من او را$_i$ خود$_i$ مرد پرهیزکاری می‌دانم اما پسرش را نه.

ج. او [$_{sc}$ حال حجاج را خوب] گزارش کرد.

د. او [$_{sc}$ دانشجوها را دشمن یکدیگر] می‌داند.



نمودار (۵): تحلیل ساخت دارای متمم مفعول به عنوان خرده‌جمله (درزی ۲۰۰۶: ۲۶)

انوشه (۱٤۰۰، ۱۳۹۷) به پیروی از درزی (۲۰۰٦) ضمن قبول ساخت خرده‌جمله در زبان فارسی به دو نوع ساخت خرده‌جملهٔ متممی و اداتی قائل می‌شود. تابعی و تفکری رضایی (۱۳۹۷) نیز با استناد به استدلال‌های مرجع گزینی، جانشینی، دگرگویی و آزمون پاسخ سازه‌ای نشان می‌دهند که گونه‌ی موکریانی از ساخت شبه خرده جمله برخوردار است. علیرغم حمایت برخی از زبان‌شناسان (درزی ۱۹۹٦، ۲۰۰٦ ؛ انوشه ۱۳۹۷، ۱٤۰۰) از ساخت خرده‌جمله در زبان فارسی، همچنان این ساخت مورد غفلت واقع شده است و همانطور که پیش‌تر اشاره گردید اغلب زبان‌شناسان همواره جملاتی نظیر (۱۹) را تک بندی و دارای سه ظرفیت فاعل، مفعول و تمیز (متمم مفعول) می دانند به این ترتیب، مفعول و متمم مفعول به عنوان دو متمم جداگانه از ظرفیت های اصلی فعل در نظر گرفته می‌شوند. در ادامه همسو با درزی (۱۹۹٦، ۲۰۰٦) و انوشه (۱۳۹۷، ۱٤۰۰)، با استناد به استدلال‌های بیشتر از نظریه خرده جمله در زبان فارسی حمایت می‌کنیم و نشان می‌دهیم که ساخت دارای متمم مفعول به همراه گروه‌اسمی پیش از آن باید به عنوان سازهٔ واحد خرده‌جمله در نظر گرفته شود.

۳. ۳. ۱. تظاهر چندگانه موضوع یا تناوب موضوعی

تبدیل یک موضوع از یک صورت زبانی به صورت زبانی دیگر امری جهانی است که در زبان‌های مختلف صورت می‌گیرد. این امر باعث می شود گاهی موضوع یک محمول با مقوله‌های نحوی متفاوت تظاهر پیدا کند. به عنوان نمونه در جملات (۲۰ الف و ب) موضوع یکسان به دو صورت متمم حرف اضافه‌ای و متمم بندی تظاهر پیدا کرده است. اما همانطور که در جملهٔ (۲۰ ج) نشان داده شده است هیچگاه نمی‌توان دو موضوع با مقولهٔ مختلف (یعنی مردم و از آتش سوزی) را به یک موضوع با صورت زبانی خاص (مثلاً در اینجا بند متممی) تبدیل کرد.

۲۰) الف. آنها مردم را [از آتش‌سوزی] مطلع کردند.

ب. آنها مردم را مطلع کردند [که آتش‌سوزی شده است].

*ج. آنها مطلع کردند [که مردم آتش سوزی شده است].

با در نظر گرفتن مفعول و متمم مفعول به عنوان موضوع واحد در قالب خرده جمله، دلیل بیان هر دو سازه در جملات (۲۱-۲۳ ب)، به صورت زبانی دیگر یعنی بند متممی قابل تبیین است. حال آنکه اگر قائل به وجود دو موضوع مستقل (مفعول+ متمم مفعول) برای جملات

مذکور باشیم، برخلاف واقعیت دو موضوع مجزا در قالب یک موضوع بند متممی تظاهر پیدا کرده است.

۲۱) الف. آنها او را احمق فرض کرده‌اند.

ب. آنها فرض کرده‌اند (که) او احمق است.

۲۲) الف. آنها پسرشان را فردی نابغه می‌پندارند.

ب. آنها می‌پندارند (که) پسرشان فردی نابغه است.

۲۳) الف. او شما را به عنوان برادر بزرگتر قبول دارد.

ب. او قبول دارد (که) شما به عنوان برادر بزرگتر او هستید.

۳. ۳. ۲. محدودیت گزینشی

استدلال دیگری که می‌توان از آن در جهت اثبات سازه بودگی ساخت خرده جمله بهره گرفت، محدودیت گزینشی[1] است. اگر گروه اسمی و متمم مفعول به عنوان متمم‌های مستقل فعل بندپایه در نظر گرفته شوند فعل باید بر گروه اسمی محدودیت گزینش معنایی اعمال کند چرا که هر فعلی بر متمم خود چنین محدودیتی را اعمال می‌کند. اما در صورتی که متمم مفعول به همراه گروه اسمی قبل از خود خرده‌جمله در نظر گرفته شود چنین محدودیتی بین فعل بندپایه و گروه اسمی انتظار نمی‌رود:

۲٤) الف. آنها علی را بی‌گناه پنداشته‌اند.

ب. آنها آن شیء را جاندار پنداشته‌اند.

ج. # آنها آن شیء را بی گناه پنداشته‌اند.

خوش‌ساختی مثال‌های (۲٤ الف) و(۲٤ ب) علیرغم [+ جاندار] یا [–جاندار] و همچنین [+ انسان] و[– انسان] بودن گروه اسمی بیانگر عدم محدودیت گزینشی معنایی فعل بر این سازه‌ها است. این موضوع باز دلیل محکمی فراهم می‌کند که مفعول ظاهری جمله، متمم مستقیم فعل نیست بلکه خود فاعل سازهٔ خرده جمله است و تحت محدودیت گزینشی محمول خود است. بنابراین علت غیر قابل قبول بودن جملهٔ (۲٤ ج) از محدودیت گزینشی معنایی ناشی شده که محمول "بی‌گناه " بر فاعل خود اعمال می‌کند. به عبارت دیگر در خرده جمله " آن شیء را بی‌گناه " محمول "بی‌گناه" نیازمند فاعلی جاندار و انسان است.

1 selection restriction

۳. ۳. ۳. ابهام در جملات مرکب استفهامی

یکی از شواهدی که براساس آن کاواکامی (۲۰۱۸) نشان می‌دهد ساخت خرده‌جمله به عنوان بند عمل می‌نماید، ابهام در جملات مرکب استفهامی است. همانطور که در مثالهای زیر نشان داده شده است جملهٔ مرکب استفهامی (۲۵) که دارای دو بند است بین دو خوانش الف و ب مبهم است. به همین ترتیب جملهٔ (۲٦) نیز دارای ابهام و از دو خوانش برخوردار است که این خود حاکی از آن است که این جمله حاوی دو بند است و دارای ساخت خرده جمله است

(۲۵) چرا حسن گفت که علی نمی آید؟

الف. علت گفتن حسن

ب. علت نیامدن علی

(۲٦) چرا مهناز حسن را بی گناه می پندارد؟ (چرا مهناز گمان می کند حسن بی‌گناه است؟)

– علت گمان کردن مهناز

– علت بی‌گناه بودن حسن

۳. ۳. ٤. حضور در بافت‌های نحوی مختلف

یکی دیگر از موضوعات نحوی که آرتس (۱۹۹۲) در حمایت از ساخت خرده‌جمله مطرح می‌نماید. حضور این ساخت‌ها در بافت‌های نحوی متفاوت است. وی معتقد است این ساخت‌ها نه تنها می‌توانند به عنوان متمم فعلی ظاهر شوند بلکه در سایر ساخت‌های نحوی دیگر از جمله به عنوان سازه‌ای کاملا مستقل، افزوده/ادات، متمم حرف اضافه‌ای و حتی به عنوان فاعل نیز به کار می‌روند (آرتس، ۱۹۹۲). در زبان فارسی نیز این امکان وجود دارد که ساخت خرده‌جمله در محیط‌های نحوی متفاوت حضور پیدا کند. در مثال (۲۷) نمونه‌هایی از ساخت خرده‌جمله ارائه شده است که به صورت کاملا مستقل به کار رفته است. پروگوواچ (۲۰۱۵ : ۳٤) از این نوع خرده‌جمله‌ها که در بافت‌های کاملا مستقل امکان کاربرد دارند به عنوان خرده‌جمله‌های ریشه-ای[1] یاد می‌کند. چنین صورت هایی، نمونه‌های موجهی از سازه‌بودگی خرده‌جمله‌ها تلقی می-شوند. در نمونهٔ (۲۸) عبارت درون قلاب به عنوان نوعی خرده‌جملهٔ اداتی محسوب می‌شود که نقطهٔ مقابل خرده‌جملهٔ متممی در نمونهٔ (۲۹) تلقی می‌شود. در نمونهٔ (۲۸) سازهٔ درون قلاب می

1 root small clauses

تواند حذف گردد بدون آن‌که به خوش ساختی جمله لطمه وارد سازد اما در نمونهٔ (۲۹) زنجیرهٔ درون قلاب قابلیت حذف از جمله را ندارد و در صورت حذف جمله بد ساخت می‌گردد[۱].

۲۷. بی خبری خوش خبری! توقف ممنوع! شب خوش!

۲۸. ما سبزیجاتi را [PRO_i خام] می‌خوریم.

۲۹. ما [سبزیجات را خام] تصور کردیم.

از آنجا که در این مقاله ساخت‌های دارای متمم مفعول (نمونهٔ ۳۱) مورد توجه و بررسی است از توضیح و تمرکز بیشتر بر روی سایر انواع خرده‌جمله‌ها صرف نظر می‌کنیم.

۳. ۳. ۵. امکان کاربرد اصطلاح پاره به عنوان خرده جمله

با توجه به این که اصطلاحات یک سازه را تشکیل می‌دهند؛ امکان دگرگویی آنها به شکل خرده جمله (هرچند در زبان روزمره چندان معمول نیست) خود می تواند دلیل دیگری بر سازه بودگی خرده جمله و فاعل بودن گروه اسمی در زنجیرهٔ [NP XP] فراهم کند.

۳۰) الف.آنها فکر می‌کنند [دیگر حنای او رنگی ندارد].

ب. آنها [حنای او را بدون رنگ] یافتند.

۳. ۳. ٦. رابطهٔ تطابق

استدلالهایی که حاکی از فاعل بودن گروه اسمی در زنجیرهٔ [NP XP] است خود دلایل دیگری بر سازه بودگی خرده جمله است[۲]: در موارد خاصی رابطهٔ تطابق شخص و شمار بین فاعل و محمول در جملات اسنادی برقرار می شود اما در مورد محمول وصفی یا حرف اضافه‌ای این رابطه برقرار نیست (۳۱ ب و ۳۲ب). مشابه بودن رابطهٔ تطابق گروه اسمی و محمول در خرده جملهٔ (۳۲ الف و ب) با رابطهٔ تطابق فاعل و مسند در جملات اسنادی (۳۱ الف و ب) همچنان دلیلی بر فاعل بودن گروه اسمی در این زنجیره است.

۳۱) الف. آنها دانش آموزان بااستعدادی هستند . /# آنها دانش آموز بااستعدادی هستند.

ب. آنها عاقل هستند./ # آنها عاقلان هستند.

---

[۱] برای اطلاع بیشتر از انواع خردهٔ جمله اداتی و متممی رجوع شود به کریمی دوستان و تجلی (۱۳۹٤) و انوشه (۱٤۰۰)

[۲] امکان قرارگیری ضمیرانعکاسی عریان خود پس از فاعل و امکان حضور این ضمیر پس ازگروه اسمی در خرده جمله دلیلی است که قبلا درزی (۲۰۰٦) در این راستا ارائه کرده است.

۳۲) الف. مدیر آنها را دانش آموزان با استعدادی می‌داند./ # مدیر آنها را دانش آموز بااستعدادی می‌داند.

ب. مدیر آنها را عاقل می‌داند / # مدیر آنها را عاقلان می‌داند.

۳. ۳. ۷. هم‌تعبیری یا دگرگویی

ردفورد (۱۹۸۸) بر این اعتقاد است که اگر بتوان برای زنجیره‌ای معادلی هم تعبیر[1] ارائه دهیم که یک سازه باشد، در این صورت زنجیرهٔ مورد نظر نیز یک سازه است. بنابراین یکی از استدلال-هایی که براساس آن می‌توان عنصر متمم مفعول به همراه گروه اسمی پیش از آن را به عنوان سازه‌ای مستقل در نظر گرفت هم‌تعبیری این سازه با یک بند (۳۳ب) یا گروه اسمی (۳۳ج) است.

۳۳) الف. همه [علی را بی‌گناه] می‌دانند.

ب.همه می‌دانند [علی بی‌گناه است].

ج. [بی‌گناهی علی را] همه می‌دانند.

۳. ۳. ۸. آزمون پاره‌جمله

یکی دیگر از استدلال‌هایی که در حمایت از سازه بودگی ساخت خرده‌جمله می‌توان بیان کرد آزمون پاره‌جمله[2] است. طبق نظر ردفورد (۱۹۸۸: ۷۲) و هگمن (۲۰۰۶: ۵۲) تنها سازه‌های نحوی می‌توانند به عنوان پاسخی برای یک پرسش به‌کار روند. در نمونهٔ (۳٤ ب) جهت جلوگیری از تکرار کل جملهٔ (۳٤الف) سازه‌ای هم تعبیر باساخت خرده‌جمله در پاسخ به پرسش به کار رفته است. بنابراین طبق استدلال هم تعبیری در بخش (۷-۳-۳) و از آن‌جا که تنها سازه‌های نحوی می‌توانند به عنوان پاره‌جمله به کار روند، زنجیرهٔ [او را به عنوان رئیس] را باید سازهٔ نحوی واحدی دانست.

۳٤) الف- آنها [او را به عنوان رئیس] قبول دارند.

ب- آن‌ها چه چیزی را قبول دارند؟ -ریاست او را -این که او رئیس است -او را به عنوان رئیس

۳. ۳. ۹. قلب نحوی

1 paraphrase
2 sentence fragment

قلب نحوی[1] فرآیندی است که آرایش سازه‌های درون جمله را با حفظ نشانه‌های دستوری آنها و بدون ایجاد تغییر در معنای کلی جمله، دستخوش جابه‌جایی می‌کند (سایتو، ۱۹۸۹؛ بایلین، ۲۰۰۳؛ کریمی، ۱۹۹۹، ۲۰۰۳). بر اساس این فرایند سازه‌های مختلف درون جمله‌های ساده و مرکب از جایگاه بی‌نشان خود حرکت داده می‌شوند و بار اطلاعی جمله را دستخوش تغییر می‌کند. یک شاهد در حمایت از سازه‌بودگی ساخت خرده‌جمله را می‌توان فرایند قلب نحوی دانست. با توجه به این‌که زبان فارسی از زبان‌هایی است که به دلیل آزاد بودن ترتیب سازه‌ها، قلب نحوی به سادگی در آن صورت می‌گیرد، مبتداسازی و کانونی‌سازی که هر دو نوعی پیشایندسازی[2] محسوب می‌شوند از پربسامدترین جابجایی‌ها در ساخت نحوی این زبان هستند. در این فرایندها که به انگیزه‌های کلامی رخ می‌دهند، یک سازه از جایگاه خود حرکت می‌کند و به ابتدای جمله جابجا می‌شود تا خوانشی نشان دار به دست آید. پرواضح است که در فرایند پیشایندسازی کل سازه و نه بخشی از آن برجسته می‌شود (ردفورد، ۱۹۸۸: ٦۹). خوش‌ساختی نمونه‌های ۳۵ ب و۳٦ ب) نشان می‌دهد که ساخت خرده‌جمله را در زبان فارسی باید به مثابهٔ سازه‌ای مجزا تلقی کرد؛ واضح است که این جملات به مراتب نسبت به نمونه‌های ۳۵ج-۳٦ج) که تنها بخشی از خرده جمله تحت فرایند پیشایندسازی قرار گرفته خوش‌ساخت ترند.

۳۵) الف. دانشجویان، امتحان را دشوار ارزیابی کردند.

ب. امتحان را دشوار، دانشجویان ارزیابی کردند.

ج. # دشوار دانشجویان امتحان را ارزیابی کردند.

۳٦) الف. دولت پیشرفت‌ها را مثبت ارزیابی کرد.

ب. پیشرفت‌ها را مثبت دولت ارزیابی کرد.

ج. # مثبت دولت پیشرفت‌ها را ارزیابی کرد.

در نمونه‌های (۳۵ ب و۳٦ ب) فعل بند اصلی به کل سازهٔ خرده‌جمله نقش معنایی اعطا می‌نماید و سپس سازهٔ خرده‌جمله از درون بند متممی به جایگاه شاخص گروه نقشی در ابتدای جمله حرکت می‌کند. در نمونه‌های مذکور حرکت سازهٔ خرده‌جمله به ابتدای جمله با هدف برجسته‌سازی و تأکید و نه به انگیزه‌ی بازبینی حالت صورت می‌گیرد.

۳. ۳. ۱۱. حذف و خلأ نحوی

1 scrambling
2 preposing

ردفورد (۱۹۸۸: ۹۸) آزمون حذف[1] را به عنوان یکی دیگر از راه‌های شناسایی سازه مطرح می‌نماید. حذف می‌تواند به صورت خلأ نحوی[2]ظاهر گردد. کیم (۲۰۱۳) با اشاره به این‌که خلأ نحوی به سطح جمله حساس است و عبارات محذوف به عنوان خلأ نحوی در سطح بند و جمله اتفاق می‌افتند؛ این فرایند را تبیین مناسبی در حمایت از ماهیت بندی برای ساخت خرده-جمله‌ها تلقی می‌کند. بنابراین امکان حذف ترکیب گروه اسمی و متمم مفعول در جملهٔ دوم در نمونهٔ (۳۷) می تواند دلیل دیگری مبنی بر سازه بودگی خرده جمله فراهم کند.

۳۷. من کامران را خوب شناختم. تو نشناختی.

۳. ۳. ۱۱. آزمون جایگزینی با ضمیر

ردفورد (۱۹۸۸: ۷۸) یکی از موضوعات زبان‌شناختی در تشخیص ساختار سازه‌ای مقولات را جایگزینی با ضمیر[3] معرفی می‌نماید که بر اساس آن کل سازه را می‌توان به وسیلهٔ یک ضمیر جایگزین کرد. در جملهٔ (۳۸) جایگزینی عنصر متمم مفعول به همراه گروه اسمی پیش ازآن با ضمیر «همین‌طور» شاهدی دیگر بر سازه بودن ساخت خرده جمله است.

۳۸. آنها او را احمق فرض کردند. ما هم همین‌طور فرض کرده‌ایم.

۳. ۳. ۱۲. توزیع انواع گروه اسمی به عنوان فاعل ساخت خرده‌جمله

استدلال دیگر در حمایت از رویکرد خرده‌جمله، تبیین موفق این رویکرد در توزیع انواع گروه اسمی به عنوان فاعل ساخت خرده‌جمله است. هاکسترا (۱۹۹۲) معتقد است فاعل ساخت خرده جمله‌ها به سه صورت می‌تواند تظاهر پیدا کند. الف) فاعل واژگانی که به صورت گروه اسمی آشکار در جایگاه دریافت حالت قرار دارد ب)ضمیر مستتر (PRO) که این نمونه در خرده جمله‌های اداتی مشاهده می‌شود. ج) رد گروه اسمی.

در زبان فارسی نیز، فاعل ساخت خرده‌جمله می تواند به سه صورت واژگانی، ضمیر مستتر و رد گروه اسمی به‌کار رود (۳۹-۴۱)؛ در نمونه (۳۹) گروه اسمی «مصرف غذای پرکالری» با مشخصه حالت فعل خودایستای بند پایه یعنی «می‌دانند» وارد رابطهٔ بازبینی می شود و به این ترتیب دارای حالت‌نمای مفعولی «را» می شود و برای گرفتن نقش معنایی قابل رؤیت می‌گردد و نقش معنایی خود را از محمول خرده جمله دریافت می‌کند از سوی دیگر با توجه به نوع

1 ellipsis
2 gapping
3 proform

خرده جمله، فعل دانستن دو نقش معنایی خود را به موضوع بیرونی «پزشکان» و موضوع درونی محصور در قلاب اعطا می‌کند و به این ترتیب معیار نقش معنایی رعایت می شود. در نمونه (٤٠) برخلاف جملهٔ قبلی، با توجه به این که خرده جمله از نوع اداتی است از فعل بند پایه نقش معنایی دریافت نمی کند و فعل بند اصلی دو نقش معنایی خود را به دو گروه اسمی «او» و «خیابان » اعطا می کند. بنابراین برای جلوگیری از نقض معیار نقش معنایی و از آنجا که گروه اسمی «خیابان» نمی‌تواند همزمان به عنوان موضوع دو محمول باشد محمول «متمم مفعول»، نقش معنایی خود را به ضمیر مستتر اعطا می‌کند. در نمونه (٤١) فعل نامفعولی «پیدا شدن» فاقد مشخصه حالت است و قادر به بازبینی حالت گروه اسمی «جسد او» نیست ؛ این گروه اسمی به منظور بازبینی مشخصه حالت جایگاه اولیه خود را ترک و به جایگاه روساختی فاعل بند پایه حرکت می کند و از خود ردی به جای می گذارد.

۳۹. پزشکان [مصرف غذاهای پرکالری را عامل اصلی افزایش چربی و قندخون] می‌دانند.

٤٠. او خیابانi را [$\underline{PRO_i}$ تمیز] جارو کرد.

٤١. جسد اوi [$\underline{t_i}$ بی جان] پیدا شد .

به این ترتیب همسو با دیدگاه درزی(۱۹۹٦، ۲۰۰٦) و انوشه (۱۳۹۷، ۱٤۰۰) با ارائهٔ استدلال-های بیشتر نشان داده شد که نظریهٔ خرده‌جمله در زبان فارسی از کارآیی بالاتری برخوردار است و نظریات دیگر با کاستی‌هایی روبرو است. با توجه به استدلال‌های بیان شده، عبارات درون قلاب در نمونه‌های زیر به عنوان ساخت خرده‌جمله مطرح می‌گردد که بر مبنای آن، آن‌چه در سنت دستورنویسی به عنوان مفعول مستقیم و متمم مفعول مطرح می‌گشت در این نظریه به ترتیب به عنوان فاعل و محمول غیرفعلی در نظر گرفته می‌شود.

٤۲) الف. معلم [sc او را راستگو] دانست.

ب. همگان [sc او را شاعر] می‌شناسند.

ج. مردم ایران، [sc حافظ را لسان الغیب] می‌خوانند.

د. او [sc خودش را رند] می‌داند.

افعال جملات بالا دارای دو ظرفیت موضوع بیرونی و موضوع درونی هستند که در جایگاه موضوع درونی خود به یک خرده‌جملهٔ متممی نیاز دارند. در اشتقاق‌های نحوی نمونه‌های فوق، فاعل (او، حافظ، خودش) نقش معنایی خود را از محمول خرده‌جمله که پیش‌تر به عنوان متمم

مفعول مطرح گشت، دریافت می‌نمایند. بنابراین تحلیل ساخت دارای متمم مفعول به عنوان خرده‌جمله در چارچوب نظریهٔ خرده‌جمله بسیاری از کاستی‌ها و مشکلات نظریات پیشین را حل می‌نماید.

٤. نتیجه

در مقاله حاضر ساخت متمم مفعول در چارچوب دستور کمینه گرایی به عنوان یکی از مقولات مهم و چالش برانگیز دستوری که نقش تعیین کننده‌ای در رساندن مفهوم و مقصود گوینده به مخاطب دارد، مورد بررسی قرار گرفت. به این ترتیب سه فرضیه پیرامون ساخت مذکور مطرح گرید؛ نخست تحلیل ساخت مذکور بر مبنای نظریهٔ محمول‌سازی که پیش‌تر مورد توجه بسیاری از زبان‌شناسان قرار گرفته بود. یافته‌های پژوهش نشان داد، تحلیل ساخت متمم مفعول بر مبنای نظریهٔ محمول‌سازی با معیار نقش معنایی و فرضیهٔ اعطای نقش معنایی یکسان (یوتا) که از اصول مهم برنامهٔ کمینه‌گرایی است در تناقض است. فرضیهٔ دوم تحلیل ساخت مذکور مبنی بر نظریهٔ محمول مرکب بود که علاوه بر نقض اصل اقتصاد زبانی از یک‌سو فرایند زایایی را در زبان فارسی نادیده می‌انگاشت و از سوی دیگر رابطهٔ گزاره‌ای میان فاعل و محمول سازهٔ خرده‌جمله را نادیده می‌گرفت. در نهایت فرضیهٔ سوم، تحلیل ساخت حاوی متمم مفعول به عنوان خرده-جمله در زبان فارسی تأیید گشت و با استناد به استدلال‌های متعدد نظیر قلب نحوی، آزمون جایگزینی با ضمیر، خلأ نحوی، هم‌تعبیری، حضور در بافت‌های نحوی مختلف، تناوب موضوعی، محدودیت گزینشی، آزمون پاره‌جمله، خوانش مبهم در جملات استفهامی، اصطلاح پاره، رابطهٔ تطابق و توزیع انواع گروه اسمی به عنوان فاعل ساخت خرده‌جمله نشان دادیم نظریه خرده جمله در خصوص ساخت دارای متمم مفعول کارآمدتر از سایر نظریات است. بر همین-اساس همسو با دیدگاه درزی(۱۹۹٦، ۲۰۰٦) و انوشه (۱۳۹۷، ۱٤۰۰) ساخت دارای متمم مفعول به عنوان ساخت خرده‌جمله تلقی گردید که در آن گروه اسمی دارای نشانه «را» به عنوان فاعل و آنچه در دستور زبان به عنوان متمم مفعول پیش‌تر مطرح می‌شد به عنوان محمول ساخت خرده‌جمله در نظر گرفته شد و این دو به عنوان یک سازهٔ مستقل محسوب شد.

منابع:

ارژنگ، غلامرضا. (۱۳۸۷). *دستور زبان فارسی امروز*. تهران: قطره.

انوشه، مزدک. (۱٤۰۰). *صرف در نحو از کمینه‌گرایی تا صرف توزیعی*. تهران: دانشگاه تهران.

انوری، حسن. احمدی گیوی، حسن. (۱۳۷٤). *دستور زبان فارسی ۲*. تهران: فاطمی.

تفکری رضایی، شجاع. و تابعی، رؤیا. (۱۳۹۷). وضعیت سازه‌بودگی زنجیره‌های شبه‌خرده‌جمله در گونه موکریانی، *مطالعات زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران*، ٦ (۲۰). صص٤۳-۲۳.

حیدرپور نجف آبادی، ندا. (۱٤۰۰). در باب متمم مفعول در دستور زبان فارسی؛ صورت، ماهیت و اصطلاح شناسی آن، *جستارهای زبانی*، ۱۲ (۳). صص ۱۵۳-۱۳۱.

خیامپور، عبدالرسول. (۱۳٤٤). *دستور زبان فارسی*، تهران: کتاب‌فروشی تهران.

راسخ مهند، محمد. (۱۳۸٤). بررسی ویژگی‌های متمم مفعول در زبان فارسی، *نامه فرهنگستان*، ۲۷. صص ٤۷-٥٤.

راسخ مهند، محمد. (۱۳۹۹). وابسته‌های مشارکت محور در زبان فارسی، *پژوهش‌های زبان-شناسی تطبیقی*. ۱۰(۲۰)، صص ۷۹-۹۹.

صیادی، احمد رضا. و احمدی، مصطفی. (۱۳۸۷). نکته‌ها و ناگفته‌هایی درباره متمم مفعول، *دستور(ویژه نامه فرهنگستان)*، ٤، صص ۲۰۹-۲۱٥.

طبیب زاده، امید. (۱۳۸۸). نقدی بر نقد متمم مفعول، *دستور*، ۲۰۷-۲۱٥.

طبیب زاده، امید. (۱۳۹۱). *ظرفیت فعل و ساخت‌های بنیادین جمله در فارسی امروز*. تهران: نشر مرکز.

علوی مقدم، سید بهنام. (۱۳۸۸). جمله های سببی و دومفعولی در دیدگاه حاکمیت و مرجعیت گزینی و کمینه گرایی، *دانشکده ادبیات و علوم انسانی (باهنر کرمان)* ۲٥ (۲۲)، صص ۱٥۷-۱٤۱.

غلامعلی‌زاده، خسرو. (۱۳۷٤). *ساخت زبان فارسی*. تهران: احیاء کتاب.

فرشیدرود، خسرو. (۱۳۸۲). *دستور مفصل امروز بر پایهٔ زبان‌شناسی جدید*. تهران: سخن.

کریمی دوستان، غلامحسین. تجلی وحیده. (۱۳۹۸). *نگاهی نو به قید حالت در فارسی*. جستارهای زبانی. ۱۰ (٤)، صص ۲۸۱-۲٥۹.

مشکوةالدینی، مهدی. (۱۳۸٦). *دستور زبان فارسی بر پایهٔ نظریهٔ گشتاری*، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.

وفایی، عباسعلی. (۱۳۹٥). *دستور زبان فارسی(۱)*. تهران: نشر علمی.

Aarts, B . (1992). *Small Clauses in English: The Nonverbal Types.* Berlin — New York: Mouton de Gruyter.

Bach, E. W. (1979). Control in Montague Grammar. *Linguistic Inquiry*, 10: 515-531.

Bailyn, J. (2003). Does Russian Scrambling Exist? In S. Karimi (ed.), *Word Order and Scrambling*, (156-176), Blackwell Publishing Ltd, Oxford.

Beck, S., & Johnson, K. (2004), Double Objects Again. *Linguistic Inquiry* 35: 97–123.

Bowers, J. (1993). The Syntax of Predication. *Linguistic Inquiry*, 24: 591-652.

Bowers, J. (2002). Transitivity. *Linguistic Inquiry*, 33: 183-224.

Bowers, J. (2010). *Arguments as relations*. London: The MIT Press.

Bresnan, J.W (1974). The position of certain clause-particles in phrase structure, *Linguistic Inquiry* 5: 614-619.

Bresnan, J. W. (1978). A realistic transformational grammar, In M. Halle, J. Bresnan, and G. A. Miller (eds.), *Linguistic Theory and Psychological Reality*, (1-59), The MIT Press, Cambridge, Mass.

Cardinaletti, A. & Guasti, M. T. (1995). *Syntax and Semantics: small clauses. London: Academic Press.*

Chomsky, N. (1957). *Syntactic Structures*. The Hague, Mouton.

Chomsky, N. (1975). The Logical Structure of Linguistic Theory. New York: Plenum, (the publicated version the 1955 manuscript)

Chomsky, N. (1981). *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht, Foris

Chomsky, N. (1986a). *Knowledge of Language: Its Nature, Origin and Structure.* New York: Praeger.

Chomsky, N. (1986b). *Barriers.* Cambridge: M.I.T. Press.

Chomsky, N. (1995). *The Minimalist Program*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Contreras, H. (1987). Small clauses in Spanish and English. Natural Language & Linguistic Theory, 5(2): 225–243.

Darzi, A. (1996). Word Order, NP Movement and Opacity Conditions in Persian. Ph. D Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign.

Darzi, A. (2006). Small Clauses in Persian. *J. Humanities.*13 (1):13–30.

Den Dikken, M. (2006). *The Syntax of Predication, Predicate Inversion, and Copulas***.** Cambridge, MA: MIT Press.

Den Dikken, M and Dékány, É. (2021). On the Internal and External Syntax of Depictive Secondary Predication. In: The International Workshop on Secondary Predication 2021, Tokyo.

Dowty, D. (1978). Governed transformations as lexical rules in a Montague Grammar, *Linguistic Inquiry*, 9(3): 393–426.

Haegeman, L. (2006). *Thinking Syntactically*. Oxford: Blackwell Publisher.

Harley, H, & Jung, H.k. (2015), In Support of the PHAVE Analysis of the Double Objec Construction. *Linguistic Inquiry*, 46, 703–730t.

Hedberg, N., & Potter, D. (2010). Equative and predicational copulas in Thai. *Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, 36 (1): 144-157.

Hoekstra, T. (1992). Small clause theory. *Belgian Journal of Linguistics*, 7: 125–51.

Irimia, M. A. (2012). Secondary predicates. PhD Dissertation. Toronto: University of Toronto.

Karimi, S. (1999) .“Is scrambling as strange as we think it is?”, MIT Linguistics Working Papers, 159-190.

Karimi, S. (2003) .On object position, specificity and scrambling in Persian, In S. Karimi (ed.), *Word order and scrambling* (91-124), Blackwell Publishing.

Kawakami, M. (2018). Double Object Constructions Against the Small Clause Analysis. *Journal of Humanities and Social Sciences*. 45. 208-226.

Kayne, R. (1984). *Connectedness and binary branching*. Dordrecht: Foris.

Kim, J. (2013). On the existence of small clauses in English. *English Language and Linguistics*, 19: 67-88.

Larson, R. (1988). “On the Double Object Construction.” *Linguistic Inquiry*, 19: 335–391.

McNulty, E. M. (1988). The syntax of adjunct predicates. Ph.D. Dissertation. University of Connecticut.

Napoli, D., J. (1987). *Predication Theory: A Case Study for Indexing Theory*, Cambridge: New York Cambridge University Press.

Postal, P .(1974). On Raising. Cambridge, MA: MIT Press.

Potts, C., & Roeper, T. (2006). The narrowing acquisition path: from expressive small clauses todeclaratives, In L. Progovac, K. Paesani, E. Casielles and E. Barton (eds.), *The syntax of nonsententials: multi-disciplinary perspectives*, (183–201), Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Progovac, L. (2015). *Evolutionary Syntax*. Oxford Studies in the Evolution of Language. Oxford: Oxford University Press.

Radford, A. (1988). *Transformational Grammar*, Cambridge: Cambridge University press.

Rothstein, S. (1983). Syntactic forms of Predication. Ph.D. Dissertation. MIT.

Rothstein, S. (1995). Small clauses and copular constructions, In A. Cardinaletti and M. Teresa Guasti (eds.), *Syntax and Semantics: Small clauses*.Vol.28. (27–48), San Diego: Academic Press.

Roy, I. (2013). *Nonverbal predication: Copular sentences at the syntax-semantics interface*. Oxford: Oxford University Press.

Saito, M. (1989). Constraint on variables in syntax. Ph.D. dissertation, MIT.

Schein, B. (1995). Small clauses and Predication, In A. Cardinaletti and M. Teresa Guasti (eds.), *Syntax and Semantics: Small clauses*.Vol. (49-76), San Diego: Academic Press.

Stowell, T. (1981). Ph.D. Dissertation. Massachusetts: MIT.

Stowell, T. (1983). Subjects across Categories. *The Linguistic Review*, 2: 285–312.

Williams, E. (1975). Small clauses in English. In J. Kimball (ed.), *Syntax and Semantics*, vol. 4. (249-273), Academic Press.

Williams, E. S. (1980). Predication. *Linguistic Inquiry*, 11: 203– 238.

Williams, E. S. (1983). Against Small Clauses. *Linguistic Inquiry*, 14(2): 287–308

Quarterly Journal of Linguistics & Khorasan Dialects, Vol. 15. No.2 /Serial No.31 (Summer 2023)

Object Complement in Persian

Maryam Khamse Ashari[1]
Ph.D. student of Linguistics, Department of linguistics, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Rezvan Motavallian[2] (Corresponding Author)
Associate Professor, Department of linguistics, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Vali Rezai[3]
Associate Professor, Department of linguistics, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Received: Jun 5, 2023 Accepted: Jul 9, 2023

Abstract:

Object complement construction as one of the most important and challenging categories of grammar has been noticed by linguists and grammarians from past to present. The present study investigates the Object complement construction based on three basic hypotheses: Small Clause Theory, Predication Theory, and Complex Predicate Theory. Most of the linguists and grammarians who have studied Object complement construction in the Persian language have presented a similar view of the Predication theory. The findings of this study revealed that the analysis of the Object complement construction within the framework of Predication Theory is incompatible with the principles of the Government and Binding theory and Minimalist Program, such as the Theta criterion, Projection principle, and Uniformity of Theta Assignment Hypothesis (UTAH). The analysis of the mentioned construction based on the complex predicate theory on the one hand ignores the principle of linguistic economy and productivity process by increasing the number of compound verbs in Persian, and on the other hand, it ignores the propositional relationship between the Object complement construction and the preceding noun phrase. In the following, based on small clause theory and arguments such as argument alternation, selection restriction, the ambiguity of the interrogative complex sentences, occurrence in different syntactic contexts, idiom chunk, agreement, paraphrasing, sentence fragment, scrambling, gapping pronominalization, and the distribution of NP-types as subjects of small clause construction was shown Object complement together with the preceding noun phrase should be considered a single constituent as a small clause.

Keywords: object complement, small clause theory, predication theory, complex predicate theory

1 maryamkhamseashar@yahoo.com
2 r.motavallian@fgn.ui.ac.ir
3 vali.rezai@fgn.ui.ac.ir

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱٤۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: : 110.22067/jlkd.2023.81626.1158

بررسی تکیه‌ی اسم در گویش مشهدی بر پایه‌ی نظریه‌ی واج‌شناسی مورایی

سعیده شجاع رضوی، استادیار پژوهشکده‌ی زبانشناسی پژوهشگاه میراث فرهنگی، تهران، ایران

صص : ٥٤-٧٦

چکیده

بررسی ساختار تکیه در گویش مشهدی می‌تواند برخی تفاوت‌های این گویش را با سایر گویش‌های زبان فارسی نشان دهد. در اکثر پژوهش‌های مربوط به تکیه در زبان فارسی تکیه مقوله‌ای صرفی است و آن را در ارتباط با اجزای کلام بررسی می‌کنند اما پژوهش حاضر سعی دارد تفاوت‌های موجود تکیه در مقوله‌ی دستوری اسم را بر اساس نوع و وزن هجا در چارچوب نظریه‌ی مورایی مورد بررسی قرار دهد. از آنجایی که وزن هجا یا همان سبک و سنگین بودن هجا در تعیین تکیه‌ی کلمات در برخی گویش‌ها موثر است و کشش جبرانی نیز ناشی از وزن هجا می‌باشد، یک ابزار صوری مانند مورا می‌تواند راهگشای مشکلات واج شناختی تکیه باشد. در بررسی‌های گویش مشهدی مشاهده شد که وزن هجا می‌تواند در پذیرش یا عدم پذیرش تکیه موثر باشد. در نهایت مشاهده شد توزیع تکیه در گویش مشهدی صرفا به مقوله‌ی دستوری وابسته نیست بلکه در مقوله‌ی دستوری اسم، ساخت و نوع هجا یعنی سبک و سنگین بودن آن‌ها تاثیر مستقیمی در نوع تکیه دارد علاوه بر آن خوشه‌های دو همخوانی آغازه در تعیین وزن هجا و تکیه نقشی اساسی دارند. مشاهده شد هجای سنگین در مجاورت با هجای سبک تکیه را به خود اختصاص می‌دهد مگر اینکه در هجای فوق سنگین شاهد درج واکه و شکست هجای فوق سنگین باشیم که در این صورت تکیه به هجای سبک تعلق می‌گیرد. در مجاورت دو هجای سنگین و فوق سنگین یکسان اولین هجا و هجای دارای خوشه‌ی دو همخوانی آغازین تکیه بر می‌باشد.

کلیدواژه : تکیه، نظریه‌ی مورایی، هجا، وزن، خوشه‌ی دو همخوانی آغازین

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۱۲/۴ تاریخ پذیرش : ۱۴۰۲/۳/۲۹

پست الکترونیکی: saeedeshojarazavi@gmail.com

۱. مقدمه

تاکنون پژوهش‌های فراوانی درزمینه‌ی گویش مشهدی صورت گرفته اما موضوع تکیه که از مشخصه‌های بارز این گویش است به وسیله‌ی نظریه مورایی بررسی نشده است. در این پژوهش ابتدا به تعریف مورا و پیشینه‌ی آن پرداخته شد و سپس مباحث مربوط به ساختار هجا و مورا که عبارت است از وزن هجا، ساخت هجا، جایگاه مورا در ساختار هجا، وزن وابسته به جایگاه هجا، خوشه‌های دو همخوانی آغازین بررسی گردید.

نظریه‌ی مورایی که اولین بار به وسیله‌ی هایمن (۱۹۸۵) مطرح گردیده است و عموما برای بازنمایی وزن در سطح هجا به کار می‌رود همانند نظریه‌ی ایکس بین همخوان‌ها و واکه‌ها تمایز قایل نمی‌شود و هردو را با نماد (X) نشان می‌دهد. با این حال نظریه‌ی مورایی با همه‌ی واحدهای واجی برخورد یکسان ندارد یعنی برخی واحدها از جمله واکه‌ها و همخوان‌های غیر آغازه را دارای وزن واجی می‌داند و به آن‌ها مورا اعطا می‌کند. اما برخی واحدها مانند آغازه و برخی همخوان‌های پایانه را بدون وزن محسوب می‌کند و به آنها مورا اعطا نمی‌کند (کرد زعفرانلو، ۱۳۸۳).

تفاوت بین هجای سبک و سنگین یعنی تفاوت بین هجاها در قالب تعداد مورا موضوع بحث بسیاری از واج‌شناسان بوده است. این واج شناسان برخی ساخت‌های هجایی را دارای کمیت یا وزن بیشتری نسبت به ساخت‌های هجایی دیگر می‌دانند. هایمن(به نقل از کریدلر، ۲۰۰۱: ۱۴۳) معتقد است که یاکوپسن و تروپتسکوی هردو به اهمیت مفهوم وزن هجایی در تعیین محل تکیه در زبان‌های مختلف توجه کرده‌اند. البته بر سر اینکه چه هجایی سبک است و چه هجایی سنگین بین زبانشناسان اختلاف نظر وجود دارد. دوران (۱۹۹۰: ۲۹۱) هجای سنگین را هجایی می‌داند که حاوی یک واکه‌ی کشیده و یا واکه‌ی مرکب یا واکه‌ی کوتاهی است که بعد از آن همخوان آمده باشد و هجای سبک هجای بازی است که فقط حاوی یک واکه‌ی کوتاه است. هاک مکالی (به نقل از کلداسمیت ۱۹۹۹: ۳۲۵) وجود تمایز بین هجاهای سبک و سنگین را مهم می‌داند و معتقد است که می‌توان از آن در بررسی همه‌ی انواع فرایندهای واجی از جمله اعطای تکیه و نیز در همه‌ی انواع تغییرات آوایی مثل حذف واکه‌های پایانی استفاده کرد.

در زبان فارسی واکه‌های کوتاه و بلند را به ترتیب تک مورایی و دو مورایی و همخوانهای پایانی در هجاهای CV`CC،CVCC (با واکه‌ی بلند)، CVC را تک مورایی دانسته‌اند. بنابراین از

نظر وزن هجای تک مورایی **CV** را هجای سبک، هجای دو مورایی **CV CV`** را هجای سنگین و هجای سه مورایی **CVC**، **CVCC**، **CVCC** را هجای فوق سنگین می‌نامند. همخوان پایانی در هجای**CVCC** (با واکه‌ی بلند) اگر تلفظ شود فاقد محتوای مورایی است در واقع این همخوان با مورای همخوان پیش از خود شریک می‌شود(طبیب زاده، ۱۳۸٦: ٤۲۹).

در نظریه‌های همخوان- واکه و ایکس درمورد ساخت هجا فرض بر این است که همه‌ی گره‌های ریشه روی لایه‌ی زمان‌مند یا مبنا قرار می‌گیرند اما در نظریه‌ی مورایی فقط بعضی از گره‌های ریشه روی لایه‌ی مبنا بازنمایی می‌شوند یعنی گره‌هایی که حامل وزن هجا هستند. به عبارت دیگر موراها واحدهای وزن دار و زمان‌مند در بازنمایی واجی محسوب می‌شوند از این رو سازه‌های وزن‌دار، نوایی و سازه‌های بدون وزن مانند آغازه فقط سازه‌ی واجی هستند(کرد زعفرانلو ۱۳۹۳: ۱۳۵)

هدف از پژوهش حاضر بررسی تکیه در گویش مشهدی بر اساس نظریه‌ی مورایی است. به همین سبب ساختار هجایی گویش مشهدی و کاربرد نظریه‌ی مورایی در ساخت هجایی این گویش مورد بررسی قرار گرفت. در این پژوهش به سوالات زیر پاسخ داده شد : آیا وزن وابسته به جایگاه در تکیه‌ی این گویش موثر است یا مقوله‌ی دستوری اسم دارای تکیه‌ای مشخص می‌باشد؟ آیا واج شناسی مورایی می‌تواند تحلیل‌هایی علمی در خصوص شناخت تکیه در گویش ارایه دهد؟ محدودیت‌های واج آرایی در ساخت خوشه‌های دو همخوانی آغازه در این گویش چگونه است؟

در خصوص تفاوت گویش، لهجه و زبان زبان‌شناسان مطرح کردند : گویش شامل گونه‌هایی از زبان است که تفاوت‌های آوایی، واژگانی و ساختاری با دیگر گونه‌ها دارد و فهم آن برای گویشوران آن زبان مشکل است و گاه نیاز به آموزش رسمی دارد ولی در هر صورت از آن زبان مشتق شده است (صادقی، ۷۵: ۱۳٤۹)، (مدرسی، ۲۹: ۱۳٦۸) و (دبیر مقدم، ۱۰۳: ۱۳۸۷). «لهجه» به گونه‌هایی از زبان اشاره دارد که تفاوت‌های آوایی و واژگانی دارند ولی از لحاظ ساختار زبانی متفاوت نیستند. برخلاف گویش سخنگویان دو لهجه با تفاوت‌های تلفظی بدون نیاز به آموزش سخن یکدیگر را می‌فهمند (باطنی، ۱۸: ۱۳٥٤). پژوهشگرانی که گونه‌ی مشهدی را لهجه نامیدند: بینش (۱۳۳۹)، حبیب الهی (۱۳٤۷)، میرخدیوی (۱۳٦۸)، وحیدیان کامیار (۱۳۸٤) (از

اصطلاح فارسی مشهدی استفاده کرده است)، ناظران‌پور (۱۳۸٦)، مشکوةالدینی (۱۳۸۷) ، حیدری پور (۱۳۸۸).

پژوهشگرانی که گونه‌ی مشهدی را گویش نامیدند: ظفر محجوب (۱۳٤۱)، اکبری شالچی (۱۳۷۰)، وحیدیان کامیار (۱۳۸٤)، زارعی (۱۳۸۵)، خزایی (۱۳۸۸)، حسینی (۱۳۸۸) پهلوان‌نژاد (۱۳۸۹)، فیروزیان (۱۳۸۹)، نجاتیان (۱۳۹۰)، شهریاری‌راد (۱۳۹٤)، شجاع رضوی(۱۳۹۹).

اگر بخواهیم گونه‌ی مشهدی امروز که در بین مردم رایج است را در تقسیم بندی لهجه و گویش بر اساس تعاریف فوق قرار دهیم، می‌بایست اصطلاح لهجه را به کار ببریم زیرا با تفاوت واژگانی و آوایی اندکی مواجه می‌شویم که حتی کاربران سعی در پنهان کردن و تصحیح آن دارند و اغلب در پی معادل‌یابی و جایگزینی فارسی معیار با آن می‌باشند. اما آن مشهدی که نگارنده سعی در حفظ و ثبت آن داشته است و در بین مشهدی‌های اصیل و آنان که سعی در تغییر لهجه‌ی خود ندارند مشاهده می‌شود، حاکی از گویشی دارای نظام آوایی ، ساخت واژی و نحوی خاص خود است که طبق تعاریف زبان‌شناسان می‌توان آن را **گویش** نامید که بخش‌هایی از تفاوت‌های نظام آوایی و ساخت‌واژی آن در پژوهش حاضر مشاهده خواهد شد. طبق تعریف گویش، اگر گویشور مشهدی به گویش اصیل خود صحبت کند تفهیم و تفاهم با گویشور فارسی معیارصورت نمی‌گیرد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش :

پژوهش‌هایی زبانشناختی نیز در زمینه‌ی گویش مشهدی صورت گرفته است که عبارتند از : ظفر محجوب (۱۳٤۱) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود با عنوان «گویش مشهدی» به توصیف ساخت واژی و نحوی گویش مشهدی پرداخته است. حبیب الهی با پژوهشی با عنوان « کیفیت و بررسی فعل در لهجه‌ی مشهدی» (۱۳٤۷) به بررسی افعال گویش مشهدی پرداخته است. مشکوةالدینی در پژوهشی با عنوان « رابطه‌ی لهجه‌ی رسمی و لهجه‌های محلی زبان فارسی» (۱۳۸۷) تفاوت‌های آوایی گویش محلی و فارسی معیار را بررسی کرده است. وحیدیان کامیار (۱۳۸۳) در مقاله‌ی خود با عنوان « گویش مشهدی» و دیگر مقاله اش در سال (۱۳۸٤) با عنوان « بررسی کوتاه ویژگی های فارسی مشهدی» به بررسی زبان‌شناسانه‌ی گویش مشهدی پرداخته است. داورپناه(۱۳۸۷) در مقاله‌ی «بررسی اجتماعی زبان فارسی در مشهد» به بررسی جامعه

شناسی زبان در این شهر پرداخته است. حیدری پور (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان « فرایند مرگ لهجه‌ی مشهدی : عوامل و روش‌های جلوگیری از آن» به تاثیرات فارسی معیار و کم کاربردی گویش شهدی در بین گویشوران پرداخته است. خزایی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان« بررسی و توصیف آوایی افعال در گویش مشهدی» به نظام آوایی گویش مشهدی در افعال پرداخته است. حسینی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان«بررسی صامت‌های میانجی در گویش مشهدی» به بررسی ساختار متفاوت واژگانی گویش مشهدی پرداخته است. پهلوان نژاد (۱۳۸۸) در مقاله‌ی « بررسی و توصیف واژگانی در گویش مشهدی» و در سال (۱۳۸۹) در مقاله‌ی « بررسی صامت‌های میانجی در گویش مشهدی» به بررسی این گویش پرداخته است. در سال (۱۳۹۰) ایشان و نجاتیان نیز در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و توصیف نظام آوایی گویش مشهدی» به بررسی گویش محله‌ی نوقان مشهد پرداخته‌اند. فیروزیان (۱۳۸۹) در مقاله‌ی « بررسی فرایندهای واجی در گویش مشهدی بر اساس واج شناسی خود واحد» به بررسی نظام آوایی گویش مشهدی پرداخته است. نجاتیان (۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان « بررسی و توصیف گویش مشهدی» به بررسی نظام آوایی و ساخت واژی گویش مشهدی پرداخته است. حسینی معصوم و حسینی (۱۳۹۲) در مقاله ای با عنوان« بررسی فرایندهای واجی در گفتار کاربران لهجه‌ی مشهدی با تحصیلات مختلف در مقایسه با زبان فارسی معیار» به بررسی جامعه شناسی گویش مشهدی پرداخته اند. پیش قدم، شریفی و عطاران(۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان « بررسی کاربرد فعل رفتن در گویش مشهدی و زبان انگلیسی» به بررسی مقایسه‌ای گویش مشهدی و زبان انگلیسی به همراه بررسی تاثیر متغیرهایی از قبیل سن، جنسیت، سطح تحصیلات و طبقه‌ی اجتماعی بر میزان استفاده از فعل رفتن پرداخته‌اند. شهریاری راد (۱۳۹۵) در کتابی با عنوان « بررسی گویش مشهدی» به دگرگونی‌های آوایی در گویش مشهدی پرداخته است.

۳. چارچوب نظری

مورا واحدی نوایی است که برای اندازه‌گیری وزن هجا به کار می‌رود. از آنجایی که مورا نوعی دیرش یاکشش زمانی را در تولید اجزاء هجا نشان می‌دهد آن را واحد زمان‌مند نیز نامیده‌اند. این واحد در واج شناسی غیر خطی در حدفاصل بین لایه‌ی هجا و لایه‌ی واج قرار می‌گیرد. قلمرو کاربرد مورا هجا است و بر اساس تعداد موراهای یک هجا می‌توان وزن هجا را به صورت سبک، سنگین یا فوق سنگین تعیین کرد(کرد زعفرانلو : ۱۳۸۳). وزن هجا از دیرباز برای ادبا و دانشمندان

علم عروض بسیار مهم بوده است و تقسیمات انواع هجا را در شناخت انواع بحور عروضی به کار می‌بردند. واجشناسی مورایی در چارچوب نظریه‌ی خود واحد است که اعضاء دیگر این مجموعه عبارت است از همخوان- واکه و نظریه‌ی ایکس. نظریه‌ی خود واحد برای بررسی پدیده‌هایی چون نواخت، همگونی، دوگان سازی، هجا بندی ترخیم، تشدید، کشش جبرانی و... به وجود آمد که پژوهش‌های پیش از آن در توجیه این موارد عاجز بودند. نظریه‌های پیش از این همگی خطی بودند. در نظریه‌های خطی هر واژه توالی از اصوات گفتار است و هر آوا به نوبه‌ی خود با یک ماتریس مشخصه‌ای مرتبط است. این مشخصه‌ها سازمان دهی درونی ندارند و ترتیب وقوعشان دارای اهمیت نیست(کرد زعفرانلو : ۱۳۸۳). سه نظریه‌ی همخوان- واکه، ایکس و مورایی که در نظریه‌ی واجشناسی خود واحد جای دارند با یکدیگر دارای تفاوت‌ها و شباهت‌هایی جزیی می‌باشند. کرد زعفرانلو(۱۳۹۳ : ۱۱۰) دو شباهت زیر را برای نظریه‌ی همخوان- واکه و ایکس ذکر می‌کند :

۱. هر دو نظریه دارای ساخت سلسله مراتبی هستند.

۲. هر دو نظریه با کشش واکه به عنوان یک واحد واجی متصل به دو جایگاه زمان‌مند برخورد یکسان دارند.

او تفاوت این دو نظریه را در این می‌داند که در نظریه‌ی همخوان واکه تمایز میان واکه و همخوان کاملا مشهود است اما در نظریه‌ی ایکس برای تمام واحدهای واجی یک واحد زمان‌مند (یعنی ایکس) مورد استفاده قرار می‌گیرد.

مورا یک سازه‌ی هجا است که واسط بین لایه‌ی هجا و لایه ی واجی است. واحدهایی می‌توانند در لایه‌ی واجی به مورا متصل شوند که حامل وزن واجی باشند. از این رو مورا دو نقش دارد : نقش وزن واجی و نقش جایگاه واجی(کرد زعفرانلو، ۱۳۹۳ : ۱۳۲). هجای سبک از نظر واجی یک مورا و هجای سنگین دو مورا دارد. این تمایز وزنی علاوه بر استفاده در نظم و شعر در تعیین تکیه نیز به کار می‌رود مگر اینکه زبانی دارای تکیه ی ثابت باشد.

اهمیت وزن هجا یا همان سبک و سنگین بودن هجا در تعیین تکیه ی کلمات در زبان لاتینی موجب طرح مورا شد. کشش جبرانی نیز ناشی از وزن هجا است. بنابراین یک ابزار صوری یعنی مورا می‌تواند دو مساله‌ی واج شناختی یعنی تکیه و کشش جبرانی را حل کند. هیز[1](۲۰۰۹)

[1] B. Hayez

معتقد است اغلب مردم هجاهای سازنده‌ی یک واژه یا قطعه‌ای از گفتار زبان خود را به خوبی تشخیص می‌دهند، چرا که هجا به عنوان یک واقعیت واجی در سطح آگاهی گویشوران بومی هر زبانی قرار دارد.

ثمره (۱۳۹٤ : ۱۰۹) بیان می‌دارد هجا در فارسی عبارت است از یک رشته آوایی پیوسته که از یک واکه و یک تا سه همخوان تشکیل شده است. منظور از یک رشته‌ی آوایی پیوسته آن است که اجزای سازنده‌ی هجا طی یک فرایند تولیدی بدون مکث تولید می‌گردند. واکه به منزله‌ی مرکز یا هسته یا محور هجا است و همخوان در حکم حاشیه یا دامنه‌ی آن است. به عبارت دیگر موجودیت هجا بستگی به وجود واکه دارد زیرا اگر واکه را حذف کنیم دیگر هجایی باقی نمی‌ماند. در فارسی سه نوع هجا داریم :

cv مانند ba

cvc مانند tar

cvcc مانند goft

که می‌توان این سه را به ترتیب هجای کوتاه، بلند و کشیده دانست. در گویش مشهدی سه هجای دیگر به دلیل وجود خوشه‌های دو همخوانی آغازه مشاهده شد که به تفصیل به آن پرداخته خواهد شد و عبارتند از :

ccv مانند **Rle**

ccvc مانند **pXol**

ccvcc مانند **pSid**

۳. بررسی و توصیف داده‌ها

برکوئست[1](۲۰۰۱) به تحلیل واجی مبتنی بر رویکرد نقشی می‌پردازد. وی به منظور تبیین و تشخیص همخوان‌ها و واکه‌های یک زبان، ابتدا تمامی داده‌های گردآوری شده را بررسی می‌نماید و واحدهای آوایی که احتمال واج بودن آن‌ها در گونه‌ی زبانی بیشتر است را شناسایی می‌کند. آواهای ارائه شده در جدول آواهای همخوانی و واکه‌ای ارایه می‌شوند و این تشخیص براساس سه نوع رابطه‌ی تقابلی، توزیع تکمیلی و مدل آزاد به عنوان واج یا واجگونه شناسایی می‌شود.

در پژوهش حاضر نیز در این گویش ۲۱ واج همخوان و ٦ واج واکه بر اساس انگاره‌ی برکوئست(۲۰۰۱) توسط نگارنده شناسایی شده است که عبارت است از:

[1] D.A. Burquest

جدول شماره(۱)آواهای همخوانی و واکه‌ای گویش مشهدی :

واج‌های همخوانی	tS rd?XdZjndh-mspzktSwb
واج‌های واکه‌ای ساده‌ی بلند	iuA
واج‌های واکه‌ای ساده‌ی کوتاه	eo
واج‌های واکه‌ای مرکب	O-ei-oU

۲-۱- ساخت هجا

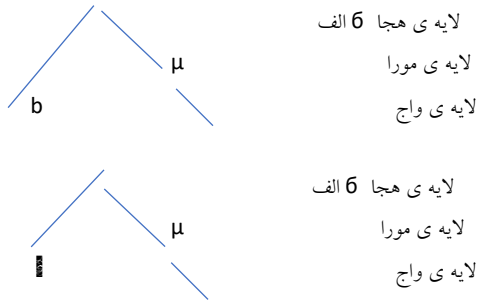
در این بخش به توصیف ساخت هجا و انواع هجای تکیه بر، شیوه‌ی واج آرایی همخوان‌ها در آغاز و پایان هجا و نقش وزن واجی و جایگاه واجی در گویش مشهدی پرداخته شد. در ساخت هجا، هسته اساسی‌ترین عنصر هجا است که معمولا به صورت واکه‌ی ساده، واکه‌ی کشیده و یا واکه‌ی مرکب مشاهده می‌شود. در گویش مشهدی می‌توان از طریق حذف یا درج واکه به هسته‌ی هجا به ۷ نوع هجا دست یافت که شرح آن به تفصیل خواهد آمد. چنانچه پیش از این نیز اشاره شد طبق تعریف دوران(۱۹۹۰ : ۲۹۱) هجای سنگین هجایی است که حاوی یک واکه‌ی کشیده و یا واکه‌ی مرکب یا واکه‌ی کوتاهی است که بعد از آن همخوان آمده باشد و هجای سبک هجای بازی است که فقط حاوی یک واکه‌ی کوتاه است. بر همین اساس هجاها به دو دسته‌ی کلی هجای سبک و سنگین تقسیم شدند :

۲-۱-۱ – هجای سبک

۲-۱-۱-۱- ساخت هجای CV

در این ساخت، هجا متشکل از یک همخوان و یک واکه‌ی ساده می‌باشد. مانند :

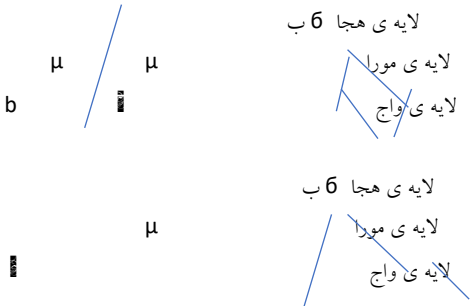
bI به معنای (بله) دارای دو هجای سبک است.



مشاهده می‌شود که هجای سبک یا کوتاه از نظر واجی یک مورا دارد. هر دو واکه به مورای متصل به هجا مرتبط اند و مشخصه‌ی [+ هجایی] را دارند. در گویش مشهدی عموما مشاهده شد هنگامی که دو هجای کوتاه کنار یکدیگر می‌آیند هجای اول تکیه[1] بر است. به عبارت دیگر [با تکیه بر هجای نخست صحیح می‌باشد.

در واژگانی که هجای کوتاه و بلند و یا هجای سبک و سنگین وجود دارد عمدتا مشاهده شد هجای سبک تکیه بر نیست مانند :

[به معنای دفعه و بار در این گویش دارای یک هجای سنگین و یک هجای سبک است. واکه‌ی هجای اول /[/ بلند است و هجا سنگین محسوب می‌شود.



مشاهده می‌شود که هجای سنگین دو مورا و هجای سبک یا کوتاه از نظر واجی یک مورا دارد. هجای اول با دو مورا هجای سنگین و هجای دوم با یک مورا هجای سبک محسوب می‌شود. در گویش مشهدی عموما مشاهده شد هنگامی که دو هجای سنگین و سبک در کنار یکدیگر می‌آیند هجای سنگین تکیه بر می‌شود. به عبارت دیگر [با تکیه بر هجای نخست صحیح می‌باشد.

/[@k/ به معنای (کلید) در این گویش دارای یک هجای سبک در آغاز و یک هجای سنگین در انتها است اما چنان‌چه مشاهده می‌شود در جایگاه هجای دوم نیز هجای سنگین تکیه بر می‌باشد.

در زیر نمونه‌هایی از هجاهای سبک و تکیه بر بودن آنها به تنهایی و هجاهای سنگین و تکیه بر بودن آنها در کنار هجاهای سبک آورده شد.

جدول شماره(۲)ساخت هجای C V

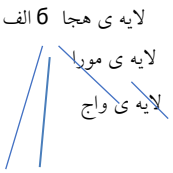
[1] تکیه ی کلمات را می‌توان با توجه به نقش کلمات نیز تعیین نمود اما پژوهش حاضر صرفا بر اساس نوع هجا به بررسی تکیه در واحد واژه پرداخته است.

معنای فارسی	فارسی نوشته	واژه ی مشهدی	هجای سبک CV
انگشت دست	کلیک	c“@ic	c@
دفعه، بار	بیله	b“iE	iE
یونجه خشک	بیده	bid“	d
رعد و برق	پایه	pAj E“	j E
چرک ضخیم پشت دست یا پا	پغنه	p“RnE	p /R/nE
کپک مواد غذایی	پوچه	p“utSE	tSE
مترسک	چوله غزک	tS““Oui@R@zc	i@/R@
مگس	مگس	m@“s	m@

۲-۱-۱-۲ساخت هجای CCV

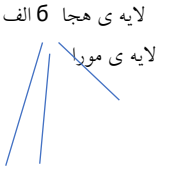
چنانچه اشاره شد به نقل از(کرد زعفرانلو، ۱۳۹۳) همخوان‌های آغازه که قبل از هسته‌ی هجا قرار دارند مورایی نیستند و از این رو وزن ندارند. در نتیجه هجای دارای دو همخوان آغازه(و یا بیشتر) که با واکه‌ی کوتاه همراه باشند هجای سبک نامیده می‌شوند. علاوه بر آن قواعد مربوط به تکیه که نسبت به وزن هجا حساس هستند بدون در نظر گرفتن همخوان‌های آغازه عمل می‌کنند. این نوع هجا در فارسی معیار وجود ندارد اما در گویش مشهدی مشاهده شد.

الف)تله/tl/ به معنای (تله) یک هجای سبک است.



مشاهده می‌شود که هجای سبک یا کوتاه از نظر واجی یک مورا دارد و دو مصوت آغازین هجا مستقیما به لایه‌ی هجا متصل‌اند و به آنها مورایی تعلق نگرفته است. واکه به مورای متصل به هجا مرتبط است و مشخصه‌ی [ ]+هجایی[ ] را کسب کرده است.

ب)جزغله/dZezl/ به معنای(سوخته شده) دارای دو هجا است. هجای آخر یک هجای سبک است که در کنار یک هجای سنگین /dZez/ آمده است.



لایه ی واج

چنانچه مطرح شد هرگاه هجای سبک و سنگین در کنار یکدیگر قرار گرفت، عمدتا هجای سبک حتی با دو همخوان آغازین تکیه بر نیست و اولویت تکیه با هجای سنگین است. در زیر نمونه‌هایی از هجاهای سبک با دو همخوان آغازین و تکیه بر بودن آنها به تنهایی آورده شد. علاوه بر آن هجاهای سنگین و تکیه بر بودن آنها در کنار هجاهای سبک با دو همخوان آغازین نیز مشاهده می‌شود.

جدول شماره(۳)ساخت هجای CCV

معادل فارسی	واژه ی مشهدی	هجای CCV
قلعه، روستا	Rl"e	Rl-e
شکمو، حریص	dl"	dl-
دنبه‌ی سرخ شده(سوخته شده)	dZ"ezl	l-
پشیمان	pSm"un	pS-

چنان‌چه مشاهده شد واژه‌های دارای یک هجا با دو همخوان آغازین تکیه براند اما واژه‌هایی که دارای چند هجای سبک و سنگین هستند مانند : /pSm"un/ ، هجای سنگین با اینکه آخرین هجای اسم است تکیه‌بر می‌باشد این مشخصه در مثال /dZ"ezl/ به خوبی مشاهده شد که هجای اول هجای فوق سنگین است و به دلیل همجواری با هجای سبک تکیه بر شده است.

۲-۱-۲ - هجای سنگین :

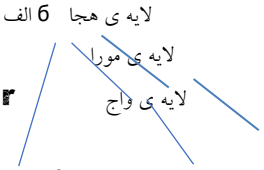
طبق تعریف دوران(۱۹۹۰ : ۲۹۱) باقی هجاها غیر از هجای سبک هجای سنگین است که از CV با واکه‌ی بلند CVCوCVCC با واکه های بلند و کوتاه تشکیل شده است. اما این پژوهش به منظور در نظر گرفتن وزن هجا طبق تعریف طبیب زاده(۱۳۸٦) که در مقدمه نیز ذکر شد، هجای تک مورایی CV را هجای سبک، هجای دو مورایی CV, CVC را هجای سنگین و هجای سه مورایی CVC، CVCC، CVCC را هجای فوق سنگین می‌نامند(طبیب زاده، ۱۳۸٦ : ٤۲۹).

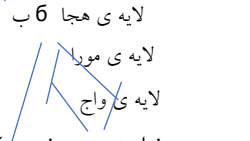
۲-۱-۲-۱ساخت هجای : CV با واکه‌ی بلند :

در این ساخت یک واکه‌ی بلند و یا یک واکه‌ی مرکب پس از یک همخوان مشاهده می‌شود. این نوع هجا در واقع دارای دو مورا است. اگر واکه کوتاه باشد یک مورا می‌گیرد و همخوان

بعد از واکه نیز دارای یک مورا است اما اگر واکه بلند یا مرکب باشد هر دو مورا به واکه تعلق دارد و پس از آن نیز همخوانی نمی‌آید.

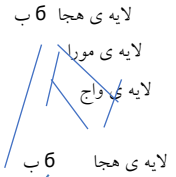
الف) ?Orsi به معنای (نوعی کفش چرمی زنانه) دارای دو هجای سنگین است. اولین هجا دارای ساخت CVC و دومین هجا دارای ساخت CV با واکه‌ی کشیده است.

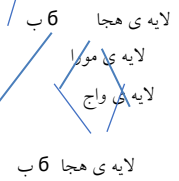


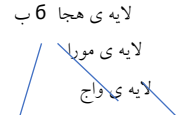


مشاهده می‌شود که هجای سنگین یا کشیده از نظر واجی دو مورا دارد. در گویش مشهدی عموما مشاهده شد هنگامی که دو هجای سنگین کنار یکدیگر می‌آیند هجای اول تکیه بر است. به عبارت دیگر ?"Orsi با تکیه بر هجای نخست صحیح می‌باشد.

ب) /?AdZide/ به معنای (دوخته شده) در این گویش دارای دو هجای سنگین در آغاز و یک هجای سبک در پایان است. واکه‌ی هجای اول کشیده است و دارای ساختار CV می‌باشد چنانچه مشاهده شد این هجای سنگین در آغاز واژه تکیه بر است.

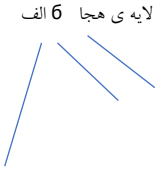


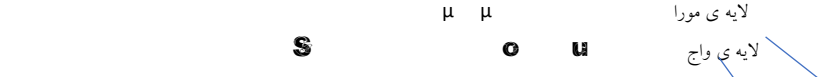




در اسامی که هجای سنگین با ساختار CV در ابتدا قرار می‌گیرند هجای اول تکیه بر می‌باشد به عبارت دیگر تفاوتی در نوع هجای سنگین مشاهده نشد.

ج)هجای سنگین با واکه‌ی مرکب واژه‌ی /Sou/ به معنی(شب) دارای دو مورا می‌باشد و تکیه بر است.



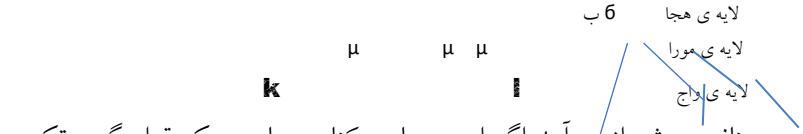


د) واژه‌ی دیگر مانند/?OwsAr/ به معنی افسار که هجای آغازین آن دارای واکه‌ی مرکب است تکیه بر می‌باشد. و چنانچه مشاهده می‌شود هردو هجا سنگین می‌باشند و تفاوتی میان هجای سنگین با واکه‌ی مرکب و هجای سنگین با ساختار CVCوجود ندارد و اولین هجای سنگین مانند سایر اسامی تکیه بر است. هنگامی که واکه‌ی مرکب در انتهای کلمه باشد و هجای سبک در آغاز باشد تکیه به هجای پایانی تعلق می‌گیرد. مانند : /p@tSouX/ به معنای(دمل چرکی) که از دو هجای /p@/ و /tSouX/ تشکیل شده هجای دوم که هجای سنگین به سبب واکه‌ی مرکب است تکیه بر نیز می‌باشد. چنان‌چه مشاهده می‌شود هجای دارای واکه‌ی مرکب نیز هجای سنگین محسوب می‌شود و در گویش مشهدی در کنار هجای سبک تکیه بر خواهد بود.

۲-۱-۲-۲ساخت هجایC VC :

در این ساخت یک واکه در میان دو همخوان قرار می‌گیرد. در این ساخت، هجا متشکل از یک همخوان و یک واکه‌ی کوتاه و یک همخوان پس از واکه می‌باشد و طبق تعاریف در هر صورت هجا از نوع سنگین است. مانند :

الف)Ik به معنای (کچل) دارای یک هجای سنگین است.



چنانچه پیش ازین آمد اگر این هجا در کنار هجای سبک قرار گیرد تکیه بر خواهد بود چه در ابتدای واژه و چه در انتهای آن باشد. مثال‌ها در جدول زیر ارایه شد.

جدول شماره(٤)ساخت هجایCVC سنگین

معنای فارسی	فارسی نوشته	واژه ی مشهدی	هجای CVC
جوجه تیغی	بزونقره	boz“onqore	z-o-n
گوسفند نر دو تا سه ساله	بخته	b“XtE	b--X
باد تند، با سرعت	برقست	b“erst	b-e-r
بس که	بسکی	b“sci	b--s/ci
جغد	بیغوش	b“ejRUS	b-e-j

سایه- شبح	پرهیب	p“Erhib	p-E-r

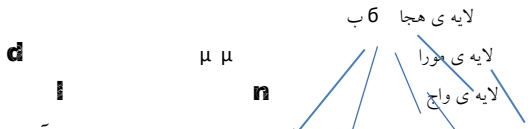
۲-۱-۲-۳ساخت هجایCCVC سنگین با دو همخوان آغازین

این نوع هجا در فارسی معیار وجود ندارد اما در گویش مشهدی مشاهده شد. در این ساخت دو همخوان در ابتدای هجا و یک همخوان در انتها و یک واکه در میان آنها قرار می‌گیرد. یا به عبارتی یک همخوان در انتها و یک همخوان در ابتدای هجای CV قرار گرفته است. چنانچه اشاره شد (به نقل ازکرد زعفرانلو، ۱۳۹۳) همخوان‌های آغازه که قبل از هسته‌ی هجا قرار دارند مورایی نیستند و از این رو وزن ندارند. در نتیجه هجای دارای دو همخوان آغازه(و یا بیشتر) که با واکه همراه باشند نوع واکه در سبک یا سنگین بودن هجا موثر است. اما مشاهده شد که در موضوع تکیه همجواری هجای دارای دو همخوان آغازین سبک تکیه بر است. در همجواری با هجای سنگین نیز هجای سنگین دارای دو همخوان آغازین تکیه بر می‌باشد. در زیر نمونه‌هایی ازین هجا و تکیه بر بودن آن ارایه شد.

جدول شماره(۵)ساخت هجایCCVCسنگین با دو همخوان آغازین

معنای فارسی	فارسی نوشته	واژه ی مشهدی	هجای CCVC
تیرکمان	پلخمون	pl“Xmun	pl--X
اندک، کم	پلق	pl“eR	pleR
پنگول	پخل	pX“ol	pX“ol
آویزان دلنگون		dl“Jun	dl--J

الف) dl“Jun به معنای (آویزان) دارای یک هجای سنگین با دو همخوان آغازین است.



چنانچه پیش ازین مطرح شد به همخوانهای آغاز هجا مورا تعلق نمیگیرد اما همخوان پس از واکه نیز دارای مورا است. چنان‌چه مشاهده شد واژه‌های دارای یک هجا با دو همخوان آغازین

تکیه بر هستند مانند : / dl“dun/، هجای سنگین دارای دو همخوان آغازین تکیه‌بر است. این مشخصه در مثال /pl“Xmun/ نیز مشاهده شد.

۲-۱-۳ساخت هجای فوق سنگین

در این ساخت سه نوع هجا C : CV با واکه‌ی بلند،C : CCV با واکه‌ی بلند و دو همخوان آغازین، CVCC با دو همخوان در انتها و هجای CCVCC که دارای دو همخوان آغازین به همراه دو همخوان انتهایی است، قرار دارد.

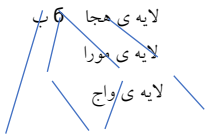
۲-۱-۳-۱ ساخت هجای C : CV با واکه‌ی بلند

در این ساختار یک همخوان در انتهای هجای : CVقرار دارد. یا به عبارتی یک واکه‌ی بلند و دو همخوان در این ساخت مشاهده می‌شود.

الف) butS به معنای (لپ و گونه) دارای یک هجای فوق سنگین است.

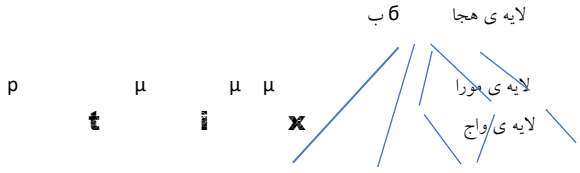
جدول شماره(٦)ساخت هجایC : CVسنگین با واکه‌ی بلند

معنای فارسی	فارسی نوشته	واژه ی مشهدی	هجای CCVC
پرستو	پالزیک	p“Alzic	p-A-l z-i-c
نوعی آش که با آرد تهیه می‌شود	اوماج	?omAdZ	m-A-dZ
گهواره	بانوج	bAnudZ	n-u-dZ



با واکه‌ی بلندC : CCVساخت هجای ۲-۱-۳-۲

در این ساختار یک همخوان در انتها و یک همخوان نیز در ابتدای هجایCV قرار دارد. یا به عبارتی یک واکه‌ی بلند و سه همخوان در این ساخت مشاهده می‌شود.



جدول شماره(۷)ساخت هجایCCV;Cسنگین واکه‌ی بلند با دو همخوان آغازین

معنای فارسی	فارسی نوشته	واژه ی مشهدی	هجای CCVC

پهن	پچیخ	ptS“iX	ptSiX
خراب، داغون	پتل	pt“Al	ptal
بلا	بلا	bl“A	

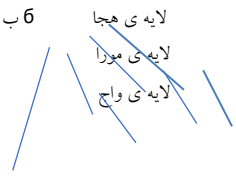
۲-۱-۳-۲ساخت هجای CVCC

در این ساختار و دو همخوان در انتهای هجایCV قرار دارد. یا به عبارتی یک واکه و سه همخوان در این ساخت مشاهده می‌شود. این هجا در واژه‌های تک هجایی تکیه بر است و همچنانکه پیش ازین نیز مطرح شد هجای سبک در مجاورت این هجا تکیه نمی‌گیرد و هجای سنگین نیز در کنار این هجای فوق سنگین تکیه بر نمی‌باشد. نمونه‌ها در جدول(۷) آورده شد.

جدول شماره(۸)ساخت هجایCVCC فوق سنگین

معنای فارسی	فارسی نوشته	واژه ی مشهدی	هجایCVCC
نوچ، چسبناک	الفج	?l“efdZ	l-e-fdZ
سقف	چخت	tS“oXd	tS-o-Xd
نوعی دیگ مسی	غلفت	Rl“eft	l-e-ft
غضروف	غرچنگ	ertS“J	tS--J
نوعی ماست که با دوغ ترکیب می‌شود.	گرماست	orm“st	m--st
آدامس	آدانس	?Ad“Ans	d-A-ns
پشت بام	بومب	b“umb	b-u-mb
یک لحظه	ترغست	t@r“Est	-E-st
نوک پرنده – لبه- جلو	چینگ	t“Sij	J-i-tS

الف)t@r“Est به معنای (یک لحظه) دارای یک هجای فوق سنگین است.



چنان‌چه مشاهده شد هجاهای فوق سنگین در مجاورت هجای سنگین نیز تکیه بر خواهد بود مانند **?Ad“Ans** که در انتهای واژه هجای فوق سنگین **d“Ans** تکیه بر است.

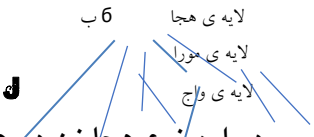
۲-۱-۳-۱ساخت هجای CCVCC فوق سنگین با دو همخوان آغازین

در این ساخت دو همخوان در ابتدای هجا و دو همخوان در انتها و یک واکه در میان آنها قرار می‌گیرد. یا به عبارتی دو همخوان در انتها و یک همخوان در ابتدای هجای CV قرار گرفته است. این ساخت نیز بسیار کم کاربرد است اما در گویش مشهدی مشاهده شد.

جدول شماره(۹)ساخت هجای CVCC فوق سنگین دو همخوان آغازین

معادل فارسی		واژه ی مشهدی	خوشه ی دوهمخوانی آغازه و پایانه
پاچیدن آب	پشینگ	**pSiJ**	**pS-i-J**
قلدر و قوی هیکل	غلتشنگ	**Ol tS“J**	**tS--J**
پلنگ	پلنگ	**plJ**	**pl--J**
آلوده و کثیف	پلشت	**plSt**	**pl--St**
باد معده	تلنگ	**tleJ**	**tl-e-J**
قشنگ	قشنگ	**SJ**	**S--J**
خل و دیوانه	مشنگ	**mSJ**	**mS--J**

الف)**pSiJ** به معنای (پاچیدن آب) دارای یک هجای فوق سنگین با دو همخوان آغازین است.



در این نوع هجا نیز دو همخوان آغازین مورایی نیستند. اما چنانچه مشاهده شد دارای سه مورا می‌باشد دو مورا برای واکه‌ی بلند و یک مورا برای دو همخوان انتهایی. این هجا عموما به تنهایی در ساخت یک واژه مشاهده می‌شود و خود تکیه بر است.

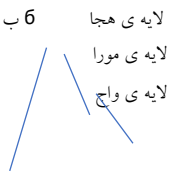
۲-۱-٤-درج واکه در هجای CVCC فوق سنگین

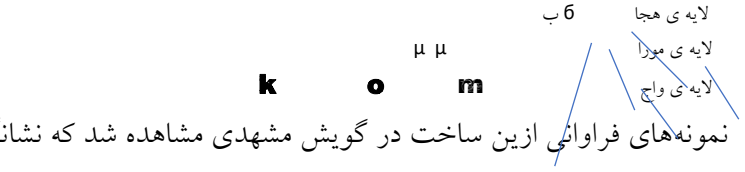
نوع دیگری از ساختار هجای متفاوت در این گویش درج واکه در هجای فوق سنگین است.در این ساختار هجاهای فوق سنگین دارای ساخت هجاییCVCC با درج همخوانی دچار شکستگی هجا می‌شوند و یک هجای فوق سنگین به دو هجای سبکCV و یک هجای سنگینCVC تبدیل می‌شود. نمونه‌های فراوانی ازین ساخت در گویش مشهدی مشاهده شد که برخی در جدول ذیل آمده است.

جدول شماره(۱۰) درج واکه در هجایCVCC

معنای فارسی	فارسی نوشته	واژه ی مشهدی	هجای فوق سنگین و فرایند واج افزایی
چشم	چشم	tS“eSom	S-o-m
بزرگ	بزرگ	b“ozor@	r-@-
برگ	بلگ	b“i@	l-@-
تلخ	تلخ	t“leX	l-e-X
صبر	صبر	s“ber	b-@-r
ترش	ترش	t“oroS	r-o-S
پتک	پتک	p“ot@c	t-@-c
سطل	سطل	s“tel	tel
گفت	گفتک	“oft@k	t@k
برد	بردک	b“ord@k	d@k
حکم	حکم	h“okom	kom
زخم	زخم	z“Xom	X-o-m

الف) h“okom به معنای (حکم) دارای یک هجای فوق سنگین است که با افزوده شدن واکه ی/o/ به دو هجای سبک /ho/و سنگین/kom/ تبدیل شده است. در این نوع هجا مشاهده شد که هجای سبک در مجاورت هجای سنگین تکیه بر شده است. برخلاف موارد پیش از این که تمامی هجاهای سبک در مجاورت هجای سنگین تکیه بر نبودند در این مورد هجای سبک تکیه بر می‌شود.





نمونه‌های فراوانی ازین ساخت در گویش مشهدی مشاهده شد که نشانگر قاعده مند بودن این درج واکی می‌باشد. در هنگام درج واکه در هجای فوق سنگین شاهد شکست این هجا و تبدیل آن به دو هجای سبک و هجای سنگین هستیم در این حالت مشاهده شد هجای سبک که در آغاز قرار دارد بر خلاف سایر هجاهای سبک تکیه بر می‌شود.در این ساختار موارد ذیل نیز مشاهده شد :

الف : درج واکه‌های (o,e) در این ساخت زمانی می‌آید که همخوان انتهایی خوشه‌ی دو همخوانی پایانه یکی از همخوان‌های(l,r,g,s,z,n,b) باشد مانند : واژه‌ی صبرکه به صورت /s“ber/ مشاهده می‌شود.

ب : درج واکه‌ی /o/ در هجاهایی که همخوان انتهایی آن یکی از همخوان‌های (m,b) باشد نیز مشاهده شد. مانند /tSeSom/. و /toroS/.

ج : در افعالی مانند برد، گفت،سوخت، هست، بست و ... علاوه بر درج واکه شاهد افزایش همخوان **k** نیز می‌باشیم مانند : گفت که تبدیل به **oft@k** می‌شود. که البته با افزودن این همخوان نیز هجای دوم همچنان هجای سنگین است.

۳- نتیجه گیری :

در بررسی ساختار تکیه‌ی گویش مشهدی به تفاوت‌های این گویش با فارسی معیار پرداخته شد. در پژوهش‌های پیشین تکیه در زبان فارسی مقوله‌ای صرفی است که در ارتباط با اجزای کلام بررسی می‌شود اما پژوهش حاضر به تفاوت‌های موجود در تکیه در مقوله‌ی دستوری اسم بر اساس نوع و وزن هجا در چارچوب نظریه‌ی مورایی پرداخت. در این بررسی مشاهده شد که وزن هجا یا همان سبک و سنگین بودن هجا در تعیین تکیه‌ی کلمات موثر است علاوه بر آن در بررسی‌های گویش مشهدی مشاهده شد که وزن هجا می‌تواند در پذیرش یا عدم پذیرش تکیه عاملی مهم باشد و خوشه‌های دوهمخوانی آغازه در ساختار هر سه نوع هجا در این گویش مشاهده شد.

طبق شواهد مشاهده شد که اگر هجای سبک یا هجای سنگین و فوق سنگین در واحد واژه در مجاورت همنوع خود قرار گیرد تکیه به اولین هجا در اسم تعلق خواهد گرفت اما اگر یک

هجای سبک و یک هجای سنگین در مجاورت هم باشند چه هجای سنگین اولین هجا باشد چه آخرین هجا تکیه به هجای سنگین تعلق میگیرد. اگر هجای سنگین و فوق سنگین در مجاورت هم باشند چه هجای فوق سنگین اولین هجا باشد و چه اخرین هجا تکیه به هجای فوق سنگین تعلق می‌گیرد. درباره‌ی خوشه‌های دو همخوانی آغازین نیز همچنان تکیه به نفع هجای دارای دو همخوان آغازین است. در هجای فوق سنگین دارای دو همخوان اغازین مجاورت هجای دیگر مشاهده نشد.

در انتها می‌توان به پرسش‌های پژوهش پاسخ گفت : الف) آیا وزن وابسته به جایگاه در تکیه‌ی این گویش موثر است یا مقوله‌ی دستوری اسم دارای تکیه‌ای مشخص می‌باشد؟ چنانچه مشاهده شد نوع هجا و جایگاه آن در مقوله ی دستوری اسم میتواند در تعیین جایگاه تکیه موثر باشد ومقوله ی دستوری اسم در این گویش دارای جایگاه از پیش تعیین شده و یکسان نیست. ب) آیا واج شناسی مورایی می‌تواند تحلیل‌هایی علمی در خصوص شناخت تکیه در گویش ارایه دهد؟چنانچه مشاهده شد به وسیله ی واج شناسی مورایی به تحلیلهای جالب توجهی درتعیین جایگاه تکیه و نوع هجا در این گویش دست یافتیم. ج) محدودیت‌های واج آرایی در ساخت خوشه‌های دو همخوانی آغازه در این گویش چگونه است؟ در این بررسی مشاهده شد هجاهای دارای خوشه‌های دو همخوانی آغازین می‌توانند در تعیین جایگاه تکیه در این گویش موثر باشد.

منابع

اکبری شالچی، ا. (۱۳۷۰). ***فرهنگ گویش خراسان بزرگ***. اوّل. تهران: نشر مرکز.

بینش، ت. (۱۳۳۹). چند اصطلاح هواشناسی در لهجه‌ی مشهدی. ***نشریه فرهنگ خراسان***،۱،٤/۲، ۳۳-۳٦.

پهلوان نژاد، م. ر.(۱۳۸۹) بررسی صامت‌های میانجی در گویش مشهدی. ***خلاصه مقالات همایش بین المللی گویشهای مناطق کویری ایران***.(۱۲۳) سمنان: دانشگاه سمنان.

پیش قدم، ر. شریفی، ش. عطاران، آ.(۱۳۹۳) بررسی کاربرد فعل رفتن در گویش مشهدی و زبان انگلیسی: شباهت‌ها و تفاوت‌ها. ***زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان***، ۹/٦ ، ۱۱، ۵۵-۷۷.

حبیب الهی، م. (۱۳٤۷). کیفیت و بررسی فعل در لهجه‌ی مشهدی. ***دانشکده ادبیات مشهد***،۷/۳، ۳، ۲۰۰-۲٤٤.

حسینی، ز.(۱۳۸۸). بررسی صامتهای میانجی در گویش مشهدی. ***چکیده مقالات اولین همایش ملی آموزش زبان فارسی و زبانشناسی***. (۲۱۱) مشهد: دانشگاه فردوسی۱٤۱.

حیدری پور، م. (۱۳۸۸). فرایند مرگ لهجه‌ی مشهدی: عوامل و روشهای جلوگیری از آن. ***چکیده مقالات اولین همایش ملی آموزش زبان فارسی و زبانشناسی***.(۲۱۳)مشهد: دانشگاه فردوسی.

خزایی، آ. (۱۳۸۸). بررسی و توصیف آوایی افعال در گویش مشهدی. ***چکیده مقالات اولین همایش ملی آموزش زبان فارسی و زبانشناسی***. (٤١)مشهد : دانشگاه فردوسی.

زارعی، م. (۱۳۸۵). ***بررسی جامعه شناختی گوناگونی گویش مشهدی بر اساس متغیرهای سن، طبقه‌ی اجتماعی و جنسیت***. (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). تهران: دانشگاه پیام نور.

میرخدیوی، ا. (١٣٦٨). ***اشعار مشهدی : گزیده شیرین ترین لطایف نظم و نثر و اشعاری به لهجه‌ی مشهدی از آداب و رسوم مردم خراسان***. مشهد: انتشارات باستان.

ناظران پور، م. (١٣٨٦). ***برخی از آداب و رسوم مشهد قدیم به لهجه‌ی شیرین مشهدی***. مشهد: سنبله.

نجاتیان، ح. (۱۳۹۰). ***بررسی و توصیف گویش مشهدی***. (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). مشهد: دانشگاه فردوسی.

وحیدیان کامیار، ت.(۱۳۸۳). گویش مشهدی. ***دومین همایش زبان‌های ایرانی و زبان‌شناسی ایران،(۵۵۱-۵٦٧)*** مشهد: دانشگاه فردوسی.

وحیدیان کامیار، ت.(١٣٨٤). بررسی کوتاه ویژگی‌های فارسی مشهدی. ***فرهنگ و هنر خراسان***، ۷/۱۳، ۳، ۱۰۷-۱۰۱.

مشکوةالدینی، م.(۱۳۸۵). ***ساخت آوایی زبان***. چاپ پنجم. مشهد: دانشگاه فردوسی.

مشکوةالدینی ، م.(۱۳۸۷). رابطه‌ی لهجه‌ی رسمی و لهجه‌ی محلی زبان فارسی. ***نامه‌ی فرهنگستان***، ۱/۱۰، ۷۱-۲٤.

شهریاری راد، پ. (١٣٩٤) بررسی زبانشناختی گویش مشهدی، اثبات مشهدی به عنوان یک گویش، ***سومین همایش ملی زبانشناسی و آموزش زبان فارسی ، چشم انداز پژوهش‌های زبان در قرن ۲۱.*** (۳۷-۱۸) مشهد: دانشگاه فردوسی.

صادقی، ع.(١٣٤٩). ***بررسی جامعه شناختی گوناگونی گویش مشهدی بر اساس متغیرهای سن، طبقه‌ی اجتماعی و جنسیت***. (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). تهران: دانشگاه پیام نور.

ظفر محجوب، ز. (١٣٤١). ***گویش مشهد***. (پایان‌نامه‌ی کارشناسی). مشهد: دانشگاه فردوسی.

فیروزیان، آ. (۱۳۸۹). بررسی فرایندهای واجی در گویش مشهدی بر اساس واج شناسی خود واحد. ***خلاصه مقالات همایش بین‌المللی گویش‌های مناطق کویری ایران***، (۱۱۳) سمنان: دانشگاه سمنان.

کرد زعفرانلو کامبوزیا، ع.(۱۳۹۳). ***واج شناسی رویکردهای قاعده بنیاد***. چاپ اول، تهران: سمت.

کرد زعفرانلو کامبوزیا، ع.(۱۳۸۳). ***واج شناسی مورایی و ساخت هجا در زبان فارسی مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی : ش۱۸٦صص۲٤۹-۲٦٤.***

کرد زعفرانلو کامبوزیا، ع.(۱۳۸۳). واج شناسی خود واحد و کاربرد آن در فرایندهای واجی زبان فارسی. راهنمایی بیجن خان. تهران: دانشگاه تهران.

هایمن، لاری ام (۱۳٦۸). نظام آوایی زبان : نظریه و تحلیل. ترجمه یدالله ثمره. تهران: فرهنگ معاصر.

Burquest, DA (2001). Phonological Analysis: A functional approach. 2 nd ed.

Connel, B & Arvantini, A (1995). Phonology and phonetic evidence: papers in caboratory phonology IV. Cambridge University press.

Durand, J (1990). Generative ana non-linear phonology New York: Longman.

Kreidle. C (ed) (2001). Phonology in Generative Grammar Oxford: Blackwell publishing.

Goldsmith, J (1999). Phonological Theory: The essential Readings Oxford: Blackwell publishers.

Hayes, B. (2009). Introductory phonology. London: Blackwell.

Investigating Stress in Mashhad Dialect based on Moraic Phonological Theory

Saeede Shoja Razavi[1]
Assistant Professor of Linguistics, Research Institute of Cultural Heritage, Tehran, Iran

Received: Feb 23, 2023 Accepted: Jun 19, 2023

Abstract
Examining the structure of Stress in Mashhadi dialect can show some differences between this dialect and other Persian dialects. In most of the researches related to Stress in the Persian language, Stress is a morphological category and it is examined in relation to the components of speech, but the present research tries to investigate the existing differences of Stress in the grammatical category of nouns based on the type and weight of the syllable within the framework of Moraic theory. Finally, it was observed that the distribution of stress in the Mashhad dialect is not only dependent on the grammatical category, but in the grammatical category of the noun, construction and type of syllables, their lightness and weight, have a direct effect on the type of stress. They have a fundamental role. It was observed that a heavy syllable in the vicinity of a light syllable takes the emphasis, unless we see the insertion of a vowel and the break of the super heavy syllable in the heavy syllable, in which case the emphasis is assigned to the light syllable. In the vicinity of two identical heavy and ultra-heavy syllables, the first syllable and the syllable with a cluster of two initial consonants are relied on.

Key words: Stress, Moraic theory, syllable, weight, cluster of two initial consonants.

1 saeedeshojarazavi@gmail.com

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: 10.22067/JLKD.2023.79883.1148

کاهش واکهٔ /a/ به /e/ پس از وندافزایی در گویش فارسی مزینانی و تحلیل آن از دیدگاه‌های متفاوت

شراره سادات سرسرابی، عضو هیئت علمی گروه زبان انگلیسی دانشگاه فرهنگیان، مشهد، ایران (نویسنده مسئول)
ابوالفضل مزینانی، مدرس مدعو گروه زبان انگلیسی دانشگاه فرهنگیان، مشهد، ایران

صص: ۷۷-۹۹

چکیده

کاهش واکه‌ای به طرز قابل توجهی در مطالعات پیشین بویژه از سوی کراسوایت (۲۰۰۰)، هریس (۲۰۰۵) و انگارهٔ [AIU] اندرسون (۱۹۹۶) بررسی و دسته‌بندی شده‌است. پژوهش حاضر نیز با هدف گزارش کاهش واکهٔ /a/به/e/ پس از وندافزایی و ترکیب صورت گرفت که در گویش فارسی مزینانی(سبزوار-خراسان‌رضوی) مشاهده می‌گردد. این کاهش در چارچوب نظریهٔ بهینگی توصیف وبا رویکردهاو دسته-بندی‌های پیش‌گفته تبیین شد. لذا، تعمیم زیر از منظر بهینگی به دست آمد: در این گویش، واکهٔ /a/ در هجای فاقد تکیهٔ ناشی از انتقال جایگاه تکیه در اثر وندافزایی و ترکیب با محیط همگون و به واکهٔ /e/ تبدیل شده و این امر با یک درجه افراشتگی آن محقق می‌گردد؛ چنانچه، در مجاورت واکهٔ /a/ همخوان چاکنایی وجود داشته باشد، کاهش واکه‌ای صورت نمی‌گیرد. مضافا، این تغییر واکه‌ای از میان دیدگاه‌های پیش‌گفته بر تقسیم‌بندی کراسوایت (۲۰۰۰) منطبق‌است. بنابر این تقسیم‌بندی، این کاهش از نوع رسایی-بنیاد محسوب می‌شود؛ زیرا، پس از انتقال جایگاه تکیه در نتیجهٔ وندافزایی، از میزان رسایی آن هسته نیز کاسته شده تا به‌لحاظ برجستگی با محیط وقوع همگون گردد. از طرفی، بررسی در چارچوب انگارهٔ [AIU] نیز نشان داد که در تغییر /a/ به /e/ با شرط واژگونی هسته روبرو هستیم. از نظر کراسوایت، مقولهٔ [A] در هستهٔ واکهٔ واقع در هجای بی‌تکیه قرار نمی‌گیرد، که‌البته، مثال نقیض آن در کاهش /ɑ/ به /o/ در بافت‌های بی‌تکیهٔ گویش مزینانی مشاهده شد. مقایسهٔ داده‌های این گویش با موارد نظیر آنها در گونهٔ معیار در همین زمینه نیز نشان داد که این گویش دقیقاً عکس گونهٔ معیار عمل می‌کند.

واژگان کلیدی: کاهش رسایی-بنیاد؛ کاهش واکه‌ای؛ گویش مزینانی؛ هجای بی‌تکیه؛ نظریهٔ بهینگی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۸

پست الکترونیکی: 1. dr.sarsarabi@cfu.ac.ir 2. mazinani3849@gmail.com

۱. مقدمه

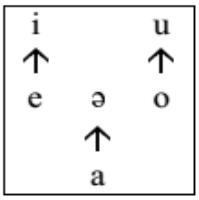
از نظر کنستویچ، واکه ها در محیط بی‌تکیه تقابل خود را از دست داده، به همدیگر تبدیل می‌شوند (۱۹۹٤: ٤۸). در ادبیات پژوهش‌های واج‌شناختی، از این تغییر که غالباً در گفتار سریع محاوره‌ای و در هجای بی‌تکیه صورت می‌گیرد به کاهش واکه‌ای[۱] تعبیر می‌شود. به عنوان نمونه، در زبان انگلیسی دو واژه can و have به صورت عادی و دارای استرس [hæve & kæn] ادا می‌شوند؛ اما، هستهٔ همین دو واژه در گفتار سریع، بویژه هنگامی که بدون تکیه ادا می‌شوند، به شوا [həve & kən]بدل می‌شود. کراسوایت[۲] (۲۰۰۰) با توصیف و تبیین چنین پدیده‌ای در چند زبان مختلف، سعی کرده با طرح مبحث برجستگی[۳]، تناقض ظاهری موجود میان گرایش‌های طبیعی در تحولات حاصل از کاهش واکه‌ای را تبیین نماید، و در این راستا، انواع کاهش را به دو دسته رسایی–بنیاد[٤] و تقابل‌افزا[٥] تقسیم می‌کند. وی با عنایت به دو ویژگی رسایی و تکیه‌داری، نقش برجستگی در ادراک و ارتباط آن به این دو نوع کاهش را این‌گونه توضیح می‌دهد: هرچه واکه‌ای رساتر باشد برجسته‌تر ادراک می‌شود. هجای تکیه‌بر نیز از هجای بی‌تکیه برجسته‌تر تولید می‌شود. با ترکیب این دو مشخصه می‌توان به دو گرایش طبیعی متفاوت دست یافت.

در کاهش واکه‌ای رسایی–بنیاد، تحول واکه‌ها به نحوی است که از میزان رسایی یا برجستگی آنها در هجای بی‌تکیه کم شده و به نوعی همگونی هسته با محیط رخ می‌دهد. کنستویچ (۱۹۹٤: ۲٥٤) سلسله مراتب رسایی واج‌ها را – از راست به چپ – به صورت زیر نشان داده‌است:

۱)واکه‌های افتاده > واکه‌های میانی > واکه‌های افراشته > واکه مرکزی(شوا) > غلت‌ها > روان‌ها > خیشومی‌ها > گرفته‌ها

با توجه به ترتیب فوق، میانی شدن واکه‌های افتاده ویا تبدیل واکه‌های میانی به افراشته در محیط بی‌تکیه کاهش واکه‌ای رسایی–بنیاد تلقی می‌شود. این فرایند در زبان بلغاری دیده می‌شود:

۱ - vowel reduction
۲ - Crosswhite
۳ - prominence
۴ - sonority-driven reduction
۵ -contrast-enhancing reduction



۱) خنثی شدگی واکه ها در زبان بلغاری (کراسوایت، ۲۰۰۰، ص ۳)

اما، برخلاف کاهش رسایی بنیاد، آن‌چه در نوع دیگر کاهش در نگاه کراسوایت اهمیت دارد هدف بودن واکه‌های جانبی[۱] [i, u, α] در نتیجه‌ی تغییر است. در این نوع تغییر، واکه‌های میانی، افراشته شده به [i,u] ویا افتاده شده و به [α] بدل می‌شوند. از آنجا که در این نوع کاهش، نقش تقابلی سایر واکه‌ها در محیط بی‌تکیه به واکه‌های جانبی مذکور واگذار می‌گردد به این نوع تغییر واکه، کاهش تقابل‌افزا گفته می‌شود. علت این نوع تغییر، به ماهیت و ویژگی‌های خاص واکه‌های جانبی نسبت داده شده‌است.

از طرفی، هریس (۲۰۰۵) نیز با مطالعه‌ی کاهش واکه‌ای در چند زبان نظیر بلاروس، بلغاری، و نئوپلیتان ایتالیایی، این فرایند را به دو دسته کاهش مرکزگریز و کاهش مرکزگرا تقسیم کرده-است. درکاهش واکه‌ای مرکزگریز، گرایش تغییر هر واکه، همانند کاهش تقابل‌افزا در تقسیم‌بندی کراسوایت، به سوی واکه‌های جانبی است. واکه‌های میانی o و e تنها در هجاهای تکیه‌بر دیده می‌شوند و در صورت قرار گرفتن در هجاهای بدون تکیه کاهش یافته و از طریق ارتقا و یا تنزل به واکه‌های جانبی ɑ, i, u گرایش می‌یابند.

در کاهش مرکزگرا، در تقسیم‌بندی هریس(۲۰۰۵)، گرایش تغییرِ واکه‌ی هجای بی‌تکیه به سوی مرکز است؛ به عبارتی، واکه‌ای که تکیه‌اش را از دست داده به واکه‌ای نزدیک به مشخصات ə بدل می‌شود. از نظر هریس، یافتن زبانی که در آن کل نظام واکه‌ای در اثر کاهش به ə بدل شود، غیرممکن است؛ از این رو، این نوع کاهش غالباً با کاهش مرکزگریز همراه است. به عبارت دیگر، واج‌گاه برخی از واکه‌ها به سوی مرکز و واج‌گاه واکه‌های دیگر به سوی واکه‌های جانبی می‌گراید.

در پژوهش شیخ سنگ تجن و بی جن خان (۱۳۸۹) بر روی زبان فارسی محاوره‌ای، کاهش واکه‌ای به دو صورت کاهش واکه‌ای آوایی و کاهش واکه‌ای واجی تقسیم شده‌است؛ در واقع،

۱ - corner vowels

گرایش واکه‌ها به سوی واکه‌های دیگر که در گفتار سریع محاوره‌ای و غالبا در هجاهای بدون تکیه روی می‌دهد، کاهش واکه‌ای آوایی محسوب می‌شود. اما، کاهش واکه‌ای واجی عبارت از تغییر و دگرگونی واکه‌ها در هجاهایی است که به دلیل افزوده شدن وند به آنها تکیهٔ خود را از دست می‌دهند. در واقع، معمولا پس از فرایند وندافزایی، تکیه از هجای حامل خود به سمت وند جذب شده و در نتیجه، واکه در هجای ضعیف و بدون تکیه قرار می‌گیرد و به نوعی از موارد پیش‌گفته کاهش می‌یابد.

نمونه‌ای از کاهش واکه‌ای واجی با تعریف فوق را در گویش فارسی مزینانی (سبزوار–خراسان رضوی) می‌توان یافت. واکه‌ی افتاده و پیشین /a/ ، پس از تغییر جایگاه تکیه کلمات در اثر وندافزایی ویا ترکیب و قرار گرفتن در محیط بی‌تکیه به واکه میانی و پیشین /e/ تبدیل می‌شود: این تبدیل در واژه‌ی وندافزوده‌ی «مردها» (مثال ۲) نشان داده شده است؛ این نمونه، نشان می‌دهد که پس از افزودن تکواژگونه‌ی جمع (α-) به واژه‌ی مرد، تکیه به هجای حامل این وند منتقل شده و در پی آن تغییر (a > e) در محیط بدون تکیه اتفاق افتاده است.

2) ˊmard + -α > merˊdα

در این مقاله سعی شده، پس از معرفی اجمالی چند فرایند واجی مشهود، کاهش واکه‌ای مذکور در گویش مزینانی – که در دهستان مزینان واقع در شهرستان سبزوار از توابع شرقی استان خراسان رضوی بدان تکلم می‌شود –در چارچوب نظریهٔ بهینگی توصیف و انطباق آن بر تقسیم-بندی‌های شیخ سنگ تجن و بی‌جن‌خان (۱۳۸۹)، کراسوایت (۲۰۰۰)، هریس (۲۰۰۵)، انگارهٔ [AIU] اندرسون (۱۹۹٦) بررسی گردد. بنابراین، در این تحقیق در پی پاسخ به سوالات زیر خواهیم بود:

درچارچوب تقسیم‌بندی کاهش واکه‌ای به انواع رسایی–بنیاد، تقابل‌افزا، مرکزگرا، و مرکزگریز، کاهش واکهٔ پشین افتاده /a/ در گویش فارسی مزینانی از چه نوع است؟

آیا در این گویش، محدودیتی برای این کاهش وجود دارد؟ در صورت وجود، علت آن چه عاملی می‌تواند باشد؟

۲. پیشینهٔ تحقیق

با عنایت به این که گویش مورد وصف در این پژوهش، گونه‌ای از گونه‌های متنوع زبان فارسی به شمار می‌آید، پیشینه‌ی مطالعاتی در سه بخش قابل ارائه است: درابتدا، شیخ سنگ تجن و

بی‌جن‌خان (۱۳۸۹، ۱۳۹۲) و صادقی (۱۳۹٤) به عنوان پژوهش‌هایی که فرایند کاهش واکه‌ای را در گونه‌ی گفتاری فارسی معیار مورد بررسی قرار داده معرفی خواهندشد؛ سپس، به چند نمونه از پژوهش‌های انجام شده بر چگونگی این فرایند در گویش‌های دیگر فارسی نیز اشاره خواهد شد. در انتها نیز به اختصار به چند پژوهش که ابعاد زبان‌شناختی دیگری از گویش مزینانی را ثبت کرده‌اند اشاره خواهد شد.

۲ – ۱. کاهش واکه‌ای در فارسی محاوره‌ای

شیخ سنگ تجن و بی‌جن‌خان (۱۳۸۹) فرایند کاهش واکه‌ای آوایی در فارسی محاوره‌ای را با توجه به نظریه‌های کراسوایت (۲۰۰۰) و هریس (۲۰۰۵) مورد بررسی آزمایشگاهی قرار داده‌اند؛ این بررسی نشان داده که در محاوره‌ی فارسی‌زبانان، واکه‌های پایدار در هجای بدون تکیه تغییر چندانی نمی‌کنند؛ حال آنکه، واکه‌های ناپایدار به ویژه /a/ و /e/ در چنین هجاهایی به نسبت بسیار زیادی به یکدیگر و واکه‌های پایدار گرایش می‌یابند؛ ازاین‌رو، این نتیجه گرفته شده که کاهش واکه‌ای در زبان فارسی از الگویی تلفیقی (hybrid) تبعیت می‌کند.

این دو آواشناس (۱۳۹۲)، در کار مشابه دیگری، واکه‌های زبان فارسی معیار را بر حسب متغیرهای سازه‌های اول و دوم (F1 و F2)، بسامد پایه (F0)، شدت (انرژی) و دیرش در هجاهای CV گفتار اظهاری (همخوان‌ها و واکه‌های زبان فارسی)، به‌لحاظ صوت‌شناختی بررسی کرده‌اند. در این بررسی، میانگین دیرش واکه‌ها نیز محاسبه شده‌است. این دو پژوهش‌گر نزدیک بودن مقدار میانگین برخی واکه‌ها به یکدیگر براساس دست کم یکی از متغیرهای F1 و F2 را دلیلی قانع‌کننده برای کاهش و نیز گرایش واکه‌های ناپایدار مانند /a/ به واکه‌های پایدار مانند /ɑ/ برشمرده‌اند. آنها متغیرهای بسامد پایه و انرژی واکه‌ها در بافت همخوانی، شامل همخوان‌های گرفتهٔ واکدار و بیواک، و همخوان‌های گرفتهٔ واکدار و رسا را نیز محاسبه کرده و چنین نتیجه گرفته‌اند که بافت همخوانی مجاور پیشین، در F0 و انرژی واکه‌ها اثری ندارد.

صادقی (۱۳۹٤) نیز به صورت آزمایشگاهی، کاهش واکه‌ای را در زبان فارسی بررسی کرده‌است. نتایج تحقیق وی نشان داده که دیرش واکه‌های تکیه‌بر به طور منظم و مستقل از نوع واکه و بافت همخوانی از واکه‌های بدون تکیه بیشتر است. اما تغییرات فرکانس سازه‌ها تا حد زیادی وابسته به نوع واکه است. بیشتر واکه‌ها تغییرات فرکانسی کمی دارند و جهت‌گیری تغییرات آنها به سمت مرکز فضای واکه‌ای صورت نمی‌گیرد. هرچند، واکه‌ی /a/ تغییرات بیشتری داشته و

جهت تغییرات آن نیز به سمت مرکز است. صادقی بر این باور است که نتایج به دست آمده از این بررسی، نظریه‌ی پراکندگی شنیداری درک گفتار را تأیید می‌کند. بر اساس این نظریه، توزیع یا باز توضیع عناصر واجی در فضای آوایی یک زبان به گونه‌ای صورت می‌گیرد که تقابل شنیداری آنها با یکدیگر به حداکثر میزان ممکن برسد.

هم‌راستا با تحقیق فوق، صادقی و منصوری هره‌دشت (۱۳۹٤) پیش‌بینی‌های دو دیدگاه پراکندگی شنیداری درک گفتار و مرکزی‌شدگی در ارتباط با تغییر کیفیت واکه در زبان فارسی را به محک آزمون گذاشتند. در این تحقیق، تغییرات کیفیت واکه‌های فارسی در موضع فاقد تکیه، به عنوان یک جایگاه نوایی ضعیف، با بررسی الگوی تغییرات دیرش و فرکانس سازه‌های F1 و F2 مورد بررسی قرار گرفت. نتایج نشان داد که بر خلاف پیش‌بینی‌های دیدگاه مرکزی-شدگی بین کاهش دیرش و کاهش کیفیت واکه در زبان فارسی همبستگی قوی وجود ندارد. با وجودی که دیرش واکه‌ها در موضع فاقد تکیه به طور معناداری کاهش می‌یابد ولی کیفیت واکه‌ها اغلب ثابت است و واکه‌ها، بر خلاف پیش‌بینی‌های این دیدگاه، به سمت نواحی مرکزی فضای واکه‌ای متمایل نمی‌شوند. در مقابل، نتایج به دست آمده با دیدگاه پراکندگی شنیداری مطابقت دارد. همانگونه که این دیدگاه پیش‌بینی می‌کند تغییرات کیفیت واکه‌ها در زبان فارسی محدود به جایگاه اولیه واکه‌ها در فضای واکه‌ای است. بر این اساس، از نظر این دو محقق، زبان فارسی به لحاظ رده‌شناسی الگوی واجی تکیه واژگانی جزء زبان‌هایی قرار می‌گیرد که در آنها فرایند کاهش واکه‌ای وجود ندارد.

۲ – ۲. کاهش واکه‌ای در کرمانی و گیلکی

هدف از مقالهٔ ابوالحسنی‌زاده و عبدالعلی‌زاده (۱۳۹۲) نیز مطالعهٔ کاهش واکهٔ /æ/ در لهجهٔ کرمانی است. این دو محقق، برای بررسی کاهش این واکه در لهجه کرمانی، از تلفظ ٦ نفر گویشور مرد بهره‌گرفته‌اند که سه نفر از آنها گویشور بومی لهجه کرمانی و سه نفر دیگر گویشور بومی لهجه معیار بودند. نتایج این تحقیق نشان داده است که دیرش، انرژی و فرکانس پایهٔ این واکه در لهجه کرمانی کمتر از دیرش، انرژی و فرکانس پایهٔ آن در فارسی معیار است. همچنین، این نویسندگان این کاهش واکه‌ای در لهجه کرمانی را از نوع کاهش مرکزگرا تشخیص داده‌اند.

حوزهٔ گستردهٔ بررسی کاهش واکه‌ای به گویش گیلکی نیز رسیده است. هدف از انجام مطالعه شیخ سنگ تجن، و باحور (۱۳۹۸)، مقایسه و بررسی واکه‌های گیلکی در هجاهای تکیه‌بر و

بدون تکیه بوده‌است تا بر اساس نظریات کراسوایت (۲۰۰۰) و هریس (۲۰۰۵) به فضای واکه‌ای در گویش گیلکی بر اساس واکه‌های اظهاری و کاهش‌یافته دست یابند. روش تحقیق، توصیفی/تحلیلی است و جمع‌آوری داده‌ها به صورت میدانی انجام شده‌است. نتایج پژوهش نشان داده‌است که کاهش واکه‌ای در زبان گیلکی در بیشتر واکه‌ها از نوع مرکزگرا و در برخی دیگر از نوع مرکزگریز است. کاهش تقابل افزا و کاهش رسایی- بنیاد نیز در برخی از واکه‌ها مشاهده شده‌است.

۲ – ۳. پژوهش‌های زبان‌شناختی بر گویش مزینانی

مزینانی (۱۳۸۷) پژوهشی همزمانی-درزمانی به شمار می‌آید و در کنار بررسی ویژگی‌های بازمانده از پی‌بست‌های ضمیری فارسی میانه در گویشِ مزینانی، با ارایه چند استدلال نحوی، در چارچوب نظریه حاکمیت و مرجع گزینی، مطابقه مفعولی را در زبان فارسی رد می‌کند. وی با معرفی مضاعف‌سازی واژه‌بست در زبان فارسی، از ساخت‌های ناشی از این فرایند با عنوان ساخت‌های واژه‌بست-همزاد[۱] یاد می‌کند.

مزینانی (۱۳۹۵)، با رویکردی توصیفی-انتقادی و هدف ثبت و ضبط ویژگی‌های ساختواژی افعال گویش مزینانی صورت گرفته است. در این تحقیق، ساختمان درونی افعال حال ساده و وجه التزامی آن، ماضی ساده، ماضی نقلی، منشأ و حضور «است» در صیغگان آن و نیز آیندهٔ ساده توصیف شده و در برخی موارد با نظیر خود در گونه‌ی معیار و فارسی میانه مقایسه شده‌اند. برخی از نتایج این تحقیق عبارتند از: الف) شناسه‌های فاعلی این گویش همبستگی بیشتری با نظیر خود در فارسی میانه نشان می‌دهند تا فارسی معیار؛ ب) ساخت ماضی ساده نیز به دو شیوه، یکسان با معیار و متفاوت با آن، به چشم می‌خورد؛ ج) ساخت ماضی نقلی این گویش، بازمانده‌ی تلفیقی از دو سازوکار نقلی‌سازی در دوره‌ی میانه تلقی و ساختار درونی آن به صورت «صفت مفعولی + تکواژ نمود ماضی نقلی + شناسهٔ فاعلی» قلمداد شده و این نتیجه به گونه‌ی معیار تعمیم داده شده‌است.

تحقیق مزینانی، کامبوزیا، و گلفام (۱۳۹٤)، به ثبت ویژگی‌های واژنحوی واژه‌بست‌های ضمیری گویش فارسی مزینانی و کاربرد آنها در ساخت‌های دومفعولی می‌پردازد. طبق این بررسی، واژه‌بست‌های ضمیری این گویش مزینانی در مجاورت بلافصل فعل ظاهر شده و برخلاف

۱ - clitic-doubling constructions

فارسی معیار به تکواژهای امر، نهی، و نفی و سازه‌های نحوی در نقش مفعول مستقیم و غیرمستقیم – یا حالت‌های برایی، به‌ای، ازی و بایی– نیز می‌پیوندند.

۳. روش تحقیق

تحقیق حاضر به صورت توصیفی–تحلیلی و با هدف ثبت برخی از فرایندهای واجی مشهود در گویش فارسیِ مزینانی بخصوص فرایند کاهش واکه‌ای واجی و تحول واکه‌ی /a/ صورت می-گیرد. در این پژوهش، بیش از ۱۰۰۰ واژه‌ی پربسامد فارسی استخراج شده و تلفظ آنها به گویش مورد وصف و با الفبای IPA واج‌نویسی شد؛ علاوه بر این که یکی از نگارندگان گویشور بومی است، جهت واج‌نویسی، از ۳ نفر دیگر نیز خواسته شد که به صورت انفرادی واژه‌های مذکور را به گویش مزینانی ادا کنند؛ سپس، با توجه به فرایندهای واجی، واژه‌ها دسته‌بندی شده و برخی از آنها در این مقاله ثبت شده‌است (حدود ۱۰۰ واژه). در ادامه، پس از توصیف کاهش واکه‌ای مذکور در این گویش، تبیین آن مبتنی بر نظریه‌ها و تقسیم‌بندی‌های شیخ سنگ تجن و بی‌جن‌خان (۱۳۸۹)، کراسوایت (۲۰۰۰)، هریس (۲۰۰۵)، انگارهٔ [AIU] اندرسون (۱۹۹٦) و بهینگی صورت خواهد گرفت.

٤. توصیف و تبیین کاهش واکه‌ای در گویش مزینانی

زبان‌شناسان درباره‌ی وجود شش واکه /i/, /e/, /a/, /u/, /o/, /ɑ/ در نظام آوایی زبان فارسی اتفاق نظر دارند (ثمره، ۱۳٦٤: ۱۰٤). در تقسیم‌بندی سنتی و متأثر از علم عروض، واکه‌های /u, i, ɑ/ را کشیده و گروه /o, a, e/ را واکه‌های کوتاه می‌نامند. اما، اکثر زبان‌شناسان معاصر، کشش این دو دسته واکه را در هجای تکیه‌بر تقریباً مساوی می‌دانند. البته، تنها جایگاهی که کشش در میان این دو گروه قابل ملاحظه است، جایگاه بدون تکیه و هجای باز است که در آن واکه‌های /o, a, e/ کوتاه‌تر از گروه /u, i, ɑ/ می‌باشند. به همین دلیل، از نظر برخی (نک. هـاج، ۱۹۵۷: ۳۵۷؛ لازار، ۱۹۹۲: ۱۲) کشش عامل مناسبی در تمایز و طبقه‌بندی این دو دسته واکه در زبان فارسی نیست.

البته، لازار (۱۹۹۲) در بررسی دیگری واکه‌های فارسی را به دو دسته واکه‌های پایدار /u, i, ɑ/ و واکه‌های ناپایدار /o, e, a/ نیز تقسیم می‌کند(ص ۱۷). در این زمینه، باور بر این است که واکه‌های پایدار دارای دیرش ثابتی اند و کیفیت‌شان در طول گفتار محاوره‌ای تغییرات اساسی

نمی‌کند. بر عکس، واکه‌های ناپایدار دیرش متغیر دارند و کیفیت‌شان تغییرپذیر است. این واکه‌ها در همگونی واکه‌ای شرکت فعال دارند، به‌آسانی به واکه‌های دیگر تبدیل می‌شوند و به‌ندرت، تحت تأثیر محیط همخوانی قرار می‌گیرند. درمیان واکه‌های ناپایدار، گرایش به تغییر، بسیار زیاد است. این واکه‌ها در جایگاه‌های بدون تکیه، کوتاه‌تر از جایگاه‌های دیگر و همچنین کوتاه‌تر از /u,i ,ɑ/ هستند (ثمره، ۱۳٦٤: ۱۸ – ۱۹).

گویش فارسی مزینانی نیز از این قواعد مستثنی نیست، اما، این گویش علاوه بر شش واکه‌ی مذکور، دارای واکه مرکزی /ə/ و واکه‌ی افراشته، پیشین و گرد /y/ نیز می‌باشد که در اصل حکم واج‌گونه دارند. علاوه بر این که در گفتار سریع، واکه‌های /a/, /e/, /o/ ممکن است به سمت مرکز گرایش پیدا کنند، برای شکستن خوشه‌های همخوانی پایانی– غالباً واژه‌های قرضی عربی– از درج واکه‌ی مرکزی استفاده می‌شود:

جدول ۳: درج /ə/

واژه	واج‌نویسی
سطل	satəl
فکر	fekər
عمر	ʔomər
قبل	Gabəl

اما، واکه‌ی /y/ در بافت‌های خاصی و درنتیجه‌ی همگونی واکه با همخوان به وجود آمده است. این تغییر به نحو زیر اتفاق می‌افتد:

3) u ⟶ y / C1 — C2 C2 = +coronal

واکه پسین، افراشته و گرد به واکه‌ی پیشین، افراشته و گرد تبدیل شده در کلماتی که قبل از یک همخوان تیغه‌ای واقع شده است. نمونه‌هایی از این تحول تاریخی در جدول زیر نشان داده شده است:

جدول٤ : تبدیل u به y

صورت املایی	واج‌نویسی گونه معیار	واج‌نویسی گویش مزینانی
کوچه	kuče	kyča
دور	dur	dyr
دوش	duš	dyš
گور	gur	gyr

جدول فوق، غیر از ارایه‌ی نمونه‌هایی از واژگان دارای واکه‌ی /y/، تفاوت دیگری را نیز بین گونه‌ی معیار و گویش مزینانی گوشزد کرده که در واژه‌ی «کوچه» به چشم می‌خورد: به لحاظ تاریخی، واکه /a/ پایانی، در گونه‌ی معیار به /e/ تبدیل شده، اما در گویش مزینانی حفظ شده است(راننده: rɑnenda ؛ گربه: gorba ؛ نامه: nɑma ؛ گفته: gofta)؛ در عوض، این واکه در گویش مزینانی به شدت گرایش به کاهش در محیط بی‌تکیه نشان می‌دهد به نحوی که در بسیاری از کلمات جای خود را به /e/ داده است. جدول ۵ نمونه‌هایی از این داده‌ها را نشان می‌دهد:

جدول ۵: تبدیل تاریخی /a/ به /e/ در هجای بی‌تکیه

صورت املایی	واج‌نویسی گونه معیار	واج‌نویسی گویش مزینانی
مردم	mar'dom	mer'dem
گندم	gan'dom	gen'dem
تنور	ta'nur	te'nyr
زمین	za'min	ze'mi(n)
سوار	sa'vɑr	se'wɑr

حفظ واکه‌ی /a/ در موضع پایانی داده‌های گویش مزینانی و در عوض، تغییر تاریخی آن در محیط بدون تکیه به وضوح نشان می‌دهد که این گویش دقیقاً عکس گونه‌ی معیار عمل کرده-است. جدول ٦، داده‌هایی دوهجایی را نشان می‌دهد که در آنها پس از وندافزایی مجدداً تفکیک هجایی صورت گرفته است:

جدول ٦ : کاهش واکه‌ی /a/ در هجاهای باز و بسته

واکه **a** دارای تکیه	همان واکه بدون تکیه	صورت املایی
bad	be'dɑ	بدها
dar	de'rɑ	درها
sar	se'rɑ	سرها
zan	ze'nɑ	زن‌ها
xar	xe'rɑ	خرها
sard	ser'di	سردی
garm	ger'mi	گرمی
mard	mer'di	مردی
talx	tel'xi	تلخی
Gasəb	Ges'bi	غصبی

در این جدول پنج واژه‌ی آغازین وندافزوده (تصریفی با تکواژ جمع)، داری هجای فاقد تکیه‌ی باز و پنج واژه‌ی آخر (مشتق با وند اسم‌ساز i–) دارای هجای فاقد تکیه‌ی بسته هستند. کاهش واکه در هر دو بافت این نتیجه را به دست می‌دهد که باز و بسته بودن هجا هیچ تاثیری در انجام این فرایند در گویش مزینانی ندارد. به عبارت دیگر، پس از انتقال جایگاه تکیه در اثر وندافزایی ویا ترکیب، واکه‌ی /a/ در هر هجای بی‌تکیه‌ای که باشد به/e/ تبدیل می‌شود. در جدول ۷ نیز داده‌های مشتق چندهجایی ارایه شده‌است:

جدول ۷: کاهش واکه پس از وندافزایی با تکواژ اشتقاقی i– اسم‌ساز

واکه **a** دارای تکیه	همان واکه بدون تکیه	صورت املایی
bes'tan	beste'ni	بستنی
šekes'tan	šekeste'ni	شکستنی
gof'tan	gote'ni	گفتنی
mor'dan	morde'ni	مردنی
rɑ'Gan	rɑGe'ni	روغنی

داده‌های جدول‌های ٦ و ۷، فراگیر بودن کاهش واکه‌ی /a/ در محیط بدون تکیه‌ی ناشی از انتقال جایگاه تکیه به تبع وندافزایی را به وضوح نشان می‌دهد. اما، محدوده‌ی داده‌ها صرفاً به کلمات وندافزوده ختم نمی‌شود، بلکه، کاهش واکه‌ای پس از ترکیب نیز دیده می‌شود. جدول ۸، نمونه‌هایی از این داده‌های مرکب را قبل و بعد از ترکیب نشان می‌دهد:

جدول ۸: کاهش واکه پس از فرایند ترکیب

واکه **a** قبل از ترکیب	همان واکه پس از ترکیب	صورت املایی
'xar	xer'gyš	خرگوش
'šahər	še:r'ba.ni	شهربانو
'das(t)	des'pox(t)	دست‌پخت
ger'dan	gerden'ban(d)	گردن‌بند
'sar	serma.'ya	سرمایه

در جدول ۹ نیز ده واژه‌ی مشتق با ده وند اشتقاقی مختلف ثبت شده‌است. در مجموع، داده‌های گردآوری شده زایایی این فرایند را در گویش مزینانی نشان می‌دهد:

جدول ۹ : کاهش واکه پس از اشتقاق با وندهای مختلف

واکه **a** دارای تکیه	همان واکه پس از اشتقاق	صورت املایی

'čang	čeng-αl	چنگال
dard	derd-mand	دردمند
mard	merd-a.na	مردانه
deraw	derew-gar	دروگر
dar	der-bu	دربان
sang	sen-du	سنگدان
sar	der-ga	درگاه
das(t)	dest-a	دسته
bas(t)	best-a	بسته
Gam	Gem-gin	غمگین

با وجود این زایایی، بررسی واژگان بیشتر، داده‌هایی فراروی نگارندگان قرار داد که همین واکه با وجود قرار گرفتن در محیط بدون تکیه پس از وندافزایی ویا ترکیب حفظ می‌شود. جدول ۱۰ نمونه‌هایی از این دست را نشان می‌دهد:

جدول ۱۰: حفظ و کاهش نیافتن واکه‌ی /a/ در محیط بی‌تکیه

واکه **a** دارای تکیه	همان واکه بدون تکیه	صورت املایی
'ham	ham'zαd	هم‌زاد
'ham	ham'das(t)	هم‌دست
'ham + 'αn	ha'mu	همان
'har + 'dzα	hardʒo'ji	هرجایی
'har + 'dam	hardem'bil	هردم‌بیل

با ملاحظه‌ی داده‌های جدول ۱۰ می‌توان دریافت که در مجاورت واکهٔ /a/ همخوان چاکنایی وجود دارد. یکی از ویژگی‌های همخوان‌های حلقی و چاکنایی این است که واکهٔ مجاور خود را متحول و دارای ویژگی {+افتاده}کرده یا متمایل به همجواری با چنین واکه‌هایی هستند (کنستوویچ، ۱۹۹٤: ۳۳). نظیر این اتفاق یعنی افتاده شدن واکه ها در مجاورت چاکنایی‌ها در گونه‌ی معیار نیز دیده می‌شود؛ کامبوزیا (۱۳۸۵: ۱۹۱–۱۹۲) داده‌هایی را لیست کرده که در آنها واکه‌های /o/ ,/a/ ,/e/ در محیط قبل از hα و ʔα به /α/ تبدیل می‌شوند. واژگان معاد /mαʔαd/

، لحاف /lɑhɑf/، دهات/dɑhɑt/، اشتها /ʔeštɑhɑ/ و شعار /šɑʔɑr/ از این دست اند. لازم به ذکر است تغییر واکه‌ای در این داده‌ها از منظر همگونی واکه‌ای بررسی شده‌است.

به هر حال، تحول تاریخی واکه‌ها در گویش مزینانی نیز بر تحلیل و برداشت فوق صحه می‌گذارد؛ جدول ۱۱ داده‌هایی را نشان می‌دهد که تحول تاریخی پیش‌گفته در محیط بدون تکیه یعنی تحول /a/ به /e/ در آنها صورت نگرفته است:

جدول ۱۱: حفظ تاریخی واکه‌ی /a/ در محیط بی‌تکیه

واج‌نویسی	صورت املایی
ha'sɑb	حساب
šaʔa'la	شعله
mahab'bat	محبت
ʔa'dab	ادب
ʔare'bi	عربی

مجموع داده‌ها و جداول فوق این نتیجه را به دست می‌دهد که بین تحول تاریخی واکه‌ی /a/ در این گویش و کاهش آن در محیط بی‌تکیه همسویی وجود دارد. چنان‌که در بالا نیز بدان اشاره شد، واکه /a/ در گروه واکه‌های ناپایدار /o, e, a/ قرار گرفته‌است؛ از طرفی، تغییر مذکور در گویش مزینانی، یعنی /a/ به /e/ ، از نوع تغییر ناپایدار–به–ناپایدار محسوب می‌شود. پرمون (۱۳۷۵: ۱٤۱) همین واکه را، که البته با نماد /æ/ ثبت شده، ذاتاً کوتاه‌تر از واکه‌های نظیرش در فارسی معیار می‌داند و معتقد است که این نکته توجیه مناسبی برای فرآیند مرکزی‌شدگی در گونهٔ کرمانی می‌باشد.

البته، شایان ذکر است که جایگزینی واکه‌های/ a/ و/ e/ تنها تفاوتی است که در برخی از تکواژگونه‌ها محسوب می‌شود و تبدیل این دو واکه تأثیری در درک واژه‌ها نمی‌گذارد. به عنوان مثال، panǰere/panǰare و češm/čašm از مواردی اند که جایگزینی واکهٔ /a/ به /e/ مشکل ادراکی و تغییر معنایی ایجاد نمی‌کند. از نظر پی‌سیکوف، گرایش به کوتاه شدن در حالت بی‌تکیه و نیز گرایش به از دست دادن وضوح کیفی در این واکه در لهجهٔ تهرانی مشهود است (پی سیکوف، ۱۹٦۰: ۳۱–۳۰).

به هر حال، طبق بررسی آزمایشگاهی شیخ سنگ تجن و بی‌جن‌خان (۱۳۹۲)، میانگین شدت واکه‌های فارسی در رابطهٔ زیر مشهود است:

4) Intensity: ɑ = o > a > e > u > i

شیخ سنگ تجن و بی‌جن‌خان (۱۳۹۲)

طبق این رابطه، در واکه‌های افتاده و میانی، شدت بیشتر از واکه‌های افراشته است؛ به عبارتی، هرچه از میزان ارتفاع زبان کاسته شود، از مقدار بسامد پایه نیز کم می‌شود و مقدار شدت افزایش می‌یابد. اما، آنچه به بحث حاضر مربوط است این است که میانگین شدت بدست آمده برای /a/ از /e/ بیشتر است. از این منظر، تبدیل /a/ به /e/ در گویش فارسی مزینانی در هجای بی‌تکیه را می‌توان نوعی همگونی با محیط محسوب کرد. به عبارتی، با از دست رفتن شدت مورد نیاز برای تکیه‌بر ادا کردن یک هجا پس از ترکیب یا وندافزایی، هستهٔ این هجا نیز شدت لازم را از دست داده و به واکه‌ای تبدیل می‌شود که دارای شدت کمتری است. نکتهٔ جالبی که بر این نتیجه صحه می‌گذارد این است که طبق مطالعهٔ آزمایشگاهی پیش‌گفته میانگین حاصل برای دیرش /e/ از میانگین دیرش /a/ نیز کمتر است:

5) Duration: o > ɑ > a > e> i>u

شیخ سنگ تجن و بی‌جن‌خان (۱۳۹۲)

به ادعای برخی از محققان نمی‌توان به یقین تبدیل /a/ به /e/ را از نوع کاهش دانست. اما، به استناد به مطالعات پیشین در زبان فارسی ضمن این تبدیل از میزان دو فاکتور شدت و دیرش کاسته شده است(نیز نک. صادقی، ۱۳۹٤). در همین راستا، از نظر نورد (۱۹۸٦)، ون برگم (۱۹۹۳)، مون و لیندبلوم (۱۹۹٤) نیز واکه‌های کاهش‌یافته، دارای دیرش کوتاه‌تر و یا مرکزی-شدگی بیشتر فرکانس سازه‌ها نسبت به سایر واکه‌ها هستند.

از طرفی، کاهش واکه‌ای در زبان فارسی از سوی شیخ سنگ تجن و بی‌جن خان (۱۳۹۳) در چارچوب انگارهٔ [AIU] اندرسون (۱۹۹٦) نیز بررسی شده‌است. با توجه بـه انگارهٔ [AIU] واکه‌ها براساس شکل طیف بسامدی (spectral profile) خود به واکه‌های پایدار و ناپایدار طبقه‌بندی می‌شوند. از این منظر، واکه‌های ناپایدار به دلیل شکل طیف بسامدی خود که ترکیبی از شکل‌های طیف بسامدی واکه‌های پایدار است، به یکی از واکه‌های پایدار یا به یکدیگر تبدیل می‌شوند.

از نظر شیخ سنگ تجن و بی‌جن خان (۱۳۹۳) براساس انگارهٔ [AIU] می‌توان کاهش واکه‌ای در زبان فارسی را به لحاظ آکوستیکی توضیح داد و کاهش هر واکه را به فرونشاندن قلـه‌های انرژی آن واکه نسبت داد. این دو، طبق جدول زیر، مقوله‌های واجی واکه‌های پایدار و ناپایدار زبان فارسی را بر حسب انگارهٔ [AIU] ارائه کرده‌اند:

از این منظر، به عنوان نمونه، در کاهش /e/ به [i] در واژهٔ «دویست» [divist] to /devist/ که به دلیل سرعت گفتار در هجای تکیه‌بر روی می‌دهد، مقولهٔ [A] موجود در /e/ از بین رفته یا کاهش می‌یابد. به عبارتی، بر این اساس، در فرایند کاهش واکه‌های ناپایدار به واکه‌های پایدار یکی از مقوله‌های واجی آنها حذف می‌شود.

البته، در این چارچوب، تبیین تبدیل واکه‌های ناپایدار به یکدیگر مانند آنچه در گویش مزینانی شاهد هستیم با پیچیدگی بیشتری همراه است. جدول ۱۳ این تغییر را با انگاره مذکور نشان می‌دهد:

جدول ۱۲: مقوله‌های واجی واکه های فارسی بر حسب انگاره [AIU] (مأخوذ از شیخ سنگ تجن و بی-جن خان، جدول ٦)

طیف آوایی متناظر	مقوله واجی	واکه
برآمده	[A]	ɑ
تورفته	[I]	i
شیدار	[U]	u
برآمده و تورفته	[I, A]	e
برآمده و شیدار	[A, U]	o
برآمده و تورفته	[A, I]	a

جدول ۱۳: تغییر واکه /a/ به [e] در چارچوب [AIU]

A	قوی
[A, I]	
E	ضعیف
[I, A]	

طبق جدول فوق، در تغییر /a/ به /e/ جایگاه دو مقولهٔ واجی با هم عوض شده است، با این توضیح که در واکهٔ /a/ مقولهٔ [A] در جایگاه هسته واقع شده، اما با کاهش مذکور جای خود را به مقوله [I] در هسته /e/ داده است. به عبارتی، در این کاهش با فرایند واژگونی هسته روبرو هستیم که طبق آن از نظر کراسوایت، مقولهٔ [A] در هستهٔ واکهٔ واقع در هجای بی‌تکیه قرار نمی‌گیرد. اما، گویا تغییر یا کاهش /ɑ/ به /o/ در بافت‌های بی‌تکیه گویش مزینانی (نک. مثال ٦) این تعمیم را نقض می‌کند چون طبق جدول ۱۳ ضمن این تغییر شاهد افزایش یک مقوله واجی نیز هستیم [A, U]=/o/ :

6) darmɑn’de ⟹ dermon’da

به هر حال، ملاحظات فوق تعمیم زیر را از منظر نظریه بهینگی به دست می‌دهد:

در گویش مورد وصف، واکهٔ /a/ در هجای فاقد تکیهٔ ناشی از انتقال جایگاه تکیه در اثر وندافزایی و ترکیب با محیط همگون و به واکهٔ /e/ تبدیل شده و این امر با یک درجه افراشتگی آن محقق می‌گردد؛ چنانچه، در مجاورت واکهٔ /a/ همخوان چاکنایی وجود داشته باشد، کاهش واکه‌ای صورت نمی‌گیرد.

در ادامه، با توجه به این تعمیم، محدودیت‌های پایایی و نشانداری زیر برای کاهش واکه‌ای مورد وصف در نظر گرفته شده۱ و علت آن در چارچوب کراسوایت (۲۰۰۰) تبیین خواهد شد:

A) IDENT-IO/front

الف) ارزش مشخصه‌ی [+پیشین] هستهٔ هجای بی‌تکیه در درون‌داد و برون‌داد یکسان است.

B) IDENT-IO/low

ب) ارزش ویژگی [+افتاده] هسته‌ی هجای بی‌تکیه در درون‌داد و برون‌داد یکسان است.

C) *UNSTRESSED/a

ج) وجود واکه /a/ در هجای بی‌تکیه مجاز نیست.

D) *ʔ/he

۱ – یادآوری می‌شود که با توجه به قابل پیش‌بینی بودن مشخصه‌ی [گردی] در واکه‌های زبان فارسی با توجه به پسین یا پیشین بودن، محدویت مجزایی برای این مورد در نظر گرفته نشد.

د) زنجیره «چاکنایی+واکه پیشین میانی» مجاز نیست. برای مثال، در کلمات زیر کاهش رخ نمی‌دهد: اَحسان/ عَبرت/ عَنتر/ عَناب/ اَنگور/ عَصمت/ عَفت/ عَزت / ...

در میان محدودیت‌های فوق، موارد ج و د از خانواده‌ی محدودیت‌های نشانداری هستند. بین این دو، محدودیت *ʔ/he بر دیگری تسلط دارد؛ زیرا مانع از کاهش واکه /a/ می‌شود. برای نشان دادن این موضوع، واژه‌ی «هم‌سن» را در تابلو ١٤ مورد بررسی قرار می‌دهیم:

تابلو ١٤: بررسی رقابت درون‌دادها برای حفظ یا تغییر واکه /a/ در واژه «هم» پس از ترکیب با «سن»

/ham+sen/	*ʔ/he	*UNSTRESSED/a
→1) [ham'sen]		*
2) [hem'sen]	*! W	L

پس از انجام فرایند ترکیب، «هم» تکیه خود را از دست داده و طبق محدودیت *UNSTRESSED/a کاهش واکه‌ای مورد انتظار است؛ اما، محدودیت *ʔ/he مانع از آن می‌شود. به عبارت دیگر، گزینه‌ی۲ با وجود تبعیت از محدودیت *UNSTRESSED/a، از محدودیت دیگر تخطی مهلک کرده و از دور رقابت خارج می‌شود. پس خواهیم داشت:

7) *ʔ/he ›› *UNSTRESSED/a

با مشخص شدن این مطلب، به تعامل و سلسله مراتب این دو محدودیت نشان‌داری با محدودیت‌های پایایی الف و ب فوق می‌پردازیم؛ تابلو ١٥، تعامل و سلسله مراتب محدودیت‌ها را با واژه «هردم‌بیل» به عنوان درون‌داد نشان می‌دهد:

تابلو١٥: بررسی رقابت درون‌دادها برای حفظ یا تغییر واکه /a/ در واژه «هر» پس از ترکیب با «دم+بیل»

/har+dam+bil/	*ʔ/he	IDENT-IO/front	*UNSTRESSED/a	IDENT-IO/low
→1) [hardem'bil]			*	*
2) [hardam'bil]			**!	
3) [herdem'bil]	*!			**
4) [hardom'bil]		*!	*	*
5) [herdom'bil]	*!	*		**

موارد زیر از تابلو۱۵ استنباط می‌شود: الف) ازآنجاکه واکه‌ی هدف فرایند کاهش در مشخصه‌ی [+پیشین] با واکه‌ی /a/ یکسان است، محدودیت پایایی IDENT-IO/front بر محدودیت UNSTRESSED/a* تسلط دارد- تخطی مهلک گزینه‌ی ٤ در این محدودیت نیز حاکی از این امر است؛ ب) ازآنجاکه رتبه‌بندی دو محدودیت نشانداری ʔ/he* و پایایی IDENT-IO/low تأثیری در انتخاب گزینه‌ی بهینه و از دور خارج کردن گزینه‌های بازنده ندارد، نمی‌توان هیچ یک را بر دیگری مسلط دانست؛ ج) محدودیت IDENT-IO/low نیز، از آن جهت که راه را برای اعمال نفوذ محدودیت UNSTRESSED/a* باز گذاشته (با درون‌داد فوق، واکه‌ی هجای دوم یعنی dem)، تحت تسلط آن محسوب می‌شود.

به منظور اطمینان بیشتر، تعامل محدودیت‌های پیش‌گفته را باری دیگر با واژه «سردی» به عنوان درون‌داد در تابلو ١٦ بررسی می‌کنیم:

تابلو١٦: بررسی رقابت درون‌دادها برای حفظ یا تغییر واکه /a/ در واژه «سرد» پس از اشتقاق

/sard+i/	*ʔ/he	IDENT-IO/front	*UNSTRESSED/a	IDENT-IO/low
→1) [ser'di]				*
2) [sar'di]			*!	
3) [sor'di]		*!		*
4) [sir'di]				**!

موارد زیر از تابلو١٦ استنباط می‌شود: الف) محدودیت نشانداری ʔ/he* در مورد این درون‌داد کاربردی نداشته و هاشور خورده‌است؛ ب) تنها محدودیتی را که گزینه‌ی بهینه‌ی شماره ۱ نقض کرده، محدودیت پایایی IDENT-IO/low بوده تا بتواند محدودیت نشانداری UNSTRESSED/a* را پشت سر گذارد؛ ج) گزینه‌ی ۲ که به طور کامل به درون‌داد وفادار بوده، از UNSTRESSED/a* تخطی مهلک کرده و از دور رقابت خارج می‌شود؛ د) گزینه‌ی ۳ محدودیت UNSTRESSED/a* را رعایت کرده، اما از محدودیت پایایی IDENT-IO/front تخطی مهلک نموده است – این امر، بند الف توضیحات تابلو ١٤ را تأیید می‌کند؛ ه) گزینه‌ی ٤ با وجود رعایت تمامی محدودیت‌های پیش‌گفته، محدودیت پایایی IDENT-

IO/low را دو بار نقض کرده و نقض دوم آن مهلک محسوب می‌شود. با این وصف، ممکن است گفته شود چرا با وجود این که میزان رسایی واکه /i/ از /e/ کم‌تر است کاهش /a/ به /i/ صورت نمی‌گیرد؛ این امر حاکی از این است که محدودیت‌های پایایی، هرچند در پایین‌ترین سطح سلسله مراتب قرار گرفته باشند، مانع از عملکرد نامحدود گرایش‌های طبیعی شده که در نظریه بهینگی به صورت محدودیت‌های نشان‌داری نمایانده می‌شوند.

۵. نتیجه‌گیری

پژوهش ثبت شده در این مقاله با این هدف صورت گرفت که کاهش هم‌زمانی واکهٔ /a/ به /e/ در گویش فارسی مزینانی پس از وندافزایی و ترکیب در چارچوب بهینگی توصیف شده و انطباق آن با تقسیم‌بندی‌های شیخ سنگ تجن و بی‌جن‌خان (۱۳۸۹)، کراسوایت (۲۰۰۰)، هریس (۲۰۰۵)، انگارهٔ[AIU] اندرسون (۱۹۹۶) بررسی شد.

در راستای تحقق این هدف و پاسخ به سؤال اول تحقیق، این نتیجه حاصل شد که تبیین این تغییر واکه‌ای از میان دیدگاه‌های پیش‌گفته با تقسیم‌بندی کراسوایت (۲۰۰۰) انطباق دارد. نتایج بررسی نشان داد که در این گویش، واکه‌ی /a/ در هجای فاقد تکیه‌ی ناشی از انتقال جایگاه تکیه در اثر وندافزایی ویا ترکیب به واکه‌ی /e/ تبدیل شده و این امر با یک درجه افراشتگی آن محقق می‌گردد؛ با وجود زایا بودن این فرایند، داده‌هایی مشاهده شدند که در آنها واکه‌ی /a/ در مجاورت همخوان چاکنایی قرار داشته و ازاین‌رو، کاهش واکه‌ای مذکور صورت نمی‌گیرد. با توجه به این تعمیم و بررسی آن در جداول ۱۶ تا ۱۸، سلسله مراتب محدودیت‌ها در کاهش واکه‌ای مشهود به صورت زیر است:

طبق تقسیم بندی کراسوایت(۲۰۰۰)، کاهش واکه‌ای واجی مورد وصف در این گویش از نوع رسایی‌بنیاد محسوب می‌شود؛ به عبارت دیگر، واکه‌ی /a/ که در صدر سلسله مراتب رسایی قرار دارد به واکه‌ی کم‌رساتر /e/ تبدیل شده است. مضافاً، در این چارچوب می‌توان این کاهش واکه‌ای را نوعی همگونی به حساب آورد؛ زیرا، در پی از دست رفتن برجستگی محیط وقوع

یک هسته ناشی از انتقال جایگاه تکیه، از میزان رسایی آن هسته نیز کاسته شده تا به لحاظ برجستگی با محیط وقوع یا هجا همگون گردد. با این اوصاف، هسته‌ی کم‌رسا بایستی در هجای بدون تکیه واقع شود.

از طرفی، بررسی در چارچوب انگارۀ [AIU] نیز نشان داد که در تغییر /a/ به /e/ جایگاه دو مقولۀ واجی با هم عوض شده است، با این توضیح که در واکۀ /a/ مقولۀ [A] در جایگاه هسته واقع شده، اما با کاهش مذکور جای خود را به مقوله [I] در هسته /e/ داده است. به عبارتی، در این کاهش با فرایند واژگونی هسته روبرو هستیم که طبق آن از نظر کراسوایت، مقولۀ [A] در هستۀ واکۀ واقع در هجای بی‌تکیه قرار نمی‌گیرد. با این حال، مثال نقیض این تعمیم در کاهش /ɑ/ به /o/ در بافت‌های بی‌تکیۀ گویش مزینانی مشاهده شد.

مقایسۀ داده‌های این گویش با موارد نظیر آنها در گونۀ معیار نیز نشان داد که حفظ واکه‌ی /a/ در هجای پایانی داده‌های گویش مزینانی (مثل کوزه، نامه و خانه gofta, nama & xana) و در عوض، تغییر آن به /e/ در محیط بدون تکیه (مثل پنکه، penka) به وضوح نشان می‌دهد که این گویش دقیقاً عکس گونۀ معیار عمل کرده‌است.

فهرست منابع و مآخذ

ابوالحسنی‌زاده، وحیده. عبدالعلی‌زاده، مریم. (۱۳۹۲). بررسی کاهش واکه‌ای و مشخصه‌های آکوستیکی واکۀ/æ/ در لهجه‌کرمانی. *مطالعات زبان و گویش های غرب ایران*، سال اول، ش۲، صص، ۱ – ۱٤.

پرمون، یدالله. (۱۳۷۵). *نظام آوایی گونۀ کرمانی ازدیدگاه واجشناسی زایشی و واجشناسی جز مستقل*. پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه علامه طباطبایی، دانشکدۀ ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی.

پی‌سیکوف، ل.س. (۱۹٦۰)، *لهجۀ تهرانی*، ترجمۀ محسن شجاعی، ۱۳۸۰، تهران : نشر آثار فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

ثمره، یداله. (۱۳٦٤). *آواشناسی زبان فارسی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

شیخ سنگ تجن، شهین. باحور، زینب. (۱۳۹۸). کاهش واکه‌ای در گویش گیلکی، *هفتمین کنگره ملی پژوهش های کاربردی در مطالعات زبان*. دسترسی در https://civilica.com/doc/989807/

شیخ سنگ تجن، شهین. بی‌جن‌خان، محمود. (۱۳۹۲). بررسی ماهیت صوت‌شناختی واکه‌های فارسی در هجا CV گفتار اظهاری. *زبان‌پژوهی*. سال ٤، ش ۸. صص ۹۷ – ۱۱۷.

شیخ سنگ تجن، شهین. بی‌جن‌خان، محمود. (۱۳۹۳). کاهش واکه‌ای در زبان فارسی بر اساس انگارهٔ[AIU] . *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، سال ٦، شماره ۱، صص ٦۳–۷٦.

شیخ سنگ تجن، شهین. بی‌جن‌خان، محمود. (۱۳۸۹). بررسی کاهش واکه‌ای در زبان فارسی محاوره‌ای، *مجله پژوهش‌های زبانشناسی*، سال ۲، شماره ۱، صص ۳۵–٤۸.

صادقی، وحید. (۱۳۹٤). بررسی آوایی کاهش واکه ای در زبان فارسی. *جستارهای زبانی*، دوره ٦ ، ش۳، پیاپی ۲٤، صص ۱٦۵–۱۸۷.

صادقی، وحید. منصوری هره‌دشت، نیلوفر. (۱۳۹٤). کیفیت واکه در زبان فارسی: مقوله‌ای پایدار یا تغییرپذیر؟: یک مطالعه موردی بر روی گویشوران مرد. *پژوهش‌های زبانی*، س ٦، ش ۲، صص ٦۱ – ۸۱.

کامبوزیا، عالیه کرد زعفرانلو. (۱۳۸۵). *واج‌شناسی قاعده‌بنیاد*. تهران: سمت.

مزینانی، ابوالفضل. (۱۳۹۵). ساخت افعال گویش مزینانی: پلی از پهلوی به فارسی معاصر. *مجلهٔ زبانشناسی و گویشهای خراسان*، پیاپی۱٤، صص ۱٤۱–۱٦۲.

مزینانی، ابوالفضل. (۱۳۸۷). *بررسی پی‌بست‌های ضمیری گویش مزینانی در قیاس با فارسی میانه*. پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس.

مزینانی، ابوالفضل. عالیه کامبوزیا. گلفام، ارسلان. (۱۳۹٤)، بررسی واژه‌بست‌های ضمیری گویش مزینانی. *ویژه‌نامه زبان‌ها و گویش‌های ایرانی*، دوره جدید، ش ۵، صص ۸۱–۱۰۱.

Crosswhite, C. (2000). Sonority-Driven Reduction. Presented at BLS 26.

Crosswhite, C. (2000) *Contrast – Enhancing Vowel Reduction in Bantu tone language: An OT Analysis of Shimakonde*. University of Rochester.

Harris, J. (2005) Vowel Reduction as Information Loss. Department of phonetics and linguistics, University College of London.

Kenstowicz, Michael. (1994). *Phonology in Generative Grammar*. Cambridge, Mass. & Oxford: Blackwell.

Lazard, G. (1992). *Gammar of Contemporary Persian*. Mazda publishers.

Moon, S. J., & B. Lindblom (1994). Interaction between Duration, Context, and Speaking Style in English Stressed Words. *Journal of the Acoustical Society of America*, 96, 40-55.

Nord, L. (1986). Acoustic Studies of Vowel Reduction in Swedish. *Quarterly Progress and Status Report*, 4, 19-36.

Van Bergem, D. R. (1993). Acoustic Vowel Reduction as a Function of Sentence Accent, Word Stress, and Word Class. *Speech Communication*, 12, 1- 23.

Vowel Reduction/a/ to /e/ after Affixation in Mazinani Persian Dialect and its Analysis from Different Approches

Sharareh Sadat Sarsarabi[1]
Department of English, Farhangiyan University, Mashhad, Iran (Corresponding Author)

Abolfazl Mazinani[2]
Visiting lecturer of the Department of English Language, Farhangian University, Mashhad, Iran

Received:05/02/2023 Accepted: 19/09/2023

Abstract

Vowel reduction has been significantly investigated and classified in previous studies, especially by Crosswhite (2000), Harris (2005) and Anderson (1996). The present study was conducted aiming to describe the vowel reduction of /a/ to /e/ after affixation, which is observed in Mazinani Persian Dialect (Sabzvar-Khorasan Razavi) in the framework of Optimality Theory. Then, its compatibility to the aforementioned classifications was tested to explain the reduction. According to generalization obtained from the Optimality analysis, the vowel change /a/ to /e/ occurs in syllables the stress of which is lost after affixation and coumpounding. However, if there is a glottal consonant such as /h/ or /ʔ/ adjucent to /a/, the reduction will not take place. In addition, the compatibility analysis showed that Crosswhite's classification can be used to justify the happening reduction. In other words, the described reduction was classified as a sonority-driven change. On the other hand, the analysis based on the [AIU] model showed that the /a/ to /e/ reduction implies the process of headedness-reversal. According to Crosswhite, the category [A] can not be the head of the vowel which is located in the nucleus of an unstressed syllable; of course, an opposite example was observed in the reduction of /ɑ/ to /o/ in Mazinani Dialect. The comparison between the dialect's data and their equivalent in Standard Persian showed that these two varriant of Persian behave opposite to each other.

Keywords: Mazinani dialect; vowel reduction; sonority-deriven reduction; unstressed syllable; optimization theory

1. dr.sarsarabi@cfu.ac.ir
2. mazinani3849@gmail.com

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: 10.22067/JLKD.2023.80800.1146

نشانه‌شناسی فرهنگی رمان رهش با تکیه بر رمزگان‌های بارت

حسین رضائی لاکسار، دانشجوی دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول)
یوسف آرام، استادیار زبان‌شناسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران
مازیار مهیمنی، استادیار زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

صص: ۱۰۰-۱۲۳

چکیده

رهش آخرین رمان رضا امیرخانی است. او در این رمان به موضوع توسعهٔ نامتوازن تهران پرداخته است. این رمان مانند سایر آثار امیرخانی به چاپ‌های متعدد رسید و جایزهٔ ادبی جلال آل احمد را نیز نصیب خود کرد؛ نکته‌ای که ضرورت نقد و بررسی آن را نشان می‌دهد. از این رو، هدف مقالهٔ حاضر این است که با استفاده از نظریهٔ رمزگان بارت به تحلیل نشانه‌شناختی این رمان پرداخته شود. برای این کار ابتدا رمزگان‌های پنج‌گانه، با تأکید بر رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی، در واحدهای خوانش برگزیده تحلیل و بررسی می‌شود. سپس به نقد این متنِ واسازی‌شده با نگاهی به مفهوم ایدئولوژی پرداخته می‌شود تا به حقیقت مادی پنهان در متن دست یازیم. نتایج حاصل از این بررسی نشان می‌دهد که روش بارت، در صورتی که با خوانشی فرامتنی همراه شود قادر است پرتوی بر زوایای پنهان و تاریک متن بیفکند. برای مثال، تقابلی تکرارشونده در رمان حول مضامین طبیعت/شهر، پاکی/آلودگی و سنت/تجدد از همان سطرهای نخستین رمان شکل می‌گیرد و تا پایان ادامه می‌یابد و تقویت می‌شود. تقابلی که بدیهی و طبیعی انگاشته می‌شود و تردید در آن روا نیست. نیز معلوم شد که راوی داستان با ایجاد تقابل‌های کاذب میان شخصیت‌های سیاه و سفید، سعی در پوشاندن بخشی از واقعیت و گاهی واژگونه نشان دادن آن دارد. ویژگی‌هایی که رهش را تبدیل به متنی ایدئولوژیک می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی فرهنگی، رضا امیرخانی، رهش، رمزگان‌های بارت، ایدئولوژی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۳۰

پست الکترونیکی: 1. hosseinrezaeilaksar@yahoo.com 2. youssefaram@gmail.com
3. m.mohaymeni@basu.ac.ir

۱. مقدمه

رضا امیرخانی از نویسندگان پرکار پس از انقلاب است که آثار متعددی را در قالب رمان، سفرنامه و نقد اجتماعی منتشر کرده است. تقریباً تمام آثار این نویسنده به چاپ‌های متعدد رسیده و با استقبال مخاطبان خاص خود مواجه شده است. امیرخانی از سال ۱۳۷٤ تا کنون پنج رمان نوشته و *رهش*، آخرین رمان منتشرشدهٔ اوست که چاپ اول آن در سال ۱۳۹٦ انتشار یافت و تا سال ۱۳۹۸، ۱۸ بار تجدید چاپ شد. این رمان به عنوان اثر برگزیدهٔ یازدهمین دورهٔ جایزهٔ جلال آل احمد در بخش رمان و داستان بلند نیز انتخاب شد. بنابراین، از آن‌جا که *رهش* توانسته است رضایت جامعه و سیاست حاکم را توأمان به‌دست آورد می‌توان آن را رمانی موفق توصیف کرد؛ موفقیتی که ضرورت نقد و بررسی آن را نشان می‌دهد.

امیرخانی در این رمان به‌دنبال نشان دادن مشکلات توسعهٔ نامتوازن شهری است و می‌خواهد بن‌بست‌های موجود در این الگوی توسعه را از دیدگاه خود توصیف می‌کند (امیرخانی، ۱۳۹۷). اما کارکرد این رمان، هم‌چون همهٔ آثار ادبی، تنها توصیف شرایط حاکم بر جامعه نیست، بلکه می‌تواند تأثیرات عملی نیز داشته باشد. ایگلتون[۱] (۱۳۹۸ الف: ۱٦۳) در این زمینه می‌گوید «ادبیات شاید توصیف جهان به نظر برسد و گاهی اوقات به‌واقع چنین است، اما نقش واقعی آن اجرایی است، یعنی به‌منظور پدید آوردن اثراتی خاص در خواننده، زبان را در چارچوب قراردادهای معینی به کار می‌گیرد».

حال سؤال این است که چگونه می‌توان «اثرات خاص» و «دلالت»های پیدا و پنهان متن را بیرون کشید و تحلیل کرد. کالر [۲] در پاسخ به این سؤال می‌گوید که از نظر بارت[۳] نمی‌توان «کار تحلیل یک متن را آغاز کرد... بدون در نظر گرفتن منظر معنایی (محتوایی) آن، اعم از این‌که این منظر مضمونی، نمادی یا ایدئولوژیک باشد» (ن.ک. کالر، ۱۳۸۸: ۳۵۵). بنابراین، برای بررسی هر متنی ابتدا باید محتوای اولیه آن را در نظر گرفت. سپس باید این محتوا را «در قالب رمزگان‌های[٤] متعددی 'شالوده‌شکنی' و تجزیه» کرد، آن‌گاه «عملکرد همین رمزگان‌هاست که موضوع اصلی تحلیل را به خود اختصاص می‌دهد» (کالر، ۱۳۸۸: ۳۵۵). این همان کاری است که بارت در

۱. Terry Eagleton
۲. Jonathan Culler
۳. Roland Barthes
۴. codes

اس/زد[1] (۱۹۷۰) انجام داده است، شیوه‌ای بسیار کارآمد که می‌توان با استفاده از آن مصالح لازم را برای تحلیل و نقد متن به دست آورد و دلالت‌های پنهان آن را شناسایی کرد. دلالت‌هایی که پا را فراتر از متن می‌گذارد و به عوامل بیرون از متن می‌رسد. اما روش بارت در این کتاب به‌رغم این‌که خلاقیت و جذابیت کم‌نظیری در خود دارد، کار تحلیل و خوانش متن را تمام نمی‌کند و از «جمع‌بندی نهایی اثر در نوعی مفهوم منسجم» پرهیز می‌کند. در واقع رمزگان‌های بارت «بیشتر پراکندگی و قطعه‌قطعه بودن متن را نشان می‌دهند» (ایگلتون، ۱۳۹۸الف: ۱۹۱).

همین ناتمامی در تفسیر، ما را بر آن داشت تا در پژوهش حاضر پس از اعمال نظریهٔ رمزگان بارت بر متن، رمزگان‌های حاصل را دست‌مایهٔ نشانه‌شناسی فرهنگی و خوانشی فرامتنی قرار دهیم و به دلالت‌های پیدا و پنهان ایدئولوژیک رمان *رهش* دست یابیم. گفتنی است که منظور از نشانه‌شناسی فرهنگی در این پژوهش، بررسی، تحلیل و تفسیرِ دلالت‌های ایدئولوژیکِ متن براساس رمزگان‌های بارت و با رویکردی فرامتنی است. به عبارت دیگر، از طرفی مطالعهٔ متن ادبی به‌مثابهٔ یکی از نمودهای فرهنگ از منظری نشانه‌شناختی (نظریهٔ بارت در *اس/زد*) مد نظر است، و از طرف دیگر همین نشانه‌پردازی متن ادبی از منظری فرهنگی (ایدئولوژیک) تفسیر خواهد شد.

۲. روش پژوهش

در پژوهش حاضر، همان‌طور که بارت توصیه کرده است (ن.ک. بارت، ۱۹۷٤: ۱۰)، ابتدا رمان *رهش* چند بار بازخوانی و سپس تمام متن به واحدهای خوانش متعددی (۷۸۰ واحد خوانش، با قرائت این نگارندگان) تقسیم شد. بدیهی است که بررسی تمام واحدهای خوانش رمان *رهش* نه ممکن است (باتوجه به حجم بالا) و نه مطلوب (زیرا هدف این مقاله تکرار مکانیکی الگوی بارت و پیدا کردن دوبارهٔ رمزگان‌های کشف شده نیست). بنابراین، تعداد محدودی از واحدهای خوانش حول محور دو خط داستانی اصلی رمان بررسی خواهند شد. نکتهٔ دیگر این‌که از میان رمزگان‌های پنج‌گانه، تنها سه رمزگان (معنایی، نمادین و فرهنگی) هستند که سازوکار نامحدودی دارند و دامنهٔ دلالت را هرچه بیشتر گسترش می‌دهند و در نتیجه متن را «نوشتنی» می‌کنند. بنابراین این سه رمزگان برای هدف مقالهٔ حاضر، یعنی نشانه‌شناسی فرهنگی، مناسب‌تر هستند.

---

۱. S/Z

اما رمزگان‌های هرمنوتیکی و کنشی باتوجه به ساختارشان، محدود هستند و کماکان متن را در محدودهٔ متون «خواندنی» نگه می‌دارند (بارت، ۱۹۷٤: ۳۰). رمزگان هرمنوتیک، چنان‌که بارت می‌گوید ضامن روایت‌پذیری متن است (همان: ۲٦۲) و رمزگان کنشی بیشتر به کار تحلیل ساختاری متن می‌آید (همان: ۲۰٤). از این رو، با توجه به نقش کم‌رنگ‌تر رمزگان‌های کنشی و هرمنوتیکی در بررسی فرامتنی و فرهنگی، تأکید عمدهٔ مقالهٔ حاضر بر رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی است. هر چند که در موارد لزوم به دو رمزگان دیگر نیز اشاره خواهد شد.

ناگفته نماند که تحلیل داده‌ها در این پژوهش دو بخش دارد. ابتدا واحدهای خوانش برگزیده در چارچوب نظریهٔ رمزگان بارت تحلیل می‌شوند، آن‌گاه، (در بخشی جداگانه) نتایج حاصل از این تحلیل درون‌داد نقدی ایدئولوژیک قرار می‌گیرد تا تن به تفسیر بدهد. با این حال، تأکید می‌کنیم که این فقط یکی از قرائت‌های ممکن متن است و لزوماً قرائت برتر نیست. زیرا چنان‌که بارت (۱۹۷٤) معتقد است نمی‌توان یک خوانش را بر خوانش‌های دیگر برتری داد و تکثر متن را نادیده گرفت. بنابراین باید هم‌صدا با ایگلتون گفت: «نیاز به گفتن ندارد که در بررسی من از این داستان چیزهای زیادی ناگفته مانده است. تفسیرها همه جانب‌دارانه، نسبی و موقتی‌اند. در نقد و تفسیر، کسی حرف آخر را نمی‌زند» (ایگلتون، ۱۳۹۸ب: ۲۰۱–۲۰۰).

۳. پیشینهٔ پژوهش

تا جایی که جست‌وجوهای نویسندگان سطور حاضر نشان می‌دهد تاکنون هیچ پژوهشی به بررسی رمان *رهش* با استفاده از نظریهٔ رمزگان بارت نپرداخته است. با این حال، نگاهی گذرا می‌افکنیم به پژوهش‌هایی که رمان *رهش* را در چارچوب‌های دیگری غیر از نظریهٔ بارت بررسی کرده‌اند. هم‌چنین به نمونه‌هایی از پژوهش‌های انجام‌شده در چارچوب نظریهٔ رمزگان بارت، با پیکره‌ای متفاوت، نیز اشاره خواهد شد.

کشاورز (۱۳۹۸) به بررسی عناصر داستان در رمان *رهش* پرداخته است. وی در پژوهش خود به این نتیجه رسیده که امیرخانی «استاد حفظ پی‌رنگ است و می‌تواند به منطقی‌ترین شکل ممکن زمین و زمان را به هم ربط بدهد» اما داستانش اوج ندارد و در شخصیت‌پردازی نیز ضعیف عمل کرده است. درون‌مایه نقطهٔ قوت کار امیرخانی است و در مجموع می‌توان گفت که در به‌کارگیری عناصر داستان تقریباً موفق عمل کرده است. هم‌چنین، پوریزدانپناه کرمانی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای به نقد جامعه‌شناختی *رهش* بر اساس ساخت‌گرایی گلدمن پرداخته است. نویسنده با

بررسی موضوع، شخصیت‌ها، مسائل فردی و اجتماعی مطرح در رمان و بستر تاریخی، سیاسی و اجتماعی آن کوشیده است بازتاب ساختارهای جامعه در *رهش* و نیز اعتراض ضمنی آن نسبت به جامعه را نشان دهد. در نهایت به این نتیجه رسیده است که امیرخانی در این رمان توانسته است مشکلات ساختار شهری تهران را به‌خوبی بیان و آن‌ها را نقد کند و به چالش بکشد؛ مشکلاتی از قبیل تقابل سنت و مدرنیته، شکاف طبقاتی، مشکلات محیط زیستی، دو رویی کارمندان، خودباختگی فرهنگی و غیره. گرجی (۱۳۹۹) نیز در مقاله‌ای به بررسی و تحلیل *رهش* با توجه به دیدگاه آلن دو باتن و پل تیلیش در خصوص اضطراب موقعیت پرداخته است. به‌زعم نویسندهٔ مقاله، امیرخانی نویسنده‌ای است که همواره در آثارش به موقعیت ناهنجار انسان مدرن پرداخته است. به‌طور خاص در رمان *رهش*، مسئلهٔ اضطراب موقعیت مطرح شده است که بررسی آن را ضروری می‌سازد.

اکنون به نمونه‌هایی از پژوهش‌های انجام‌شده در چاچوب نظریهٔ رمزگان بارت اشاره خواهیم کرد.

شام روشن (۱۳۹۰) با استفاده از نظریهٔ رمزگان‌های بارت به روایت‌شناسی برخی از داستان‌های معاصر فارسی پرداخته است. وی در این اثر کوشیده است نشان دهد این آثار تا چه اندازه «خواندنی» و «نوشتنی» هستند. او با بررسی رمزگان‌های پنج‌گانهٔ حاصل از تقطیع پیکرهٔ خود نشان می‌دهد که میزان کاربرد رمزگان‌های کنشی و هرمنوتیک بسیار بیشتر از سایر رمزگان‌هاست و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که بیشتر آثار فوق «خواندنی» و فاقد تکثر هستند، زیرا از نظر بارت تفوق این دو رمزگان حاکی از این است که متن برگشت‌ناپذیر، فاقد تکثر و در نتیجه، «خواندنی» است. روشن است که چنین تحلیلی گامی فراتر از توصیف برنداشته است. هم‌چنین، «رمزگان‌شناسی حیوان در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور» (۱۳۹۳)، عنوان مقالهٔ فقیه مرزبان و کریمی است. از نظر آن‌ها حیوانات در این داستان‌ها به مثابهٔ رمزگان‌های مهمی مطرح شده‌اند که با توجه به جایگاه‌شان نمایان‌گر رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی هستند. برای مثال «باغ وحش» و تقابل دوگانهٔ انسان/حیوان در داستان *سایه‌ای از سایه‌های غار* حاکی از رمزگان نمادین است که باعث شکل‌گیری ساختار دوگانه در داستان می‌شود. در نهایت، نویسندگان به این نتیجه می‌رسند که در این داستان‌ها «طیف مختلفی از تقابل، تشابه، یکسان‌سازی و این‌همانی انسان و حیوان صورت می‌گیرد» و «در واقع، تقابل‌های موجود در داستان‌ها همگی نشان‌دهندهٔ

دوسویه و دوبعدی بودن انسان است که منجر به کنش‌های مختلفی در روایت و ساختار داستان می‌شود». صافی پیرلوجه (۱۳۹٦)، نیز در فصلی از کتاب خود به معرفی و شرح رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت با استفاده از نمونه‌هایی از شعر و داستان‌های معاصر فارسی پرداخته است. نویسنده در این اثر کوشیده است در چارچوب متن محصور نماند و با تکیه بر بافت فرهنگی، اجتماعی و تاریخی حاکم بر متن، دریچه‌ای برای ورود به بحث دامنهٔ خوانش‌پذیری و تکثر در دلالت‌مندی و معنای متن بگشاید.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود هیچ‌یک از پژوهش‌های فوق با استفاده از نظریهٔ رمزگان بارت در پی بررسی و تحلیل رمان *رهش* نبوده‌اند.

٤. مبانی نظری پژوهش

رولان بارت (۱۹۱۵–۱۹۸۰)، اندیشمند و منتقد بزرگ فرانسوی در کتاب *اس/زد* داستانی از بالزاک[۱] به نام *سارازین*[۲] را به ٥٦۱ واحد خوانش[۳] تقسیم می‌کند و با تحلیل آن‌ها نهایتاً به پنج رمزگان دست می‌یابد. اندازهٔ هر واحد خوانش و نحوهٔ شناسایی آن در نظر بارت کاملاً دل‌بخواهی است و بنا به نظر منتقد می‌تواند از یک کلمه تا چند پاراگراف باشد؛ گویی «زلزله‌ای کوچک» در سرزمین متن رخ داده است. در این روش الگوی برش متن معنایی است و هر واحد خوانش به‌مثابهٔ دال عمل می‌کند و تحلیلی که از آن ارائه می‌شود به‌نوعی مدلول آن است (بارت، ۱۹۷٤: ۱۳). رمزگان‌های پنج‌گانه عبارت‌اند از رمزگان هرمنوتیک[٤]، رمزگان معنایی[٥]، رمزگان نمادین[٦]، رمزگان کنشی[۷] و رمزگان فرهنگی[۸] (یا ارجاعی[۹]) که همهٔ مدلول‌های متن ذیل آن‌ها قرار می‌گیرد.

رمزگان هرمنوتیک با طرح معما یا رازی خواننده را به خواندن ادامهٔ داستان ترغیب می‌کند؛ برای مثال «عنوان خود داستان سارازین چنین کارکردی دارد. این که سارازین کیست؟ یا

---

۱. Honore de Balzac
۲. Sarrasine
۳. lexia
۴. hermeneutic
۵. semic
۶. symbolic
۷. proairetic
۸. cultural
۹. referential

چیست؟». در واقع این رمزگان پرسش‌هایی را مطرح می‌کند تا در نهایت پاسخی به آن‌ها داده شود. **رمزگان معنایی** مربوط به دلالت‌های ضمنی است. یعنی مفاهیم و مدلول‌هایی که به طور تلویحی بیان می‌شوند، به‌ویژه خصوصیات شخصیت‌ها، مکان‌ها و کنش‌ها. برای نمونه نام سارازین در فرانسوی به‌خاطر **e** پایانی‌اش (نشانهٔ تأنیث در زبان فرانسه) تلویحاً اشاره به زنانگی دارد. **رمزگان نمادین** حاکی از ترکیب‌بندی‌هایی است که با نظمی خاص در متن تکرار و در نهایت غالب می‌شوند. این رمزگان بیان‌گر تقابل‌های دوگانه در متن است؛ تقابل‌هایی که باعث عمیق‌تر شدن و پیچیدگی متن می‌شوند مانند خوب/بد، خیر/شر، زشت/زیبا و قس علی هذا. **رمزگان کنشی** چنان که از نامش پیداست رمزگان کنش‌ها و رویدادهاست و اشاره به پی‌رفت‌های داستان دارد که می‌توان آن‌ها را فهرست کرد. مثلا می‌گوییم «صحنهٔ قتل» یا «هنگام آدم‌ربایی». این رمزگان در کنار رمزگان هرمنوتیکی داستان را پیش می‌برد. و در نهایت **رمزگان ارجاعی یا فرهنگی** که اشاره به دانش بیرون از متن دارد. مانند دانش پزشکی، ادبی، تاریخی، روان‌شناختی و .... در واقع خواننده برای درک این رمزگان باید از دانش خود دربارهٔ جهان واقعی استفاده کند (بارت، ۱۹۷٤: ۱۸-۱٦؛ موریارتی[۱]، ۱۳۹۹: ۲۲۷-۲۳۱). در واقع هم‌صدا با اسکولز[۲] (۱۳۸۳: ۲۱۹) باید گفت که حسن بزرگ این روش وارد کردن بعد معناییِ روایت به عرصهٔ نقد ساختارگرایی است، اما ممکن است اصلاح آن نیز ضرورت داشته باشد و این امر جز با به‌کارگیری آن میسر نمی‌شود.

باری، استفاده از روش بارت می‌تواند پرتوی بر دلالت‌های پنهان پیکرهٔ مورد بررسی بیفکند، لیکن نه فقط از طریق تقطیع متن به واحدهای خوانش و توصیف صرف آن، بلکه با در پیش گرفتن رویکردی استعلایی که پا را فراتر از مرزهای متن می‌گذارد؛ تا بدین ترتیب متن پس از واسازی، دوباره به متنیت برسد و تن به تفسیر بدهد. در این مسیر نظریهٔ رمزگان بارت با داشتن ابزارها و مصالح لازم، ابتدا به کمک تقطیع و واسازی متن می‌آید، تا پس از آن با نگاهی فرامتنی و با استفاده از نظریات اندیشمندانی مانند پی‌یر ماشری و تری ایگلتون، بتوانیم دلالت‌های ایدئولوژیک متن را دریابیم. زیرا برای دریافتن دلالت‌های ایدئولوژیک پنهان متن، باید شکاف‌ها و ناگفته‌های آن را بررسید، شکاف‌هایی که ردشان را می‌توان در عناصر متنی گرفت (برتنز[۳]،

۱. michael moriarty
۲. Robert Scholes
۳. Johannes Willem Bertens

۱۲٤:۱۳۸۸). بدین ترتیب می‌توان از سطح توصیفِ صرف برگذشت و کار ناتمام بارت در *اس/زد* را به سرانجام رساند.

۵. تحلیل داده‌ها

۵. ۱. خلاصهٔ داستان

رهش (ر ه ش) روایت زندگی زنی به‌نام لیا همراه با همسرش (علا) و پسر پنج‌ساله‌شان (ایلیا)، در شهر تهران است. لیا و همسرش، در رشتهٔ معماری تحصیل کرده‌اند. آن‌ها در خانهٔ موروثی لیا در منطقهٔ یک تهران زندگی می‌کنند، که در میان برج‌های بلند اطرافش محصور است. علا موقعیت شغلی مناسبی دارد و معاون شهردار همان منطقهٔ یک است، اما لیا به‌علت بیماری تنفسی ایلیا، امکان کار کردن در بیرون از خانه را ندارد. لیا از وضعیت شهر، آلودگی هوا، ساخت‌وسازهای بی‌رویه در تهران و ... ناراضی است و بیماری تنفسی فرزندش را نیز ناشی از آلودگی هوای تهران و ناکارآمدی مدیران شهرداری از جمله همسرش می‌داند. این‌گونه است که لیا و همسرش از همان ابتدای رمان بر سر همین مسائل دچار اختلافات جدی می‌شوند، اما گفت‌وگوهای گاه‌وبی‌گاه‌شان راه به‌جایی نمی‌برد و به جدل و قهر ختم می‌شود. لیا می‌خواهد به نبرد با این بی‌کفایتی برخیزد و اطرافیانش را از خواب غفلت بیدار کند. در این مسیر، لیا که از شهرداری ناامید شده است به‌سراغ نهادهای دیگری مانند سازمان بسیج نیز می‌رود. او درمی‌یابد که این نهادها سهم‌شان را برای مراقبت از نَفَس بچه‌ها انجام می‌دهند و شهرداری مقصر اصلی مشکلات است.

۵. ۲. بازتاب رمزگان‌های فرهنگی در *رهش*

(۱) رهش/ ر ه ش

عنوان رمان یعنی *رهش*، که بر روی جلد به‌صورت «ر ه ش» نوشته شده و روی عطف کتاب و صفحهٔ اول به‌صورت «رهش» خود نوعی **رمزگان هرمنوتیک** است. زیرا خواننده را با این پرسش مواجه می‌کند که منظور از این عنوان چیست و چرا دو گونهٔ نوشتاری دارد. اگر منظور نویسنده رهایی است، چرا از خود این واژه استفاده نکرده و حروف این واژه را از هم جدا کرده است. این عنوان اولین سؤالات را در ذهن خواننده ایجاد و او را به شروعِ خواندن ترغیب می‌کند. چنین تلاشی برای متفاوت نشان دادن خود از سوی نویسنده، که قبل از شروع به خواندن کتاب

رخ می‌نماید، پیشاپیش حکایت از عدم تکثر متن و به قول بارت «خواندنی» بودن آن دارد. متنی که صرفاً می‌توان آن را خواند و خواننده تنها آزاد است آن را بپذیرد یا رد کند و نقش دیگری ندارد؛ متنی که می‌خواهد خواننده را به یک مصرف‌کنندهٔ صرف تقلیل دهد (ن.ک. بارت، ۱۹۷٤: ٤). مؤید این نکته عبارت «للحَق» است که در پیشانی‌نوشت کتاب درج شده و تکلیف خواننده را روشن می‌کند؛ گویی اصولاً کتاب مخاطبی دیگر دارد. نکات فوق را می‌توان ذیل **رمزگان فرهنگی** تعبیر کرد.

(۲) اسب‌ها از دو روز قبل‌ش سم می‌کوبانند. سگ‌ها دندان به هم می‌سایند. شب‌ش گربه‌ها خرناس می‌کشند. کبوترها بی‌قراری می‌کنند و نصف شب تو لانه در جا بال می‌زنند. قزل‌آلاها عوض این‌که بالا بیایند، خودشان را رها می‌کنند در مسیرِ پایین‌دستِ رود. ماهی‌های آکواریوم اما همان‌جور مثل ابله‌ها با لب‌های‌شان بی‌صدا می‌گویند «یو» و از دهان‌شان حباب بیرون می‌دهند؛ من اما یقین دارم که مردها فقط ظرف می‌شکانند... (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۷).

این‌ها جملات آغازین رمان رهش هستند. روشن است که بلافاصله می‌توان این واحد خوانش را ذیل **رمزگان هرمنوتیک** دسته‌بندی کرد. زیرا باز هم این پرسش را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که راوی راجع به چه واقعه‌ای حرف می‌زند که حیوانات و «مردها» به‌شیوه‌های گوناگون به آن واکنش نشان می‌دهند، و برای پاسخ این سؤال، خواندن ادامهٔ داستان را پی می‌گیرد. اما کار این واحد خوانش با همین رمزگان تمام نمی‌شود. بی‌شک پای **رمزگان فرهنگی** نیز در این‌جا به میان می‌آید. زیرا این قطعه حاوی گزاره‌هایی است که یا از باوری عامیانه سرچشمه می‌گیرد و یا واقعیت‌هایی علمی را دربارهٔ واکنش حیوانات به پدیده‌ای در شرف وقوع بیان می‌کند. از طرفی، در همین واحد خوانش مشخص می‌شود که راوی زن است و چندان دل خوشی از «مردها» ندارد؛ مردهایی که مثل حیوانات قدرت تشخیص چیستی وقایع را ندارند و در بهترین حالت مانند «ماهی‌های آکواریوم» که فقط ابلهانه «یو» می‌کنند، مردها نیز «فقط ظرف می‌شکانند». نکتهٔ دیگری که در این واحد خوانش جلب توجه می‌کند در تقابل قرار گرفتن «قزل‌آلاها» با «ماهی‌های» آکواریوم است. قزل‌آلاها (ماهیان موجود در طبیعت) متوجه نزدیکی واقعه می‌شوند و واکنش نشان می‌دهند، اما ماهی‌های آکواریم (ماهیان زینتی دور از طبیعت و موجود در خانه‌های شهری) هیچ تغییری در رفتارشان ایجاد نمی‌شود. این تقابلِ طبیعت/شهر نخستین جلوهٔ **رمزگان نمادین** در رهش است که مکرراً در رمان تکرار می‌شود. همان‌طور که بارت می‌گوید

طرفین این تقابل «هم‌چون دو جنگ‌جوی تا بن دندان مسلح رودرروی هم ایستاده‌اند» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۷). همین رمزگان است که سبب می‌شود بتوانیم به خوانش‌های نمادین و مضمونی برسیم (ن.ک: کالر، ۱۳۸۸: ۲۸۵).

(۳) هیچ‌کدام درست نمی‌فهمندش. نه اسب‌ها، نه سگ‌ها، نه گربه‌ها و نه مردها. فقط می‌دانند قرار است اتفاقی بیافتد. برزخ می‌شوند و بدقلق. حوصله‌شان تنگ می‌شود. ته دل‌شان می‌دانند که قرار است اتفاقی بیافتد اما نمی‌دانند چه اتفاقی. ته دل‌شان می‌شود ماشین لباس‌شویی روی دور تند. بعد خشک‌کن راه می‌افتد و داغ می‌شوند... اما نمی‌فهمند. همین‌قدر می‌فهمند که بدشگون است (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۷).

مجدداً در این واحد خوانش **رمزگان هرمنوتیک** خودنمایی می‌کند. معمای قبلی دوباره تکرار می‌شود. راوی این بار نیز با سخاوتِ تمام «مردها» را در کنار «اسب‌ها، سگ‌ها و گربه‌ها» قرار می‌دهد و آن‌ها را در «نفهمیدن» چیستی اتفاقِ در شرف وقوع یک‌سان می‌انگارد. این توصیف مجدداً پای **رمزگان معنایی** را به‌میان می‌کشد زیرا در ادامهٔ واحد خوانش قبل تأکید می‌کند که قاعدتاً مرد داستان نیز، مانند سایر مردها توان تشخیص واقعه را ندارد، «همین‌قدر می‌فهمد که بدشگون است» و بنابراین نمی‌توان از چنین شخصیتی انتظار کمکی برای حل مسائل و رفع مشکلات پیش رو داشت. راوی در همین ابتدای کار و حتی پیش از نام بردن از شخصیت مرد داستان، تکلیف خودش و خواننده را با او روشن و حکمش را نیز صادر کرده است؛ آن‌چه در ادامه روایت می‌شود تثبیت و تأیید همین حکم است. شکستن آخرین سفال یادگار دوران دانشجویی (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۷–۸)، که حتی نزدیک است به درگیری فیزیکی بین لیا و علا منجر شود، اختلاف عمیق آن‌ها را نشان می‌دهد:

(٤)جلو می‌آید. با دست‌ش می‌خواهد چانه‌ام را بگیرد. سرم را عقب می‌کشم. نه به‌خاطر ترس؛ به‌خاطر تماس (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۸).

رفتار علا حاکی از **رمزگان کنشی** است. اما واکنشی که لیا نشان می‌دهد نوعی **رمزگان فرهنگی** است، زیرا از ترس آسیب دیدن نیست، بلکه از ترس تماس پیدا کردن با مردی است که حالا دیگر انگار غریبه و نامحرم شده. با این‌که از نظر شرعی و قانونی اتفاقی نیفتاده است، اما لیا انگار دیگر در این‌جا محرمیت شرعی و قانونی را کافی نمی‌داند. در ذهن او کار تمام شده است. گویی او در ناخودآگاه خود می‌داند که چه واقعه‌ای در پیش است، بنابراین رفتارش واکنشی پیش‌گویانه

به انتهای ماجرا و پس از فاجعه است. علا اما نمی‌داند، نمی‌فهمد، فقط ظرف می‌شکاند و عصبانی می‌شود.

در میانهٔ مشاجرهٔ لیا و علا، ایلیا با سرفه و تنگی نفس از خواب بیدار می‌شود، علت شکستن سفال را می‌پرسد و علا می‌گوید که ظرف از بالا افتاده است:

(۵) می‌خواهد دروغ نگوید مثلاً. شرعاً ایرادی نداشته باشد و خارِ راه بهشت‌ش نشود. آن‌طور که با هم در دوران خوشی عهد کرده بودیم دروغ یاد ایلیا ندهیم (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۹).

در این واحد خوانش باز هم **رمزگان فرهنگی** در کار است. بیان این‌که دروغ گفتن شرعاً جایز نیست و مانع از دست‌یابی به بهشت می‌شود. و البته این‌که علا دروغ نگفتن را صرفاً به‌دلیل شرعی و تازه آن هم برای رسیدن به بهشت فضیلت می‌پندارد. این‌ها جزئیاتی هستند که ذیل **رمزگان معنایی** ترکیب می‌شوند (ن.ک: بارت، ۱۹۷٤: ٦٧) و به‌تدریج شخصیت علا را می‌سازند و او را فردی خشکه‌مقدس، ریاکار و قدرت‌طلب معرفی می‌کند (اشارات مکرری دربارهٔ این‌ویژگی‌های علا در جای‌جای رمان وجود دارد، برای مثال ن.ک. صفحات ٢٤، ٢٥، ٢٧، ٤٦، ٧٣، ٨٩، و ١٠٣). اما لیا با گفتن واژهٔ «مثلاً» می‌خواهد بگوید که از نظر او به‌هرحال علا دروغ گفته است، زیرا همان‌طور که پیش‌تر نیز دیدیم او در چارچوب شرع نمی‌اندیشد. با این حال، وقتی در ادامه از عهدی سخن می‌گوید که با علا بسته‌اند تا دروغ یاد ایلیا ندهند، تلاشی نمی‌کند تا دست کم به‌سهم خودش به این عهد وفا کند و اجازه می‌دهد تا دروغ علا منعقد شود.

بعد از مشاجرهٔ لیا و علا، گره‌گاه دیگر داستان روایت می‌شود؛ شخصی به نام فرازنده (نمادی از برج‌سازان بی‌سواد و فرصت‌طلب که به چیزی جز منافع شخصی خود نمی‌اندیشند) در هم‌سایگی خانهٔ لیا، در حال ساختن برج است و تاورکرین را در زمین خالی کنار خانهٔ او قرار داده و لیا از این موضوع ناراحت است:

(٦) شمد را از روی مبل برمی‌دارم و دور خودم می‌پیچم و می‌روم تو حیاط. پیچیدن‌ش از روی عادت است، وگرنه حیاط مشرف ندارد. هنوز مشرف ندارد. بید مجنونِ ما و برادرش که در خانهٔ خالی کناری است، جلو دید هم‌سایه‌های آن سوی کوچه را می‌گیرند. روی پلهٔ ایوان می‌نشینم. به این فکر می‌کنم که اگر پدر بود، چه‌قدر قصه‌ها داشت که از بید مجنون بگوید که کی کاشتیم و مرحوم هم‌سایه کی نارون کاشت... ما کود چه می‌دادیم و او چه کودی می‌داد. تو تاریکی نگاه می‌کنم به بید خودمان و نارونِ هم‌سایه و منارش... تاورکرین بالا رفته است.

بی‌ریخت و بدشکل. بازوش برگشته تو خانهٔ ما. کجکی رهاش کرده‌اند و رفته‌اند. نگاهم به درازی تاور است که قد بلند علا را می‌بینم کنار تصویر تاور (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۲-۱۱).

در این واحد خوانش، **رمزگان فرهنگی** در اشاره‌ای که به عادت پوشاندن زن از نامحرم شده است ملاحظه می‌شود. بید مجنون برای لیا در نقش حجابی است که او را از دید دیگران محفوظ نگاه می‌دارد. حضور **رمزگان نمادین** نیز در این واحد خوانش پررنگ است. از طرفی بید مجنون و نارون (نماد طبیعت و سلامتی) که در تقابل نمادین با تاورکرین (نماد بلندمرتبه‌سازی و آلودگی هوا) قرار می‌گیرد و مجدداً مضمون اصلی و محوری رمان را یادآوری می‌کند. از طرف دیگر یادآوری خاطرات پدر که گویی به‌شکلی ناخودآگاه به ذهن لیا می‌آید و در تقابل با همسرش علا قرار می‌گیرد. پدری که روزگاری درخت بید مجنون را کاشته، و همسری که معاون شهردار منطقه است و لابد در بلندمرتبه‌سازی در شهر و «علم کردن تاورکرین» نقش دارد. ضعف‌ها و مشکلات علا باعث می‌شود لیا مکرراً جای خالی پدر را احساس کند و خاطراتش را به یاد بیاورد (برای نمونه ن.ک: امیرخانی، ۱۳۹٦: ١٦، ١٧، ١٨، ٢٨، ٤٩، ٥٢، ٧١، ١٦٧ و ١٨٥). باری، این تقابل‌ها وقتی پررنگ‌تر می‌شود که لیا می‌گوید «نگاهم به درازی تاور است که قد بلند علا را می‌بینم کنار تصویر تاور» و تاور «بی‌ریخت و بدشکل» را در تناظر با علا قرار می‌دهد. برای لیا، بید مجنون و سلامت و امنیتِ ناشی از وجودش در حیاطِ خانه، نماد پدر است، و تاورکرین که «کجکی رها شده» در حیاط خانه‌اش و به حریمش تجاوز کرده نماد علا. روغنی که از تاورکرین پای درخت همسایه ریخته، باعث خشک شدن و شکستن درخت به‌هنگام تاب‌بازی لیا و ایلیا می‌شود (همان: ۳۰). تاورکرین درخت (طبیعت) را می‌خشکاند و علا زندگی لیا و ایلیا را نابود می‌کند. پیش‌تر هم دیدیم که علا برای لیا حتی به مرز نامحرمیت نیز رسیده است و ما در رمان نیز نقطهٔ روشنی در زندگی جاری علا دست کم بعد از ازدواج با لیا نمی‌بینیم. با این حال، در جای‌جای رمان راوی (لیا) در تلاش است تا خود را تبرئه و وانمود کند که او قصد آشتی و سازش دارد و علاست که راه‌ها را بسته (برای مثال ن.ک. صفحات ۱۲، ۱۳، ١٤، ٥٨، ٦٩ و ١٦١)؛ اما وقتی او ناخودآگاه (و یا شاید آگاهانه) همسرش را با تاور کرین «بی‌ریخت و بدشکل» مقایسه می‌کند، گفتن جملاتی مثل «می‌خواهم دوست‌ش بدارم... می‌خواهم زن‌ش باشم؛ با تمام زنانگی‌ام» (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۳)، معنایی جز فریب و ظاهرسازی نخواهد داشت. علاوه بر آن، لیا چند بار تأکید می‌کند که خانه‌ای که درآن زندگی می‌کنند، خانهٔ اوست («خانهٔ ما؟! یا خانهٔ

من»)، نه خانهٔ مشترک‌شان (همان : ۱۳ و ۱۲۳)، او حتی علا را تحقیر می‌کند و به قول خودش به او «متلک» می‌گوید (همان: ٤٥-٤٤) و نمی‌تواند با لهجهٔ شهرستانی او کنار بیاید (همان: ۱۲۱).

بنابر آن‌چه گفته شد، همین صفحات ابتدایی رمان را می‌توان به‌مثابهٔ آیینهٔ تمام‌نمایی از کل رمان دانست؛ نگاه تجددستیز و سنت‌گرای لیا به مقولهٔ توسعهٔ شهری، توصیف علا به‌عنوان مردی متظاهر و فاقد توانایی برای درک امور و اختلاف لیا با او بر سر نوع مدیریت شهری که منجر به آلودگی هوا و بیماری ایلیا شده است، هشدار راوی نسبت به حادثه‌ای قریب‌الوقوع در شهر و خانه، و ناامیدی لیا از نجات هر دو. پاینده (۱۳۹٤: ۹) در خصوص اهمیت صحنه‌های آغازین رمان در ترسیم کل اثر می‌گوید: «رمان‌نویسان با استفاده از صناعاتی مانند نماد، مجاز مرسل، استعاره و آیرونی جزئیاتی را در صحنهٔ آغازین می‌پرورانند که با شروع رویدادها و بسط پی‌رنگ، آرام‌آرام درون‌مایه(ها)ی رمان را شکل می‌دهد و القا می‌کند». بدین ترتیب، خواننده با تیزبینی و دقت در این موارد می‌تواند به درک درستی از آن‌چه در پیش است دست یابد. در ادامه، واحدهای خوانش دیگری را که مؤید نکات یادشده است، از نظر می‌گذرانیم.

(۷) دوست دارم سرم را فرو کنم در دهان‌ش تا ببینم بعد از حنجره و بعد از نای، آیا از ریه‌هایش سردرمی‌آورم یا نه. مادر اگر سردرنیاورد، دست‌گاه‌های رادیولوژی و سونوگرافی سردرمی‌آورند؟ (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۲۰).

در این واحد خوانش باز هم **رمزگان نمادین** را مشاهده می‌کنیم که حس مادری در تقابل با علم و فناوری قرار می‌گیرد و تقابل‌های پیشین را تقویت می‌کند. لیا که زنی تحصیل‌کرده و امروزی است مرجعیت علم را زیر سؤال می‌برد و معتقد است که یک مادر بهتر از دستگاه‌های پزشکی بیماری را تشخیص می‌دهد. این نکته عملکرد **رمزگان فرهنگی** را در این قطعه نشان می‌دهد؛ چرا که بارت می‌گوید «رمزگان فرهنگی به یک علم یا پیکره‌ای از دانش ارجاع می‌دهد» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۰)، اما مهم‌تر از آن حضور **رمزگان معنایی** است. زیرا آرام‌آرام ویژگی‌هایی را که در سطور بالا برشمردیم به لیا نسبت می‌دهد. گویی لیا کلاً با تکنولوژی و مظاهر زندگی مدرن مشکل دارد و برای مسائل زندگی به‌دنبال راه‌حل‌های ماورایی می‌گردد. نمود دیگر این طرز تفکر را باز هم در ادامهٔ رمان می‌بینیم، آن‌جا که لیا می‌گوید: «منتظرم تا تولد پنج‌ساله‌گی ایلیا برسد. شاید عدد پنج تغییری ایجاد کند در زندگی ما؛ به قول مادربزرگ‌ها 'به حقِ پنج‌تن'» (امیرخانی، ۱۳۹۸: ٤۷). یا زمانی که برای درمان سرفه‌های ایلیا تصمیم می‌گیرد «با یک آخوند

مشورت» کند یا «استخاره» بگیرد (همان: ۱۵۵). بنابراین، لیا در عین حال که چندان به شرعیات پایبند نیست، اما برای رفع مشکلاتش دل به معجزه بسته است. این تناقض‌ها در ذهن و زبان لیا، شخصیت او را برخلاف آن‌چه نویسنده درنظر داشته است، متزلزل و بی‌منطق نشان می‌دهد. بارت در خصوص شخصیت‌پردازی از طریق واحدهای معنایی می‌گوید: «شخصیت وقتی به وجود می‌آید که واحدهای معنایی مشابه چندین بار از یک اسم خاص عبور می‌کنند و گویی بر آن استقرار می‌یابند. ازاین‌رو، شخصیت محصول ترکیب این واحدهاست؛ ترکیبی نسبتاً ثابت (ثباتی حاکی از تکرار واحدهای معنایی) و کم‌وبیش پیچیده (شامل خصوصیاتی کم‌وبیش متناسب و متناقض)؛ این پیچیدگی ویژگی‌های شخصیت را تعیین می‌کند» (بارت، ۱۹۷٤: ٦٧). آن‌چه گفته شد، شخصیت متناقض لیا را نشان می‌دهد. فروید[۱] تناقض‌های موجود در رفتار انسان را با تبیین «الگوی ساختاری» ذهن توضیح می‌دهد، او بر اساس این الگو ذهن را به سه بخش «نهاد»[۲] ، «فراخود»[۳] و «خود»[٤] تقسیم می‌کند. «نهاد» در ضمیر ناخودآگاه قرار دارد و مدافع اصل لذت است و در این راه همهٔ محدودیت‌ها را زیر پا می‌گذارد، «فراخود» مدافع اصل اخلاق است، باید و نبایدهای اخلاقی را به فرد گوش‌زد می‌کند و دائماً با نهاد درگیر است. اما «خود» مدافع اصل واقعیت است و می‌کوشد با درنظرگرفتن واقعیت‌های جهان پیرامون، لذت را نیز به‌رسمیت بشناسد. اگر خود نتواند بین نهاد و فراخود توازن برقرار کند ناپایداری و تناقض در رفتار اشخاص بروز پیدا می‌کند (ن.ک: پاینده، ۱۳۹۷: ۸۷–۸۵ و فروید، ۱٤۰۰). با این اوصاف، به نظر می‌رسد رفتارهای متناقض لیا، حکایت از عدم توازن در نهاد و فراخود اوست. «نهاد» لیا نمی‌خواهد که او در قیدوبند مذهبِ متشرعانه باشد و وادارش می‌کند که برخی از الزاماتش را نیز رعایت نکند، اما «فراخودِ» او اجازه نمی‌دهد که او حتی به علم هم اعتماد کند و ناگزیر با استخاره به‌دنبال راه چاره است.

(۸) علا بیش از خانهٔ ما و به‌تعبیرِ او خانهٔ پدری من، و بیش از سلامتی فرزند من و به‌تعبیر او فرزند ما، نگران خاکی است که روی پژوی چهارصدوپنج اداره ریخته شده است. مدام بالا و پایین می‌رود و خاک‌ها را با دستمال کاغذی پاک می‌کند (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۳۵).

---

۱. Sigmund Freud
۲. Id
۳. super ego
۴. ego

در این واحد خوانش برای چندمین بار علا از سوی لیا زیر سؤال می‌رود و متهم می‌شود؛ عملکرد **رمزگان معنایی** برای شخصیت‌پردازی علا از نگاه لیا. او مردی است که بیش از خانه و خانواده‌اش نگران ماشین اداره است. اما نکته این‌جاست که لیا در این اظهار نظر به‌اصطلاح دروغ وارد بازی می‌کند؛ از قضا خود لیاست که اصرار دارد بگوید خانهٔ من، نه علا (ن.ک: صفحه ۱۳ و ۱۲۳) و هیچ شاهدی هم نیست که نشان دهد علا نگران سلامتی ایلیا نیست. بلکه به‌نظر می‌رسد که لیا با پیش‌فرض‌ها و قضاوت‌های نادرست خود، نسبت‌های ناروایی در مورد بیماری فرزندشان به علا می‌دهد. اما **رمزگان نمادین** در این واحد خوانش نیز به تقویت مضمون اصلی رمان، یعنی تقابل طبیعت/شهر و پاکی/آلودگی ادامه می‌دهد. خانهٔ لیا و فرزندش ایلیا، در برابر ماشین ادارهٔ علا و خودش قرار می‌گیرند. عجیب آن‌که لیا در راه این تقابل، علا را نه‌تنها از مقام همسری، که حتی از مقام پدری نیز خلع می‌کند: «بیش از سلامتی **فرزند من و به تعبیر او فرزند ما**». آیا علا واقعاً پدر ایلیا نیست؟ آیا این موضوعی وابسته به «تعبیر» آدم‌هاست؟

(۹) یکی–دو ضربهٔ کاری به‌ش زده‌ام؛ شهرستان و تهران دوگانه‌ای که دیوانه‌اش می‌کند... ضربهٔ کاری دوم هم همان ربطِ آلودگی هوا به مدیریت شهری در اداره‌هاشان. چیزی که اصلاً نمی‌پسندد و هنوز خیال می‌کند مثل جهادگران زمانِ جنگ مشغول کار فرازمینی است! (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۳۵–۳۶).

لیا در این‌جا بار دیگر ناخودآگاهش را بروز می‌دهد. او در درون خود رسماً با علا در حال جنگ است و طبیعتاً می‌خواهد او را شکست دهد. باین‌حال، خود را در ظاهر به‌فکر صلح و آشتی نشان می‌دهد. اما ناخودآگاهش حکایت از چیز دیگری دارد. تناقضات لیا به همین‌جا ختم نمی‌شود. این ادعا که دوگانهٔ «شهرستان و تهران» علا را دیوانه می‌کند، خلاف واقع است و از قضا در متن و فرامتن شواهدی علیه‌اش وجود دارد. امیرخانی در جایی گفته است که شهردار هر شهری باید بومی باشد و یکی از مشکلات تهران را شهردار غیربومی می‌داند (ن.ک: امیرخانی، ۱۳۹۱). لیا نیز مانند امیرخانی معتقد است: «اگر مادربزرگِ جناب شهردار، هر شهرداری، اهل همان شهر نباشد، شهر توسعه پیدا نمی‌کند» (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۹۷). درواقع، این خود راوی است که به‌عنوان یک تهرانی اصیل، از وجود شهرستانی‌ها در مناصب مدیریتی تهران در رنج است. در این‌جا گویی راوی برای فرار از این واقعیت سعی در «فرافکنی» دارد. فرافکنی یکی از سازوکارهای دفاعیِ ضمیر ناخودآگاه است که «فرد با توسل به آن، واقعیت را تحریف می‌کند تا

اضطراب و سایر احساسات ناخوشایند را کاهش دهد، یا از بین ببرد» (پاینده، ۱٤۰۰: ۲۷). بی‌دلیل نیست که بارت (۱۹۷٤: ۱۹۱) معتقد است فهرست توصیفات اشخاص ذیل **رمزگان معنایی** به‌کار نقد روان‌کاوانه، مضمونی و به‌ویژه نقد روان‌شناختی می‌آید. از سوی دیگر، لیا مدام مقصر مشکلات شهری و آلودگی هوا را به اداره‌های شهرداری تقلیل می‌دهد و آن‌چنان از مواضعش سخن می‌گوید که خواننده در نگاه اول تردیدی در درستی‌شان به‌دل راه نمی‌دهد. **رمزگان فرهنگی** همه‌چیز را بدیهی می‌نمایاند و «به‌مثابهٔ بخشی از ایدئولوژی، ریشهٔ طبقاتی خود را... به‌شکل مصداقی طبیعی و بیانی آشنا جا می‌زند» (بارت، ۱۹۷٤: ۹۷).

جدایی عاطفی لیا از علا، وقتی با ایلیا به کوه می‌رود و با ارمیا، چوپان کوه‌نشین، روبه‌رور می‌شود به‌صورت ناخودآگاه بروز پیدا می‌کند:

(۱۰) کسی که می‌فهمد خاک رساناست، آب رساناست و طبیعت رساناست، مرد است ...حرف‌ش حرف است. بگذار ایلیا کمی با مردی دیگر باشد؛ مردی غیر از علا (امیرخانی، ۱۳۹۸: ٥٤).

در این‌جا مجدداً شاهد **رمزگان معنایی** هستیم؛ توصیف ارمیا به‌مثابهٔ کسی که آب و خاک و طبیعت را «می‌فهمد»، بنابراین مرد است و حرفش حرف. همین ویژگی‌ها در تقابل **نمادین** با علا قرار می‌گیرد؛ ایلیا بهتر است با مردی غیر از علا باشد، زیرا علا درکی از طبیعت ندارد، «نمی‌فهمد» و لابد حرفش هم حرف نیست. علا کسی است که در شهر جا مانده و «شهر اگر فرو بریزد» معلوم نیست چه بلایی به‌سرش می‌آید. لیا خودش و ایلیا را از علا جدا می‌کند و به ارمیا می‌پیوندد: «راستی ما می‌مانیم یا نه. من و ایلیا و چوپان... » (امیرخانی، ۱۳۹۸: ٥٤). او به‌یاد علا در دوران نامزدی‌شان می‌افتد و می‌گوید: «آن روزها علا هم شبیه بود به این مرد...» (همان: ٥٥)، حتی در این قیاس هم هنوز علا به‌پای «این مرد» نمی‌رسد، فقط می‌تواند «شبیه»اش باشد. لیا این مرد را بیش‌تر از علا می‌پسندد و ناخودآگاه از این‌که ایلیا ماجرای این دیدار را به علا بگوید نگران می‌شود: «نمی‌خواهد حالا قصه‌های عمو را به کسی بگویی...»، و ایلیا با همهٔ کودکی‌اش می‌فهمد که: «منظورت به بابا علا است... .» (همان: ٥٦) باری، این کشمکش درونی میان دوست داشتن ناخودآگاه ارمیا (نهاد) و تعهد اخلاقی به علا (فراخود) لیا را رها نمی‌کند و او باز هم به دوست داشتن علا تظاهر می‌کند: «نکند خانه‌ام گرم نباشد. نکند علا دوست نداشته باشد خانه را. دوست نداشته باشد من را و ایلیا را»، اما در نهایت این علاست که متهم می‌شود:

«چرا علا به اندازهٔ من از وجود ایلیا- همین‌جور که هست- لذت نمی‌برد» (همان: ۵۸). این میل پنهان درونی لیا گاهی به‌شکلی صریح‌تر بیان می‌شود:

(۱۱) دوست دارم ایلیا را بگذارم پیش ارمیا. از این فضا چه‌قدر چیز می‌آموزد...از آن سو از این مرد چه‌قدر خواهد آموخت. از علا چه چیزهایی را فراگرفته است و فرامی‌گیرد؟ پیش‌رفتِ شغلی... و از این چوپان چه چیزهایی را یاد خواهد گرفت... این‌جا اگر بماند حتماً زود خوب می‌شود (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۷۸).

دوباره در این واحدِ خوانش **رمزگان نمادین** در کار است و علا در تقابل با ارمیا قرار می‌گیرد. علا نمادی از انسانِ شهرستانی غیربومی که حالا مدیریت شهر را به عهده دارد و با مدیریت نادرستش موجب شده تا کسی مثل ارمیا که بومی تهران است و می‌شود از او چیزهای زیادی آموخت، از شهر به کوه فرار کند. علا چیزی برای آموختن به ایلیا ندارد اما ارمیا حتی می‌تواند پیامبروار معجزه کند و او را شفا دهد؛ خانهٔ آرمانی لیا خانهٔ مادربزرگ است و مرد آرمانی‌اش هم ارمیا. اما او نمی‌خواهد این را بپذیرد و سعی در انکار آن دارد. اما عاقبت ارمیا را برمی‌گزیند و همراه با ایلیا سوار بر پاراگلایدر ارمیا، بر فراز تهران پرواز می‌کنند. ارمیا آن‌ها را بالا می‌برد و با چرخشی شهر را قطعه‌قطعه و وارونه می‌کند؛ «ر ه ش... رهیدیم... رهش... » (همان: ۱۸۵).

(۱۲) باید پایین برویم تا به علا برسیم. حتا اگر دوباره دعوامان شود... علا هست و میز هست و هیچ نیست... شهر نیست، اما میز هست... (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۸٦).

شرط رسیدن به علا، پایین آمدن از اوج است. لیا در بالا و علا در پایین به‌فکر میز و قدرت است، به‌هر قیمتی که باشد؛ **رمزگان معنایی**. حتی اگر شهر نباشد «اما میز هست». این‌بار علا به‌شکلی صریح‌تر به‌عنوان عامل نابودی شهر تصویر می‌شود و در برابر آن قرار می‌گیرد؛ **رمزگان نمادین**. باری، تقابل مضامین طبیعت/شهر، آلودگی/پاکی و سنت/تجدد در سراسر متن ادامه می‌یابد و تقویت می‌شود. به‌زعم بارت «متن به ما می‌گوید که از بین بردن خطوط ممیز معنا، عملی مرگ‌بار است» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۱۵). این تقابل‌ها هم‌چون طرفین برابرنهاد تا ابد ادامه خواهد داشت: «برابرنهاد آرایه‌ای است از تقابلی **مفروض** و جاودانه که تا ابد تکرار می‌شود؛ هم‌چون جنایتی بی‌مکافات. بنابراین، هرگونه هم‌بستگی، آمیزش یا سازش میان برابرنهادها- خلاصه، هر شکافی در دیوارِ برابرنهاد- نوعی قانون‌شکنی است» (همان: ۲۷).

(۱۳) مدام به این فکر می‌کنم که پام به زمین برسد باید بروم سراغ بازیافت زباله و زمین بازی بچه‌ها و کوچهٔ بدون اتومبیل و شناختِ اجتماعیِ هم‌سایه‌ها و نجاتِ باغ کنار سفارت و ... وای که چقدر کار دارم (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۹۰).

در این واحد خوانش، شخصیت لیا کاملاً فعال و مسئولیت‌پذیر تصویر شده است (**رمزگان معنایی**). به‌نظر می‌رسد او برنامه‌های بسیاری برای آبادانی شهر دارد و مشتاق است که هر چه سریع‌تر از آسمان فرود بیاید و کارها را یکی پس از دیگری سامان دهد. او از بی‌عملی و انفعال ارمیا خوشش نمی‌آید (همان: ۱۹۰) و معتقد است «باید برای این شهر کاری کرد؛ هر کاری که بشود...» (همان: ۱۹۱). اما او قبلاً نشان داده است که در موارد مشابه چندان کاری از او بر نمی‌آید (مثلاً طرح بازی بچه‌ها در فصل ۷ که با شکست مواجه می‌شود). تنها کاری که عملاً انجام می‌دهد این است که اجازه می‌دهد ایلیا از آسمان بر روی این شهر و مردمش «شمارهٔ یک انجام بدهد». کاری که پیش‌تر در ترافیک پل صدر نیز انجام داده بود (همان: ٦٣). گویی راوی خود نیز بهتر می‌داند که راه‌حل‌ها و طرز فکرش، عاقبت راهی به دهی نمی‌برد و فراتر از انجام همین «شمارهٔ یک» نمی‌رود. زیرا مسئله و راه حل اساساً چیز دیگری است.

۳. ۵. رهش؛ واقعیت واژگونه

امیرخانی دربارهٔ چرایی نوشتن رمان *رهش* در جایی گفته است: «در اصل دنبال مسئلهٔ توسعهٔ شهری بودم... از طرف دیگر مسئلهٔ آلودگی هوا مسئلهٔ بسیار مهمی بود که حتی بچه‌های ما تحت تأثیر آن قرار گرفته‌اند... توسعهٔ شهری تهران به‌شدت برای من مسئله شده بود چون به‌عنوان الگوی توسعه به سایر شهرستان‌ها هم تسری پیدا می‌کرد» (امیرخانی، ۱۳۹۷). او این دغدغه‌های خود را در *رهش* از زبان لیا بیان می‌کند. اما چنان‌که در تحلیل رمزگان‌ها مشاهده کردیم، راوی تحت تأثیر ایدئولوژی غالب، در حال پنهان کردن واقعیت و وارونه نشان دادن آن است، برای مثال این‌که مشکلات تهران، را صرفاً در مدیریت ناکارآمد شهری خلاصه می‌کند و دلایل نامتعارفی مانند وجود شهردار غیربومی را نیز به‌عنوان علت این ناکارآمدی معرفی می‌کند. می‌توان پرسید که آیا واقعاً شهردار غیربومی مشکل‌آفرین است؟ آیا مشکل آلودگی هوا در تهران ناشی از مدیریت نادرست شهری است؟ آیا استفاده از خودروهای فرسوده، تولید خودروهای غیراستاندارد، ماشین‌آلات صنعتی فرسوده، استفاده از مازوت به‌جای گاز در صنعت و... در حوزهٔ مدیریت شهری است؟ بدون شک، نمی‌توان منکر نقش شهرداری تهران و مدیران ناکارآمدش

در توسعهٔ نامتوازن شهر شد. اما نگاه ایدئولوژی‌زده جایی رخ می‌نماید که راوی سعی دارد همه‌چیز را در همین سطح برگزار کند و با نقد شدید یک نهاد، نهادهای دیگر را تلویحاً تبرئه کند (امیرخانی، ۱۳۹۸: ۱۲۳). باری، «بسیاری از آن‌چه ایدئولوژی‌ها می‌گویند صادق است و اگر صادق نبود بی‌حاصل بود؛ اما ایدئولوژی‌ها در عین حال حاوی مقدار معتنابهی گزاره‌اند که به‌طرز فاحشی کاذب‌اند» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۳۲۲).

لیا علاوه بر آن‌که در مورد توسعهٔ شهری مخاطب را به بی‌راهه می‌برد، در خصوص رابطهٔ خودش با علا نیز واقعیت را واژگونه جلوه می‌دهد. دیدیم که لیا در بسیاری از موارد وانمود می‌کند که در پی آشتی و تمام کردن اختلاف با علاست، اما در عمل رفتار و گفتارش حکایت از چیز دیگری دارد. او در ضمیر (نا)خودآگاه خود از علا عبور کرده است اما تظاهر می‌کند که او را دوست دارد. ایدئولوژی غالب بر ذهن و زبان لیا، حتی مانع از آن می‌شود که او در زندگی شخصی خود رفتاری منطقی در پیش بگیرد. او چون مقصر همهٔ مشکلات شهر را شهرداری می‌داند، نتیجتاً علا را که معاون شهردار منطقه است نیز به‌طور یک‌طرفه مقصر تمام مشکلات خانوادگی خود می‌بیند و حتی او را به‌عنوان پدر فرزندش قبول ندارد. نکته‌ای که هم‌چون نهاد شهرداری عیناً در مورد شخصیت علا نیز صادق است همین است که علا نیز در مقام یک مدیر شهرداری قطعاً عاری از اشتباه نیست، اما لیا که داستان را روایت می‌کند، تمام رذایل اخلاقی را، از دروغ‌گویی و ظاهرسازی تا قدرت‌طلبی و فساد اخلاقی، به او نسبت می‌دهد. چون او شهرستانی و معاون شهردار منطقه است و لیا تهرانی‌ای است که به‌خاطر بیماری ایلیا (که مقصرش شهرداری است) در خانه مانده است. وقتی صورت‌مسئله پیش از متن اشتباه تعریف شده باشد و با واقعیت بیرونی تناقض داشته باشد، آن‌گاه این تناقض در لابه‌لای خطوط متن خود را نشان می‌دهد. در چنین شرایطی است که «ادبیات از طریق اثر یک یا چند تناقض ایدئولوژیک تولید می‌شود، دقیقاً به آن دلیل که تناقضات نمی‌توانند در درون ایدئولوژی [ناب] حل و فصل شوند؛ یعنی در تحلیل نهایی، ادبیات از طریق مواضع طبقاتی متناقض موجود در ایدئولوژی، که به‌معنای دقیق کلمه سازش‌ناپذیرند، تولید می‌شود... بهتر است بگوییم ادبیات با راه حل داستانی یا خیالی‌ای 'آغاز می‌شود' که برای تناقضاتِ ایدئولوژیک سازش‌ناپذیر تدارک یافته شده‌اند» (بالی‌بار و ماشری، ۱۳۹۹: ۹۲-۹۱). امیرخانی تناقضات موجود در دنیای واقعی را به جهان

داستان آورده است تا به حل آن‌ها دست یازد، اما رد پای «ایدئولوژی به‌منزلهٔ حل خیال‌آمیز تضادهای واقعی» (ایگلتون، ۱۳۹۷: ۲۹) در آن مشهود است.

٦. نتیجه‌گیری

در این مقاله کوشیدیم تا با استفاده از روش تحلیل متنی که بارت در *اس/زد* ارائه کرده است، به تحلیل و بررسی رمان *رهش* بپردازیم. تحلیل واحدهای خوانش برگزیده نشان داد که روش بارت، در صورتی که با خوانشی فرامتنی همراه شود قادر است پرتوی بر زوایای پنهان و تاریک متن بیفکند. البته با توجه به هدف مقالهٔ حاضر، نقطهٔ تأکید ما بر رمزگان‌های معنایی، نمادین و فرهنگی بود. تحلیل واحد خوانش نخستین نشان داد که امیرخانی در رمان *رهش*، متنی «خواندنی» تولید کرده که مخاطب به‌مثابهٔ مصرف‌کننده می‌تواند آن را بپذیرد یا رد کند، هرچند عبارت «لِلحق»، در پیشانی‌نوشت این رمان اصولاً نقش خواننده را در آن بسیار کم‌رنگ می‌کند. هم‌چنین، تقابلی تکرارشونده در رمان حول مضامین طبیعت/شهر، پاکی/آلودگی و سنت/تجدد شکل می‌گیرد و تا پایان ادامه می‌یابد و تقویت می‌شود. امیرخانی خود روزگاری در نقد شعاری بودن داستان نویسنده‌ای دیگر نوشته بود: «کدام یک از نویسندگان شعاریِ ما تا به حال چنین جملات غیرداستانی‌ای را در متن داستان خود جا داده‌اند... این داستان است یا ستونِ سیاسی‌نویسِ فلان روزنامهٔ چپ یا راست؟» (امیرخانی، ۱۳۹۳: ۱۷۰)، اما اکنون خود او در *رهش* به‌شدت دچار این عارضه شده است. به‌گونه‌ای که بسیاری از منتقدان، از شعارزدگی و گزارش‌گونگی رمان که یادآور مقالات انتقادی جناح‌های سیاسی علیه یکدیگر است، انتقاد کرده‌اند (برای نمونه ن.ک: از داستان خبری هست؟ نیست؟، ١٣٩٦). علاوه بر آن، شخصیت‌های رمان نیز عمدتاً به‌شکلی سیاه و سفید و در تقابل با یکدیگر تصویر شده‌اند. راوی، با ذهنیت و پیش‌فرض‌های خود آدم‌ها را به دو دستهٔ خوب و بد تقسیم می‌کند (لیا، ایلیا، ارمیا، معاون بسیج، پدر لیا در طرف خوب‌ها، و علا، فرازنده، شهردار و ... در طرف بدها). با این حال باید گفت شاید راوی در انتخاب و توصیف «بدها» درست عمل کرده باشد، اما تحلیل رمزگان‌ها نشان داد که «خوب‌ها» (به‌ویژه خود لیا) آن‌چنان‌که در ابتدا به‌نظر می‌رسد پاک و بی‌گناه نیستند و ای‌بسا مشکل اصلی از خود آن‌ها باشد؛ مثلاً همان‌طور که دیدیم، در جهان واقعی اصولاً تقابلی میان بسیج و شهردار وقت تهران وجود ندارد و هر دو در یک سمت هستند؛ این امر مصداق نگاه ایدئولوژیک به مسائل است. بنابراین، می‌توان *رهش* را به‌واسطهٔ چنین ضعف‌هایی اثری ایدئولوژیک تلقی کرد. زیرا

همان‌طور که دیدیم ذهن ایدئولوژی‌زدهٔ راوی مسائل توسعهٔ شهری و آلودگی هوا را، تنها به نهاد شهرداری تقلیل می‌دهد و با نوعی آرمان‌گرایی موهومِ توأم با چاشنی فریب‌کاری در پی کتمان واقعیت‌ها و اقتضائات زندگی مدرن و محکوم کردن نابه‌جای همسرش علاست. اگرچه نویسنده مدعی است که راه‌کاری برای برون‌رفت از این بن‌بست ارائه نمی‌دهد، اما راوی داستانش عاقبت، فرار از این شهر و ملوث کردن آن را تجویز می‌کند.

منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۹۷). *واژه‌نامهٔ فلسفی مارکس*. تهران: مرکز.

ادگار، اندرو. سجویک، پیتر. (۱۳۹۷). *مفاهیم بنیادی نظریهٔ فرهنگی*. ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۸). *رهش*. چاپ هجدهم، تهران: افق.

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۳). *سرلوحه‌ها*. مشهد: سپیده‌باوران.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۸ الف). *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. ویراست دوم. تهران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۸ ب). *چگونه ادبیات بخوانیم*. ترجمهٔ مشیت علایی. تهران: لاهیتا.

ایگلتون، تری. (۱۳۹۷). *درآمدی بر ایدئولوژی*. ترجمهٔ اکبر معصوم‌بیگی. تهران: بان.

بالی‌بار، اتین و پی‌یر ماشری. (۱۳۹۹). «ادبیات به‌مثابهٔ شکلی ایدئولوژیک». *جامعه‌شناسی هنر*. گردآوری و ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: مروارید.

پاینده، حسین. (۱۳۹٤). *گشودن رمان؛ رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی*. تهران: مروارید.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). *نظریه و نقد ادبی، درس‌نامه‌ای میان‌رشته‌ای*. (جلد اول). تهران: سمت.

پاینده، حسین. (۱٤۰۰). «مقدمهٔ مترجم». *کاربرد روان‌کاوی در نقد ادبی؛ هفت اثر از فروید دربارهٔ ادبیات*. ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: مروارید. صص۳۳-۷.

پوریزدانپناه کرمانی، آرزو. (۱۳۹۹). «نقد جامعه‌شناختی رمان ره ش اثر رضا امیرخانی بر اساس نظریهٔ ساخت‌گرایی گلدمن». *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*. دورهٔ نهم. شمارهٔ ۳. صص ۳٦-۱۹.

شام روشن، مهدی (۱۳۹۰). *روایت‌شناسی داستان‌های معاصر فارسی: رویکرد زبان‌شناختی رمزگان‌های رولان بارت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی. دانشگاه تربیت مدرس.

صافی پیرلوجه، حسین. (۱۳۹٦). *درآمدی بر تحلیل انتقادی گفتمان روایی*. تهران: نی.

فروید، زیگموند. (۱٤۰۰). «خود ونهاد». *نظریهٔ روان‌کاوی؛ هفت رساله از زیگموند فروید*. ترجمهٔ حسن پاینده. تهران: مروارید. صص ۲۱۰-۱۵۳.

فقیه مرزبان، نسرین. کریمی، طاهره. (۱۳۹۳). «رمزگان‌شناسی حیوان در داستان‌های کوتاه شهریار مندنی‌پور». در *مطالعات داستانی*. سال دوم. شماره‌ی ۳ (پیاپی ۷). صص ۱۰۸-۹۱.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۸). *بوطیقای ساخت‌گرا؛ ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعهٔ ادبیات*. ترجمهٔ کورش صفوی، تهران: مینوی خرد.

کشاورز، وحید. (۱۳۹۸). *نقد و بررسی عناصر داستانی در رمان رهش (ر ه ش)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه سلمان فارسی کازرون.

گرجی، مصطفی. (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل رمان رهش با توجه به دیدگاه آلن دوباتن (اضطراب موقعیت). *ادبیات پارسی معاصر*. سال دهم، شمارهٔ دوم، صص ۳۵۳-۳۲۹.

موریارتی، مایکل. (۱۳۹۹). *رولان بارت*. ترجمهٔ سجاد غلامی. تهران: آوند دانش.

نیلون، جفری و سوزان سرلز ژیرو. (۱۳۹٦). *جعبه ابزار نظریه*. ترجمهٔ عباس لطفی‌زاده و مرتضی خوش‌آمدی. تهران: ققنوس.

هاوکس، ترنس. (۱۳۹۸). *ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی*. ترجمهٔ کورش صفوی. تهران: علمی.

Barthes, Roland. (1974). *S/Z*. trans. Richard Miller, New York: Hill & Wang.

منابع الکترونیکی

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۱). «پول مفت داشتم امیرخانی نمی‌شدم». ***مصاحبه با سایت تبیان***. (تاریخ انتشار: ۱۳۹۱/۰۷/۰۱).

https://article.tebyan.net/article/ampshow/۲۲۱۷۷۰

امیرخانی، رضا (۱۳۹۷). «در رهش به دنبال آسیب‌های توسعهٔ شهری بودم». ***مصاحبه با روزنامهٔ فرهیختگان***. شماره ۲۵۸۱، ۱۹ شهریور ۱۳۹۷.

https://farhikhtegandaily.com/page/۱۳۷٤٤٥

امیرخانی، رضا. (۱۳۹۲). «حزب‌اللهی و مدافع انقلاب هستم». ***گزارش سومین نشست عصر تجربه در سرای داستان***. در تارنمای نامه‌نیوز (تاریخ انتشار : ۱۳۹۲/۰٤/۳۱).

https://www.namehnews.com/fa/tiny/news-55318

«از داستان خبری هست؟ یا نیست؟ هفت نگاه به کتاب رهش» (۱۳۹٦). پنجمین نشریهٔ اینترنتی هفت‌راه، ویژهٔ رمان رهش. منتشرشده در پایگاه خبری تحلیلی فرهنگ و هنر (هفت راه). تاریخ انتشار ١٤ اسفند ١٣٩٦.

https://haftrah.ir/1396/12/14/%d8%a7%d8%b2-%d8%

Quarterly Journal of Linguistics & Khorasan Dialects, Vol. 15. No.2 /Serial Number.31 (2023)

Cultural Semiotics of *Rahesh* based on Barthesian Codes

Hossein Rezaei Laksar[1]
PhD Student in Linguistics, Bu-Ali Sina University, Hamedn, Iran (Corresponding Author)

Yousef Aram[2]
Assistant Professor of Linguistics, Bu-Ali Sina University, Hamedn, Iran

Maziar Mohaymeni[3]
Assistant Professor of Linguistics, Bu-Ali Sina University, Hamedn, Iran

Received: Jan 26, 2023 Accepted: Aug 21, 2023

Abstract

Rahesh is the last novel written by Reza Amirkhani. He tried to reflect his concerns about the disproportionate development of Tehran in this novel. As other works written by Amirkhani, *Rahesh* was also published many times and even won the Ale-Ahmad literary reward; the point which indicates its importance. Hence, in the present article we tried to study this novel with a look at Barthes's theory of narrative codes. To do this, first of all we determined the five codes (with emphasis on semic, symbolic and cultural codes) in selected lexias and analyzed them. Then, in order to understand it's hidden and apparent significations, we criticized the deconstructed text with a look at the concept of ideology. The results of this analysis show that applying Barthes' method beside using a trans-textual reading, can illuminate the dark parts of the text, for example in this article we concluded that *Rahesh*, like readerly texts doesn't pay attention to readers. Also some binary oppositions like nature/city, purity/impurity and tradition/modernity form from the beginning of the story and continue and expand to the end of it; oppositions which are taken for granted by the narrator. Besides that, the narrator tries to make false oppositions and biased characterization in order to hide some parts of reality or even reversing it. These features, make *Rahesh* an ideological text.

Key Words: cultural semiotics, Reza Amirkhani, Rahesh, Barthesian codes, ideology

۱. hosseinrezaeilaksar@yahoo.com
2. youssefaram@gmail.com
3. m.mohaymeni@basu.ac.ir

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: 10.22067/JLKD.2023.81041.1149

نحوه بازنمایی ارزش‌های فرهنگی در پویانمایی (انیمیشن) ایرانی جهت تأثیرگذاری بر رفتارِ شناختی کودک از منظر فنون اقناع

سهیلا عسگری، دانشجوی دکتری زبان شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
فائزه فرازنده‌پور ، استادیار گروه زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
جمشید غلاملو، استادیار دانشکده حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

صص: ۱۲۴ - ۱۵۲

چکیده

امروزه برنامه‌های تلویزیونی جزء جدایی‌ناپذیری از زندگی است و پویانمایی جایگاه ویژه‌ای در این برنامه‌ها دارد، به‌گونه‌ای که مخاطب را به طور ناخودآگاه در معرض و تحت تأثیر ارتباطات اقناعی قرار می‌دهند. هدف اصلی پژوهش حاضر، بررسی فنون اقناع در ساخت مفاهیم ارزشی زبانی در پویانمایی شکرستان است که در آن از ابزارهای زبان شناختی نظیر تمثیل و ضرب‌المثل که از موضوعات بینامتنیت هستند، برای انتقال مفاهیم و ترغیب بیننده استفاده شده است. این پژوهش که بر روی هشت قسمت از پویانمایی شکرستان انجام شده است، از نوع توصیفی–تحلیلی بوده . داده‌های آن بر اساس مدل هاولند (۱۹۴۹) بررسی شده است و هدف آن ارائه نتایج مطالعه نحوه بازنمایی ارزش‌های فرهنگی در پویانمایی ایرانی و بروز آن در رفتارِ شناختی کودک می‌باشد. یافته‌ها نشان می‌دهند چگونه در هر قسمت از شکرستان سعی بر آن بوده تا با کاربرد گفتمانی خاص و انواع فنون اقناع، باورهای فرهنگی به مخاطب منتقل شده و القاء گردد. نتایج نمایانگر آن است که برای بازنمایی ارزش‌های فرهنگی، از میان فنون اقناع، از فنون برجسته‌سازی، تکرار، تملّق و اغراق و ادعای صریح بیشتر استفاده شده است. گفتنی است در گفتمان این پویانمایی از ابزارهای زبان‌شناختی خاصی نظیر بینامتنیت، ضرب‌المثل، تمثیل، همان‌گویی و کنایه نیز استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: پویانمایِ شکرستان، فنون اقناع، ارزش‌های فرهنگی، برجسته‌سازی، تمثیل، بینامتنیت

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۲۹

پست الکترونیکی: 1. asgari_so@yahoo.com 2. farazandehpour@srbiau.ac.ir
3. Jamshid.Gholamloo@ut.ac.ir

۱. مقدمه

بیش از یک قرن از زمان ظهور پویانمایی می‌گذرد. امروزه جایگاه محوری پویانمایی به دلیل سبک بیان، نقش و تأثیر آن در فرهنگ‌سازی، انعکاس مسائل اجتماعی، زبانی، فرهنگی، شکل‌دهی شخصیت فردی- اجتماعی و نیز تأثیر آن بر رفتارِ شناختی و زبانی کودک از اهمیت زیادی برخوردار است، به طوری که امروزه جزئی جداناپذیر از زندگی کودکان شده و مخاطب به‌طور ناخودآگاه در معرض ارتباطات اقناعی آن‌ها قرار می‌گیرد. از سوی دیگر به عقیده کاظمی و همکاران (۱۳۹٤:۱٦۹۳-۱٦۷۷) زبان و فرهنگ به شیوه‌های گوناگون در هم تنیده‌اند. عوامل فرهنگی متعددی مانند جغرافیا، قومیت، طبقه اجتماعی، جنسیت، شغل و ... بر زبان تأثیر می‌گذارند. تلویزیون یکی از رسانه‌های جمعی بسیار پرمخاطب در بین کودکان می‌باشد و در بین برنامه‌های آن، انیمیشن‌ها طرفداران زیادی ذکاوت و همکاران(۱۳۹٦). تامپسون (۱۳۹۳) معتقد است مخاطبان برنامه‌های رسانه‌ای در جریان یک فرآیند خاص که در آن عوامل اجتماعی و فرهنگی دخالت می‌کنند، پیام‌های رسانه‌ها را درک، جذب و درونی کرده و از این طریق به تکوین شخصیت و گسترش تجارب خود کمک می‌کنند. حسنایی و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله خود می‌نویسند مقصود از پویانمایی با محتوای ملی و یا به عبارت رایج آن پویانمایی ملی، انیمیشنی است که مطابق با روحیات، خلق‌وخو و آداب و سنن کشور موردنظر است و رگ و ریشه‌های تاریخی و میراث ادبی، هنری و فرهنگی آن ملت در آن قابل ردیابی است. به رونق افزوده شده بیشتر پویانمایی‌ها بن‌مایه ادبی دارند زیرا در آن‌ها از داستان‌های عامیانه، اسطوره‌ها و ادبیات منظوم استفاده شده است. ازآنجایی‌که قوه خیال کودک با پویانمایی وسعت می‌یابد، چنانچه پویانمایی ایرانی با روحیه و تفکر کودکان هم‌راستا و سازگار باشد می‌تواند بین دیدگاه قدیم و جدید ارتباط درستی برقرار کرده و فرهنگ را انتقال دهد. صفورا (۱۳۹۰) می‌گوید از نیمه قرن بیستم فرهنگ رسانه‌ای شد و مطالعات فرهنگی به‌عنوان رویکردی نظری از اواخر دهه هفتاد میلادی به تدریج وارد تحلیل آثار رسانه‌ای، هنری و مطالعات زبانی گردید. درون‌مایه‌هایی از زندگی روزمره اقوام، ملیت‌ها، سبک و فرهنگ‌های مختلف در این مطالعات دیده می‌شوند.

پویانمایی شکرستان بر اساس داستان‌های تاریخی و ضرب‌المثل‌ها ساخته شده است. در بعضی قسمت‌های این مجموعه، با استفاده از داستان و زبانی شیرین، به انتقاد از رفتارهای نادرستی که در فرهنگ ما وجود دارد اشاره شده و در واقع مروری است بر فضای فرهنگی اکنون در ایران

که سعی بر آن است از طریق گفتمان اقناعی و با استفاده از ابزارهای زبان شناختی خاصی نظیر بینامتنیت، ضرب المثل، تمثیل، همان‌گویی و کنایه، رفتار درست در پویانمایی آموزش داده می‌شود. با توجه به قدرت بیانی پویانمایی و زبان کلامی که صراحت لازم را برای طرح انواع استدلال‌ها دارا است، به‌منظور متقاعد ساختن مخاطبان، انتقال پیام از طریق راهبردهای اقناعی انجام می‌شود که باعث تأثیر بر رفتارِ شناختی مخاطب می‌شود. ساختار اقناعی در ماجراهای قصه‌های عامیانه در پویانمایی دیده می‌شود. پژوهش حاضر در پی پاسخ گویی به این پرسش است که در پویانمایی شکرستان برای تغییر نگرش و رفتارِشناختی کودک از چه فنون اقناعی و ساختارهایی استفاده شده است؟ توزیع کاربرد هر یک از فنون چگونه است؟ یافته ها حاکی از آن است که پویانمایی شکرستان با استفاده از فنون اقناعی ذهن کودک را تسخیر کرده و ساختارهای به‌کاررفته در واژه‌ها و عبارات، باورها، دیدگاه‌ها، نگرش‌ها و رفتارشناختی کودکان را تغییر می‌دهند.

۲. پیشینه

تقی پور و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهش خود مؤلفه های فرهنگی مجموعه انیمیشن های پربیننده کودکان را در ۱۵ قسمت از مجموعه انیمیشن باب اسفنجی مورد بررسی قرار دادند. یافته‌های به دست آمده در پنج گروه ارزشها، هنجارها، ضدهنجارها، نمادها و هویت دسته بندی شدند. نتایج نشان داد که این مجموعه با ارائه و تبیین ارزش‌های اجتماعی، دینی، اقتصادی و هنجارهای قانونی در جامعه پذیری مخاطبان نقش داشته، الگوهای رفتاری در برقراری انواع روابط اجتماعی را معرفی کرده و خشونت، بی احترامی به دیگران و رفتارهای غیراخلاقی و غیرقانونی را نیز به بینندگان نشان میدهد. مؤلفه هایی مانند ارزش اجتماعی، خشونت، نمادهای غیرکلامی و هویت تمدن غربی در این مجموعه بیشتر بکار رفته و به هنجارها در مقایسه با ارزش ها و ضدهنجارها کمتر پرداخته شده است.

کاظمی و همکاران (۱۳۹۵) در مقاله خود بیلبوردهای تبلیغاتی دو شهر تهران و لندن، ازمنظر کارکردهای کنش القایی، با تمرکز بر انواع فنون اقناع را بررسی کرده‌اند. یافته‌های مقاله نشان می‌دهند در هر بیلبورد (فارسی یا انگلیسی) سعی شده است با استفاده ازجمله‌هایی با کنش‌های القایی متفاوت (اغراق‌محور و ارزش‌محور) و فنونی ویژه به اشکالی متنوع، پیام به مخاطب ارائه و القا گردد و همچنین از میان فنون اقناع، فنونی ازقبیل ادعای صریح، نحوهٔ دسترسی و پیوند در

هردو زبان کاربرد چشمگیری دارند. ازاین‌رو، هدف اصلی نیل به وجوه اشتراک یا افتراق در بیلبوردهای تبلیغاتی تهران و لندن باتوجه‌به ترفندهای گفتمانی و تنوع و توزیع انواع فنون اقناعی است.

سلیمی کوچی و همکاران (۱۳۹۵) تأثیر کلیشه های زنانه و مردانه در پویانمایی باب اسفنجی بر روی کودکان را مورد مطالعه قرار داده‌اند. در این پویانمایی کلیشه‌های زنانه در جنس مذکر با مقوله هایی نظیر (واکنش‌های هیجانی، ترسو بودن، وابستگی، پرحرفی) و در کلیشه های مردانه در جنس مؤنث به شکل (شجاعت، حادثه جویی و فعالیت، خشونت و پرخاشگری) بازنمایی شده‌اند. لذا بازنمایی آنها حس خودشیفتگی و غرور را از لحاظ فردی و حس سودجویی، مصرف‌گرایی و سرمایه‌داری را از لحاظ اجتماعی در بین کودکان رواج می‌دهند.

کاظمی و همکاران (۱۳۹٤) در پژوهش خود تفاوت ایدئولوژیهای به کاررفته برای اقناع مخاطب در تبلیغات روزنامه ای میان مخاطبان زن و مرد و نحوه بازنمایی آن را مورد بررسی قرار می‌دهند. نتایج پژوهش حاکی از آن است که با طرح و تأکید بر برخی از ویژگیهای مختص به زنان، نظیر زیبایی،آراستگی، کدبانوگری و همچنین برخی ویژگیهای خاص مردان نظیر تناسب اندام، وجهه و مقبولیت اجتماعی،مسئولیت پذیری و نقش تأمین کنندگی در متون اقناعی روزنامه‌ها، مخاطبان به خرید محصول ترغیب می‌گردند. ازاین رو نقش جنسیت در ساختار متون اقناعی مربوط به تبلیغات و تجارت در زبان فارسی بسیار اثرگذار و غیرقابل‌انکار است .یافته‌ها مبین این واقعیت است که متون اقناعی تبلیغاتی بیشتر مردمحور هستند.

قهرمانی، عبدالرضا (۱۳۹٤) ابعاد مختلف تاثیر گذاری رسانه‌ها بر فرایند درک و اقناع مخاطبین بر اساس الگوهای مختلف فرایند متقاعدسازی را مورد بررسی قرار داده است. نگارنده، مدل شناختی انسان و مخاطبان رسانه‌های گوناگون بالاخص رادیو و تلویزیون و مطبوعات و فضای مجازی با در نظر گرفتن شیوه‌های اقناعی خاص مرتبط و ویژگی‌های تاثیر گذار آنها به تفکیک بر دریافت گیرنده و واکنش جنبه‌های روانشناسی و فیزیکی مغز و ادراک و بررسی بر اساس نظریات الگوهای متقاعدسازی معمول در عرصه رسانه‌ای را تبیین کرده است. در این راستا توضیح و تحلیل مفاهیم و اصطلاحات مطرح در حوزه ارتباطات اقناعی، موضوعیت یافت که با هدف بررسی اقناع و تغییر نگرش مخاطب، بر اساس ضوابط اقناع و مدلهای ارتباطی مطرح صورت پذیرفته است. همچنین شناخت مخاطب رسانه ای به عنوان عنصر اصلی در جهت

مخاطب سازی مورد تحلیل قرار گرفته و چگونگی متقاعد سازی ادراک و شناخت مخاطبین از طریق رسانه مورد بحث و بررسی قرارگرفت.

بوبه رژ (۱۳۹۲) به بررسی فنون اقناع در تبلیغات بیمه‌های عمر می‌پردازد و آنها را از جنبه زبان شناسی مورد بحث قرار میدهد. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که در تبلیغات بیمه‌های عمر از میان ابزارهای زبانی و روابط معنایی، کلمات دارای بار معنایی مثبت می‌توانند در اقناع مشتری برای خرید بیمه عمر مثمر ثمر واقع شوند و همچنین در تبلیغات بیمه عمر از فنون اقناع همچون ترس، شدت و پرسش های بدیع بیشتر استفاده می‌گردد. نتیجه این پژوهش، استفاده از واژگان بار معنایی مثبت، حذف فعل و عدد را در تبلیغات بیمه عمر را تأیید می‌کند. علاوه بر این، فنون اقناعی اجتماع/پیوند، ادعای صریح، تکرار، گرم و نرم/کرکی، ترس و حسن تعبیر نسبت به سایر فنون اقناع در تبلیغات بیمه عمر بیشتر استفاده شده بودند.

احمد علی نژاد (۱۳۸۹) زبان تبلیغ و فنون اقناع را در تبلیغات فارسی تلویزیونی مورد بررسی قرار داده است. وی نتیجه گرفت در تبلیغات، ابزارهای زبانی مانند شعر، کلمات با بار معنایی مثبت و تکرار کاربرد فراوانی داشته‌اند، ولی در این پژوهش از ضرب المثل استفاده نشده است. وی می‌افزاید، فن تکرار با بسامد ۱۰۰٪ بیشترین کاربرد را در اقناع مخاطب داشته است.

۳. معرفی برنامه‌های پویانمایی شکرستان

پویانمایی یعنی نشان دادن تصاویر متحرک که کاربردهای گوناگونی از قبیلِ تیزرهای تبلیغاتی، برنامه‌های علمی–آموزشی و... دارد شمسی و همکاران (۱۳۹۹). پویانمایی شکرستان، سریالی نوشته "معصومه ذباح" و به کارگردانی "سعید ضامنی، بابک نظری و عباس جلالی یکتا" است. این پویانمایی از معدود کارهای محبوب تلویزیون با موضوعات آموزشی، فرهنگی، اجتماعی و مباحث روز با درون‌مایه طنز در سال‌های اخیر است که روند تولید و پخش این مجموعه از سال ۱۳۸۷ تا به امروز در شبکه نسیم و در مرکز پویانمایی صبا ادامه دارد و تاکنون در ۱۰۸ قسمت ۱۳– ۲۵ دقیقه‌ای تولیدشده و از شبکه‌های دو سیما، شبکه پویا و شبکه نهال پخش می‌شود مجموعه «شکرستان» که بر اساس داستان‌های تاریخی و ضرب‌المثل‌ها، قصه‌های قدیمی و عامیانه ایرانی–شرقی انتخاب شده و رگه‌هایی از طنز و لطایفی پندآموز دارد، با الگوهای جامعه معاصر منطبق شده و سپس با رویکردی مدرن و به روز به رشته تحریر درآمده‌اند، یکی از پویانمایی‌های موفق ایرانی می‌باشد که جایگاهی خاص در بین کودکان و خانواده‌های ایرانی پیداکرده است.

این مجموعه با استفاده از موسیقی و معماری ایرانی، ضرب‌المثل‌ها و لهجه‌ها و گویش‌های متنوع، با زبان تمثیلی و هنرمندانه بر اصالت، هویت و فرهنگ ایرانی تأکید دارد.

داستان در یک شهر قدیمی و خیالی اتفاق می‌افتد که مردمانش همه خوب و مهربان هستند. در هر قسمت از این مجموعه شاهد یک موضوع متنوع هستیم. بهلول، پادشاه و وزیر، قاضی، اسکندر، ننه‌قمر، خواجه فرزان، خواجه اقبال، خواجه فرصت، بهادر، صمد و... از شخصیت‌های این مجموعه پویانمایی هستند که هرکدام ویژگی‌های منحصر به فردی دارند. در این شهر قدیمی و داستانی، هیچ‌کس در جایگاه خود نیست و تلاش شده تا با تغییر شکل تصویری و دراماتیک، شیوه‌ای اتخاذ شود که کوچک و بزرگ پس از خندیدن به طنز داستان‌ها، عمیقاً به فکر فرو روند و آینه رفتارهای اجتماعی و فرهنگی خود را بازنگری کنند.

این پویانمایی دارای بن‌مایه‌های روایت‌های حاوی عشق، حسادت، فداکاری، جنگ، آرزو، مرگ، زندگی، جادو و سحر و... است که با استقبال مخاطب کودک و نوجوان و حتی بزرگسال مواجه شده است. در این پویانمایی شخصیت‌ها، کلیشه‌های فرهنگ‌های عامه، روش زندگی، مکان‌ها، ارزش‌ها، ایدئولوژی‌ها، الگوها و مکان‌های زندگی بازنمایی و برجسته‌سازی می‌شوند.

۵. مبانی و مفاهیم نظری

نظام ارزشی در هر جامعه‌ای به مجموعه‌ای از فرآیندهای رفتاری و ذهنی، الگوها و روش‌ها، شیوه‌های گفتاری و فنون بدنی اطلاق می‌شود که در چارچوب‌ها و موقعیت‌هایی از پیش تعریف‌شده، پذیرفته می‌شوند و بیشتر پیوستاری منعطف از رفتارها، اندیشه‌ها، واژگان و زبان است که کنشگران اجتماعی دائماً بر روی آن در حرکت هستند و بر اساس استراتژی‌ها، راهبردهای آگاهانه و ناخودآگاهانه خود را در آن نسبت به خود و دیگران ارزیابی و قضاوت کرده و بر اساس آن عمل می‌کنند (اعرابی: ۱۳۷۱).

۵. ۱. ارزش

ارزش در علم جامعه‌شناسی، مجموعه عقایدی است که افراد یا گروه‌های انسانی درباره آنچه مطلوب، مناسب، خوب یا بد است، از آن برخوردارند. ارزش‌های مختلف نمایانگر جنبه‌های اساسی تنوعات در فرهنگ انسانی است. ارزش‌ها معمولاً از عادت و هنجار نشأت می‌گیرند (رفیع پور، ۸۷:۱۳۸۱).

۵. ۲. هنجارهای اجتماعی

بختیاری و همکاران (۱۳۹۵) به نقل از (فریزر، ۱۹۹۰: ۲۲۰) هنجار را این‌گونه توصیف می‌کنند که هر جامعه‌ای مجموعه‌ای از هنجارهای اجتماعی دارد که شامل قوانین کم‌وبیش واضح هستند که یک رفتار خاص، مجموعه‌ای از امور یا یک طرز فکر در بافت را تجویز می‌کنند. ارزش‌گذاری مثبت زمانی رخ می‌دهد که رفتار انجام‌شده در جهت هنجارها باشد و ارزش‌گذاری منفی زمانی اتفاق می‌افتد که عکس حالت قبل پیش آید.

۵. ۳. فرایند اقناع

متولّی (۱۳۸٤: ۷۳) در کتاب " افکار عمومی و شیوه‌های اقناع " می‌نویسد اقناع عبارت است از تلاش صادقانه برای مجاب ساختن مخاطبین به پذیرش موضوع و خواسته‌ای، به‌وسیله ارائه مناسب اطلاعات مربوط. کیا و همکاران (۲۲۳:۱۳۸۳) اقناع را فرآیندی ارتباطی می‌دانند که هدف آن نفوذ در گیرنده پیام است. به این معنی که یک پیام ترغیبی یک نظر یا رفتار را به شکلی داوطلبانه به گیرنده ارائه می‌دهد و انتظار می‌رود که این پیام در مخاطب یا گیرنده پیام مؤثر واقع شود. آن‌ها می‌نویسند یک پیام ترغیبی، یک نظر یا رفتار را به شکلی قانع‌کننده به گیرنده ارائه می‌دهد و انتظار می‌رود که این پیام در مخاطب یا گیرنده آن مؤثر واقع شود. باغینی پور (۱۳۸۳) مفهوم اقناع را به عنوان پدیده‌ای معرّفی کرده است که به کمک آن می‌توان ذهن فرد ترغیب شونده را تحت تأثیر قرار داد. وی همچنین بیان کرده است که ساختارهای گوناگون سخن بر شکل‌گیری و تغییر مدل‌های ذهنی و نمودهای اجتماعی اثرگذار هستند. لیکاف[۱] (٤۳:۱۹۸۲) می‌گوید در گفتمان اقناعی قصد و تلاش برای تغییر رفتار، احساسات، مقاصد یا دیدگاه مخاطب از طریق ارتباط می‌باشد. بنوا و جی. بنوا (۱۳۸۹: ۳۰) معتقد است منبع اقناع‌کننده از یک پیام استفاده می‌کند تا با خلق، تغییر یا تقویت نگرش‌های دیگران/مخاطبان، به هدف مشخصی دست یابد. پرلاف[۲] (۱۹۷۱) می‌نویسد اقناع یک فرآیند ارتباطی است که در آن ارتباط‌دهنده به دنبال جلب پاسخ موردنظر از گیرنده خود است وی می‌افزاید اقناع تلاش آگاهانه یک فرد برای تغییر نگرش‌ها ، باورها یا رفتار افراد یا گروهی از افراد از طریق انتقال برخی پیام‌ها می‌باشد. کریمی(۱۳۸٤: ۲۲۰) می‌نویسد، اقناع گران با باورها و نگرش‌های مختلفی در جامعه مواجه‌اند.

۱. George Lakoff
۲. Richard M. Perloff

نگرش به جنبه‌های ذهنی و روانی هر فرد اطلاق می‌شود. درواقع نگرش سه عنصر اصلی دارد که عبارت‌اند از عنصر شناختی که شامل اعتقادات و باورهای شخص درباره یک شی یا اندیشه است. عنصر احساسی یا عاطفی که معمولاً نوعی احساس عاطفی پیوندیافته با باورها است. تمایل به عمل و آمادگی برای پاسخگویی به شیوه‌ای خاص او می‌افزاید نخست اینکه هر نگرشی شامل شیئی، شخصی، رویدادی یا موقعیتی است. دوم اینکه نگرش‌ها معمولاً بار ارزشی دارند. سوم اینکه معمولاً دارای ثبات و دواماند. گفتنی است زمانی نگرشی در جامعه عمق می‌یابد که ضمن ابتنا بر شناخت، احساس و رفتار، ویژگی‌های سه‌گانه را نیز دارا باشد.

۵. ٤. مدل اقناع هاولند[۱]

از دیدگاه یاکوبسن هر نوع ارتباطی شش جزء دارد: " فرستنده، گیرنده، پیامی که میان آن‌ها رد و بدل می‌شود، رمز مشترکی که آن پیام را قابل فهم می‌سازد، نوعی " تماس" یا فضای مادی ارتباط و بافتی که پیام در آن منتقل می‌شود. هر یک از این اجزاء می‌توانند در یک عمل ارتباطی مشخص، جزء مسلط باشند". هاولند به همراه جنیس[۲] و کلی[۳] درسال ۱۹٤۹ مجموعه آزمایش‌هایی را در دانشگاه ییل[٤] درباب تغییر نگرش انجام دادند که از یافته‌های آن در فرمول‌بندی[۵] نظریهٔ خود در خصوص متقاعدسازی استفاده کردند. آنان حاصل یافته‌های خود را در سال ۱۹۵۳ در اثری تحت عنوان ارتباطات و متقاعدسازی[٦] منتشرکردند. مدل اقناع هاولند و همکارانش قدیمی‌ترین مدل متقاعدسازی و تغییر نگرش است. براساس مدل اقناع هاولند، متقاعدسازی طی شش مرحلهٔ اساسی صورت می‌گیرد که عبارتنداز:

– در معرض پیام قرار گرفتن: چنانچه مخاطب آماج پیام را نشنود یا نبیند، هرگز تحت تأثیر آن قرار نخواهدگرفت، بنابراین، شرط نخست و اساسی متقاعدسازی آن است که مخاطب در معرض پیام قرار گیرد.

– توجه به پیام: شرط دوم تأثیر پیام بر مخاطب، آن است که او به محتوای پیام توجه کند.

---

۱. Hovland's Persuation Model
۲. Janis
۳. Kelly
۴. Yale
۵. Formation
۶. Communication and Persuasion

– درک پیام: برای آنکه مخاطب تحت تأثیر پیام قرار گیرد، حداقل باید نتیجه‌گیری مربوط به پیام را درک کند.

– پذیرش نتیجه‌گیری مربوط به پیام: برای آنکه تغییر نگرش صورت گیرد، لازم است مخاطب، نتیجه‌گیری مربوط به پیام را قبول کند.

–یاد داری نگرش جدید: چنانچه مخاطب، نگرش جدید را فراموش کند، پیام در آینده قادر به تأثیر گذاشتن بر فرد نخواهد بود.

– تبدیل نگرش به رفتار: چنانچه پیام بر رفتار تأثیر گذارد، نگرش جدید می‌تواند رفتار را در موقعیت، هدایت کند.

٦. اصول و روش‌های اقناع

٦. ١. اصل زمینه‌یابی با توجه به گفتمان رایج

علاءالدین(٦:١٣٨٤) گفتمان را بازنمایی نوع خاصی از معرفت درباره یک موضوع می‌داند که به آن موضوع جهت و سمت و سو می‌دهد. گفتمان واقعیت را بازنمایی می‌کند، معرفت افراد را در مورد موضوعی بازنمایی می‌کند و قدرتی دارد که افراد را به انجام کاری واردار می‌کند. علوی و همکاران(١٤٨:١٣٩٧) در مقاله بررسی شیوه های اقناعی می‌نویسند شیوه‌های ارتباطی باید متناسب با گفتمان رایج، اتخاذ گردند تا به اقناع ختم گردند.

٦. ٢. اصل بی‌طرفی

برای اقناع مخاطب، رسانه‌ها نیاز است که از ارائه جانب‌دارانه اطلاعات بپرهیزند. یکی از راهکارها برای محقق ساختن اصل مذکور این است که اطلاعات، دوسویه (بیان امتیازات و اشکالات یک موضوع با هم) به مخاطب عرضه گردد. به این صورت که هم مزایا و هم معایب بیان شود تا توجه بیشتری به موضوع جلب شود. (همان: ١٤٩)

٦. ٣. اصل تدرج

درج به معنای پله است. بنا به این اصل، تغییر باید کم‌کم و آهسته‌آهسته و مرحله‌به‌مرحله انجام گیرد. (سیاح، ١٣٧١: ٤٠٠) تغییرات ناگهانی و دفعی به‌ندرت امکان‌پذیرند و در صورت ایجاد، از ثبات برخوردار نیستند. (همان، ١٤٩)

٦. ٤. اصل همگامی

برای اقناع، باید با مخاطب همگام و همراه شد. همگام شدن به معنی پذیرفتن عقاید مخاطب نیست، بلکه به معنی پیدا کردن نقاط مشترک با او است و هرچه مشترکات و توجه به آن‌ها بیشتر باشد، موفقیت در تأثیرگذاری بیشتر خواهد بود. (همان: ۱۵۱)

۷. فنون اقناع

انجمن سواد رسانه‌ای آمریکا[۱] (۲۰۱٤)، می‌نویسد " شیوه‌ها و فنون رایج اقناع عبارت‌اند از: احتمال، ادعای صریح، همراهی با جماعت، استفاده از زیبایی، استنتاج، افراد زیبا و مشهور، انکار، آدم پوشالی و باور اکثریت، برجسته سازی، پرسش‌های بدیع، پویایی گروه، پیوند، ترس، ترین ها، تطمیع، تکرار، تملق و اغراق، توطئه‌چینی، جدید، جذابیت، حسن تعبیر، حمله شخصی، خاطرات و تداعی، دروغ بزرگ، راه‌حل ساده، رشوه، زمان‌بندی، ستاره‌ها و نخبگان، شدت، شواهد علمی، شواهد، شوخی و طنز، علت در مقابل همبستگی، عواقب وخیم، قربانی کردن، کلیت گیرا، گرم‌وصمیمی، گواهی دادن، لقب دهی، متخصص، مددخواهی، مردم عادی، مقایسه، منحرف‌سازی توجهات، نمادها و تصویرسازی، همراهی با جماعت. تحلیل داده‌ها

در این قسمت از پژوهش، هشت قسمت از پویانمایی شکرستان با موضوعات "وابستگی و اعتیاد، پنجره واحد، امانت داری، سرقت، اعتماد، چشم به هم چشمی، عقاید و قرعه کشی" را تحلیل و بررسی می‌کنیم. می‌توان گفت یک زنجیره منطقی بین پیام متنی و دیالوگ‌ها و تصاویر پویانمایی وجود دارد که از شگرد پیوند سود جسته است. درنهایت، شکرستان بستر شکل‌گیری گفتمان اقناعی و تأثیر آن بر مردم شکرستان است.

در قسمت اول راویِ شکرستان به موضوع وابستگی شدیدی که به‌نوعی اعتیاد تبدیل شده است می‌پردازد. یکی از فرآیندهای روزمره خرید است که به‌طور ناخودآگاه ریشه در روان انسان دوانده است. نرگس، همسر حاج اقبال، وابستگی شدیدی به خریدهایی که در حراجی هستند و مورد نیاز و مصرف روزانه فرد نیست، دارد. این قسمت با مخاطب زن سر و کار دارد. او به ۹۹٪ تخفیف در حراجی اشاره می‌کند که حاج اقبال می‌گوید با هیچ عقل و منطقی جور در نمی‌آید که طرف بیاید خودش را بدبخت کند. با واژه " ۹۹٪ تخفیف" از راهبرد " ادعای صریح" استفاده

۱. Media Literacy Project

شده و واژه حراج اشاره به راهبرد "رشوه" دارد. ساختار این قسمت با احساسات جاری سر و کار دارد و راهبرد اقناعی "شدت" به چشم می‌خورد. در این قسمت از راهبرد "تملق و اغراق" برای اقناع مخاطب بهره گرفته شده است و به طور پنهان جملات تملق‌آمیزی برای متقاعدسازی مخاطب به کار گرفته می‌شود. در قسمتی که می‌گوید به‌جای ۲۰ سکه ۵ سکه دادم، از شیوه " تطمیع " در متقاعدسازی افراد استفاده شده است. چون مخاطب اقناع شده و وقتی می‌گوید سود کردیم دیگه به جای ۲۰ سکه الان ۲۵ سکه دادم قیچی خریدم. در گفتمان این قسمت نظیر این جمله بارها تکرار می‌شود، که از راهبرد اقناعی " تکرار" استفاده شده است. نرگس خانم با استفاده از راهبرد "برجسته سازی" مخاطب را متقاعد می‌کند که آنچه تخفیف خورده حتماً جنسش خوب است. در پاسخ به همسر که خریدهایی نظیر کریستال، ... انجام داده، از جمله " خرج باید به دخل بخورد" که در واقع " ضرب المثل" و ابزار "بینامتنیت" استفاده شده است. کاظمی و همکاران (۱۳۹٦) معتقدند بینامتنیت، شامل به کاربردن نقل قولی از یک روایت شخصی، یک ضرب المثل قدیمی، اصطلاح عام میان گویشوران زبان، بیان حقایق علمی در مورد محصول و یا ماجرای داستانی که برای مخاطب آشناست و چیزی را در ذهن وی تداعی می نماید، است. در این تکنیک ارائه دهنده پیام یا آگهی با بهره‌گیری از یک اصطلاح، ضرب‌المثل و یا روایتی که برای عموم جامعه آشناست سعی در انتقال بهتر پیام به مخاطب دارد، تا همزاد پنداری بیشتری میان پیام و مخاطب ایجاد گردد. دیالوگ‌ها تکیه بر ارزش‌های بومی دارند. در قسمت بعدی حاج اقبال ادامه می‌دهد باید کارت‌های نرگس خانم را بلوکه کنم. این قسمت تضاد دنیای قدیم و مدرنیته را نشان می‌دهد. درجایی که می‌گوید قابلمه چیه؟ بهادر در پاسخ می‌گوید، " قابلمه قابلمه است دیگه". از راهبرد "همان‌گویی" برای تأکید استفاده شده است. در خیابان شاگرد میوه‌فروش داد میزند بدو حراج. جوایز نقدی . بیا نرگس خانم . گلی خانم دوستت صبح آمد و یک وانت پرکرد و برد و نرگس هیجان‌زده می‌شود که بخرد ولی پسر اجازه نمی‌دهد. در این قسمت شاگرد میوه‌فروشی ترس از تمام شدن محصولات دارد و با اشاره به محدود بودن تعداد محصولات علاوه بر بار اقناعی، تلویحاً بر راهبرد "ترس" هم اشاره می‌کند. در قسمتی می‌گوید وای چه مصیبتی! اعتیاد تو خونه من؟! چه مصیبتی! چه خاکی تو سرم بریزم؟ این "اصطلاح عامیانه" در واقع راهبرد "بینامتنیت" است. در اینجا، با کاربرد راهبرد "برجسته‌سازی"، سعی دارد نشان دهد که وابستگی نوعی اعتیاد است که برای زندگی مضر است. در قسمتی که

نرگس خانم سعی در خرید وسایلی بدون برنامه‌ریزی دارد، ایدئولوژی مصرف‌گرایی را نشان می‌دهد و نشان‌دهنده این است که دوستی با خرید و نمایش داشته‌ها، به دوستیِ بهتری تبدیل می‌شود ولی در فرهنگ ایرانی این پسندیده نیست. در این قسمت به مناسبات فرهنگی نظیر چشم به هم‌چشمی‌های سنتی در خانواده‌های ایرانی اشاره شده است که با راهبرد " راه‌حل ساده" سعی در اقناع مخاطب دارد. بهادر با "تکرار" فهرست، فهرسته دیگه ! که از "همان‌گویی" برای تأکید استفاده شده، معتقد است اگر کلیه خریدها فهرست شوند، باعث صرفه‌جویی در زندگی می‌شود و تأکید بر این است که فرهنگ مصرف‌گرایی در میان خانم‌ها از بین برود. "ویندو شاپینگ" به "قرض گیری واژگانی" اشاره دارد که در مدرنیته رواج یافته است. وقتی ننه قمر از "ضرب المثل" "آدم چش چش دو ابرو دماغ و دهن یه گردوس ننه" را به کار می‌برد، از راهبرد "شیب لغزان" استفاده شده است. یعنی با مصرف‌گرایی و ولخرجی یک آینده و برونداد منفی که شوهر آزاری و ورشکست شدن اوست، استدلال می‌شود. نرگس خانم خطاب به راوی می‌گوید "دوستیا بوی عطر تقلبی میده"، در اینجا از "تشبیه تمثیلی" و از راهبرد " نام نمادسازی" استفاده شده است و نمادهای منفی دوستی‌های امروزی را نشان می‌دهد که برآیندِ مدرنیته و میل به تنهایی است. مادر از تنهایی، نبودن پدر و پسر در کنارش، از اوضاع اجتماعی و خانواده شکایت می‌کند که از فن " شکوه و شکایت" استفاده شده است. نهایتاً بهادر که مادرش را به باغ دلگشا دعوت می‌کند که در اینجا از راهبرد " برجسته‌سازی" استفاده می‌کند. چون باغ دلگشا "دلالت ضمنی" و" تمثیل " و استعاره از باغی است که نامش دل انسان را باز و روح را تازه می‌کند و نیاز به شخص دیگری در زندگی نیست. در این باغ آدم‌هایی که می‌بینید به هیچ بهانه‌ای برای باز شدن دلشون نیاز ندارند، از راهبردهای " اغراق" و "برجسته سازی" بهره گرفته و اضافه توصیفی است که ویژگی منحصربه‌فرد این باغ نشان داده شده است. در این قسمت گلی خانم می‌کوشد همه را متقاعد کند که دوستی با او یعنی به روز و مدرن بودن است. همه باید برنامه وی را پذیرفته و از وی پیروی کنند. از راهبرد "ارابه" یا "همراهی با جماعت" استفاده کرده و می‌خواهد همه همرنگ وی بشوند. ولی این جزو فرهنگ ایرانی نیست. از منظر ارزش‌گذاری، ساختار انگیزشی است که از طریق بافت فرهنگی ایجاد انگیزه می‌کند. در قسمت دوم خواجه فرصت به مسافرت رفته بود. او در موقع رفتن با استفاده از "ضرب المثل" به شاگردانش می‌گوید " مگه میرم پشت کوه قاف؟" که عزا گرفتین. مردم با دیدن او میگویند "

به به. ببین کی اومده؟ "چشم و چراغتون". در اینجا مردم با استفاده از راهبرد "تملق و اغراق" سعی در مهم نشان دادن فرصت خان دارند. " ما شیرینی میخوایم و فرصت خان می‌گوید شیرینی ضرر داره چربیش بالاست. "شیرینی خامه‌ای ممنوع". در اینجا از فن "برجسته سازی" استفاده شده است. " من از سفر "کوه قاف" اومدم شیرینیشم باس من بدم؟ در اینجا فرصت خان با استفاده از راهبرد "برجسته سازی" سفرش را مهم جلوه داده است و از "تمثیل" "کوه قاف" بدین منظور استفاده کرده است. شاگردانِ فرصت خان به او تعریف می‌کنند که در زمان نبود خواجه تصمیم می‌گیرند که اورسی بخرند ولی می‌بینند ظفرقلی اورسی ساز رفته (مرده) و پسرش در کار اورسی سازی هست. شاگردان به فرصت خان میگویند البته دیگه کسی تو شکرستان اورسی پیدا نمیکنه. این خارجیا مگه چه کفشی تولید میکنن؟ همش تبلیغه . اینجا از راهبرد "پرسش بدیع" استفاده شده که باعث متقاعد کردن مشتری برای خرید اورسی می‌شود که از منظر ارزش‌گذاری جنبه اقتصادی دارد. اوستا یادته به ما می‌گفتی فکر آتیه باشیم. ما هم گفتیم آتیه سازی کنیم. اوستا با استفاده از " ضرب المثل " به آن‌ها می‌گوید "چه دسته‌گلی به آب دادین؟" شاگردان جواب می‌دهند تولیدی اورسی راه انداختیم. در کارگاه گازانبر، رویه، سوزن، درفش، تخته، گیره، میخ، چکش، موم، قلاب، سنگ چکش، بدون کفش ساز. در اینجا به مؤلفه‌های بومی اشاره شده است، کلماتی قدیمی که به‌صورت اسطوره در ذهن باقی می‌مانند و در مدرنیته کمرنگ شده‌اند. نهایتاً اوستا پینه‌دوز را پیدا می‌کنند. شاگردان به او می‌گویند اوستا اورسی سازی سنتی داره منقرض میشه ما بی کفش موندیم. در اینجا "کنایه" از خوب بودن محصولات سنتی است که ریشه در بافت فرهنگی دارد. از فن " احساس تعلق‌خاطر" به گذشته استفاده شده است. تصمیم گرفتیم کار را شروع کنیم. مراحل کار اداری را شروع می‌کنند و اسم رسمی آن را "فرصت" می‌گذارند. در این قسمت از راهبرد " نام نمادسازی" استفاده شده است. هدف از این راهبرد انتقال اقتدار، ضمانت قانونی و اعتبار چیزی که مورد احترام همگان است به چیز دیگری، به منظور کسب اعتبار و عزت بیشتر برای آن می‌باشد. بوروکراسی‌های اداری شروع می‌شود. مجوز گرفتن اونقدر اینور و اونور دویدن داشت که باعث دل‌زدگی تولیدکنندگان می‌شد. شهرداری، استانداری، امنیت کار، کارشناس پزشکی، بهداشت، وکلای حامی حقوق مصرف‌کننده، بیمه کارگرا و .... مالک ساختمان دروغ گفته بود که پول بگیره. نهایتاً کار انجام شد. با نظر شورای شکرستان قرار شد همه این کارها در یک ساختمان تجمیع بشود و یک

"پنجره واحد" به وجود بیاید که تولیدکننده از پا نیوفتد. با کاربرد پنجره واحد برای سهولت کارها که امروزه کاربرد آن در گفتمان بسیار زیاد شده، از فن " نام نمادسازی" استفاده شده است. راهبرد " اغراق و تملق" دیده می‌شود و " ادعای صریح" از زمان امروز و مدرنیته است. در اینجا از روش استدلالی نیز استفاده شده است. بزرگان گفتند که آنچه ما جوونای پریروز تو آینه نمی‌بینیم. هر مشکلی راهی داره به شرطی که بخوایم حلش کنیم. هر چی مشکلات سخت‌تر باشند حل کردنشون راحت تره. در اینجا از فن " راه‌حل ساده" بهره گرفته شده است. ساختار پیام این قسمت از نوع انگیزشی است. از ابزار "هم‌نامی" در دیالوگ‌ها استفاده شده است. اورسی به دو معنی است یکی به معنای "کفش" و دیگری به معنای "پنجره" که پسر ظفرقلی مشغول کار پنجره سازی است.

در قسمت سوم در شکرستان همه پچ‌پچ می‌کنند. خواجه اقبال می‌گوید بهتره بروم بازار و ببینم چی شده. راوی متوجه می‌شود که خواجه الماس و خواجه فرزاد دزدزده به اموالشان و ورشکست شدن. قصه شصت پای کوزه‌گر که از بچگی بزرگ بوده و همه مسخره‌اش می‌کردند و هیچ کفشی به پایش نمی‌خورده و به او پا گنده می‌گفتند، بین همه پخش‌شده بود و مردم با استفاده از ضرب المثل " شصت پات نره تو چشمت" وی را مورد خطاب قرار می دادند و از شصت پای کوزه‌گر حرف می‌زنند و باهاش سلفی می‌انداختند. " ضرب المثل " " کوزه‌گر از کوزه شکسته آب می‌خوره" را از بسیاری می شنیدی. همه مردم می گفتند خواجه الماس طلاهای زنشو فروخته تا کاری راه بیاندازه. ولی یهو دزد اومده و خونشونو زده. خواجه فرزاد خرید کرده و گذاشته تو انبار و "دزد انبار رو جارو کرده". "الانم داره افقی میشه" که در اینجا از راهبرد "برجسته سازی" استفاده می‌کردند. در واقع جز خواجه اقبال اینا رو کسی نمیدونست. خیلی‌ها می‌گفتند آدم از هر کی توقع داشته باشه، از خواجه اقبال توقع نداره. آدم میره یه چایی بخوره و " سفره دلشو باز کنه " خیال میکنه " دوستش صندوقچه اصراره"، در این جمله از " تمثیل " استفاده شده است. بعد میبینه همه دارند مسخره اش میکنند. نگو حرف آدم منتشر شده. اونم چی؟ در تعداد بالا. آخه این قصه اصلاً به خواجه اقبال نمیاد. "قصه اومد نیومد داره دیگه" "تمثیل" . من خودمم از خواجه اقبال شکارم. در اینجا شکارم "تمثیل" از ناراحت شدن است. خواجه اقبال به کوزه‌گر میگویدگذشته ها گذشته. اهل شوخی باش تا زندگی بهت خوش بگذره. او می‌گفت شما کوزه‌گری و نفر اول شکرستانی. از همه جای دنیا میان تا "فوت و فن کوزه‌گری"

"تمثیل" رو از شما یاد بگیرن. هر چقدر آدم زندگی رو سخت بگیره زندگی هم به آدم سخت میگیره. ای‌دل‌غافل! " تمثیل " . راوی به مردم می‌گوید شماها دارید اتهام بدی می‌زنید. خواجه اقبال که قضیه رو می‌فهمد می‌گوید وای آبروم داره میره. آبروم چکه چکه داره میریزه روی زمین. "تمثیل" رازداری شرط اول امانتداریه. در اینجا از " تمثیل " و "برجسته سازی" استفاده شده است. امانت که فقط پول و سکه نیست. حرف دل آدما امانته تو دست من. "زبون آدم باید چفت و بست داشته باشه" " تمثیل " . در اینجا با استفاده از "ضرب المثل" راهبرد "برجسته سازی" را نیز به کار برده است. خلاصه وقتی مقصر اصلی معلوم میشود که شاگرد خواجه اقبال بوده همه به خاطر قضاوتی که کردند و تهمت زدند از خواجه اقبال معذرت‌خواهی می‌کنند. در این قسمت فرهنگ ایرانی به‌وضوح به تصویر کشیده شده است. شخصی الگو و مورد اعتماد دیگران است. راهبرد " نماد و تصویرسازی" در این قسمت به کار رفته است. پیام‌های موجود در دیالوگ‌ها، محتوایی احساسی و قوی دارند که برای پذیرش و مقبولیت بیشتر نزد مخاطبان استفاده شده است. حاج اقبال نماد سنگ صبور است. ولی مردم به خاطر صحبت‌هایی که از دیگران در مورد موضوعاتی که نزد خواجه اقبال گفته اند می‌شنوند، وی را قضاوت می کنند. در اینجا فن "باور اکثریت" استفاده شده است. ادعاهای اثبات نشده یا نامعقول و قضاوت باعث می شود که تعبیری نادرست در خصوص دیگران بشود. در فرهنگ ایرانی، راهبرد "حسن تعبیر" می کوشد با تسکین مخاطب واقعیتی ناخوشایند را خوشایندتر کند.

در قسمت چهارم که شبی مهتابی در شکرستان است. داروغه اعلام می کند که یک شبکه پلید تو شکرستان داره خونه ها رو خالی میکنه. دارم بهتون هشدار امنیتی میدم. یه دزدی پیدا شده که ناغافل از دیوار مردم بالا میره و دزدی میکنه. اوستا کوزه‌گر می‌گوید ما که تو شکرستان ازین حرفا نداشتیم. خواجه اقبال می گوید بله سرقت و کارهای غیراخلاقی، مگه میشه؟ داروغه می‌گوید میشه با کمک و همیاری یکدیگر این دزد پلید را بگیریم و آداب انسانیت رو بهش یاد بدیم. آخه دزدی هم شد کار؟ خواجه فرزان از "ضرب‌المثل" استفاده می‌کند و می‌گوید پس من از امشب "سکه‌هامو میزارم تو بالشتم" . داروغه در پاسخ می‌گوید باید همه دست به دست هم بدیم و این دزد رو بگیریم نه اینکه هر کی به فکر خودش باشه. خواجه فرزان می‌گوید من برنامه گشت خودم رو اعلام میکنم و با "ضرب‌المثلی" می گوید: " این جامه اندازه تن منه". داروغه معتقد است رأی گیری باید بشه. باید با همیاری و کمک هم کار رو انجا بدیم. مشورت و

هماهنگی بشه. "کار رو بسپرید به کاردان" "تمثیل". زنگ همیاری محله است، باید با همیاری و کمک مشکل سرقت و سارقین حل شود، در این قسمت از فنون " پویایی گروه" و "همزادپنداری" استفاده شده است که همواره سعی در ایجاد همدلی برای مخاطب دارد. این ترفند با ایجاد حس پیروزی و استفاده از فن "همدلی" در مخاطب اشتیاق او را برای انجام کار و موضوعی خاص مور هدف قرار می دهد.

در قسمت پنجم پسر روزنامه فروش فریاد میزند: روزنامه روزنامه. سرانه روزنامه خودت رو ببر. اینجا شکرستان. "صبح دل انگیز" "تمثیل" خود را با دو خط مطالعه آغاز کنید. مطالعه باعث جوانی مغز و بالا رفتن هوش اجتماعی میشه. با مطالعه تجربه زیستی انسان و دامنه اطلاعات او وسیع تر میشه. در این قسمت با استفاده از راهبرد " برجسته سازی" بر مطالعه تأکید کرده است. مادر صمد می گوید پسرم بیا این روزنامه رو با صدای بلند بخون. خواجه فرزان می گوید من نمیزارم قسمت طالع بینی را بخوانی. چون طالع بینی خرافاته. آدم نباید با طالع بینی و اینا زندگی کنه. در این قسمت از فن "شیب لغزان" استفاده شده است. پدر دو هفته مسئولیت حجره را به پسرش صمد میدهد و با "ضرب‌المثل" می گوید: " پسر کو ندارد نشان از پدر تو بیگانه خوانش مخوانش پسر". پدر تمامی مسئولیت‌ها را به پسر واگذار می‌کند و همه موارد ضروری را یادداشت کرده، کلید را در حجره گذاشته، چرتکه را هم به میخ دیوارِ حجره آویزان می کند و می گوید این کلید نشانه اعتماد من به تو هست. راوی به پسر می‌گوید شک نکن، اگر مشکلی داشتی از دیگران کمک بگیر. در این قسمت از راهبرد "اعتماد سازی" و "برجسته سازی" استفاده کرده و با تعریف از پسر صفت‌های ویژه، ممتاز و منحصربه‌فردی به او نسبت داده است. صمد می‌گوید بابام به من همیشه میگه تو هیچی حالیت نیست. حواس نداری. تو مدرسه هیچی یاد نگرفتی. سرت کلاه میزارند. " به درد جرز روی دیوار میخوری" " ضرب المثل" . وی از راهبرد "ترس" استفاده کرده و از انجام کار واهمه دارد. باید تو این مدت که پدر نیست، گمرک بری. مجوز بگیری . اظهار نامه پرکنی. مالیات بدی. مالیات برای دولته. "خواستن توانستن است" "ضرب المثل". خواجه فرصت به صمد می گوید "یه پا فرمول یک هستی واسه خودت" "تمثیل". دوره جانشینی دوره سختیه. اولش سخته بعدش راحتتر میشی. تاجر بزرگی میشی. خود صمد هم می افزاید دارید "همزاد پنداری" می‌کنید. خواجه فرزان می گوید من اصلاً سفر نرفتم. سفر مصلحتی بود. خواستم پسرم را وارد آزمون مردانگی کنم. مسئولیت داره ازین بچه

میچکه. به خودم رفته. "آن را که عیان است چه حاجت به بیان است""ضرب المثل". ببین چقدر شکوفا شده! در اینجا از راهبردهای "تملق و اغراق"، "برجسته سازی"، "ادعای صریح" و "همزاد پنداری" استفاده شده است. ابزارهای بینامتنیت و کنایه نیز به چشم می خورد.

در قسمت ششم می بینیم که پسر خواجه فرزان می گوید اینجا صفحه دنبال کننده‌های منه. قربون همه دنبال کننده‌هام برم. امشب همه‌تون دعوتین به خونه خواجه فرزان البته به صورت مجازی. دنبال کننده‌های گلم برین این آقای راوی رو هم دنبال کنین صفحه اش رونقی بگیره. راوی می‌گوید من صفحه‌ای ندارم. به این صفحات مجازی و دنبال کننده ها هم اعتقادی ندارم. در این قسمت از راهبردهای "تملق و اغراق" و "تطمیع" استفاده شده است. خواجه فرصت در حال نشان دادن خانه به دنبال کننده‌های صمد می‌گوید کل سیستم نور خانه را هوشمند کردم. آخرین مدل گوشی هوشمند را نمایش میدهد و می‌گوید از ما بهترونیم. ما رو امروز تو لایوشون می‌بینند. صمد به جای ما چشم اغنیا رو کور کرده. ما یه پله بالاتریم. باید تک شاخ بشیم "تمثیل ". در اینجا تجمل‌گرایی و زیبایی اشاره می‌کند. با راهبرد "ادعای صریح" قالب‌های سنتی را می‌شکند و محصول در برابر مخاطب قرار گرفته و با راهبرد "اغراق" و با استفاده از "شواهد علمی" بر کارایی محصول تمرکز می‌کند. از ابزار بینامتنیت "کنایه و تشبیه" استفاده شده است. تک شاخ کنایه از منحصر به فرد بودن است. راهبرد "تضاد" نشان دهنده دنیای قدیم و مدرنیته است. نرگس خطاب به دوستش می گوید گلی عجب یخچالی گرفتی. چه شیکه. پیام موجود در این قسمت به خانه با چیدمانی چشم نواز اشاره دارد. گلی در پاسخ می گوید هوشمنده. چیلرمونم دوکاره‌ست. منقل هوشمند دیدی؟ "نه سیخ میسوزه نه کباب". در این قسمت از "ضرب المثل" و "تمثیل" استفاده شده است که برای اقناع مخاطب به مشخصات هوشمند بودن وسیله اشاره می‌کند و ضمن اینکه پیام اطلاع‌رسانی است به واقع‌گرایی ساختار پیام و به موضوع کیفیت نیز اشاره شده است. ساختار القایی پیام، انگیزشی است. از راهبردهای "اغراق و تملق" و "مقایسه" بهره گرفته شده است. این روزا کیف به اینه که همه ببینند چی داری چی نداری!! در اینجا دغدغه‌های مخاطب از لحاظ روان‌شناسانه مدنظر قرار می‌گیرد و از راهبرد "رشوه" استفاده شده است. ننه قمر می‌گوید داشتن و نداشتن و ... کیف به اینا نیست و "ضرب المثل" " نه همین لباس زیباست نشان آدمیت" را به کار می‌برد. سخنان او از منظر ارزش گذاری جنبه آگاهی‌بخشی دارد. خود شما خانم‌ها به فکر آتیه باشید. نرگس می‌گوید کو حالا تا بچه ها بزرگ

بشن. بزار خودمون کیف کنیم. ساختار پیام در این قسمت انگیزشی است. ننه قمردر پاسخ از راهبرد "پرسش بدیع" بهره گرفته و با "ضرب‌المثل" می‌گوید " اونموقع که جیک جیک مستونتون بود فکر زمستونتون بود؟ " فکر زمستون باشین، ریخت و پاش بیخودی برکت رو از زندگی میبره. چشم به هم چشمی بیخود. گلی ضمن تأیید در پاسخ می‌گوید، باید پس‌انداز کرد. خلاصه این چشم به هم چشمی باعث می‌شود تا همه وسایلشان را تغییر بدهند و به سبک پست مدرن تزیین کنند. اساس رابطه و دوستی را در چشم به هم چشمی و مقایسه می‌بینند. وجه ارزشی جنبه تزئینی دارد. نرگس با استفاده از فن "طنز" به طلا خانم می‌گوید " میگفتین عینک نزدیک بینمو بیارم". خواجه فرصت معتقد است با این اوضاع و احوال احتمالاً دیگه نتوانیم دور هم جمع بشیم. در اینجا از فن "ترس" استفاده کرده است. این مهمونیا دیگه واسه ما اعصاب نگذاشته. ننه قمر با اشاره به گذشته و بهره‌گیری از راهبرد "نوستالژی"، "گرم و صمیمی" و "مقایسه" می‌گوید قدیما دور هم جمع می‌شدیم، زو و وسطی بازی می‌کردیم. می‌گفتیم و می‌خندیدیم. الان همش حرف چی خریدیم و چی داریم. با استفاده از راهبرد "نوستالژی" که همسو با "همزادپنداری" است پیام رسان سعی می‌کند توجه مخاطب را جلب نماید. ننه قمر در تمامی قسمت‌ها سعی دارد در سویه کلامی پیام از شعرهای کلاسیک و ضرب المثل‌های قدیمی برآمده از احساسات بومی و قومی با بهره گیری از گویش اصفهانی مسایل را به مخاطب القاء کند. خواجه اقبال در انتهای داستان می‌گوید شب‌نشینی چیز خوبی هست. نباید سخت گرفت تا ادامه پیدا کند. آدم باید پی صمیمیت و صفا باشه. بخاطر همین دور هم جمع بشیم نه به خاطر داشته‌ها و نداشته‌هامون. بیشتر همدیگرو ببینیم. به امید گرما و صمیمت. دوباره از راهبرد "گرم و صمیمی" و "تکرار" استفاده شده است. ساختار این قسمت نیز انگیزشی است.

در قسمت هفتم اینجا شکرستان، یه روز آفتابی است. با تکرار این جمله در تمامی قسمت ها با استفاده از راهبرد " گرم و صمیمی" نشان می‌دهد که شکرستان محیطی آرام است. بهادر پسر خواجه اقبال در حال جمع کردن عقاید و افکار شکرستانی‌ها در دفتر خاطراتش هست. او میگوید آدم‌ها با عقاید، افکار و باورهاشون آدم هستند دیگه. او دفترش را بر اساس اسامی شماره بندی کرده و دفتر را میدهد تا آنها به پرسش هایی که او طرح کرده پاسخ بدهند و پاسخ پرسشها نشان دهنده عقاید آنهاست. خواجه اقبال به همه میگوید دیشب هم عقاید من را جمع کرد و از دیشب تا حالا همدیگر رو بهتر می شناسیم. سوال این بود که توجه به زمان مهمتره یا مکان؟ او پاسخ

داد طبق عقاید فلاسفه "زمان حرکت مکانه" تمثیل". با آوردن کلمه فلاسفه از راهبرد " ادعای صریح و آشکار" استفاده کرده است. در زندگی هم مکان مهم هست هم زمان. مکان مهمه چون همیشه آدم یه جایی هست ولی زمان مهمتره چون با گذشتش آدم پیر میشه. توجه به زمان مهمتره چون زمان از حرکت نمی ایسته و اگر آدم همش به فکر مکان باشه فرصت ها از دست می روند. به نظر شما خانواده مهمتره یا دوستان؟ اقبال پاسخ می‌دهد البته که خانواده مهم‌تره، چون دوستیِ خانواده دوستیِ بی‌دریغ هست. خانواده می‌تونه دوست باشه ولی دوست که خانواده نمیشه. بهادر می گوید حالا من بابام رو بیشتر می شناسم. به این می گویند شناخت در عمق. در این گفتمان از راهبرد " برجسته سازی" و "ادعای صریح " استفاده شده است. اقبال از ضرب المثل "فرزند مثل درخته" و می‌گوید آدم کیف می کنه وقتی شکوفه و میوه میده. در اینجا از ابزار بینامتنیتِ "تشبیه" و فن اقناع "مقایسه" و "برجسته سازی" استفاده کرده است. خواجه فرصت در پاسخ به این سؤالات معتقده که این شناخت دیگه عمقیه. مثل اینکه دیزی باید جا بیفته، شناخت هم باید بِقُلّه. او می‌گوید زمان حرکت مکانه. او نیز از فن "برجسته‌سازی" استفاده کرده است. میدونین زندگی چیه؟ زندگی منشوری است در حرکت دوار. منشوری پرشور با رنگ های بی بدیل. زندگی مثل توپه. از زندگی باید لذت برد. نمیشه یکی بی هدف زندگی کنه. در اینجا با اشاره به گفتمانی در یک سریال ژاپنی و با استفاده از فن " حسن تعبیر" و "تداعی معانی " سعی در زیبا نشان داد زندگی دارد. به اراده باور دارید یا بخت و اقبال؟ من از بخت و اقبال در دوران عاشقی خاطره دارم. عشقی آتشین در یک نگاه. من از واقعیت خوشم نمیاد. خواجه فرصت میگوید خانواده مثل یک شرکته که اعضای اون مثل سهامدارا هستند. وظایف و حقوق دارند و مثل یک شرکت سهامی خاص با مسئولیت محدود. باز هم فن " مقایسه"، "حسن تعبیر" و "تداعی معانی " به چشم می‌خورد. در محیط زیست به آزادی اعتقاد دارید یا به باغ وحش؟ به آزادی ... راوی در انتها میگوید بهتر است که دفتر عقاید درست کنیم تا خودمان و دیگران را بهتر بشناسیم. در این قسمت فن " مقایسه" و "تقلید" دیده می شود.

در قسمت هشتم می‌بینیم این کلاغه امروز همش غار غار میکنه. این نشونست، که امروز که افتتاحیه صندوق قرض الحسنه بازار هست و رئیس صندوق قراره انتخاب بشه، من نفر دوم بشم. در این قسمت از فن " تداعی معانی " استفاده شده است، در واقع سعی شده تا پیوندی بین یک فکر و نظر با آرزوها، امیال، غرایز و احساسات مطلوب شخص نظیر موفّقیت در ذهن

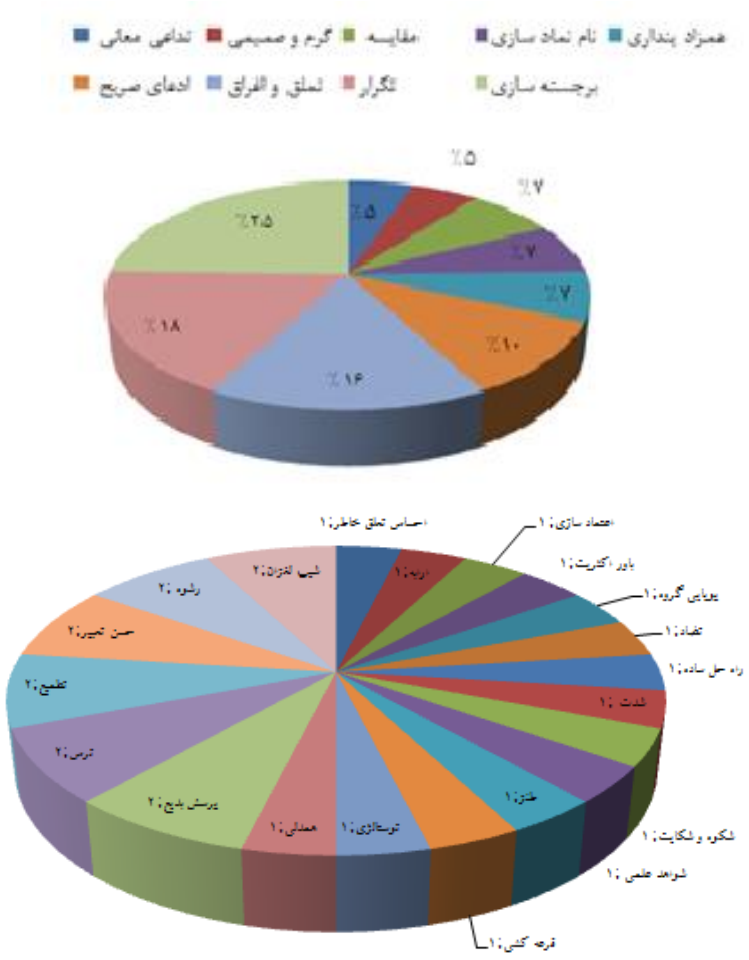
مخاطب ایجاد شود. میدونم دیگه خواجه فرزان اول میشه. طلا همسر خواجه الماس میگوید " چه فرقی داره، مگه ریاست صندوق دوره ای نیست؟ دو سال به دو سال رئیس عوض میشه. دور شما هم میرسه. خواجه الماس معتقده که این اول شدنا اعتبار آدمو زیاد می‌کنه. در اینجا از فن "ادعای صریح" بهره گرفته شده است. او می گوید اگر من اول نشم اعتبارمو از دست می‌دم، وقتی نفر اول نشم، له میشم. قرعه‌کشی انجام میشه که روی نظم بیفته. صندوق برای کمک به کسب و کار و زندگیه. خواجه فرزان چون انسان شریف، معتمد، خیرخواه و اخلاق مداری بود، رای آورد. او در قرعه کشی هم تقلب نکرد. در این قسمت از راهبرد " قرعه‌کشی" استفاده شده است. ارزش انگیزشی دارد.

یافته‌های این مقاله که با لحاظ چارچوب نظری هاولند و اصول و روش های اقناع استخراج گردیده، نشان دادند که پیام‌های با ارزش فرهنگی و اجتماعی ایرانی با فنون خاص اقناع به مخاطب انتقال می‌یابد. در تمام هشت قسمت از شکرستان مشاهده می‌شود که مخاطب در معرض پیام ترغیبی و گفتمان اقناعی قرار گرفته و شرط نخست و اساسی متقاعد سازی از طریق راهبردهای اقناع برآورده شده است. در طی گفتمان های متعدد که در آنها راهبردهای اقناعی به کار رفته توجه به پیام صورت گرفته و مخاطبی که پیام را درک کرده، آن را پذیرفته و با به یاد داشتن و بهره مندی از پیام، نگرش جدید وی تبدیل به رفتار جدیدش شده است. و نتایج پژوهش حاکی از آن است که بالاترین میزان کاربرد فنون اقناع فوق الذکر مربوط به راهبردهایی نظیر برجسته‌سازی، تکرار، تملق و اغراق و ادعای صریح به ترتیب با فراوانی (۲۵٪)، (۱۸٪)، (۱٦٪) و (۱۰٪) بوده و بسامد کاربردی دیگر فنون، پایین‌تر از ۱۰ درصد است که در پویانمایی شکرستان به منظور ترغیب مخاطب به کار رفته است. از ضرب المثل و تمثیل که از موضوعات بینامتنیت در زبان‌شناسی هستند، برای انتقال مفاهیم فوق الذکر و ترغیب بیننده استفاده شده است.

جدول ۱- بسامد فنون اقناعی به کاررفته در پویانمایی شکرستان

فنون اقناعی بکار رفته	بسامد (درصد)	فنون اقناعی بکار رفته	بسامد (درصد)
برجسته سازی	۲۵	تعلق خاطر	۱
تکرار	۱۸	اعتماد سازی	۱
تملق و اغراق	۱٦	باور اکثریت	۱
ادعای صریح	۱۰	پویایی گروه	۱

همزاد پنداری	۷	تضاد	۱
گرم و صمیمی	۷	راه‌حل ساده	۱
مقایسه	۷	شکوه و شکایت	۱
نام نماد سازی	۷	شدت	۱
تداعی معانی	۵	شواهد علمی	۱
پرسش‌های بدیع	۲	شوخی و طنز	۱
ترس	۲	قرعه کشی	۱
تطمیع	۲	همدلی	۱
حسن تعبیر	۲	همراهی با جماعت (ارابه)	۱
رشوه	۲	نوستالژی	۱
شیب لغزان	۲		



نمودار ۱: انواع، تعداد و توزیع فنون اقناع در پویانمایی شکرستان

۸. نتیجه گیری

توانایی اقناع و تأثیرگذاری بر نگرش، دانش، باور، رفتار و شناخت مخاطب، از اهداف اصلی هر رسانه‌ای است. با استفاده از فنون و مهارت‌های اقناعی، تنظیم فرآیندهای ارتباطی و با شناخت ظرفیت‌ها و خصوصیات فردی می‌توان بر اهداف فرهنگی و اجتماعی مخاطب تأثیرگذار بود. پژوهش‌های قابل‌توجهی با اتخاذ رویکردهای نظری متفاوت، ویژگی‌های گفتمانیِ رسانه‌ها را تحلیل و بررسی کرده‌اند، امّا پژوهش‌های اندکی ویژگی‌های پیام‌های رسانه‌ای را از منظر زبان‌شناسی مدنظر و موردبررسی قرار داده و به‌طور مستقل شیوه‌های ترغیب، اقناع و جذب مخاطبانِ کودک در پویانمایی را بررسی کرده‌اند. هدف این مقاله ارائه نتایج مطالعه نحوه بازنمایی ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی در پویانمایی ایرانی شکرستان جهت تأثیرگذاری بر رفتارِ شناختی کودک بود. در پژوهش حاضر که از نوع توصیفی و تحلیلی است، گفتمان موجود در پویانمایی شکرستان با تمرکز بر انواع فنون اقناعی بررسی شده‌اند. می‌توان گفت با استفاده از فنون اقناعی، شناخت پا به عرصه می‌گذارد و پاسخ‌هایی در ذهن کودک شکل می‌گیرد. کودک مفاهیم دریافتی از پیام را با تصاویر شناختی موجود خود مطابقت داده و چنانچه با ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی وی سازگار باشد تلاش می‌کند خود نیز با آن سازگار شده و آن را بسط داده، به ثبات برسد و بدین‌سان تغییر در رفتار شناختی حاصل می‌شود. اولین مسأله مورد توجه در این پویانمایی، بازنمایی تفاوت‌های ارزش‌های سنت و مدرنیته در قسمت‌های مختلف داستان است. مروری بر تحلیل پویانمایی‌ها نشان می‌دهد که این دو ارزش به شکل‌های مختلفی در آنها بازنمایی شده‌اند. به تجارب گذشته و سنت های دیرین احترام گذاشته می‌شود و مفاهیم جدید بودن، به روز و معاصر مورد تأکید است. حضور هم‌زمان این دو ارزش بدین معناست که این دو باهم تلاقی داشته و نمی‌توان با داشتن ویژگیهای مدرنیته از ارزش‌های سنتی چشم‌پوشی کرد. مؤلفه‌های اجتماعی و فرهنگی در گفتمان اقناعی دیالوگ‌های پژوهش تأثیرگذار بودند. گفتار محاوره‌ای و ارجاع به ضرب‌المثل‌های فارسی و استفاده از بافت فرهنگی از مهم‌ترین و پرکاربردترین راهبردهای مورد استفاده در گفتمان بودند. در قسمت‌های مختلف پویانمایی شیوه‌های ارتباطی متناسب با گفتمان رایج بوده و به اقناع ختم شده است. لذا اصل زمینه‌یابی با توجه به گفتمان رایج رعایت شده است. اصل بی طرفی نیز در کلیه پیام ها رعایت شده و از ارائه جانبدارانه اطلاعات جلوگیری شده است. امتیازات و اشکالات، مزایا و هم معایب موضوعات به مخاطب

انتقال داده شده است. موضوعات در قالب بافت فرهنگی و زبان مخاطب بوده و تغییر در متن داستان کم کم و آهسته آهسته و مرحله به مرحله در مخاطب انجام شده، لذا فرستنده پیام به هدفش رسیده و احتمال ماندن در ذهن مخاطب بیشتر بوده، می‌توان گفت اصل تدرج رعایت شده است. در طول داستان فرستنده پیام، با مخاطب همگام و همراه بود و مشترکات زیادی در بین آنان دیده می‌شد، پس اصل همگامی نیز رعایت شده است. استفاده از آرایه‌های ادبی چون ضرب‌المثل، تمثیل، همان‌گویی و کنایه، همگی به منظور تأثیر گذاری بیشتر بر مخاطب استفاده شده‌اند. روش شکوه و شکایت کردن از مردم یا اوضاع اجتماعی، یکی دیگر از راه‌های اقناع است که به وفور در این پویانمایی به چشم میخورد. با نگاهی به پژوهش‌های ذکر شده در پیشینه مقاله درمی‌یابیم که در برخی از پژوهش‌ها فقط به توضیح، تحلیل مفاهیم و اصطلاحات مطرح در حوزه گفتمان اقناعی و ترغیب مخاطب پرداخته‌شده و شناخت مخاطب، چگونگی متقاعدسازی و تغییر نگرش وی مورد بررسی قرار گرفته است. پژوهش‌های دیگر نیز در حوزه مطالعات رسانه‌ای، اجتماعی، فرهنگی و کاربردشناسی زبان بوده‌اند. در این مقالات مؤلفه‌هایی مانند ارزش‌های اجتماعی، خشونت، نمادهای غیرکلامی و هویت تمدن غربی، هنجارها در مقایسه با ارزش‌ها و ضد هنجارها، تأثیر نقش جنسیت، ابزارهای زبانی و روابط معنایی، کلمات با بار معنایی مثبت که در ساختار متون اقناعی در زبان فارسی بسیار اثرگذار و غیرقابل‌انکار هستند و می‌توانند در اقناع مخاطب مثمر ثمر واقع شوند، بررسی شده‌اند. بررسی‌ها نشان می‌دهند که در این مقالات و مقاله حاضر از میان فنون اقناع، تنوع و توزیع آنها استفاده از فنون ادعای صریح، نحوهٔ دسترسی و پیوند، تکرار، ترس، شدت، گرم و صمیمی نسبت به سایر فنون اقناع چشمگیر بوده است. تفاوت بارز پژوهش حاضر و دیگر پژوهش‌ها این است که در این مقاله شیوه‌های اقناع، ترغیب و تغییر نگرش و رفتار شناختی "کودک" در پویانمایی ایرانی از منظر فنون اقناع و راهبردهای زبان‌شناختی مورد بررسی قرار گرفته‌اند و مطالعات اندکی به طور مستقل در این حوزه انجام شده است. در مجموع با مروری بر پژوهش‌های موجود در حوزه کاربردشناسی و مقایسه آنها می‌توان نتیجه گرفت که در خصوص پژوهش حاضر در حوزه کودک کار اندکی انجام شده است ولی پیشینه مربوط به کاربردشناسی و اقناع در حوزه‌هایی نظیر رسانه و ارتباطات، حقوق و زبان شناسی قابل‌بررسی است. با توجه به پژوهش‌های حوزه‌های فوق الذکر، شواهد و نتایج حاکی از آن است که صرف نظر از تفاوت های اندک آماری این پژوهش و دیگر پژوهش

ها ابزارهای زبانی مانند بینامتنیت، استعاره، ضرب‌المثل، تمثیل، همان‌گویی، کنایه و همچنین فنون اقناعی تکرار، برجسته‌سازی، تملق و اغراق، ادعای صریح، زیبایی، گرم و صمیمی بیشترین نقش کاربردی را در اقناع مخاطب داشته‌اند و از این طریق سعی بر آن بوده تا پیام به مخاطب القا و ارائه شود.

منابع

احمدعلی‌نژاد، بیتا. (۱۳۸۹). *بررسی زبان تبلیغ و فنون اقناع در تبلیغات تلویزیون*. دانشگاه آزاد اسلامی. دانشکده زبان‌های خارجی. واحد تهران مرکزی.

اعرابی. نادره. (۱۳۷۱). ***انتقال ارزشی از طریق برنامه های تلویزیون ایران***. دانشگاه شهید بهشتی.

باغینی پور، مجید. (۱۳۸۳). اقناع و برخی تدابیر آن: بحثی در سخن کاوی انتقادی. ***زبان و زبانشناسی***،۱۹ (۱)، ۸۸-٦٧.

بوبه رژ. شیرین. (۱۳۹۲).***بررسی زبان اقناع برای تبلیغات بیمه عمر***. دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.تامپسون، جان‌بروکشایر (۱۹۹۵). ***رسانه‌ها و مدرنیته: نظریه های اجتماعی رسانه ها***. ترجمه[مسعود اوحدی] (۱۳۹۷). تهران: سروش.

تقی پور، فائزه. خلجی، سپهر. معینی، آسیه. (۱۳۹۷). بازنمایی ابعاد هویت فرهنگی در مجموعه انیمیشن باب اسفنجی. *فصلنامه رسانه های دیداری و شنیداری*، ۱۲ (۲۸)

حسنایی، محمدرضا. موسوی، سعیده سادات. (۱۳۹۵). بنیان های سیاست گذاری رسانه‌ای در انیمیشن، ***دو فصلنامه علمی – پژوهشی دانشگاه هنر***. دانشگاه هنر اصفهان. نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. ۱۷.

ذکاوت، سحر. عربشاهی، نگارسادات. (۱۳۹٦). تحلیلی بر پویانمایی شکرستان و بررسی عناصر بصری آن، ***دومین کنگره بین المللی علوم انسانی***، مطالعات فرهنگی، ۱۰-۱.

رفیع پور، فرامرز. (۱۳۸۱). ***آناتومی جامعه: مقدمه ای بر جامعه شناسی کاربردی***. تهران: شرکت سهامی انتشار.

سلیمی کوچی، ابراهیم. صادقی قهساره، رضوان. (۱۳۹۵). بازنمایی تغییر کلیشه های جنسیتی در پویانمایی باب اسفنجی و رابطه آن با لیبرالیسم فرهنگی و اقتصادی. *فصلنامه علمی-ترویجی وسایل ارتباط جمعی*، ۳، ۱۵۷-۱۳۳.

شمسی، فریبا. خراسانی، محبوبه. نیازی، شهرزاد. (۱۳۹۹). عناصر داستانی موجود در قصه‌های عامیانه و قابلیت آن برای پویانمایی (با تأکید بر قصه های مشدی گلین خانم). ***دو فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی***، ۵ (۳) ، ۱۶۱-۱۴۵.

صفورا، محمد علی. (۱۳۷۸). ***تحلیلی بر آثار*** انیمیشن ***علی اکبر صادقی***. دانشگاه تربیت مدرس، تهران.

صفورا، محمد علی. ذوالفقاری، حسن. سامانیان، صمد. (۱۳۹۰). بررسی ساختار سینمایی و ادبی انیمیشن ملک خورشید (بازشناسی یکی از ابعاد ادبیات کودک در ایران) ، ***مجله علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز***، ۲(۱).

علاءالدین، سید محمدرضا. (۱۳۸٤). گفتمان دینی. *مجله علوم قرآن و حدیث: قرآنی کوثر*، ۱۸، ۶-۱۰.

علوی، سید حمیدرضا. بصیری، محمد صادق. رفیعی، محیا. عرب نژاد خانوکی، فاطمه. (۱۳۹۷). بررسی شیوه‌های اقناعی (استنباط از متون اسلامی و متون ادبیات پایداری)، ***فصلنامه مطالعات فرهنگ – ارتباطات***. ۱٦٤-۱٤٥.

قهرمانی، عبدالرضا (۱۳۹٤). بررسی نحوه تاثیر رسانه برشناخت و اقناع مخاطبان. *اولین کنفرانس ملی علوم مدیریت نوین و برنامه ریزی فرهنگی اجتماعی ایران*. مرکز مطالعات و تحقیقات اسلامی سروش حکمت مرتضوی.

کاظمی، فروغ. ارمغانی، مریم. (۱۳۹٦). بررسی زبان تبلیغات در بیلبوردهای تهران و لندن از منظر فنون اقناع. ***مجله جستارهای زبانی***، ۷ (٤۲). ۳۹۱-٤۲۷.

کاظمی، فروغ، جعفری، طلایه. (۱۳۹٤). بازنمایی کارکرد جنسیت در متون اقناعی مطبوعات فارسی زبان از دیدگاه تحلیل گفتمان. ***هشتمین همایش پژوهش های زبان و ادبیات فارسی***. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کاظمی، فروغ. سلمانی‌سیاه‌بلاش، امینه. (۱۳۹۵). بررسی کارکرد سطوح تحلیل در رویکرد انتقادی به تحلیل گفتمان: مطالعه موردی فیلم جدایی نادر از سیمین. ***مجله جستارهای زبانی***، ٤ (۳۲). ۲۱۷-۲۳۳.

کریمی، یوسف. (۱۳۸٤). ***روان شناسی اجتماعی***. تهران: دانشگاه پیام نور.

کیا، علی‌اصغر. سعیدی، رحمان، اکبری، محمدعلی. (۱۳۹۲). ***مبانی ارتباط، تبلیغ و اقناع***. مؤسسه انتشاراتی روزنامه ایران.

متولی، کاظم. (۱۳۸٤). ***افکار عمومی و شیوه‌های اقناع***. چاپ اول. تهران: انتشارات بهجت. ۶۹-۷۲.

محمودی بختیاری، بهروز. سلیمیان، سمیه. (۱۳۹۵). بررسی بی‌ادبی کلامی در نمایش نامه صیادان. ***مجله جستارهای زبانی***، ۷(۱)، ۱۲۹-۱٤۹.

الیاسی، محمد حسین. (۱۳۸۸). مبانی نظری و عملی اقناع و مجاب سازی. ***فصلنامه مطالعات بسیج***. ۱۲(٤۵)، ۷۱-٤۱.

یاکوبسن، رومن. (۱۳۸۰). *زبان شناسی و شعرشناسی*. ترجمه کورش صفوی، در ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی. به کوشش فرزان سجودی. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

Ahmad Ali Nezhad, B. (2010). *The Study of Language of Advertising and Persuasion Techniques in Television Advertisements*. Faculty of Foreign Languages, Central Tehran Branch.

Alavi, S.H. , & Basiri. M.S, & Rafeei. M.,& Arabnejad Khanouki. F. (2019). Investigating persuasive relationships (inference from Islamic texts and resistance literature texts). ***Cultur-Communication Studies***. 145-164.

Arabi, N. (1993).***Value transmission through Iranian TV programs***. Shahid Beheshti University. Tehran.

Baghinipour, M. (2005). On persuation and some tactics of its: a discussion in critical discourse analysis. Language and Linguistics: ***Journal of the Linguistics Society of Iran***. 19(1). 67-88.

Beneva, W. L. & P. J. Beneva, (2008). ***Persuasive Messages the Processes of Influence***. Wiley-Blackwell; 1st edition.

Elyasi, M. H. (2010). Theoretical and practical basis of persuasion. ***Journal of Basij Studies***. 12(45).

Hosnaei, M., & Mousavi. S. (2017). Foundations of media policy in animation. ***Scientific Journal of Pazhuhesh-e Honar***. Art university of Isfahan. Letter of performing arts and music.17.

Karimi. Y. (2006). ***Social Psychology***. Tehran: Payam-e-Nour University.

Kazemi, F. , & Jafari. T., (2016). Representation of the function of gender in the persuasive texts of the Persian language press from the perspective of discourse analysis. ***The 8th Persian Language and Literature Research Conference***.

Kazemi, F. , & Salmani Siah Balash. A., (2017). A Study of Analysis Levels Function in Critical Approach to Discourse Analysis: The Case Study of A Separation. ***Journal of Language Related Research***. 4(32). 217-233.

Kazemi, F. , & Armaghani. M., (2019). A Study of Persian and English Billboards from Persuasive Techniques Point of View. ***Journal of Language Related Research***. 7(42). 391-427.

Kia, A.A., & Saeedi. R., & Akbari. M.A. (2014). Introduction to communication, advertisment and persuasion. ***Iran newspaper publishing house***.

Lakoff, G. (1982). ***Persuasive Discourse and Ordinary Conversation, with Examples from Advertising. In D. Tannen (Ed.), Analyzing Discourse: Text and Talk***, 25-42, Washington DC: Georgetown University Press.

Mahmoodi Bakhtiari, B., & Salimiyan. S. (2017). Linguistic impoliteness patterns in Sayyadan. ***Journal of Language Related Research***. 7(1). 129-149.

Motavali. K. (2006). ***Public opinion and methods of persuasion***. Tehran: Behjat Publication. 69-72.

Perloff, R. M. (2003). ***The Dynamics of Persuasion Communication and Attitudes in the 21st Century***. 2nd Edition, Cleveland State University, 21-52.

Rafiepour, F. (2003). ***Anatomy of Society: An Introduction to Applied Sociology.*** Tehran: Enteshar Company.

Safoura, M.A. (2000). ***An analysis of Ali Akbar Sadeghi's animation works***. Tarbiat Moddares University.

Safoura, M.A. , & Zolfaghari. H., & Samanian. S. (2012). Structural Study of Cinematic and Literary Aspects in Malek Khorshid Animation. ***The Journal of Iranian Children's Literature Studies***. 2(1).

Shamsi, F., & Khorasani. M., & Niazi. Sh. (2021). Story elements in folk tales and their potential for animation (with emphasis on Mashdi Galin Khanum's stories). ***Two specialized quarterly journals of fiction studies***, 5(3). 145-161.

Thompson J. B. (1995). ***The Media and Modernity: Social theories of the media*** (translated into Farsi by M. Ohadi). Tehran: Soroush.

Jakobson, R. (2001). *Linguistics and Poetics, in Structuralism, Post-Constructivism and Literary Studies*.Translated by K. Safavi, Tehran: Advertising Organization .[In Persian].

Zekavat, S., & Arabshahi. N. (2018). An analysis of Shekaristan animation and its visual elements, ***Second International Congress of Humanities, Cultural Studies***. 1-10.

Quarterly Journal of Linguistics & Khorasan Dialects, Vol. 15. No.2 /Serial Number.31 (2023)

Representation of Cultural Values in Iranian Animation to Influence Children's Cognitive Behavior: Persuasive Discourse

Soheila Asgari[1]

Ph.D. Student of Linguistics, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran.

Faezeh Farazandehpour2

Assistant Professor of Linguistics, Islamic Azad University, Science and Research Branch, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Jamshid Gholamloo3

Assistant Professor of Criminal Law and Criminology, Faculty of Law and Political Science, University of Tehran, Iran

Recevied: Feb 10, 2023 Accepted: Aug 20, 23

Abstract

Nowadays, television programs are an inseparable part of life, and animation has a special place in these programs, in such a way that the audience is unconsciously exposed and influenced by persuasive communication. The main goal of the current study is to investigate the techniques of persuasion in the construction of linguistic value concepts in the animation of Shekarestan, in which linguistic tools such as allegory and proverbs, which are intertextual topics, are used to convey concepts and persuade the viewer. The current research, which is conducted on eight episodes of animation of Shakrestan, is of a descriptive-analytical type, its data was analyzed based on the model of Carl Hovland (1949) and its purpose is to present the results of the study of the representation of cultural values in Iranian animation animation to influence children's cognitive behavior. The findings revealed that in every part of Shakrestan, an attempt has been made to convey and induce the message to the audience by using specific discourse, cultural beliefs and various persuasion techniques. The results show that among the techniques of persuasion, topicalization, repetition, flattery, exaggeration, and explicit claims are more used to represent cultural values. It should be mentioned that special linguistic tools such as intertextuality, proverb, allegory, simile and irony are also used in the discourse of this animation**.**

Keywords: persuasion techniques, cultural values, topicalization, allegory, intertextuality

1- asgari_so@yahoo.com

2- farazandehpour@srbiau.ac.ir

3- Jamshid.Gholamloo@ut.ac.ir

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: 10.22067/JLKD.2023.81708.1159

نقد و بررسی محتوای رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه (عایشه، عادل، علی، ناصر) بر اساس رویکرد تحلیل گفتمان

شهین نصیری، دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عرب، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران
مصطفی یگانی، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران (نویسنده مسئول)
اردشیر صدر الدینی، استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران

صص: ۱۵۳ - ۱۷۹

چکیده

نگاه ساختاری به آثار ادبی به سبب بررسی عناصر درون متنی و کشف الگوی پیوند آنها، زمینه‌های دریافت شایسته‌تر از ماهیت ادبیات را فراهم می‌آورد، و با ارایه شگردهای خلق آثار برتر ادبی می‌تواند به گسترش الگو های پردازش اثر ادبی کمک کند. بدین ترتیب، برای بررسی ساختاری و محتوای متن رمان چهارگانه االبشیر بن سلامه، ناچار باید ابتدا طرح کلی آن را استخراج کرد، و سپس به تحلیل آن پرداخت. در تجزیه رمان به طرح اولیه، عناصر و متون رمان‌ها، به میزان شرکت در زنجیره حوادث و نقششان در ساختن نقاط اوج در درجه اهمیت قرار می‌گیرند. قدرت یک رمان واقع گرا چون رمان‌های مذکور، در تعداد پی رفت های کامل و چگونگی چینش و رابطه علی و معلولی برقرار شده در میان آنهاست. تعداد پی‌رفت‌های اصلی معمولا به تعداد نقاط اوج داستانی وابسته‌اند. هر شخصیت در طول رمان با پی‌رفت‌های متعدد ایفای نقش می‌کند، ولی همه آنها در ایجاد ساختمان اصلی داستان نقش محوری ندارند. بدین ترتیب پژوهش حاضر با روش توصیفی – تحلیلی و با هدف تبیین و نقد محتوای رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه، انجام یافته است. از جمله دستاوردهای این پژوهش آن است که «البشیر بن سلامه» با به کارگیری فن توصیف و شیوه‌ها و ابزارهای گوناگون آن، علاوه بر توفیق در انتقال محتوا و عواطف و حالات درونی شخصیت‌های رمان به خواننده، وی را به خوبی در جریان حوادث رمان قرار داده و تصویر بسیار ملموسی از فضای رمان ارائه کرده است.

کلیدواژه‌ها: تحلیل گفتمان، رمان، البشیر بن سلامه، رمان‌های چهارگانه (عایشه، عادل، علی، ناصر)، شخصیت

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۶

پست الکترونیکی: 1. Shahin.nas1357@gmail.com 2. sobhanyegani@gmail.com
3. Ardashir.sadraddini@gmail.com

۱.مقدمه

در میان رخدادهای جامعه بشری همچون حوادث اجتماعی، سیاسی و نظامی، جریان‌های فکری و حرکت‌های اندیشه و فرهنگ بیش از همه در گرایش به تأمل و ژرف اندیشی مؤثر هستند، در این میان مکتب های ادبی غرب تأثیر بسزایی در شعر و ادبیات جهان به شکل عام و ادبیات عربی بطور خاص داشته است. باید توجه داشت که رمان معاصر عربی بر اساس تحولات اجتماعی و تاثیرپذیری از رمان نویسی غربی، رویکردهای مختلفی را تجربه کرده است. لذا رمان عصر حاضر علاوه بر انعکاس وضعیت سیاسی، اجتماعی و اقتصادی ملت عرب، توانسته بسیاری از تکنیک های ساختاری داستان نویسی مدرن را در خود جای دهد. همین امر به عامل مهمی تبدیل شد تا منتقدان بیش از پیش در راستای نقد و تحلیل محتوا و عناصر تشکیل دهنده این نوع ادبی از زوایای مختلف تلاش کنند. این روند تا بدانجا ادامه یافت که حتی در دهه‌های پایانی قرن بیستم، شاهد هجمه‌های زیادی از روش‌ها و نظریه های نقد نو مانند زبان شناختی، سبک شناسی، ساخت گرایی، نشانه شناسی، شالوده شکنی و ... هستیم. بنابراین طی دهه‌های گذشته، نقد رمان عربی متاثر از مکاتب و جریان‌های ادبی مختلف، رویکردهای متفاوتی را دنبال کرده است.

یکی از نویسندگان معاصر که چالش‌های اجتماعی و مشکلات مردم در قالب ادبیات داستانی قرار داده البشیر بن سلامه نویسنده تونسی است. در ابتدا لازم به ذکر است که گفته شود، تونس از جمله کشورهای مغرب عربی، از نخستین دهه‌های قرن نوزدهم میلادی تحت تأثیر عوامل مختلفی چون تعامل با مصر، عثمانی و نیز آمد و شد با فرانسه با مدرنیته آشنا شد. نخستین گام‌های نوگرایی از زمان حاکمیت احمد بای (۱۸۳۷-۱۸۵۵ م) تا پایان حکومت محمدصادق بای (۱۸۵۹-۱۸۸۲ م) را دربرمی گیرد.

این دوره از تاریخ حاکمیت بای‌ها، به دلیل نوسازی‌ها و اقدامات اصلاحی که صورت گرفت، با عنوان دوره «اصلاحات» شناخته می‌شود. نوسازی ها اغلب ناظر بر وجه مادی و تکنولوژیکی مدرنیته بود و مهمترین شخصیت‌های نوگرا نیز از وابستگان به نظام حاکم بودند. به عبارت دیگر، مدرنیزاسیون در تونس همچون سایر جوامع اسلامی، فرایندی از بالا به پایین بود که با خواست طبقه حاکم و متناسب با مقاصد و نیازهای آنها در جامعه اجرا می شد. این در حالی بود که ظهور مدرنیته در غرب فرایندی برخاسته از متن جامعه و نیازهای سیاسی و اجتماعی گروه های

مختلف بود و بر مبانی و لوازم معرفت شناسانه و انسان‌شناختی جدیدی پایه‌گذاری شده بود که با تعاریف دوران کلاسیک از انسان و جهان تفاوت داشت. از این‌رو بشیر بن سلامه در قالب داستان‌های ادبی به بازگویی واقعیت‌ها در رابطه با تضادهای اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی پرداخته است که در پژوهش حاضر نگارنده به بحث و بررسی محتوای رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه (عایشه، عادل، علی، ناصر) که بیان کننده واقعیت‌های زندگی مردم است می‌پردازد.

۲. معرفی البشیر بن سلامه و سبک ادبی وی

بن سلامه در مدرسه الصادقیه تحصیل کرد، سپس ابتدا در انستیتوی تحصیلات تکمیلی و سپس در خانه معلمان عالی در تونس ادامه تحصیل داد و در آنجا لیسانس زبان و ادبیات عرب گرفت وی پس از فارغ التحصیلی تا سال ۱۹۶۳ در مؤسسه علوی و خانه معلمان علیا در تونس به تدریس پرداخت و پس از آن خود را وقف فعالیت های سیاسی و فرهنگی خود در حزب مشروطه سوسیالیست و منافع دولت کرد.

سبک البشیر بن سلامه با توجه به آثار وی، رئالیسم است. از این جهت وی انسان‌ها را در شرایط اجتماعی ویژه‌ای و در دورهٔ تاریخی خاصی تصویر می‌کند و تضادهای اجتماعی را که منشأ رفتار آنهاست، برجسته می‌کند. این جریان می‌کوشد تصویری تا حد ممکن عینی از جهان نشان دهد، ولی حتی درصورت توفیق نویسنده در پنهان سازی هویتش در جریان روایت، نگاه فلسفی خاص او در ورای این بازنمایی عینی، هرچند به‌صورت مستتر، وجود دارد. البشیر بن سلامه از جهانبینی خاص خود برخوردار است. نگرش او به رویدادها و درکش از زندگی و تاریخ بازتابنده تلقی او از مبارزه اجتماعی زمانه اش است که خود نیز ناگزیر در آن حضور دارد. اثری که واقعیت را ترسیم می‌کند، الزاماً جهان نگری البشیر بن سلامه را منعکس خواهد کرد. نویسنده هرگز وقایع نگار بی طرف عصر خود نیست، بلکه همواره از عقایدی دفاع می‌کند که به نظرش شرایط روزگار او را مجسم می‌کنند.

البشیر بن سلامه در مورد شخصیت‌ها قضاوت می‌کند و آشکارا از ایدئولوژی خاصی طرفداری یا با آن مخالفت می‌کند و نمی‌پذیرد. این مسئله حتی در هنرهای دیگر نیز دیده می‌شود برای مثال، اگر هنر عکاسی را درنظر گرفت که ادعا می شود واقعیت مانندترین تصویر را ارائه می‌دهد، بازهم نگاه خاص عکاس در انتخاب موضوع و حتی چگونگی به تصویر کشیدن آن

مشهود است. در هر جامعه، موضوعات متضاد و کاملاً مخالفی برای عکاسی وجود دارد که در عین حال، همگی جزئی از واقعیت آن جامعه هستند، اما هر عکاسی با توجه به نگرش خاص خود بر موضوع خاصی متمرکز می شود. علاوه بر این، عکس هم که نزدیکترین شکل هنری به واقعیت است، عیناً خود واقعیت نیست. تصویر تک بعدی روی سطح مسطح با واقعیت چندبعدی فاصله معناداری دارد.

البشیر بن سلامه واقعیت مانندی را در سبک خود قرار داده است و هر آنچه در واقعیت می بیند به تصویر می‌کشد. واقعیت مانندی تکنیکی خاص نیست، بلکه کیفیتی است حاصل از برایند کنش شخصیت‌ها، توصیف و روایت داستان که ساختی محتمل و باورپذیر از واقعیت در قالب متن ارائه می‌دهد. البشیر بن سلامه به عنوان یک نویسنده صورتی از واقعیت را خلق می‌کند که در عین حال که برگرفه از تخیل است، به کمک تمهیدات و شگردهای خاص، چنان باورپذیر و عینی نشان داده می شود که ممکن است در جهان واقع وجود داشته باشد. وی برای دستیابی به این هدف باید از منطق معمول حوادث پیروی کند. طرد جنبه‌های تصادفی و امور فراواقعی از قبیل پریان، اشباح و... در ایجاد توهم واقعیت سهمی بسزا دارد. علاوه بر این، روایت آنقدر با جزئیات دقیق و توصیفات عینی مشحون می شود که تصویری محتمل و پذیرفتنی از واقعیت ارائه می‌دهد. وضوح جزئیات و کامل بودن توصیفات، تشابه به امر واقع را زیاد میکند و این توهم ا بهر وجود می آورد که چنین چیزی در جهان واقع ممکن است وجود داشته باشد.

چنانچه ژنت می‌گوید: «واقعیت مانندی تا قرن هفدهم بیشتر در مطابقت با عقیده عمومی یا آنچه امروزه ایدئولوژی نامیده می شود، سنجیده می‌شده است. اما تقریباً از همان زمان تلقی دیگری از واقعیت مانندی شکل می‌گیرد که آن را در ارتباط با متن و شگردهای روایی اش بررسی می‌کند. به نظر می رسد بخشی از واقعیت مانندی متن از طریق ارجاع به رفتارهای اجتماعی جامع های خاص و الگوهای فرهنگی آن اعتبار می یابد و بخشی از آن مرهون شگردها و تمهیدات ادبی و روایی است» (2001: 240).

به نظر می رسد برای البشیر بن سلامه نقش القا و ایجاد کیفیت واقعیت مانند جزئیات برای رئالیسم در اولویت است. اگر بخواهیم طبق نظر وی، جزئیاتی را رئالیستی بدانیم که نقشی گرچه غیرمستقیم برایشان در متن متصور نیست، در این صورت، هم با نوعی نسبیت در شناخت جزئیات رئالیستی مواجه می‌شویم و هم به لحاظ ارزیابی واقعیت مانند بودن جزئیات در لحظه

خوانش به مشکل برمی‌خوریم. به این معنا که میزان دانش خواننده و توانایی او در یافتن نقش های غیرمستقیم جزئیات معیار واقعیت مانند بودن آنها قرار می‌گیرد. آنچه را که یک خواننده واقعیت مانند می‌پندارد، خواننده ای دیگر با تعیین نقش غیرمستقیم برای آن، واقعیت مانند نمی داند. علاوه بر این، یافتن نقش غیرمستقیم برای جزئیات معمولاً منوط به خواندن تمام متن و درنظر گرفتن رابطه های غیرمستقیمی است که در لحظه خوانش میسر نمی شود و مستلزم اتمام متن و نگاه دوباره به آن است. البته، رئالیسم هم مانند دیگر سبک‌ها و مکتب‌های ادبی محدودیت‌هایی دارد و از مجموعه قواعدی پیروی می‌کند. در اینجا میزان فاصله از واقعیت مطرح است نه تطابق کامل با آن، وگرنه متن تاریخی نیز دقیقاً خود واقعیت نیست، زیرا واژه‌ها خود اشیاء و واقعیت‌ها نیستند، بلکه نشانه‌هایی برای بیان مسائل‌اند. از سوی دیگر، پیش فرض‌ها و قراردادهای ادبی مطرح است. رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه یکی از مهمترین رمان‌های ادبیات معاصر تونس است. این اتفاق در سال‌های قبل از استقلال تونس رخ می‌دهد. این کتاب به تاریخ دو خانواده تونسی می‌پردازد. نویسنده از بین اعضای آنها چهار شخصیت را انتخاب کرد و نام هر یک از آنها را بر روی هر رمان خود گذاشت و ترتیب انتشار آن به شرح زیر بود:

«عایشه» (۱۹۸۲)) ، «عادل» (۱۹۹۱) ، «علی» (۱۹۹٦) ، «الناصر» (۱۹۹۸). با قهرمانان و شخصیت‌های متعدد، نوعی تاریخ روایی از جامعه تونس در آن دوره مهم از تاریخ این کشور است. در این قسمت ، زندگی نامه «النصیر» را می خوانیم ، که با اقدامات بی پروا در رمان «عایشه» ظاهر شد و سپس ناپدید شد.. «الناصر» دوران کودکی خود را در رنج و آزار و شادی و دوران جوانی را در زندان و انحراف گذراند و به جستجوی هویت خود که از تحصیلات فرانسوی وی ربوده شده بود می‌پرداخت تا زمانی که آن را در قالب مبارزه با اشغالگر یافت. بنابراین به صف مدافعان استقلال کشور پیوست. رمان «الناصر» تنوع عمیقی در مورد این هویت به این رمان چهارگانه افزود.

هر اثر ساختاری دارد که همه اجزاء آن در پیوند با یکدیگر کلیت آن را می‌سازند (رضایی و محمودی، ۱۳۸۹: ٤٧). کتاب «رمان‌های چهارگانه» نیز دارای ساختار ویژه خود است و نکته مهم در تعریف این کتاب این است که علاوه بر عنوان اصلی دربردارنده مقدمه‌ای است که به سبک قصه گویی است آنجا که می‌گوید: «فرزندان و نوه هایش در اطراف او جمع می شدند تا از این

قرن که مملو از رویدادها بود برای آنها بگویند و او کسی بود که با آن مشکلات متولد شد و آن مشکلات او را در وحشت و تغییر شرایط غرق کرده بود، می‌دانست که هرگز او را نمی‌شناسند.. با وجود این همه مشکلات و دردها، از ذکر حماسه، شجاعت دست برنداشت. همچنین خلاءهایی را که او قادر به پر کردن آن نبود، سهل انگاری و محاسبه اشتباه از او برمی‌گردند، تا زمانی که دیر نشده است» (بن سلمه، ۲۰۱٤: ۱۱).

و این رویکرد تقریباً در تمام متون رمان‌های چهارگانه حاکم است. نوع و اندازه قلم در متن مناسب است و اندازه قلم در پاورقی‌ها، کوچک تر از اندازه متن اصلی انتخاب شده است. لازم به ذکر است که تعداد سطرهای برخی صفحات نسبتاً زیاد است، مخصوصاً اینکه مطالب برخی صفحات بدون پاراگراف بندی، یکسره به دنبال هم می‌آیند، سطرهای صفحاتی که پورقی ندارند بین ٢٤ تا ٢٨ سطر در نوسان است و صفحات همراه پاورقی ٢٠ الی ٢٤ سطر در خود جای داده است. اصول نگارشی در حد مطلوب رعایت شده است ولی گاهی اشتباهاتی در خصوص استفاده از گیومه دیده می‌شود. برای مثال گاه نقل قول بدون گیومه شروع می‌شود. و گاهی بر عکس فراموش می‌شود که در پایان نقل قول آورده شود. همانند: قال اشیخ علی لعبد اللطیف و کأنه أصبح یخاطبه وحده، إذ اتحه إلیه بکلیته: تسائلنی کیف عرفت عادل. کنت أنا فی سنتهٔ ....

چنانچه روشن است در متن مذکور با وجود اینکه نقل قول است اما داخل گیومه قرار داده نشده است. البته قابل ذکر است که، ویرگول در تمام متون از نظر نگارشی صحیح نبوده و با فاصل از کلمه قبلی قرار داده شده است.

۲. رولان بارت و اس/زد

رولان بارت، نشانه‌شناس، نظریه‌پرداز و منتقد ادبی سرشناس فرانسوی (۱۹۱۵–۱۹۸۰) در کتاب بحث‌برانگیز و خلاقانهٔ خود اس/زد که در سال ۱۹۷۰ منتشر شد، به شیوه‌ای متفاوت و نو به بررسی داستان کوتاه سارازین اثر انوره دو بالزاک، پرداخت. او در این کتاب کل متن سارازین را به ٥٦١ واحد خوانش تقطیع کرد. اندازهٔ هر واحد خوانش و نحوهٔ شناسایی آن کاملاً دل‌بخواهی است و بنا به نظر منتقد می‌تواند از یک کلمه تا چند پاراگراف باشد. در این روش الگوی برش متن معنایی است و هر واحد خوانش به‌مثابهٔ دال عمل می‌کند و تحلیلی که از آن ارائه می‌شود به‌نوعی مدلول آن است (ن.ک: همان: ۱۳). بارت در کتاب اس/زد با تحلیل واحدهای خوانش

حاصل از تقطیع سارازین، نهایتاً به پنج رمزگان دست می‌یابد. او تأکید دارد که در سراسر متن اس/زد فقط همین پنج رمزگان قابل شناسایی است و هر واحد خوانشی حداقل ذیل یکی از این رمزگان‌ها قرار می‌گیرند. او هم‌چنین از درجه‌بندی آن‌ها بر مبنای اهمیت‌شان نیز خودداری می‌کند و آن‌ها را تنها بر اساس ترتیب ظاهر شدن‌شان در سارازین معرفی می‌کند (همان: ۱۹). با این حال، در جای دیگری اشاره می‌کند که در واقع، همهٔ رمزگان‌ها فرهنگی هستند (همان: ۱۸).

بارت در ابتدای اس/زد برای ارزیابی متون مختلف ابتدا آن‌ها را به دو دستهٔ متون «خواندنی» و «نوشتنی» تقسیم می‌کند. متن خواندنی متنی است کلاسیک که خواننده تنها آزاد است آن را بپذیرد یا رد کند و نقش دیگری ندارد؛ درواقع، این نوع متن خواننده را به یک مصرف‌کنندهٔ صرف تقلیل می‌دهد (همان: ٤). در این‌گونه متون «تکلیف گذر از دال به مدلول روشن، قوام‌یافته و تعیین شده است» (هاوکس، ۱۳۹۸: ۱۵۰). حال آن‌که در متن نوشتنی خواننده دیگر مصرف‌کننده نیست بلکه در نوشتنِ متن نقش دارد. با این حال، متن خواندنی نیز می‌تواند تا حدودی متکثر باشد، اما تکثر آن محدود است و میزان آن را نیز دلالت‌های ضمنی درون متن مشخص می‌کند (همان: ۵). دلالت ضمنی «با ایجاد پیوندهای بدیهی میان یک رویداد و رویداد بعد، بین یک جمله و جملهٔ بعد، و نیز با ایجاد شبکه‌ای از روابط میان پاره‌های متن... یا ارتباط این پاره‌ها با پاره‌های دیگر متن» آن را تکثیر می‌کند (موریارتی، ۱۳۹۹: ۲۲٦). به بیانی ساده‌تر می‌توان گفت «دلالت ضمنی، از کاربرد لفظ در معنایی غیر از مدلول همیشگی‌اش (در معنای دال‌های دیگر) به‌بار می‌آید» (صافی پیرلوجه، ۱۳۹٦: ۱۸۳).

می‌توان گفت بارت در اس/زد به‌تدریج راه خود را برای ارزیابی و تفسیر متون ادبی از ساختارگرایی جدا می‌کند، زیرا «خوانش‌های مبتنی بر ساختارگرایی قادر نیستند حق مطلب را در باب تکثر متون، حتی برای متون خواندنی، ادا کنند» درواقع، هرچند از نظر بارت معنا کماکان «محصول کارکرد روابط هم‌بسته است»، اما «این روابط، عناصر درون متن را با متون دیگر پیوند می‌زند. این پیوند با متون ادبی یا غیرادبی، یا به یک معنا با کلیت فرهنگ شکل می‌گیرد؛ فرهنگی که بستری برای فهم‌پذیری متن فراهم می‌کند» (موریارتی، ۱۳۹۹: ۲۲٦). بدین ترتیب، بارت «رمزگشایی از داستان سارازین بالزاک را گذشته از تحلیل کلمه‌به‌کلمهٔ متن، به بررسی روابط بینامتنی در بافتار فرهنگی می‌کشاند» (صافی، ۱۳۹٦: ۱۹۱). او به همین منظور در اس/زد پنج گونه رمزگان را از یکدیگر بازمی‌شناسد، رمزگان‌هایی که همهٔ مدلول‌های متن ذیل آن‌ها قرار

می‌گیرد. او معتقد است اگرچه این رمزگان‌ها، صداهای مختلفی هستند که مانند شبکه‌ای متن را می‌سازند، اما از این میان تنها سه رمزگان (معنایی، نمادین و فرهنگی) هستند که سازوکار نامحدودی دارند و دامنهٔ دلالت را هرچه بیش‌تر گسترش می‌دهند (بارت، ۱۹۷٤: ۳۰). روش تحلیل بارت در این اثر تفاوت عمده‌ای با تحلیل ساختاری دارد. گراهام آلن دربارهٔ تفاوت این دو نوع تحلیل معتقد است که تحلیل ساختاری روایت‌ها به دنبال چگونگی ساخته‌شدن متن است، اما تحلیل متن در جست‌وجوی راه‌هایی است که متن از طریق آن معنا پیدا می‌کند؛ او درخشان‌ترین نمونهٔ تحلیل متن از سوی بارت را تحلیلی می‌داند که او در اس/زد ارائه داده است (ن.ک: آلن، ۲۰۰۲: ۸٤).

۲. ۱. رمزگان‌های پنج‌گانه

اینک، رمزگان‌های پنج‌گانهٔ بارت را، نه به ترتیبی که در اس/زد معرفی شده‌اند، بلکه به ترتیب اهمیت‌شان در این مقاله شرح خواهیم داد:

۲. ۱. ۱. رمزگان کنشی چنان که از نامش پیداست رمزگان کنش‌ها و رویدادهاست و اشاره به پی‌رفت‌های داستان دارد که می‌توان آن‌ها را فهرست کرد. مثلا می‌گوییم «صحنهٔ قتل» یا «هنگام آدم‌ربایی». این رمزگان در کنار رمزگان هرمنوتیکی داستان را پیش می‌برد. بارت در معرفی این رمزگان می‌گوید:

هرکس متنی را می‌خواند، داده‌های معینی را زیر عناوین عامی که برای نامیدن کنش‌ها استفاده می‌شود (گردش، قتل، قرار ملاقات) جمع می‌کند، و این عناوین به زنجیرهٔ کنش‌ها تجسم می‌بخشد. زنجیرهٔ کنش‌ها زمانی و به‌دلیلی به وجود می‌آیند که نامی به آن‌ها داده شود. و به محض این‌که فرایند نام‌گذاری اتفاق می‌افتد و عنوانی برگزیده یا تأیید می‌شود، آشکار می‌شوند. بنابراین، بنیان زنجیرهٔ کنش‌ها بیش از آن‌که عقلانی باشد، تجربی است و بی‌هوده است اگر بخواهیم آن‌ها را وادار به تبعیت از چارچوب‌های قانونی کنیم؛ تنها منطق حاکم بر زنجیرهٔ کنش‌ها منطقِ 'ازپیش‌انجام‌شده' یا 'ازپیش‌خوانده‌شده' است» (بارت، ۱۹۷٤: ۱۹).

۲. ۱. ۲. رمزگان هرمنوتیکی با طرح معما یا رازی خواننده را به خواندن ادامهٔ داستان ترغیب می‌کند؛ برای مثال «عنوان خود داستان سارازین چنین کارکردی دارد. این که سارازین کیست؟ یا چیست؟». «رمزگان هرمنوتیک به واحدهایی اطلاق می‌شود که کارکردشان طرح پرسش و ارائهٔ پاسخ آن به شیوه‌های مختلف است، یا این‌که با ذکر رویدادهای غیرمنتظره پرسشی را مطرح

می‌کنند، یا پاسخی را به تعویق می‌اندازند، یا حتی معمایی طرح می‌کنند و در پی جواب آن هستند» (همان: ۱۷). مثلاً عنوان رمانهای نویسنده را می‌توان یک رمزگان هرمنوتیکی دانست.

۲. ۱. ۳. رمزگان معنایی مربوط به دلالت‌های ضمنی است. یعنی مفاهیم و مدلول‌هایی که به‌طور تلویحی بیان می‌شوند، به‌ویژه خصوصیات شخصیت‌ها، مکان‌ها و کنش‌ها. برای نمونه نام سارازین در فرانسوی به‌خاطر e پایانی‌اش (نشانهٔ تأنیث در زبان فرانسه) تلویحاً اشاره به زنانگی دارد. بارت در خصوص رمزگان معنایی می‌گوید:

هر واحد معنایی (یا به بیان دقیق‌تر، هر مدلول دلالت ضمنی) به شخصیت، مکان یا چیزی دلالت می‌کند و مدلولِ آن خصوصیتی است مثل صفت، مسندالیه، محمول (مانند غیرواقعی، سایه‌وار، درخشان، ترکیبی، افراطی، ناپرهیزگار و غیره)... واحد معنایی تنها یک نقطهٔ عزیمت است، راهی است به‌سوی معنا. این راه‌ها می‌توانند به‌گونه‌ای در کنار هم قرار گیرند که چشم‌اندازهای متنوعی از معانی را ایجاد کنند (همان: ۱۹۰–۱۹۱).

رمزگان معنایی به‌ویژه در حوزهٔ شخصیت‌پردازی نمود پیدا می‌کند. زیرا «شخصیت چیزی بیش از مجموعهٔ واحدهای معنایی نیست» (همان: ۱۹۱) این رمزگان «الگوهایی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد تا بتواند مختصات معنایی مرتبط با اشخاص درون متن را گرد هم بیاورد و شخصیت‌ها را شکل‌بندی کند» (کالر، ۱۳۸۸: ۲۸۵).

۲. ۱. ٤. رمزگان نمادین حاکی از ترکیب‌بندی‌هایی است که با نظمی خاص در متن تکرار و در نهایت غالب می‌شوند. این رمزگان بیان‌گر تقابل‌های دوگانه در متن است؛ تقابل‌هایی که باعث عمیق‌تر شدن و پیچیدگی متن می‌شوند مانند خوب/بد، خیر/شر، زشت/زیبا و ... . بارت برای تبیین این رمزگان مفهوم برابرنهاد را پیش می‌کشد. او معتقد است که رمزگان نمادین هم‌چون «برابرنهاد طرفین تقابل را تا ابد از هم جدا می‌کند... برابرنهاد جنگی است بین دو مستغنی که طی مناسکی، هم‌چون دو جنگ‌جویِ تا بنِ دندان مسلح رو در روی هم ایستاده‌اند» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۷). بنابراین، نمی‌توان خطوط ممیز معنا که طرفین برابرنهاد را از هم جدا می‌کنند از بین برد، از نظر بارت این کار عملی «مرگ‌بار» است (همان: ۲۱۵). در واقع، خواننده از طریق همین تقابل‌های درون متن است که می‌تواند به تقابل‌های مضمونی بزرگ‌تری برسد. در نتیجه، همان‌طور که کالر (۱۳۸۸: ۲۸۵) می‌گوید «رمزگان نمادین ابزار راهنمایی ماست تا بتوانیم از متن به خوانش‌های نمادین و مضمونی برسیم». خواهیم دید که در رمانهای این نویسنده تقابل‌های دوگانه‌ای مانند طبیعت/شهر، پاکی/آلودگی و سنت/تجدد بیان‌گر رمزگان نمادین هستند.

۲. ۱. ۵. رمزگان ارجاعی رمزگان اجتماعی (یا فرهنگی) اشاره به دانش بیرون از متن دارد. مانند دانش پزشکی، ادبی، تاریخی، روان‌شناختی و .... درواقع خواننده برای درک این رمزگان باید از دانش خود دربارهٔ جهان واقعی استفاده کند. «رمزگان فرهنگی به یک علم یا پیکره‌ای از دانش ارجاع می‌دهد. در پرداختن به این رمزگان ما صرفاً گونهٔ دانشی را که به آن ارجاع داده می‌شود (فیزیکی، فیزیولوژیکی، پزشکی، روان‌شناختی، ادبی، تاریخی و غیره) نشان می‌دهیم، بدون این‌که بخواهیم فرهنگی را که بیان می‌کند بسازیم (یا بازسازی کنیم)» (بارت، ۱۹۷٤: ۲۰). رمزگان فرهنگی خصلتی ایدئولوژیک و کلیشه‌ای دارد. بدین معنی که سعی در طبیعی جلوه دادن دانش و معلومات عامیانهٔ جامعه دارد و همه‌چیز را بدیهی می‌انگارد. مایکل موریارتی، در توضیح این ویژگی می‌گوید:

درون متن، این رمزگان‌ها [رمزگان‌های فرهنگی] آشکارا خود را هم‌چون سخن‌هایی منتسب به صدایی ناشناس و مشترک عرضه می‌کنند که غنائمی ارزشمند از گنجینهٔ خرد انسانی را بیان می‌کنند. به این اعتبار بسیاری از آن‌ها را می‌توان در قالب ضرب‌المثل‌ها و پند و اندرزها خلاصه کرد... جای تعجب نیست که بارت سخن‌های متعلق به رمزگان‌های فرهنگی را با همان کارکرد اسطوره بازمی‌شناسد؛ تبدیل ایدئولوژی طبقاتی (طبقه هم به معنای اجتماعی هم به معنای آموزشی کلمه) به بازتابی بدیهی از نظم طبیعی. رمزگان فرهنگی قطعه‌واره‌ای ایدئولوژیک و کلیشه‌ای است که ذاتش چیزی جز تکرار نیست (موریارتی، ۱۳۹۹: ۲٤۹–۲٤۸).

رمزگان فرهنگی طراوت و تازگیِ متن را به نفع خود مصادره می‌کند و آن را به متنی «خواندنی» تبدیل می‌کند؛ متنی که دیگر چندان از سوی خواننده قابل «نوشتن» و «بازنویسی» نیست (ن.ک: بارت، ۱۹۷٤: ۹۸–۹۷). نکتهٔ مهمی که در انتهای این بخش باید به آن اشاره شود این است که بارت (۱۹۷٤: ۱٤) معتقد است برش متن به واحدهای خوانش به معنای نقد آن نیست، بلکه تنها «مادهٔ معنایی » انواع نقد (از قبیل نقد روان‌شناختی، نقد روانکاوانه، نقد مضمونی، نقد تاریخی، نقد ساختاری) را فراهم می‌کند. بنابراین برای نقد یک اثر با استفاده از نظریهٔ بارت نمی‌توان تنها به استخراج رمزگان‌های متن و توصیف آن‌ها بسنده کرد، بلکه باید این رمزگان‌ها را بسته به هدف منتقد دست‌مایهٔ نقدی فرامتنی قرار داد. از این رو، می‌توان هم‌صدا با اسکولز (۱۳۸۳: ۲۱۹) گفت که حُسن بزرگ این روش وارد کردن بُعد معناییِ روایت به عرصهٔ نقد ساختارگرایی است، اما ممکن است اصلاح آن هم ضرورت داشته باشد که این امر نیز جز با به‌کارگیری آن میسر نمی‌شود. در نتیجه، می‌توان نظریهٔ رمزگان بارت را به‌مثابهٔ یک فن برای تحلیل متن در نظر گرفت که به تنهایی تفسیری به دست نمی‌دهد.

۳. شیوه‌های روایی در رمان‌های چهارگانه

شیوه روایی شامل روایت گفته‌ها، اندیشه ها و حوداث می شود که در این میان شیوه روایتی گفته‌های داستانی اهمیت بسیاری دارد، زیرا اندیشه و حادثه را هم در بر می‌گیرد و همین امر باعث شده که برخی روایتشناسان شیوه روایتی را به شیوه بیان گفته‌ها در داستان محدود نمایند (کردی، ۲۰۰٦ :۱۹۵). شایان ذکر است که در بازنمایی گفته‌ها، سخن شخصیت بازگو می شود و شخصیت به عنوان اصلیترین مؤلفه داستان، حامل پیام و اندیشه نویسنده اثر است که از طریق گفته‌های او می توان به شناخت دقیقتری از داستان و نویسنده پی برد.

در بازنمایی گفته‌ها دو صدا در هم می آمیزند: صدای راوی و صدای شخصیت. در واقع راوی همیشه به گفتهٔ خود متّکی نیست بلکه از گفته‌های شخصیت نیز کمک می‌گیرد (همان: ۱۹۳). همچنین روایتی که متّکی به گفته‌های داستانی است نسبت به روایتی که خالی از گفته‌های شخصیت باشد دشوارتر است (همان: ۱۹٤). زیرا در داستان متکی به گفته‌های شخصیت، راوی از تک بعدی بودن و تکروی بیرون میآید و با شخصیت همصدا می شود و به گونه ای با او تعامل می‌کند. گفته‌های داستانی شباهت زیادی به مبحث کانون شدگی در روایت دارد. کانون شدگی به این معناست که «وقایع و موجودات داستان از چه دیدگاه ادراکی، احساسی مشاهده، ادراک و ارزیابی شده و اطلاعات داستانی به چه شیوهای در متن به خواننده منتقل می شود» (تولان، ۲۰۰۱ :٦۰). اما در گفته‌های داستانی تمرکز بر گفته‌هایی است که از آن شخصیت است یا اینکه شخصیت در آن دخیل است نه همهٔ اطلاعات و گفته‌های داستان.

داستان نویس با شیوه‌های مختلفی گفته‌های شخصیت را وارد داستان می‌کند. در حقیقت داستان از کنش میان روایتگر و شخصیت به وجود می آید و نمی توان حضور یکی از اینها را در داستان مورد غفلت قرار داد حتی در داستان کوتاه که مجال کمتری برای بروز شخصیت دارد. نکته‌ای که در اینجا ضروری می‌نماید شناخت راوی است. «راوی دو نوع است: روایتگری که از خارج حوادث را روایت می‌کند و روایتگری که از داخل حوادث را روایت می‌کند» (یونس، ۱۳۸۲: ۵۷).

و هنا قاطع الجمع الملتف حول الشیخ علی و قالوا له: لا. نحن نرید أن تحدثنا عن أخبار عادل بعد ۹ أفریل.

فتردد الشیخ علی، و کأنه یرید أن یحتج علی الجماعۀ لأنهم أرادوا فرض نسق قصصی لا یرضاه هو. ولکن عبد اللطیف لم یفوت الفرصۀ لمداعبۀ جده فقال: ألا تعرفون أن جدنا العزیز قد سجل القصۀ علی نسق معین، و أنتم تریدون منه أن یبدل شریطا بشریط، و أن یقوم بترکیب جدید، یحتاج إلی وقت، و جهد، و عناء، فقاطعه الشیخ قائلا... (بن سلامه، ۲۰۱۵: ۷۱): «و در اینجا او تجمع دور شیخ علی را قطع کرد و به او گفت: خیر ما می خواهیم در مورد اخبار عادل بعد از ۹ آوریل صحبت کنیم. شیخ علی تردید کرد، گویی می خواست علیه این گروه اعتراض کند زیرا آنها می خواستند قالب روایی را که او دوست نداشت تحمیل کنند. اما عبداللطیف فرصت نوازش پدر بزرگش را از دست نداد و گفت: آیا نمی دانید که پدربزرگ عزیز ما داستان را در قالب خاصی ضبط کرده است ، و می خواهید او یک نوار را با یک نوار جایگزین کند و یک نصب جدید ایجاد کند ، که نیاز به زمان ، تلاش و مشکل دارد، بنابراین شیخ حرف او را قطع کرد، گفتن ...»

در متن مذکور شخصیت رمان «عادل» و «علی» است. در این متن گفته آزاد مستقیم است، گفته شخصیت بدون هیچ مقدمه یا توضیحی از جانب روایت گر در داستان می آید (کردی، ۲۰۰٦ :۲۰۳). و شبیه به گفتگوی نمایش نام های است که روایتگر خود را نشان نمی‌دهد و خواننده را بیواسطه با شخصیت‌های داستانی و گفته‌های آنان رو به رو می‌سازد.

در رمان‌های چهارگانه البشیر ابن سلامه، عادل داستان را به این صورت آغاز می‌کند و شخصیت‌ها را به شکل طبیعی وارد داستان نموده و در همان ابتدا خواننده با شخصیت‌ها و کنش اصلی داستان رو به رو می‌شود: اسمع یا علی. فی هذه اللیلۀ سیحدث أمر ربما یؤدی بی إلی السجن. تلفن لی غدا صباحاً فإن لم تجدنی، و علمت أنه أصابنی مکروه فاتصل بوالد زوجتی، حتی یتولی أمر العائلۀ (بن سلامه، ۲۰۱۵: ۸۲). «گوش کن علی! امشب اتفاقی می‌افتد که ممکن است مرا به زندان ببرد. فردا صبح با من تماس بگیرید و اگر من را پیدا نکردید و می دانید که اتفاقی برای من افتاده است، با پدر زنم تماس بگیرید، تا او بتواند از خانواده مراقبت کند» (همان). در این بند دو شخصیت دیده می‌شود که یکی دیگری را خطاب قرار می‌دهد، شخصیت اول عادل است و شخصیت دوم علی است. در اینجا عادل به علی پیشنهاد می‌دهد که در صورت رفتن ایشان به زندان مراقبت خانواده‌اش را به پدرزنش بسپارد. این شخصیت انتزاعی یا تجریدی که در قالب سفارش به شیخ علی ظاهر می‌شود، در حقیقت تقویت کنش داستان و به چالش

کشیدن حوادث و شخصیت اصلی و در پی اثبات این نکته است که نشان دهد با وجود اصرارهایی که به شیخ علی می‌شود، او حاضر نیست خانواده اش بدون سرپرست بماند.

گاه نویسنده عبارت هایی را که به نام یک شخصیت ثبت شده و آن شخصیت با آن شناخته می شود با استفاده از شیوه گفته مستقیم روایت می‌کند تا دست کم در عبارتهای مختص به شخصیت تغییری ایجاد نشود، زیرا این عبارت ها نقش به سزایی در تکامل شخصیت در داستان دارند و اگر از شخصیت برداشته شوند از آن چیزی نمی ماند. مانند: هذا الباب وصفه عادل لصدیقه عبد القادر فی رسالۀ من رسائله (بن سلامه، همان: ۳۳). «این فصل را عادل برای دوستش عبدالقادر در یکی از نامه های خود شرح داده است».

لذا شیوه گفته مستقیم در داستان برای اهدافی به کار می‌رود و مهمترین انگیزه به کارگیری این شیوه صبغه واقعگرایی نویسنده است. بسیاری از رمان نویسان معاصر عربی –غیر از محفوظ و شماری دیگر– به کاربرد وسیع واژگان و تعابیر عامیانه در متن رمان روی آورده‌اند و این امر را نمودی از واقعگرایی دانسته اند (مرتاض، ۱۹۹۸: ۹٦). زیرا شخصیت‌های ساده و طبقه فرودست رمان‌ها باید همانگونه که در جامعه حضور دارند در رمان حضور یابند که ابن سلامه نیز از این دست نویسندگان است و قائل به ورود زبان عامیانه در رمان است.

کان عادل فی ذلک الوقت حییا، مستقیم لسیرۀ، لم یکتسب تلک الجرأۀ التی أصبحت لصیقۀ به. و رغم أنه غادر المدرسۀ الصادقیۀ لأنه لم یتحصل علی البلوم فی الکرۀ الأولی، فقد بقی یعین والده فی تصریف شؤون الضیاع، و یتطلع إلی معرفۀ الحیاۀ فی تونس (بن سلامه، ۲۰۱۵: ۳۵). «در آن زمان، عادل زنده بود، مستقیماً برای روش و سیره خود، جرأتی را پیدا نکرد که به هدف برساند. اگرچه او مدرسه صدیق را ترک کرد و دیپلم نگرفت، اما او همچنان پدر خود را در اداره امور گمشدگان منصوب می‌کرد و مشتاقانه منتظر یادگیری زندگی در تونس بود».

٤. زمان در رمان چهارگانه البشیر بن سلامه

در روایت شناسی، امر مسلم این است که زمانمندی یا پی آیندی صرف رخدادها در داستان، تنها عامل سازنده عنصر روایتمندی نیست. اگرچه زمان برای روایت شرطی لازم است، ولی به نظر می رسد، کافی نیست (لوته، ۱۳۸٤: ۷۳). بدین ترتیب، یکی از مسائل مهمی که در داستان‌ها بدان پرداخته می‌شود، پیامدهای ضمنی رابطه نامتوازن میان زمان داستان و زمان سخن است که منجر به گسست زمانی یا زمان پریشی می‌شود. توازی و تطابق کامل، آنگاه میسر است که زمان

داستان و زمان سخن هم اندازه باشند که چنین امری اندک یاب است. این مسأله بیش از هر چیزی به جهت گیری تک خطی نظام نشانه زبان و بعد چند خطی زمان داستان برمی گردد. نظم و ترتیب رخدادها در داستان به هر صورتی که باشند، در نظام تک ساحتی زبان بازنمایی می گردند (همان).

إنني، والله، لم أكن مع أهلي في ذلك اليوم. كنت أسير، و أسير، و الشمس تكاد تشوي الجوه... (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٣). «به خدا من آن روز با خانواده ام نبودم. من یک زندانی و یک زندانی بودم و خورشید تقریباً چهره را تغییر شکل می داد ...». زمان روایت، نوع زمان دستوری زبان را مشخص می‌کند، چه گذشته، چه حال و چه آینده که دررمان‌های چهارگانه قابل رؤیت است.

الف) زمان گذشته: بیان داستان در زمان گذشته از متداول‌ترین شکل بیان داستان است. رویدادهای رخ داده در داستان طوری توصیف می‌شود که گویی زمانی پیش از زمان حال یا زمانی که راوی داستان را برای مخاطب بیان می‌کند، رخ داده است.

ب) زمان حال: رویدادهای پیرنگ طوری توصیف می‌شود که گویی در زمان حال اتفاق می‌افتد. در زبان انگلیسی به این زمان «حال تاریخی» نیز می‌گویند که در روایت‌های گفتگویی متداول است تا در متون ادبی.

ج) زمان آینده: در ادبیات بسیار نادر است، که رویدادهایی از پیرنگ را توصیف می‌کند که زمانی اتفاق خواهد افتاد. اغلب، این رویدادهای آینده توسط راوی ای توصیف می‌شود که علم غیب دارد (یا قرار است داشته باشد (مندنی پور، ۱۳۸٤: ۲۳۲)

هدكذا أنا، يا أخي، في هذه الأيام لا يهمني شيء مما ترفل فيه عائلتي من نعيم السلطة و الجاه و الترف، بل إنني أتوقع أن كل هذا زائل و أن الرعود ستقصف قريباً، و أن كل هذا الزيف ستعصف به العواصف عصفا شديدا... اسلم لأخيك عادل (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٤).

این گونه است که من و برادرم، امروزه به هیچ وجه به سعادت قدرت، اعتبار و تجملاتی که خانواده ام در آن شادی می‌کنند اهمیتی نمی دهم، بلکه من انتظار دارم که همه اینها بگذرد و رعد و برق به زودی بمباران شود، و این همه این دروغ با طوفان ها دمیده می‌شود ... تسلیم برادرت، عادل باش».

در متون رمان چهارگانه البشیر بن سلامه به وضوح زمان طبیعی و زمان حاسی قابل لمس است. زمان حسی، زمانی است که واحد ثابت مثل ثانیه زمان تقویمی یا مدت زمانی که نور

سیصد هزار کیلومتر را طی می‌کند ندارد.واحد آن کش‌آمدنی،یا کوتاه‌شدنی است و فاعل تعیین چنین واحدی،حس ماست.زمان حسی هم‌چون ذرات فروریخته‌ی ساعت شنی در حافظه ما انباشت و پدیداری می‌یابد. سرعت سیر یک خاطره در ذهن ما می‌تواند با سرعت نور باشد یا برعکس نشاط و یا اندوه آنات آن به درازا کشیده‌شود و ساعت‌ها و بل روزها، در زمان حال‌مان تزریق شود...زمان حسی مانند کشوهای درهم یا نقش آینه‌های روبه‌رو بر هم هستند و اصلا خلل و فرج یکدیگر را پر کرده‌اند (لوته، ١٣٨٤: ٧٣).

أخی عبدالقادر، فی اللیلة الحاکة الظلام، و فی الفجر عندما یبدأ الصواع بین الضوء و الظلام، و فی الساعة التی ترجح فیها کفة الضوء علی کفة الظلام، و فی الدقیقة التی یخرق فیها خیط الضوء الظلام، یکون للنفس شؤون و أیة شؤون (بن سلامه، ٢٠١٥: ٤٤). «برادر عبدالقادر، در شب خارش تیره، و سحرگاهان هنگامی که مبارزه بین نور و تاریکی آغاز می‌شود، و در ساعتی که مقیاس نور بر مقیاس تاریکی بیشتر است، و در دقیقه ای که نخ نور از تاریکی عبور می‌کند، روح امور و هرگونه امور». اگرچه در یک نمای کلی انتخاب زمان به نوع داستان سنتی و یا مدرن بودن آن، از آن جهت مرتبط است که در داستان سنتی امکان استفاده از زمان تقویمی وجود دارد و در داستان مدرن امکان استفاده از زمان حسی بیشتر است، چراکه داستان سنتی اگر کانون توجهش حوادث باشد، خواننده به دنبال بعد چه اتفاقی می‌افتد است و در داستان مدرن، محور شخصیت و حالات اوست و مواجه‌اش با دنیای بیرون در حالی‌که دنیای درونی‌اش قرار است با جزییات به نمایش گذاشته‌شود و در این صورت خواننده در مقابل داستانی قرار می‌گیرد که بیشتر باید بپرسد: چرا این اتفاق افتاد؟ البته داستان‌های مدرنی هستند که از زمان تقویمی سود جسته‌اند و به خوبی وضعیت شخصیتی محوری را به نمایش گذاشته‌اند. نکته دیگر، رویدادهای داستان هستند که حتما زمانی را به خود اختصاص می‌دهند و این کوتاهی و بلندی زمان وقوع حوادث در انتخاب زمانِ روایت، تأثیرگذار است. طرح یک داستان، زمان روایت را و زمان روایت با توجه به طرح یک داستان انتخاب می‌شود (کندنی پور، ١٣٨٤: ٢٣٤).

زمان رمان‌های چهارگانه و زمان متن متناسب به نظر می رسد. انتخاب زمانی که مناسب با روایت داستان باشد باید با دقت صورت پذیرد چراکه هر انتخابی امکانات و محدودیت‌هایی را برای روایت ایجاد می‌کند و نویسنده می‌بایست با تعیین اولویت خود در روایت و با توجه به سایر مصالح داستانی، زمان روایت داستان را انتخاب کند. به‌طور مثال استفاده از زمان گذشته در

حالت ساده و استمراری یا گذشته‌ی دور حال و هوای داستان را متفاوت می‌کند اگر ماجرایی را در شکل گذشته‌ی ساده بیاوریم شاید بخواهیم نتیجه بگیریم و این حس را القاء کنیم که موضوعی در گذشته بود و تمام شد اما وقتی گذشته استمراری را انتخاب می‌کنیم بر ادامه دار بودن ماجرایی که رخ داده و حسی که بر جای گذاشته توجه می‌کنیم (همان: ۲۳۵).

«أخی عبدالقادر الذی طوح به الزمان، و انغمس فی حیاۀ اللذۀ التی أنسته فی الظاهر هموم هذه الدنیا، و أبعدته عن أصدقائه و أحبائه... » (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٥). «برادرم عبدالقادر، که با گذشت زمان از بین رفت و خود را در یک زندگی لذت بخش غرق کرد که ظاهراً باعث شد او نگرانی های دنیا را فراموش کند و او را از دوستان و عزیزانش دور نگه داشت ...». زمانمندی در رمان‌های چهارگانه البشیر بن سلامه همراه با علتی است. علیت در ادبیات روایی عبارت است از کنش یا رخدادی که مستقیم یا غیر مستقیم، باعث دگرگونی در داستان شود. علیت یکی از بنیادی ترین ابعاد روایت است، که در سطوح گوناگون متن حضور دارد (شریفی، ۱۳۸۷: ۱۹۱)

بدین ترتیب، روایتمندی علاوه بر زمانمندی به علیتمندی نیز نیازمند است. البته علیت در معنای دقیق منطقی و فلسفی آن منظور نیست، بلکه منظور «از پس آمدن امری است، به سبب یا به دلیل امری دیگر». آنچه برای کنش روایت، به لحاظ علیتمندی اهمیت دارد، هسته ها یا نقش ویژه های اصلی هستند که نمی توان آنها را از روایت حذف کرد (همان: ۱۹۲). علیت نه تنها در روابط علی میان رخدادهای داستان متجلی می‌شود، بلکه بعد و جنبه ای بنیادین از جهانی داستانی است، که از طریق متون روایی بازنمایی می‌شود. هر جهان داستان ای دارای ویژگی هایی هستی شناختی است، و بنابراین تحت تأثیر مجموعه‌ای از قوانین علی است (شکری، ۱۳۸٦: ٢٤). نظام علت و معلولی ای که بر یک روایت حاکم است، همان قدر برای فضا و محیط داستانی عنصری اساسی به شمار می آید، که اجزای مرتبط به هم زمان و مکان، اهمیت دارند. «فضا و محیط علی» اثر یا قوانین احتمال، که ممکن است جهان داستانی آن را تنظیم کند، معمولاً یکی از این چهار گونهی اساسی است: فرا طبیعی، طبیعت گرایانه، احتمالی و فراداستانی. در فضا و محیط علی فرا طبیعی، نیروهایی فراطبیعی همچون خدایان، پریان و جادوگران از توانایی هایی برخوردارند که می توانند رخدادها را شکل بدهند، یا مسیر آن ها را تعیین کنند (همان: ۲۵).

لم أنما فی تلک اللیلۀ، و اعتبرت ما قمت به فی ذلک الیوم منعرجا کبیرا فی حیاتی (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٨): «آن شب نخوابیدم و آنچه را که در آن روز انجام دادم یک نقطه عطف بزرگ در زندگی خود می دانستم».

مسأله‌ای که در خصوص رابطه زمان رمان‌های چهارگانه با زمان سخن در خور توجه است، دیرش یا طول زمان داشتن با طول سخن روایی یا به عبارتی بهتر، دیرش زمانی خواندن متن است. طول یک دیرش متن، فضایی است که با خوانش به زمان مبدل می‌شود، مثل جاده با کنش پیمودن آن (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۷). منظور از دیرش در روایت شناسی، مجموعه‌ای از موقعیت‌ها و پدیدارهاست که طول زمان داستان را با طول زمان سخن مرتبط می‌سازد. روایت شناسان، براساس مفهوم دیرش، ارتباط میان زمانی را بررسی می‌کنند که رخدادها برای روی دادنشان نیاز دارند و مقدار یا حجمی که از متن آنها اختصاص داده شده است (همان: ۱۸).

توضیح دیرش زمانی، پیچیده‌تر از مفاهیم ترتیب و بسامد زمانی است. در باب ترتیب و بسامد زمانی به سادگی می توان گفت اینها قادرند در نظام تک ساحتی متن جابجا شوند. متن یا سخن روایی، خود در جایگاه یک فضا وجود دارد، برای مثال با توجه به مفهوم ترتیب، رخداد «الف» در نظام تک ساحتی متن پس از رخداد روایت شود یا با توجه به مفهوم بسامد، رخداد «پن می تواند دوبار در یک روایت، آن هم در یک نظام تک خطی رو به پیش روایت شود (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۲۷). با بررسی های انجام یافته در رمان‌های مذکور بن سلامه، تنها وقتی که دیرش زمانی داستان با دیرش زمان سخن متوازن می‌شود، جایگاهی است که سخن روایی به بازنمایی کلام و گفتگوی شخصیت‌ها می‌پردازد، زیرا همان طول و مقدار زمانی که برای روایت و بازنمایی گفتار شخصیت‌ها احتیاج است، همان مقدار زمان نیز برای خوانش متن نیاز است. اینجاست که دیرش زمانی داستان و سخن تا حد زیادی با هم هماهنگ می شوند و راوی در نقل روایت خطا نرود.

و فی الغد لبست أفخر ثیابی و اخترت أحسن «باکیتۀ» فی مجموعۀ والدی، و میلت طربوشی، و أخذت معی ما أعده «الحاج کرنبه» من «خجلات» الفل و الیاسمین، و کنت فی الموعد (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٨): و روز بعد ، بهترین لباسهایم را پوشیدم و بهترین نان باگت را در مجموعه پدرم انتخاب کردم، به تاربوشی تکیه دادم و آنچه را که «کلم زائر» از «خلات» یاسمن تهیه کرده بود، با خود بردم، و من به موقع رسیدم.

لازم به ذکر است، یکی از مسائل مهمی که البشیر بن سلامه در رمان‌های چهارگانه اش به آن پرداخته، پیامدهای ضمنی رابطه نامتوازن میان زمان داستان و زمان سخن است که منجر به گسست زمانی یا زمان پریشی می‌شود. توازی و تطابق کامل، آنگاه میسر است که زمان داستان و زمان سخن هم اندازه باشند که چنین امری اندک یاب است. این مسأله بیش از هر چیزی به جهت گیری تک خطی نظام نشانه ای زبان و بعد چند خطی زمان داستان برمی گردد.

در این داستان‌ها، در مقدمه داستان، حادثه ای رخ می‌دهد و آرامش اولیه دچار روند تغییر می‌شود. کنش یا واکنش هایی که از طرف شخصیت اصلی و یا دیگر شخصیت‌ها انجام می‌شود در یک زنجیری علی و معلولی، حادثه بعدی را به وجود می آورند.

این درگیری ها به نحوی در ادامه جریان داستان، به گره یا گره هایی تبدیل می شوند و به همین ترتیب در طول محور زمان، تنش ها (یا کنش ها و واکنش ها) اوج می گیرند و بحران شکل می گیرد. سپس در تداوم خطی ماجرا (زمان خطی داستانی) همه کردارها و اندیشه های شخصیت‌ها (قهرمان و ضدقهرمان) در نقطه اوج داستان با همدیگر برخورد می‌کنند. این گره افکنی ها، همان میانه داستان را تشکیل میدهند. در پایان، همه نیروهای شخصیتی و حادثه ای آزاد می شوند.

گویا انفجاری رخ می‌دهد و سرانجام گره ها گشوده می شوند و نتیجه رقابت مشخص می‌شود.

الف) زمان پریشی گذشته نگری

در داستان‌ها معمولاً داستان نویسان برای بازگویی به عقب برمی گردد و لحظات و رخدادهایی را توضیح می دهند که داستان پشت سر گذاشته است و به این صورت، حرکت داستان از گذشته به زمان حال را به تصویر می‌کشد. بنابراین هدف از پس نمایی یا گذشته نگری، روایت حوادثی است که نسبت به زمان داستان، عقب تر بوده و داستان از زمان آن عبور کرده اما برخی از نویسندگان، داستان را دوباره به آن مقطع برمی گرداند تا شکاف های ایجاد شده در مسیر داستان را پر کند.

ب) زمان پریشی آینده نگری

آینده نگری برعکس گذشته نگری، داستان را از طریق رؤیا، آرزو و یا پندارهای ذهنی، به جلو برده و از لحظه حال عبور می‌کند. «منظور از پیش نمایی یا آینده نگری در داستام، روایت

حوادثی است که هنوز اتفاق نیافتاده و از زمان داستان جلوتر بوده و در مقایسه با داستان، مقدم به حساب می‌آیند (جنیت، ۱۹۹۷: ۵۱). زمان پریشی آینده نگر نیز براساس خط سیر داستان به دو نوع درون داستانی و برون داستانی تقسیم می‌شود:

الف) آینده نگری درون داستانی: این نوع از آینده نگری، شامل رخدادهایی است که در چهارچوب زمانی داستان اول رخ خواهند داد. آینده نگری درون داستانی در صورتی اتفاق می‌افتد که آینده نگری در چارچوب زمانی روای اصلی باشد. همچنین اگر آینده نگری درون داستانی درباره شخصیت، رخداد یا خط سیر اصلی روایت باشد، اصلی و در غیر این صورت فرعی نامیده می‌شود (مارتین، ۱۳۸۲: ۹۱).

ب) آینده نگری برون داستانی: اگر آینده نگری از محدوده زمانی داستان اصلی عبور کرده و شامل حوادثی باشد که مربوط به داستان اول نباشد، از نوع برون داستانی است. به عبارت دیگر آینده نگری برون داستانی، شامل نقل رخدادهایی است که پس از پایان خط داستان یا روایت اصلی رخ بدهند (قاسمی پور، ۱۳۸۷: ۱۳۵). در آینده نگری برون داستانی هم اگر رخدادها بطور مستقیم مربوط به شخصیت‌های اصلی داستان اول باشند، از نوع اصلی و در غیر این صورت فرعی است.

ج) آینده نگری مرکب: این نوع از آینده نگری نیز با ترکیب دو آینده نگر برون داستان و درون داستن اسیجاد می‌شود. در آینده نگری مرکب، آینده نگری در آن ظاهراً بیرونی است، ولی بعدها به روایت متصل و مشخص می‌شود که پایان از پیش معین روایت را دربرداشته است (غلامحسین و همکاران، ۱۳۸٦: ۲۰٤). این نوع از زمان پریشی، غالباً پایان از پیش تعیین کننده داستان را در خود دارد و راوی با بیان آن، به نوعی پایان داستان را برای خواننده ترسیم می‌کند.

حوادث داستان براساس زمان خطی داستانی تنظیم می‌شوند. ولی در طرح ممکن است این زمان خطی به هم بخورد و اثر ادبی شروعی از میانه یا پایان داشته باشد، یعنی ممکن است راوی از انتهای داستان به روایت حوادث بپردازد، یا داستان از میانه به گذشته باز گردد و یا میان زمان طرح و داستان ناهماهنگی ایجاد شود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱٤٥).

بیشتر فضای داستان درگیر زمان پریشی و باز های زمانی است که وظیفه گسترش فضای داستان را بر عهده دارند. کانون داستان متمرکز بر شخصیت اصلی و بازگویی خاطرات دور و نزدیک وی است و دیگر شخصیت‌های داستان، تنها از منظر شخصیت اصلی به خواننده معرفی

می شوند. این امر سبب می‌شود تا حجم بسیاری از زمان پریشی های داستان، محدود به رخدادهای زندگی وی باشد (همان: ۳۳). در جریان سیال ذهن، همه طیف‌های روحی و مشغله-های ذهنی و ماجراهای شخصیت‌ها در داستان مطرح می‌شوند و داستان به عرصه‌ای تبدیل می‌شود که در آن به نمایش تفکرات و دریافت‌های نیمه‌آگاهی و ناخودآگاهی و تداعی معانی بی پایان جدال با ذهنیت «آدم چیست و چه کاره است؟» پرداخته می‌شود (همان: ١٤٦).

اما در پایان رمان، این نمودها در ذهن خواننده بروز می‌یابند و این درست خارج از داستان اتفاق می‌افتد. پایان رمان عرصه این نمایش است که مطالب و مسائلی که هنوز در رمان به صورت گفتار تبلور نیافته‌اند، در ذهن خواننده مطرح می‌شوند و نوعی چالش ذهنی را در ذهن او به وجود می‌آورند. در این نوع پایان، گفتارها جنبه عقلانی و طبیعی ندارند و پایان نامشخص است که خواننده در مقابل آن مستقیماً واکنش نشان می‌دهد و این واکنش، ادامه یافتن رمان و تکامل طرح و شخصیت‌های رمان در ذهن خواننده است (احمدی، ۱۳۸۸: ٥٤). شخصیت داستان به اندازه یک نقطه توانسته بود با جهت فکری مشخصی به راه خود ادامه دهد و دیگر از آن سردرگمی های درونی (به اندازه یک نقطه) خبری نبود و صرفاً با مشخص شدن وضعیت جسمانی مواجه بود. البته قابل ذکر است، این نمود در تمامی متون روایی از جمله رمان چه به صورت مستقیم و چه غیرمستقیم وجود دارد.

گره خوردن رمان و زندگی و نزدیک بودن رمان به واقعیت و پرداختن به جزئیات زندگی باعث می‌شود تا در رمان نظم طبیعی حوادث بر نظم ساختگی آنها غلبه یابد و همچون زندگی عینی جلوه کند. در رمان با به پایان رسیدن طرح، هنوز رمان ادامه دارد و حس تکامل شخصیت‌ها و کنش‌های آنان را می‌توان دست مایه اصلی یا به عبارت دیگر در انگیزشی یافت که پایان داستان را به آغازش پیوند می‌دهد و این همان طرح مدور است (احمدی، ۱۳۸۸: ۵۵ و میرصادقی،۱۳۸۵: ۷۹).

بنابراین، نبود گره‌گشایی غایی یا پیرنگ‌باز در رمان، خواننده را به اندیشه‌های دور و دراز فرو می‌برد و او را بر آن می‌دارد تا خود دنبال راه‌حل بگردد و نتیجه مطلوب را از رمان بگیرد. گاهی نیز خواننده این مهم را به زندگی خود ربط می‌دهد و تحت تأثیر واکنش‌های محیط اطرافش قرار می‌گیرد و سیر اندیشه‌های شخصیت‌های رمان را دنبال می‌کند. در واقع پایان رمان شرح زندگی شخصیت‌های دنیای مدرن است تا با ارزیابی مستقیم، زندگی را آن گونه که هست،

نشان دهد. زندگی امروزی ما نیز پایان مشخصی ندارد و مدام در حال به دست آوردن تعریفی از خویش هستیم که در آینده شکل می‌گیرد و این عنصر انتظار، پایان زندگی را برای ما نامعلوم باقی می‌گذارد (احمدی، ۱۳۸۸: ٥٦).

٦. نوستالژی در رمان‌های چهارگانه

اندیشه وجود آرمان شهر یک اندیشه دفاعی بشر در برابر سختی ها و دلتنگی های روزگار بوده است. وجود آرمان شهر یا مدینه فاضله پیشینه ای به قدمت تمدن بشری دارد. از هنگامی که جامعه انسانی پدید آمده، انسان در جستجوی آرمان شهر بوده است گاه آن را به صورت بهشت این جهانی تصور کرده است... جایی که اثری از رنج، اندوه، بیماری، کهنسالی و ... نیست. کهن ترین افسانه شناخته شده درباره بهشت این جهانی، حماسه گیلگمش است. در ادب و فرهنگ ایرانی نیز به انحاء گوناگون با آرمان شهرهای ساخته و پرداخته شاعران مواجه هستیم (توربر، ۱۹۹۹: ۸۸).

توربر مفهوم غم غربت را درماندگی یا اختلالی می داند که به وسیله جدایی مورد انتظار یا واقعی از محیط خانه و زندگی ایجاد می شود با این حال تعاریف علمی و دقیق تر در مورد احساس غربت تنها در بیست سال اخیر بیان شده است (همان). برای مثال، فیشر و هود احساس غربت را یک حالت هیجانی، انگیزشی، و شناختی پیچیده می دانند که حاکی از غمگینی، تمایل به بازگشت به خانه و درماندگی ناشی از تفکر درباره خانه است. اصطلاح احساس غربت، واکنش هایی را شامل می شود که جدایی افراد مورد علاقه و مکان های آشنا را دربر می‌گیرد (آرچر، ۱۹۹۸: ٤٠٧).

دونز نیز نشان داده است که فراوان ترین تعاریف درباره احساس غربت، اشاره به از دست دادن یا آرزوی در خانه بودن، و از دست دادن اعضای خانواده و احساس تنهایی و غمگینی است. تیلبورگ احساس غربت را یک حالت روانی و عادی برای انسان می داند که با خُلق افسرده، شکایت جسمانی و بازخوانی گسترده اندیشه درباره خانه و آرزوی بازگشت به خانه و محیط آشنا مشخص می شود. احساس غربت مفاهیم مشابهی مانند: اضطراب جدایی، غم و اندوه و افسردگی دارد (همان).

و أنت یا أخی عادل، فی بحبوحۀ من العیش، لاتعرف من قساوۀ الحیاۀ شیئاً، و لا من مأساتها القلیل و لا الکثیر، و تقص علی أمرا طبیعیاً، یعرفه کل من یکبر منا، و یستطیبه عندما یختلی بنفسه.

اعرف أنک من هنا فصاعدا لن تأمنک أیۀ امرأۀ صغیرۀ أو کبیرۀ. (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٢): «و شما، برادرم، عادل، در یک زندگی خوب، از سختی زندگی و از مصیبت های آن، کمی یا زیاد، چیزی نمی دانید. من می دانم که از اینجا به بعد، هیچ زنی، پیر یا جوان، شما را بیمه نخواهد کرد».

جدایی از محیط خانه و زندگی فرد تغییر مکان دائمی انسان، از دست دادن اعضای خانواده، مشکلات ناسازگاری و احساس تنهایی از دست دادن اعضای خانواده، مشکلات سازگاری، احساس تنهایی اما آنچه که در پیدایش احساس غربت در انسان نقش اساسی دارد همان جدایی از محیط خانه (وطن) است (تیلبرگ، ۱۹۹۷: ۸۰۲).

اغلب روان شناسان نیز بر این باورند. نشستن در غربت، دور از دوستان و همزبانان و همدلان موجب می گردد که انسان هر روزه و به طور متناوب به گذشتۀ خود بازگردد تا شاید بتواند کمبودهای روحی و فکری خود را جبران نماید. غم غربت و دلتنگی میهن در افرادی که از وطن خود به دور دست مهاجرت کرده اند، بسیار شدید است. در زمینه ارتباط نوستالژی و مهاجرت، بیلیلی و آماتولی در مقاله «نوستالژی، مهاجرت و خاطره جمعی» توضیح می دهند که چگونه نوستالژی با پدیده مهاجرت ارتباط دارد. آنان متذکر می شوند که نباید این حس را به سطح فردی تنزل دهیم، بلکه این حس در «حالت جمعی» هم کارکرد دارد (همان: ۱۰).

کان فی قدیم الزمان صدیقان أحدب و أقعس. عرف الأول بالشجاعۀ و الإقدام و الثانی اشتهر بالجبن و الخوف. و تناقل الناس فی تلک المدۀ أن حمامنا، سکنه عفریت من العفاریت. و أن هذا العفریت یظهر فی الفجر عندما یکون الحمام خالیا من الناس و فی «بیت السخون» حیث یکثر البخار و یتعتم الجو. و لهدا لا یدخلها المترددون علی الحمان فرادی. و صادف أن دخل الصدیقیان الحمام، فجر یوم من الأیام (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٤٤). «در قدیم، دو دوست وجود داشت ، یک أحدب (قوزچی) و أقعس (لنگ). اولی به شجاعت و جسارت و دومی به نامردی و ترسش شهرت داشت. و مردم در آن دوره گزارش کردند که حمام ما دارای اجنه ای از اجنه ها هست. و اینکه این دیو در سحر هنگامی ظاهر می‌شود که حمام از افراد خالی است و در «خانه داغ» که بخار زیاد است و هوا تاریک است. و به همین دلیل، کسانی که در بازدید از حمام تردید می‌کنند به صورت جداگانه وارد آن نمی شوند. و این اتفاق افتاد که دو دوست در سحرگاه یکی از روزها وارد حمام شدند....». بن سلامه معتقد است دنیایی که در آن زندگی می‌کند پر از سختی و رنج و غم و اندوه است. شاعر این دنیا را ملال آور و اندوه بار توصیف می‌کند که موجب

رنج و سختی کسی خواهد شد که در آن اقامت می‌کند. به اعتقاد ابن سلامه، اندوه هستی او را به سخن گفتن وا داشته، بنابراین سخنان اش همه حزن آلود است: در میان نوشتار سرشار از حزن و اندوه ابن سلامه، گاهی به نوشتاری برمی خوریم که رگه هایی از امیدواری در آنها به چشم می خورد. البته این نوشتار در رمان‌های چهارگانه ابن سلامه به ندرت دیده می‌شود.

و بدأت زینب و نادیة تعدان العشاء، مع حرص علی تقدیکم أطعمة بلادها و حلویاتها، و أثناء ذلک بدأ ارعد یدمدم، و البرق یلمع و سرعان ما أظلمت السماء قبل أن تغرب الشمس تماماً. فهب «قولی» و أنار «القیزان» فتراءت صورة العازفات و کأنهن یرقصن مع رقصة فتائل المصابیح، و تخلل ذلک إیقاعات الرعد و قصافة التی کانت ترتعش لها النوافذ و الأبواب فتصر هذه صریرا، و تطن تلک طنیناً (بن سلامه، ۲۰۱۵: ۵۲): «زینب و نادیا شروع به تهیه شام کردند ، مشتاق بودند که غذاها و شیرینی های کشور خود را به شما ارائه دهند، و در طی آن ، رعد و برق شروع به وزیدن کرد ، رعد و برق می درخشید و به زودی آسمان تاریک شد قبل از غروب کامل خورشید. بنابراین «قولی» منفجر شد و «قیزان» را روشن کرد، بنابراین تصویر نوازندگان زن ظاهر شد که انگار با فتیله لامپ ها می رقصند، و این با ریتم رعد و برق و صدای خش خش که در پنجره ها و لرزش می لرزید، آمیخته شد. درها، باعث ایجاد صدای جیر جیر و آن وزوز می‌شود».

اضطراب و نگرانی دائمی نویسنده را بر آن داشته که دنیا را با تمام زیبایی ها و نعمت هایش زندانی ابدی تصور کند که انسان به خاطر زندگی کردن در آن محکوم به تحمل عذاب و درد همیشگی است و تا زمانی که جسمش با این زمین خاکی پیوند خورده، راهی برای رهایی از آن نخواهد داشت. چنانچه «أزوط»، نویسنده و ادیب مصری در رابطه با جهل می‌گوید: مجهل درد بی درمانی است که بر روح، سرشت و عقل انسان حاکم می‌شود و او را در ورطه عقب ماندگی و تباهی قرار می‌دهد» (أزوط، ۱۹۸۹: ۲۰٦).

أن الغریب هو هذه النظرة التی بقیت متشبثا بها، بعدما، رأت عینک ما رأت، و سمعت أذنک ما سمعت فی هذه الفترة القلیلة من الزمن. و لو کنت تعیش حقا فی زماننا هذا لا نطبعت. نفسک بغیر هذا الذی ترید أن تقنعنی بصحته. أنت تعیش علی الهامش، کما یقولون، و حقیق بی أن أسألک، اولاً و قبل کل شیء، عن تاریخ الیوم (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٦۰): «عجیب این نگاهی است که شما به آن وابسته بودید (جهالت)، بعد از اینکه چشم شما آنچه را دید و گوش شما آنچه را که در این مدت کوتاه شنید. و اگر واقعاً در این زمان زندگی می کنید، شما می خواهید من را

در مورد سلامتی او متقاعد کنید. همانطور که می گویند شما در حاشیه زندگی می کنید، و من قبل از هر چیز باید از شما در مورد تاریخ امروز بپرسم (صرار بر جهل و نادانی)».

جهل و نادانی در مقام نظر و عمل بزرگ‌ترین مصیبت بشر است؛ چرا که همه بدبختی‌های بشر در دنیا و آخرت ریشه در جهالت انسان دارد. البته با آموزش می‌توان علم را به آدمی آموخت ولی در یک مرتبه دیگر، نمی‌توان کاری کرد که شخص از عقل خویش استفاده کند و همچنان جاهل باقی می‌ماند. دو مشکل بزرگ آدمی که مرتبط با جهل است، یکی فقدان دانش و علم و دیگری عدم بهره‌گیری از عقل یعنی همان تعقل و خردورزی است. این دو مشکل خاستگاه همه بدبختی‌های آدمی است.

گاهی اوقات تصور فراموشی نیز از روی جهل است:

دخل عبد اللطیف المکتبۀ، متلفها، لقراءت آخر مراسلۀ بین الصدیقین، و ظفر بالرسالۀ و الرد علیها و أمعن فی قراءۀ ما کتب عبد. القادر. جاء فیها: «إلی الأخ الوحید الذی حسب إنی نسیته، لا أدری، أیها الأخ الکریم، کیف أتقدم إلیک الآن، أبالاستغفار علی نسیانک، ردهۀ من الزمن، أم بالتأوه لدیک، مما أصابنی فی کل هذه المدۀ من أحداث تحز القلوب کما یفرض العود و تمعس النفوس کما یعصر العنب. أیها الصدیق الصدوق، هل لک أن تحیطنی بما دار فی قلبک من أوهام. و هل لک أن تبوح لی بکل ما فکرته فی (بن سلامه، ۲۰۱۵: ٦١): «عبداللطیف وارد کتابخانه شد و آن را ویران کرد تا آخرین مکاتبات دو دوست را خواند. قدیر. وارد شد: «وحید برادری که فکر می‌کرد فراموشش کرده ام، من نمی دانم، برادر عزیز، اکنون چگونه باید به شما نزدیک شوم، آیا بخاطر فراموشی شما، با گذشت زمان، یا با ناله قبل از شما، از شما بخواهم که بخاطر حوادثی که در تمام این مدت حوادث دلخراش به من دست داده است، هنگامی که انگور فشرده می‌شود، عود را مجبور می‌کند و روح را لمس می‌کند. ای دوست راستگو، آیا می خواهی از توهمات قلبی خود برایم بگویی؟ و آیا می توانید هر آنچه را که فکر کرده اید به من بگویید؟»

٦. نتیجه‌گیری

از رمان‌های چهارگانه بن سلامه، درمی یابیم که نویسنده هدف اصلی خود را رهایی مردم خویش از بند فقر و فلاکت می‌دانند و با خلق این آثار بر بی عدالتی‌ها می‌شود و بر بافت متوسط و فقیر جامعه تمرکز دارند. البته، بن سلامه با زندگی شهری بیشتر آشناست تا زندگی روستا و

روستانشینی. البشیر بن سلامه تصویر محله ها را زمینه مناسب برای بیان مقاصد ادبیات خود می دانند، اما درونمایه داستانی آن، پرداختن به طبقه فقیر و متوسط جامعه است و این سبب شده است که در بررسی و خواندن آثار آنان این تفاوت مکانی کمتر به چشم بیاید. در پژوهش حاضر به بررسی زمان و مکان در رمان‌های چهارگانه نیز پرداخته شد. به واسطه عامل زمان (زمان حال و بازگشت به گذشته)، ارتباطی علی و معلولی بین وقایع برقرار میکند و براساس ساختار زمانی به وجود می آید. در حالی که درباره مکان چنین آمد که، مکان روایی با مکان واقعی متفاوت است، زیرا مکان روایی، عنصری لفظی و خیالی است که توسط زبان خلق می‌شود. توصیف مکان و خلق مکان روایی به تنهایی از ارزش فنی برخوردار نیست، بلکه خلق این عنصر هنری در نهایت باید به ایجاد فضا منتهی شود که دربردارنده عناصر دیگر داستان است. عنصر مکان در رمان شخصیت، نمود پررنگ تر و قوی تری دارد و در آن از طریق خلق مکان، ویژگی های شخصیت‌های داستانی متجلی می‌شود. اما در رمان‌های حادثه ای، عنصر زمان نقش برجسته تری دارد. مکان باعث ایجاد «مرز» هایی در فضای رمان می‌شود که مبین ارزش های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است. عنصر مکان در شیوه های مدرن رمان نویسی مانند «جریان سیال ذهن» کربردهایی نو یافته است که اصلی ترین آنها «مونتاژ مکان» است.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*، هران: مرکز.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰)، *پیش درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

بن سلامه، البشیر. (۲۰۱۵). *أربع روایات (عائشه، عادل، علی، ناصر)*. تونس: دارالثقافه.

تولان، مایکل. (۲۰۰۱). *روایت شناسی؛ درآمد زبان شناختی – انتقادی*. ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

شریفی. محمد. (۱۳۸۷). *فرهنگ ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.

لوته. یاکوب. (۱۳۸٤). *مقدمه ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمه امید نیک فرجام. تهران: نشر مینوی خرد.

کردی. عبدالرحیم. (۲۰۰٦). *السرد فی الروایۀ المعاصرۀ*. القاهرۀ: مکتبۀ الآداب.

مارتین. والاس. (۱۳۸۲) و (۱۳۸٦). *نظریه های روایت*. ترجمه محمد شهبا. تهران: هرمس.

مرتاض. عبدالملک. (۱۹۹۸). *فی نظریۀ الروایۀ: بحث فی تقنیات السرد*. الکویت: سلسلۀ عالم المعرفۀ.

مندنی پور، شهریار. (۱۳۸٤). *شرق بنفشه*. تهران: نشر مرکز.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۵). *ادبیات داستانی*. تهران: انتشارات علمی.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۹). *عناصر داستان*. تهران: سخن.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۷). *صد سال داستان نویسی ایران*. تهران: سرچشمه.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۲). *هنر داستان نویسی*. تهران: نگاه.

Archer, J. Irland, J. Amus, S.L. Broad, H., & Currid, L. (1998). Duration of Homesickness Scale. *British Journal of Psyschology*, 89, 205.

Vantilburg, M. A. L. (1997). The psychological context of homesickness. In M. A. L. Vantilborg & A. J. J. M. Vingerhoets (Eds.), *Psychological aspects of geographical moves: homesickness and acculturation stress*, 39. Tilburg. Tilburg University press.

Quarterly Journal of Linguistics & Khorasan Dialects, Vol. 15. No.2 /Serial No.31 (Summer 2023)

Critique of the content of Al-Bashir Ibn Salameh's four novels (Aisha, Adel, Ali, Nasser); Discourse Analysis Approach

Shahin Nasiri[1]
PhD student, Department of Arabic Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad, Iran

Mostafa Yegani[2]
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad, Iran (corresponding author)

Ardashir Sadr al-Dini[3]
Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad, Iran

Received: 31/03/2023 Accepted: 16/06/2023

Abstract

A structural view of literary works by examining the elements within the text and discovering their pattern of connection, provides a more appropriate context for the nature of literature, and by providing techniques for creating superior literary works can help to develop patterns of literary work processing. Thus, in order to study the structure and content of the text of Al-Bashir ibn Salameh's four novels, it is necessary to first extract its outline, and then analyze it. In the analysis of the novel to the original design, the elements and texts of the novels are as important as the participation in the chain of events and their role in constructing the climaxes. The power of a realistic novel like the ones mentioned above lies in the number of complete sequences and how the arrangement and causal relationship is established between them. The number of main sequences usually depends on the number of story climaxes. Each character plays a role throughout the novel with several sequences, but not all of them play a central role in creating the main structure of the story. Thus, the present research has been done by descriptive-analytical method with the aim of explaining and criticizing the content of Al-Bashir Ibn Salameh's four novels. One of the achievements of this research is that "Al-Bashir Ibn Salameh" by using the technique of description and its various methods and tools, in addition to succeeding in conveying the content and emotions and inner states of the novel characters to the reader, well him in the course of events. Has placed the novel and presented a very tangible picture of the atmosphere of the novel.

Keywords: discourse analysis, Novel, Al-Bashir Ibn Salameh, Four novels (Aisha, Adel, Ali, Nasser), Personality

1. Shahin.nas1357@gmail.com
2. sobhanyegani@gmail.com
3. Ardashir.sadraddini@gmail.com

مجلهٔ زبانشناسی و گویش‌های خراسان، سال پانزدهم، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۲، شمارهٔ پیاپی ۳۱

DOI: 10.22067/JLKD.2023.82308.1163

تحلیل فرمالیستی اشعار دهخدا با تاکید بر مولفه‌ی وجه غالب

اصغر خلیلی، دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران
آرش مشفقی، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی،بناب،ایران (نویسنده مسئول)
عزیز حجاجی کهجوق، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،واحد بناب، دانشگاه آزاد اسلامی، بناب، ایران

صص: ۱۸۰ – ۲۰۷

چکیده

تحلیل آثار ادبی بر اساس چارچوب‌های زبان‌شناختی یکی از راه‌های مطالعه نظام‌مند این آثار است. در این پژوهش، سعی بر آن است که اشعار دهخدا را بر مبنای الگوی هنجارگریزی لیچ[۱] که شامل هشت نوع هنجارگریزی (آوایی، زمانی، سبکی، گویشی، معنایی، نحوی، نوشتاری و واژگانی) می‌باشد، مورد بررسی قرار دهیم. شیوه‌های مختلف هنجارگریزی و ساختارشکنی شعر ابتهاج برای خلق تصاویر شاعرانه مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته‌است. نتایج نشان داد که دهخدا از انواع هشت‌گانه هنجارگریزی لیچ استفاده کرده است و از این طریق توانسته زبان خود را برجسته سازد. در این میان، وی از هنجارگریزی زمانی بیش از سایر انواع هنجارگریزی بهره گرفته‌است. میزان کاربرد سایر انواع هنجارگریزی و پیامد آن‌ها نیز در مقاله بررسی شده است. به واسطه این هنجارگریزی‌ها، دهخدا با واژه های معمولی، منظور خود را به گونه‌ای نوآورانه و متفاوت و به زیباترین شیوه بیان می‌کند. همچنین تقدّم فعل بر سایر ارکان جمله از پربسامدترین نمونه‌های هنجارگریزی نحوی در شعر دهخدا است. با بکارگیری این شیوه، وی نوعی فعل‌گرایی و تأکید بر عمل به جای عامل را تداعی کرده‌است.

کلیدواژه‌ها: ساختارشکنی، تصویرسازی، هنجارگریزی، برجسته‌سازی، دهخدا، لیچ

۱. مقدمه

زبان مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که نخستین و اساسی‌ترین وظیفه‌اش ایجاد ارتباط است. زبان، بواسطه نقش ارجاعی‌اش، طبق اصول و قواعدی خاص به کار گرفته می‌شود. عناصر زبانی در

۱ - Leech

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۳۱

پست الکترونیکی: 1. asghar.khalili95@gmail.com 2. arash.moshfeghi@yahoo.com
3. hjajykhjwqz@gmail.com

یک محور همنشینی قرار گرفته و به مخاطب منتقل می‌شوند. این کاربرد زبان تنها حامل پیام خواهد بود و عواطف و احساسات مخاطب را برنمی‌انگیزد، اما در کارکرد ادبی و هنری زبان، شاعر و نویسنده با ذهن خلّاق و تسلّط خود بر زبان، تغییرات و انحرافاتی در آن بوجود می‌آورد که مخاطب را به شگفتی وامی‌دارد. «مرز میان زبان گفتار و زبان شعر، نوع برخورد گوینده یا شاعر با واژه‌ها و نیز کارکرد و برخورد واژه‌ها با یکدیگر است؛ زیرا اگر میان واژه‌ها برخوردی نباشد، شعر به وجود نمی‌آید. شعر از زمان فراتر می‌رود، قواعد آن را در هم می‌ریزد، میان واژگان جابه‌جایی پیش می‌آید و این یعنی برخورد واژه‌ها» (نبوی و مهاجر،۱۳۷٦: ۷٤). گاه گفته می‌شود که در شعر تأکید بر پیام است و شاعر به منظور تقویت جنبه‌های زیباشناختی، زبان را برای مخاطبان، ناآشنا و بیگانه می‌سازد؛ همین عناصر ناآشنا و خلاف عادت زبان شعر را با زبان عادی متفاوت می‌کند.

بهره‌گیری وسیع از ویژگیهای زبانی در تفسیر متون ادبی حاکی از پیوند عمیق میان زبان‌شناسی و ادبیات است. رومن یاکوبسن زبان‌شناس معروف مکتب پراگ، شعرشناسی را زیر مجموعه زبان‌شناسی دانسته است و در مقالهٔ خود با عنوان «زبان‌شناسی و شعرشناسی»[۱] می‌گوید: «شعرشناسی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد. و از آنجایی که زبان‌شناسی علم ساختار کلام است، شعرشناسی را باید جزء مکمّل زبان‌شناسی دانست» (یاکوبسن، ۱۹٦۰، ص۱۱۹). بنابراین، تحقیق حاضر از طریق علم زبان‌شناسی و مبحث «هنجارگریزی[۲]» به بررسی شعر می‌پردازد. اصطلاح هنجارگریزی برگرفته از حوزه زبان‌شناسی نوین و نقد زبان‌شناسانه است و از رهگذر زبان انگلیسی به مباحث نقد ادبی و زبان‌شناسی فارسی راه یافته است. هنجارگریزی باعث ایجاد آشنایی‌زدایی[۳] می‌شود. مفهوم «آشنایی‌زدایی» از یافته‌های مهم فرمالیست شهیر روسی، شکلوفسکی[٤] است که اولین بار این اصطلاح را در مقاله معروف خود به نام «هنر به مثابه فن»[۵] بکار برد. به اعتقاد شکلوفسکی، هنر، ادراک حسی ما را دوباره سازمان می‌دهد و در این مسیر قاعده‌های آشنا و ساختارهای به ظاهر ماندگارِ واقعیت را دگرگون می‌کند. هنر، عادت‌هایمان را تغییر می‌دهد و هر چیز آشنا را به چشم ما بیگانه می‌سازد (احمدی، ۱۳۸٦: ٤۷).

---

۱ - linguistics and poetics
۲ - deviation
۳ - defamiliarization
۴ -V. Shklovsky
۵ - art as technique

۲. پیشینهٔ پژوهش

هرچند دربارهٔ دهخدا پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است اما پژوهشی که ویژگی‌های فرمالیستی شعر دهخدا و وجه غالب در آن را بررسی کند تا کنون به انجام نرسیده است. از میان پژوهش‌های قابل توجه دربارهٔ شعر دهخدا می‌توان به این موارد اشاره کرد:

ماهیار، عباس، و جدیدی، حمیدرضا. (۱۳۸۹). بازتاب وقایع روزگار بر سروده های دهخدا. زبان و ادبیات فارسی که در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی به چاپ رسیده است.

کمال جو، مصطفی، و پورشبانان، علیرضا. (۱۳۸۸). نگاهی به ابیات و عبارات عربی دیوان دهخدا. که در مجله پژوهشهای ادبی به چاپ رسیده است.

۳. مبانی نظری

فرمالیسم «یکی از مکاتب نقد ادبی که بیشتر توجه خود را معطوف به متن ادبی می‌کند و بدون بررسی عناصر و عوامل برون متنی به تفسیر آن می‌پردازد» (فرزاد، ۱۳۷۷: ۸۹) فرمالیست‌ها معتقدند که هدف منتقد «باید بنا نهادن علم ادبیات باشد و شکل‌گرایان، متون را برای کشف ادبیّت ادبی آنها می‌خوانند یعنی برای مشخص کردن صناعات و عناصر فنّی» (سلدن، ۱۳۷۵: ٦٥) «آن‌ها گروهی بودند که ادبیات را صرفاً یک مسألهٔ زبانی قلمداد می‌کردند و ادبیّت متن را در نتیجهٔ به کارگیری شیوه‌های مختلف بیان می‌دانستند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ١٦٨). «فرمالیسم، پدیده‌ای است که به نحو جدی و طبقه‌بندی شده، به وسیلهٔ علمای بلاغی متأخر مغرب زمین و اروپای شرقی پایه‌ریزی و شناسانده شد. رویکرد فرمالیستی، اغلب به جانب صوری متون ادبی نظر دارد و معتقد است این صور ادبی است که حمل معنا می‌کند و معنا هیچ نیست الّا ارتباط‌های بین اجزای صوری کلام. مراد از مغرب زمین، اصحاب نقد نو در آمریکا و مراد از علمای بلاغی اروپای شرقی نیز، صورتگرایان روسی (گروه اپویاز و گروه زبان‌شناس مسکو) و مجمع زبان‌شناسی پراگ هستند. فرمالیسم، عنوانی که مخالفان گروه‌های نام برده بر سبیل تمسخر و استهزاء بر اعضای گروه‌های ذکر شده و به همه گروه‌های دیگری که به بررسی زبان شعر و ادبیات می‌پرداختند، نهاده بودند» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۲۷). می‌توان به اختصار گفت که حرف اصلی فرمالیست‌ها، کندوکاو در متون ادبی است؛ فارغ از مسائل غیر ادبی همچون روانشناسی، جامعه‌شناسی و . . . یعنی فرمالیسم، تنها روشی از نقد ادبی است که به صورت علمی (در معنای

خاص) به واکاوی ادبیات می‌پردازد و تلاش دارد به کنکاش در ادبیّت کلام بپردازد. در واقع چنین می‌توان گفت که در نظر فرمالیست‌ها، مطالعه در ادبیات، مطالعه در ادبیّت کلام است. «اگر نقد ادبی می‌خواهد علمی باشد، باید شگردها و شیوه‌ها و اصطلاح و صناعات ادبی را که در کد زبانی است به صورت سیستماتیکی به کار برد و از طرح و بررسی مسائلی چون احساس و عاطفه و روانشناسی شخصیت‌ها که در نقد ادبی سنتی مرسوم است، چشم بپوشد؛ زیرا این امور از دایره‌ی ادبیات پژوهشی علمی خارج است؛ پس برای تجزیه و تحلیل پیام شعری، باید منحصراً به ابزار ادبی که ماهیت زبانی دارند، توجه زبان‌شناسانه یعنی علمی داشت» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳ (۱۷

۳. ۱. فرمالیسم و زبان‌شناسی

فرمالیسم مکتبی دربارهٔ زبان خالص است ،آنها زبان را پدیده ای زنده و پویا می‌دانند که آفریننده ی آن دیگر زنده نیست،متن و شکل محتوی و مضمون را بدون نیاز به هرگونه توضیحی از طریق عوامل خارج از متن بازتاب می دهند. در واقع فرمالیست ها به استقلال زبان اعتقاد دارند و ماده ی تحلیل شان همچون زبان شناسان زبان و اجزای آن است. از طرف دیگر همان طور که پیشتر اشاره شد آشنایی زدایی که رکن مهمی در صورتگرایی محسوب می شود نوعی بازی زبانی است. بنابراین فرمالیسم و زبان شناسی هر دو در جست و جوی راهی برای کشف راز های زبان هستند.

۳. ۲. ادبیات از نظر فرمالیست‌ها

«فرمالیست‌ها تعریف مشخصی از ادبیات ارائه داده‌اند که بر خلاف نظریه‌های ادبی قبلی براساس داستان یا خیالی بودن نیست، بلکه بر اثر به کار گرفتن زبان به شیوه‌ی خاص است. از دیدگاه فرمالیسم‌ها ادبیات نوعی نوشته است که نمایشگر در هم ریختن سازمان یافته‌ی گفتار متداول است. ادبیات زبان روزانه را تغییر داده و با نظم خود زبان را از گفتار محاوره‌ای متمایز می‌کند.» (ایگلتون، ۱۳۷۲: ۵-٤) اینان در زمینه ی ادبیات در دو حیطه ی شعر و نثر نظریاتی را بیان کردند ولی در ابتدا به شعر توجه بیشتری نشان دادند و افرادی مانند شکلوفسکی و یاکوبسن به بررسی شعر از جنبه ی صوری آن پرداختند چرا که شعر در نظر صورتگرایان از اهمیت به سزایی برخوردار بود و بعد ها کسانی چون ولادیمیر پروپ به بررسی نثر و داستان های ادبی پرداختند و نظریاتی را در رابطه با چگونگی بررسی ساختار آن ارائه دادند.

٤. بررسی مؤلفه‌های فرمالیستی در دیوان دهخدا

٤. ١. زندگی نامه و ویژگی‌های شعر دهخدا

علّامه دهخدا در حدود سال ١٢٥٦ هجری خورشیدی در تهران به دنیا آمد. پدرش خان بابا خان، از ملّاکین متوسط قزوین بود که پیش از تولد دهخدا به تهران آمد و در این شهر اقامت گزید. او نه سال داشت که پدرش را از دست داد و از آن پس دهخدا به سرپرستی مادر به تحصیل ادامه داد. او زبان عربی و معارف اسلامی را در محضر دو تن از استادان وقت، شیخ غلامحسین بروجردی و حاج شیخ هادی نجم آبادی فرا گرفت»(درودیان، ١٣٥٤: ١).

علی اکبر دهخدا یکی از نمایندگان فرهنگ معاصر وطن ماست، وی شاعری توانا ، طنز نویسی انسان دوست، روزنامه نگاری متعهد و آگاه و پژوهنده‌ای ژرف اندیش، محققی سخت کوش و فروتن و آزاد مردی صادق و صمیمی بود.

شعر دهخدا، شعری موظف و متعهد است. دهخدا که مبارزی اهل درد است، طبیعتا شعرش نیز روی در جهت تعهد و وظیفه دارد. در اشعار دهخدا معنی و مفهوم بیش از هنر شاعری جلوه‌گر است و از همین رو تخیل و صور خیالی را تحت الشعاع خود قرار داده است. در تمام اشعار دهخدا موضوع بر تصویر غالب است. فضای کلی حاکم بر شعرهای دهخدا، مردم و جامعه است. شاعر همچون روایتگری آگاه و صادق از روزگار خود می‌گوید. از دردها و رنج‌های بی پایانی که توده مردم تاب می‌آورند. از خرافات و ساده لوحی‌ها، فریب‌ها و فریادها سخن می-گوید.

٤. ٢. زبان شعر دهخدا

زبان شعر دهخدا، یادآور زبان رسا و روان طلیعه شعر فارسی است. لفظ و معنی دوشادوش هم حرکت می‌کنند و هیچ یک بر دیگری سنگینی ندارد. دهخدا بی هیچ ادعایی ساده و روان شعر می‌گوید و تسلط او بر کل زبان و ادبیات فارسی موجب مبهم گویی نمی‌شود. سخن او اغلب سهل و ممتنع است و در این راه نظر به سعدی و بوستان او و نیز غزل‌های رسا و شیوای گذشتگان دارد. در سراسر دیوان ١٢٢٦ بیتی او حتی یک مورد لغزش و اشتباه زبانی و دستوری دیده نمی‌شود. دهخدا نخست استاد و عالم است و آنگاه شاعر. اگرچه به مقتضای حال و مقام کلمات عربی را زیاد به کار می‌برد و یا کلمات جدیدی چون گمرک، راه آهن، سل و غیره را وارد شعر خود می‌کند و یا جمله‌هایی به شیوه سده‌های پیش می‌پردازد، لیکن هیچ یک از اینها، او را از مسیر اعتدال بیرون نمی‌راند. کلامش در اوج سادگی گفتار روزمره و درنهایت لغت

پردازی در هر دو حال شیوایی خویش را حفظ کرده بر دل می‌نشیند. تسلط دهخدا بر زبان فارسی از همان آغاز سرایش شعرهایش پدیدار می‌شود. او از همان ابتدای شاعری از راز و رمز زبان آگاه است و از این نظر فراز و فرودی در شعرهای او نیست.

٤. ٣. نخستین نمونه شعر نو در دیوان دهخدا

اشعار دهخدا را می‌توان به سه دسته تقسیم کرد ۱-اشعاری که به شیوه‌ی پیشینیان سروده است و در آن استحکام و جزالت و ویژگی‌های اشعار کهن دیده می‌شود. ۲- اشعار فکاهی(۷) که در آن‌ها از زبان عامیانه بهره گرفته است.3- اشعاری که در آن‌ها تجدد ادبی و نوگرایی دیده می‌شود مانند مسمط «ای مرغ سحر چو این شب تار» که اغلب پژوهشگران ادبی این شعر را جز نخستین نمونه‌های شعر نو به حساب آورده‌اند:

ای مرغ سحر !چو این شب تار بگذاشت ز سر سیاهکاری
وز نفحه‌ی روحبخش اسحار رفت از سر خفتگان خماری
بگشود گره ز زلف زر تار محبوبه‌ی نیلگون عماری
یزدان به کمال شد پدیدار و اهریمن زشتخو حصاری

یاد آر ز شمع مرده یاد آر

(همان:۷)

شاید به این دلیل که مرثیه است و در قالب مسمط سروده شده است در حالی که مرثیه باید در قالب شعری قطعه و غزل سروده شده باشد.

٤. ٤. شکل بیرونی شعر دهخدا و آشنایی زدایی در آن

دهخدا شاعری است که به سبک و سیاق کهن شعر می‌سراید، در این شیوه بیشتر به سبک خراسانی نظر دارد. او برای شعرهای خود همان قالب‌های کهن را بر می‌گزیند اما در مواردی هم تغییراتی در آن قالب‌ها ایجاد می‌کند به طور مثال غزل طولانی در ٢٤ و ٢٣ بیت می سراید یا به ٤ بیت در غزل اکتفا می‌کند. یا قافیه را در مصراع نخست غزل رعایت نمی‌کند و یا از حیث مضمون، تعلیم و حکمت را لباس غزل می پوشاند در حالی که غزل در گذشته غالباً لباسی برازنده و درخور به تن ادبیات نوع غنایی بوده است. همچنین به سنت رایج زمانه، شکل مسمط را که در دوره های قبلی برای بیان موضوعات غنایی، توصیف طبیعت و مدح به کار می‌رفته، برای انعکاس افکار آزادی خواهانه، احساسات میهن پرستی، پرخاشگری انتقاد و طنز سیاسی و

اجتماعی به کار می‌برد. اما بیشترین قالب‌های شعری که دهخدا به کار برده به ترتیب عبارتند از: غزل، مثنوی، قطعه، مسمط، رباعی، تصنیف و تک بیت است.

از تحولات دیگری که دهخدا در قالب ها و مضامین اشعارش ایجاد کرده، مضمون رثا و مرثیه است که به جای غزل یا قطعه، در قالب مسمط (مسمط شمع مرده) سروده است در حالی که استفاده از قالب مسمط برای مرثیه رایج نبوده و مرثیه‌ها اغلب در قالب‌های قطعه و غزل آن هم در وزن‌های سنگین‌تر و پر طنین‌تری به کار می‌رفته است.

تنها دوبیتی دیوان دهخدا شعر «بگذشته» می‌باشد که وزن آن با تغییر در وزن شناخته شده کهن برای این قالب، در بحر خفیف است و این آشنایی زدایی و هنجار گریزی محسوب می‌شود:

عدل کوروش به آهن و آتش می کشی رنج بیهدست مکش
تا که بگذشته را کشند به قهر بس ضعیف است آهن و آتش
(همان:.....)

٤. ٥. هنجارگریزی

٤. ٥. ١. هنجارگریزی زمانی

به کار بردن کلمات و واژگان متروک و کهنه که امروزه در زبان کاربردی ندارند، در شعر بیشتر برای برجسته کردن زبان است و دهخدا با توجه به این که بیشتر به سبک گذشته شعر می‌گوید، از این نوع واژگان در زبان شعر خود بیشتر استفاده کرده است.

٤. ٥. ١. ١. باستان گرایی واژگانی

باستان گرایی در اسم:

یکی از اقسام باستان گرایی واژگانی که به شعر دهخدا نوعی آشنایی زدایی بخشیده است، کاربرد اسم‌های کهنه است. نمونه‌هایی از شعر دهخدا که کاربرد اسم‌های کهنه و قدیمی در آنها مشهود است:

یاره و انگشتری، طوق و کمر فلس و دینار و درم، زر و گهر
(همان: ٤٠)

و دیگر به چل سال گر چو منی بنشناخت ایزد ز آهرمنی
(همان:۱۳۱)

نشید دلکش ناهید اندر گوش جان باید خدنگ تیر بهرامی به دل تا پر نمی‌خواهم
(همان:۱۷۱)

سایر موارد:«رود در معنی فرزند(۵) سپرغم یعنی ریحان(۸) جبه و دستار(۲۷) اشتر(۳۱) دبور (٤١)کالیوه یعنی نادان و دژم(٥٦) حرب و وغا (۷۰) پنچه: موی پیشانی(٧٦)طغرای یعنی فرمان و منشور(۸۸) نطعی یعنی صفحه شطرنج(١١٦) ددیگر (۱۳۱)سماری یعنی کشتی(۱۹۵) و...»

٤. ٥. ١. ٢. باستان گرایی در فعل

در این قسمت فعل‌های قدیمی که دهخدا در اشعار خود از آن‌ها سود جسته است ،مورد بررسی قرار گرفته است. این افعال در زبان امروزی و به این شکل کاربرد ندارد، ولی نمونه‌های این افعال در میان اشعار دهخدا فراوان به چشم می‌خورد.

افعال کهن:

آب و روغن چون به خاک اندر شپیخت خشت گل شد، جمله اندر دیگ ریخت

شپیخت: مخلوط شدن (همان:۵۵)

از درختی که مام بالا رفت دخت بر شاخ نیز غیژد تفت

غیژیدن: خیزیدن (همان:٧٦)

زان به نوک خویش سنبد آن شجر راست کرمان را بدست آنجا مقر

سنبد: سوراخ کردن (همان:٦١)

سایر موارد: « خلید و خست(۲۳) شخشید: لغزید(٤٨) هشتن (۸۹) نروفتن(۹۵) یارستن: توانستن(۹۸) نیوش(١٦٢) نبسوده(١٤٣) نهلم و مهل(١٦٤) گسلانید(۱۸۹) و...»

کاربرد قدیمی افعال

آفرین بر اولین شعر تو باد کردگارت عز و خوشبختی دهاد
(همان:۱۱۲)

زیبد وطن ما نیز، بر خویش همی بالد و اندر چمن معنی، چون سرو سرافرازد
(همان:۱۵۷)

نهان بربودی از من دل، اگر نیست به انکار این زمان بنما عیان دست
(همان:۱٤۲)

بربودی: باء تأکید بر سر فعل که این کار موجب برجستگی زبان می‌شود. پیشوند «ب» در آغاز افعال در دیوان اشعار دهخدا بسیار بکار رفته است و از آنجا که شاعر به شیوه‌ی گذشتگان شعر می‌سراید، دور از انتظار هم نیست.

یقین کردمی مرگ اگر نیستی است از این ورطه خود را رهانیدمی
(همان:۱۸۹)

سایر موارد: استادمی(٤۹) همی گردد(۵۲) می‌ناید(٦۱) بشنفت: بای تاکید بر سر فعل(۸۰) در رسید: کاربرد قدیمی فعل پیشوندی(۹۰) می‌نخواهی (۱٤۳) همی تازد(۱۵۷) بودستند(۱۸۰) مانیدمی(۱۸۹) و...»

افعال کهن اعم از آنهایی که لفظشان دیگر برای ما مهجور و متروک است و یا دارای ساختار دستوری کهن هستند، در شعرهای دهخدا که اغلب به سبک و سیاق شعرهای کهن سروده شده بسیار است که در بالا به مواردی اشاره گردید.

باستان گرایی در شبه جمله

پدر خنده بر گریه‌ام زد که:«هان» وطن داری آموز از ماکیان
(همان:۱۲۵)

چو در زینهار قضا خفت تن به شب نیز بستر به میدان فکن
(همان:۱۲٦)

٤. ۵. ۱. ۳. باستان گرایی نحوی

جا به جایی صفت و موصوف

یا به پایان روزی این رخشنده مهر بفسرد چون یخ ،شود مظلم به چهر
(همان:۹۵)

دانش آن به که تو را سوی خدای ره نماید وه چه نیکو رهنمای
(همان:۱۱۲)

جا به جایی و فاصله اجزای فعل مرکب

کفشدار مزار و معرکه گیر وآنکه ارواح را کند تسخیر
(همان:٦٩)

«کند تسخیر» فعل مرکبی است که شاعر با جابه‌جایی اجزای آن هنجارشکنی کرده است.

تا نگردد وضو و غسل خراب شرط حلیت است اندر آب
(همان:۱۰۹)

«نگردد خراب» فعل مرکبی است که شاعر با فاصله انداختن میان دو جز آن هنجارشکنی کرده است.

تقدیم فعل

بگشود گره ز زلف زر تار محبوبه نیلگون عماری
(همان:۷)

رقص ضمیر

اگر مرگ آیدت بعد از صد و اند کند عالم به غم جامه درانات
(همان:١٤٧)

تنسیق الصفات

بود چون آسمان در امر گنه ناشی و تازه کار و بچه ننه
(همان:۱۰۰)

اولین شعر تو بی حد دلکش است نغز و شیرین و ملیح است و خوش است
(همان:۱۱۲)

حرف «را» به نشانه ی فک اضافه

این «را »بین مضاف الیه و مضاف واقع می‌شود و سبب جدایی مضاف الیه و مضاف می‌گردد و کسره‌ی اضافه را از بین می‌برد. این ساخت از ویژگی‌های شعر گذشته بوده و استفاده از آن در شعر، توسط شاعر معاصر موجب آشنایی زدایی و غرابت شعرش می‌شود.چنان که در نمونه-های زیر از دهخدا چنین است:

چهره‌ی مردمی زرد است مهر را دیگدان سرد است
(همان:۱۲)

در نگاه اول «را» نشانه ی مفعولی به نظر می‌رسد، اما با تأمل بیشتر مخاطب در می‌یابد که این گونه نیست و این امر موجب برجسته‌سازی و التذاذ ادبی می‌شود.

مومنان را کنون گه شادیست سرو آسا زمان آزادیست
(همان:۵۸)

گفتمش دوش که : «ای مایه‌ی ناز که لبت لعل و شکر را کان است
(همان:۱۳۹)

دو حرف اضافه همراه متمم

رعدها نعره‌ها برداشتند نعره‌ها از ابر بر بگذاشتند
(همان:۳۹)

هنوزم ز خردی به خاطر در است که در لانه‌ی ماکیان برده دست
(همان:۱۲۵)

فعل دعایی کهن

آفرین بر اولین شعر تو باد کردگارت عز و خوشبختی دهاد
(همان:۱۱۲)

فعل پیشوندی کهن

زن فرو شد گفت کای عمه قزی زود می‌گو که فسوجن چون پزی
(همان:۵۰)

٤. ۵. ۲. هنجارگریزی سبکی

کاربرد زبان عامیانه و روزمره، کاربرد واژگان عربی ،کاربرد واژگان فرنگی، همینطور نام آواها و ضرب المثل‌ها از موارد هنجار گریزی سبکی محسوب می‌شود که در اینجا ابیاتی از این قبیل بررسی می‌شود.

٤. ۵. ۲. ۱. کلمات و ترکیبات عامیانه

اسرار نهان را همه در صور دمیدی رودربایسی یعنی چی؟ پوست کنده آکبلای
(همان:۲)

اه اه ننه، آخر چته؟ گشنمه بترکی، این همه خوردی کمه
(همان:٤)

مشتی اسمال نمی‌دونی چه کشیدیم به حق چقده واسه مشروطه دویدیم به حق
(همان:١٦)

سایر موارد:« خاک به سرم(٤) چرخ می‌زنه(٥) تو بمیری پاطوق(١٦) پاک بریدیم، یه جوون، پر و پا قرص(١٦) مفت خوران(٦٨) دنگل و دبنگ و الدنگ(٧٥) آب پاش قبور(٦٩) بی پک و پوز و پیه و پخمه و چلمن و پفیوز(٧٥) لاسی و اهل ددر: کسی که در خانه بند نشود(٧٥) بچه ننه(١٠٠) سرسری(١٢٤) و...» از آب گل آلود ماهی گرفتن.

٤. ٥. ٣. هنجارگریزی معنایی

٤. ٥. ٣. ١. تشبیه

در دیوان اشعار دهخدا، بیشترین صورت خیالی، تشبیه در انواع مختلف آن است. دهخدا برای خلق تصویرهای شعری خود از انواع تشبیه بهره گرفته است و اکثر این تصویرها نیز در شعر شاعران پیشین سابقه داشته‌اند و شاعر رابطه‌ی جدیدی میان امور نیافته است. مثلا وقتی شوق را به آتش تشبیه می‌کند، عجب و کبر را به می مخمور و موی معشوق را به لشکریان زنگ، هیچ یک از اینها تصویری بدیع و جدید عرضه نمی‌کنند. دهخدا شاعر است اما نه از شاعران تصویرگر و پر تخیل، شعر او در خدمت طنز و انتقاد و تعلیم است برای ویران کردن و دوباره ساختن. تشبیه به صورت‌های مختلف در دیوان دهخدا به کار رفته است که نمونه‌هایی از آن را ذکر می کنیم:

تشبیه بلیغ:

این نوع تشبیه در دیوان دهخدا از بسامد بیشتری برخوردار است

سایر موارد:«نار شوق(٨) بزم عرفان(٩) کاله‌ی جهل(٥٣) آتش فتنه، فتیله‌ی غوغا(٧٢) مرغ روحش(٩١) آتش جوع(١٠١) چمن معنی(١٥٧) زنگیان زلف(١٥٩) ناوک مژگان(١٦٣) حریق آز(١٧٠) قافله مرگ(١٧٨) گلستان جهان(١٩٠) گوهر غم(١٩١) دژخیم اجل(١٩٦) شیشه ی صبر(٢٠٠) و...»قابل ذکر است که بیشتر این تشبیهات تکراری و کلیشه‌ای است.

تشبیه مفرد:

نوک پر بر سرش خلید و بخست شیخ اسپندسان ز بستر جست
(همان:٢٣)

از کف رومی کنیزان چو ماه یا تتاری ریدکان پیشگاه
(همان:٣٥)

تشبیه مرکب:

دجله می‌رقصید از شور نشاط کف به لب چونانکه مجنون از خباط
(همان:۳۷)

چشمهای وحش، از هر دو کران همچو زی طیاره، شب، نور افکنان
(همان:۳۸)

در گلو افکنده ماغان کاغ کاغ همچنان خرکوف دیده سرب زاغ
(همان:۳۸)

٤. ٥. ٣. ٢. استعاره

از آنجایی که دهخدا به پیروی از سبک شاعران کهن شعر سروده است بنابراین استعاره‌های به کار رفته در اشعار وی از نوع استعاره‌های سبک قدیم است.

استعاره مصرحه:

بامدادان به خواب ماند دراز دیو کابوس را سرایان راز
(همان:۲۲)

دیو کابوس: استعاره مصرحه از خواب

ترکمان بارگی است این لمتر که خورد هم ز خور هم ز آخر
(همان:۷۳)

ترکمان بارگی: استعاره مصرحه از حاکمان ستمگر

سایر موارد: زلف زر تار:استعاره از شعاع‌های زرین خورشید و محبوبه نیلگون عماری استعاره از خورشید و شمع استعاره از میرزا جهانگیر خان(۷) گاو شیر ده استعاره از مردم ده(۷۷) زعفران استعاره از زردی چهره(۱۳۷) دُر استعاره از سخن و درج استعاره از زبان(۱۵۷) چرخ اخضر استعاره از آسمان(۱۵۸) بت دیر آشنای زود گسل استعاره از معشوق(۱٦۳) یاقوت استعاره از اشک و لعل استعاره از لب(۱۷۵) قلعه شوم ذات الصور استعاره از آسمان با صورت‌های فلکی:جهان(۱۸۹) گوهر استعاره از ستاره و ازهار استعاره از اسرار(۱۹۰) آینه استعاره ار روی معشوق(۲۰۰)و...

استعاره مکنیه

در واقع استعاره مکنیه نوعی جان بخشی است و در این نوع استعاره شاعر به اشیای بی‌جان که در طبیعت وجود دارند، حالات و حرکات انسانی را نسبت داده و آن‌ها را جان می‌بخشد. اینک نمونه‌هایی از این نوع استعاره که دهخدا در شعر خود فراوان به کار برده است:

سینه‌ی دجله به جلدی می‌شکافت همچو تیری سوی اینان می‌شتافت
(همان:۳۸)

در دهان غنچه عطّاران طبع بامدادان مشک اذفر کرده اند
(همان:۱۵۸)

سایر موارد: عنان سخن(۵۸) دست نبرد(۱۲۷) گذرگاه صبا(۱۵۱) غیرت گل (۱۵۹) همت فقر(١٦٦) گوش جان(۱۷۱) دامان عفت (۱۹۱) دامان خم(۲۰۰)و... قابل ذکر است که استعاره مکنیه از نوع اضافه ی استعاری بسامد بیشتری در شعر دهخدا دارد.

٤. ٥. ٣. ٤. تشخیص

«این نوع استعاره را انسان وارگی یا استعاره انسان مدارانه می‌گویند. یکی از عوامل مهم سوق دادن گفتار فرد به سمت یکی از دو قطب استعاره و مجاز،الگوی فرهنگی و خلق و خوی حاکم بر محیط زبانی فرد است؛ به گونه‌ای که در نتیجه‌ی تأثیری که الگوی فرهنگی و خلق و خو و سبک گفتاری به جای می‌گذارند، گوینده یکی از این دو فرآیند استعاره و مجاز را ترجیح می دهد» (یاکوبسن،١٣٨٦: ٤٠).

در اشعار دهخدا تشخیص که مرحله‌ی برتری از مجاز و زبان شاعرانه است، به اندازه‌ی تشبیه نقشی ندارد. مگر در شعرهای غنایی اواخر حیات شاعر که تحت تاثیر عواطف خویش به زبان و جوهر شعری نزدیک‌تر شده است. البته همه‌ی تشخیص‌های دیوان دهخدا در گذشته شعر فارسی پیشینه داشته‌اند و تجربه‌ی جدیدی در آن‌ها به چشم نمی‌آید. برای مثال:

دجله می‌رقصید از شور نشاط کف به لب چونانکه مجنون از خباط
(همان:۳۷)

بر گل رخسار او وصف مرا بلبلان بر گل مکرر کرده‌اند
(همان:۱۵۸)

پیش طوبای من به قامت و رخ ماه شرمنده است و سرو خجل
(همان:١٦٤)

سایر موارد: «زیبد وطن ما نیز، بر خویش همی بالد (۱۵۷) صبا هر بامدادان وام گیرد (١٦١)شرمنده، سرفکنده بنفشه ز موی تو(١٨٦) و...

٤. ٥. ٣. ٥. مجاز

دجله می‌رقصید از شور نشاط کف به لب چونانکه مجنون از خباط
(همان:۳۷)

ذکر دجله اراده‌ی آب رود دجله (ذکر محل و اراده‌ی حال)

مزن سرسری پا بدین خاک و دست که بس سر شد از دست در هر بدست
(همان:۱۲٤)

خاک مجاز از وطن(ذکر حال و اراده‌ی محل)

به گوش ما و تو فردا چه صداها برسه کار این ملک از اینجا به کجاها برسه
(همان:۱۷)

ذکر صدا و اراده ی غوغا(ذکر سبب و اراده‌ی مسبب)

همچو آن ناساز و ناموزون ملک که رسولش دید در چارم فلک
(همان:۱۱٤)

رسول مجاز از پیامبر اکرم (ص)(ذکر عام و اراده‌ی خاص)

جامیست پر از زهر هلاهل تن تو وان زهر درون جام ما و من تو
(همان:۱۹۹)

تن به دلیل مجاورت به جای وجود به کار رفته است(علاقه‌ی مجاورت)

پای تا سر غرق آهن نیم مست هر یکی را خنجری عریان به دست
(همان:۳۹)

آهن مجاز از شمشیر

که ای دل برده ی ناداده کامم چرا شد محو از یاد تو نامم
(همان:۱۵)

کام بدل از کامروایی است(علاقه بدلیت)

بس عقده گشودید به اعصار و کنون هم این بسته گشائید که بس عقده گشائید
(همان:۱۵٦)

بسته بدل از کار فروبسته و مشکل می باشد.(علاقه بدلیت)

لیک چون لعن کرده رب جلیل ظالمان را به محکم تنزیل
(همان:۸۱)

تنزیل صفت سابق قرآن است(نازل شده:علاقه‌ی ماکان)

ما هم آخر نان بابا خورده‌ایم نه به دارالمسکنه پرورده‌ایم
(همان:٤٦)

ما به معنی من به کار رفته است(علاقه‌ی احترام)

٤. ۵. ۳. ٦. کنایه

دهخدا که شاعری طنز پرداز است از کنایه در شعر خود بیشتر استفاده کرده است.

سایر موارد:خاک به سرم شد(کنایه از بیچاره و درمانده شدن(٤) دیگدان سرد بودن: کنایه از امساک و بخل داشتن(۱۲) پینه زدن کنایه از دچار رنج شدن(١٦) ریش گاو کنایه از نادان(٢٤) کار بالا گرفتن کنایه از خراب شدن اوضاع(٧٤) از تخت به تخته افتادن و خرقه تهی کردن کنایه از مردن(۸۹) فرمان یافتن کنایه از مردن(۹۰) پوست گشادن از چیزی کنایه از آشکار و برملا کردن(۹٤) سرای غرور و ششدر تنگ و خاکدان شرور «کنایه از صفت »دنیا(۱۰۳) بخیه بر روی کار افتادن کنایه از آشکار شدن زشتی‌ها(١٦٦) بنو الاحرار و آزادان کنایه از ایرانیان(۱۷۱) صفرا کردن کنایه از خشم گرفتن(۱۷۷) دامن فشاندن بر کنایه از بی‌اعتنایی کردن(۱۸۹)و...»

٤. ٥. ٣. ٧. سمبل(نماد)

نماد محصول محور جانشینی واژگان است. در تعریف نماد آمده است:«در نماد گرایی اشیا فقط شئیی نیستند بلکه نمادهایی از شکل‌های آرمانی‌اند که در پس آنها پنهان شده‌اند»(چدویک،۱۳۷۵: ۱۷) همچنین نمادها را استعاره‌های پرکاربرد تعریف کرده‌اند و نوعی از آنها را نمادهای استعاری دانسته‌اند.

دهخدا که شاعری اجتماعی است ، از نمادها و نشانه‌ها بهره می‌گیرد تا بتواند سیاهی و سیاهکاری و سکون و انجماد روزگار خود را باز گو کند. مهم‌ترین و مؤثرترین و پر سوزترین شعر سمبلیک دهخدا مسمط جاودان «شمع مرده» است که یادمان شهیدی عزیز که در راه بیداری خفته است.

ای مرغ سحر چو این شب تار بگذاشت ز سر سیاهکاری
وز نفحه ی روحبخش اسحار رفت از سر خفتگان خماری

یادآر ز شمع مرده یادآر
(همان: ٦)

آن چه نخست در ذهن دهخدا به صورت مصراع «یاد آر ز شمع مرده یاد آر» جرقه زده، به یاد آوردن شمعی است که به جمع روشنایی می‌بخشیده و اکنون که فرو مرده باید به فرارسیدن سحر اندیشید. از این رو مخاطب نخستین بند شعر، مرغ سحر است که نوید بخش پایان گرفتن شب تیره است و دمیدن صبح دل افروز و یاد آور سرآغاز یکی بود و یکی نبود جمال زاده است که به بانگ خروس سحری تعبیر شده است. دهخدا شمع مرده را با شب آغاز می‌کند و با امید

و انتظار سحر به سر می‌رساند. شب رمز سیاهی و سیاهکاری است. این سیاهی و تاریکی سبب پنهان بودن اشیا از نظر، عدم تشخیص حقیقت اشیا، سکوت و خواب و بی‌خبری و آسان شدن ظلم و دزدی و جنایت برای بدکاران می‌شود. سیاهی و تاریکی در فرهنگ ما مظهر اهریمن و زشتی و ناراستی و جهل و دروغ و ترس است.

٤. ٥. ٣. ٨. تصاویر شعری در شعر دهخدا

«تصاویر شعری به دو صورت جلوه‌گر می‌شوند؛ یکی در محور افقی یا طول مصراع‌ها از طریق آفرینش تشبیه و، استعاره، تشخیص، مجاز و کنایه و دیگر در محور عمودی شعر که در واقع تصویرهای پراکنده در کل شعر را به هم پیوند می‌دهد و طرحی یکپارچه و ساختمانی استوار به کل اجزای شعر و متناسب با محتوا می‌بخشد.»(پور نامداریان، ۱۳۸۱ : ١٦٦) تصاویر شعری در دیوان اشعار دهخدا بیشتر در محور افقی مطرح می‌شوند مگر در مواردی که شاعر از راه توصیف-های طولانی در طول ابیات تصویری از مفهوم مورد نظر خود ارائه می‌دهد، مانند مثنوی «انشاالله گربه» است:

گردن و سینه در شکم مدغم — پای تا سر چو خم تمام شکم
هیچ نه جز عمامه و شکمی — کلمی ضخم بر فراز خمی
قوز سالوسیش به پشت چو یوز — معنی صدق«قوز بالا قوز»
بر زبان ذکر و خاتمش به یمین — سبحه در دست و پینه بار جبین...
(همان:۱۸)

باید گفت که شعر دهخدا تصاویر زیبا و دلنشینی دارد که بعضی از آن‌ها حاصل تلاش ذهنی خود شاعر است و علت آن شرایط اجتماعی- سیاسی آن روزگار و پیرو آن تغییر مضمون و محتوا در شعر است.

٤. ٥. ٤. هنجارگریزی گویشی

«استفاده بجا از واژگان محلی، گذشته از آنکه آنها را حفظ و احیا می‌کند و امکانات و ظرفیت‌های زبان را افزایش می‌دهد، خود یکی از عوامل یاری کننده‌ی شاعر در حفظ روانی جریان خلاقیت شعر و حفظ تداوم حالت عاطفی شاعر است، بی آنکه ساختار نحوی کلام در کشمکش میان وزن و معنی از ریخت بیفتد.»(عباسی،۱۳۷۸: ۱۲۰) دهخدا نیز در میان اشعار خود از واژگان محلی یعنی واژه‌های ترکی به وفور بهره برده است که این باعث برجستگی شعر وی گردیده است. نمونه‌هایی از کاربرد واژگان محلی در شعر دهخدا:

یاشاسون ایران گزل قزلری یاشاسون آصف الدوله
(همان:۱۵)

هم ستاند علیق و جیره ز شاه هم ز ما نان و قاتق و جو و کاه
(همان:۷۳)

انسان گیرور چه بنده چه شاه قالماز بو جهانده جز بیر الله
(همان:۲۰۳)

هم داره چکلدی نعش مسلم هم جهله بولاشدی نام عالم
(همان:۲۰۵)

مشعل توتنی منی قویمور گوروم سنی، ذو الجناح

سنه سامان آلمیشم تبرن هانی، ذوالجناح
(همان:۲۰۷)

سایر موارد: خواجه تاشان(۲٦) خاتونان(۵۱) دانقلی بک: نام ترکی(۷٤) یغما(۱۷۹)و...

٤. ۵. ۵. هنجار گریزی واژگانی

کلمات جدید

هر چند ویژگی هایی چون استفاده از افعال قدیمی و واژگان کهنه یا همان باستان گرایی در شعر او موج می زند اما باز هم نشانه هایی از تازگی در بین ترکیبات جدید و واژگان و لغات امروزی در شعر او کم نیست. کلمات جدیدی که در دیوان دهخدا به کار رفته است عبارتند از: «قانون (۳) وطن(۱٤) مجلس (۱۵) حافظه(۲۸) راه آهن(۵۷) فندک(۷۲) بنزین و بمب(۹٦) تزار و بلبشو(۱۰۸) توپ و تانک(۱۷۰) و...»

علی زهتاب در این ملک پا طوقدار شده وکیل مجلس ما حجت آقا سردار شده
(همان:۱٦)

یا به یک شب چارلک خروار بمب صخره کوب و که شکاف و خاره سنب
(همان:۹٦)

روشنی در کار بینی؟ گفتمش فرمود نه غیر برقی ز اصطکاک فکر دانا جسته‌ای
(همان:۱۹۰)

٤. ٥. ٦. هنجارگریزی نحوی

٤. ٥. ٦. ١. جابه جایی و فاصله بین اجزای فعل مرکب

در شعر دهخدا کاربرد فعل مرکب بسامد بالایی دارد که در بسیاری از موارد دهخدا دو جز را جا به جا می‌کند و یا بین آنها فاصله می‌اندازد.

کنی اذعان که تا کنون بی شک کفش کس را نگفته‌ام کفشک
(همان:۲۰)

فعل در اصل باید به صورت «اذعان کنی » آورده می‌شد که دهخدا با استفاده از قاعده‌ی آشنایی زدایی فعل را به صورت غیر معمول آن یعنی «کنی اذعان» استعمال کرده است

کفشدار مزار و معرکه گیر وآنکه ارواح را کند تسخیر
(همان:٦٩)

«کند تسخیر» فعل مرکبی است که شاعر با جابه‌جایی اجزای آن هنجارشکنی کرده است.

تا نگردد وضو و غسل خراب شرط حلیت است اندر آب
(همان:۱۰۹)

«نگردد خراب» فعل مرکبی است که شاعر با فاصله انداختن میان دو جز آن هنجارشکنی کرده است.

سایر موارد: شد پدیدار(۷) گشت آباد(۹) بگرفتند قرار(۳۵) کرد سوال(۸۰) نکند گم(۱۷٤) برد ره۱۹۷)و...»

جابه جایی صفت و موصوف

تازه گل بودیم و در این خانه‌ی خار معتبر در اصل و نون(اکنون) بی‌اعتبار
(همان:٤۷)

یا به پایان روزی این رخشنده مهر بفسرد چون یخ، شود مظلم به چهر
(همان:۹۵)

دانش آن به که تو را سوی خدای ره نماید وه چه نیکو رهنمای
(همان:۱۱۲)

سایر موارد: «پینه بار جبین(۱۸) عامی چند و خامی چند(۲٤) تنگ و تار ویرانه(۳۱) آهنین قلاب(۳۹) خوب ضیف(٤٤) گوناگون روش(۵۰) گرسنه گرگ(۸۰) بچه مرده مام(۹۰) رومی کنیزک(۱۲۳) شکرین لب (۱۸۰)و...»

تقدیم فعل

بگشود گره ز زلف زر تار محبوبه نیلگون عماری
(همان:۷)

هست آئین نیک صیادی مرگ یا دانه یا که آزادی
(همان:۷۸)

دهد وصل تو، گفتم، جان دیگر به عاشق. گفت:«اگر شوید ز جان دست
(همان:۱٤٤)

رقص ضمیر

هنوزم بگردد از این هول حال چو یاد آیدم حال آن پیر زال
(همان:۸۳)

اگر مرگ آیدت بعد از صد و اند کند عالم به غم جامه درانات
(همان:۱٤۷)

٤. ۷. جادوی مجاورت

از میان جلوه‌های مختلف و متنوع موسیقی، موسیقی درونی باعث ایجاد جادوی مجاورت در شعر دهخدا می‌شود. در ادامه این بحث به ذکر نمونه‌هایی از ابیات دهخدا که دارای جادوی مجاورت هستند می‌پردازیم:

چو برعشق است و بس‌بنیان و بیخ و پایه‌ی هستی جدال و جنگ و جر و بحث و جوی و جر نمی‌خواهم
(همان:۱۷۰)

مصراع «جدال و جنگ و جر و بحث و جوی و جر نمی‌خواهم» براساس جادوی مجاورت شکل گرفته است و اشتراک واج (ج) در ابتدای کلمات، آنها را در ساختار کلام در پی هم آورده است. در ضمن در مصراع اول تکرار واج «ب» ٤ بار بر موسیقی شعر افزوده است. یا در بیت:

وز سنبل و سوری و سپرغم آفاق نگارخانه‌ی چین
(همان:۸)

که باز مصرع اول براساس جادوی مجاورت شکل گرفته است. در بیت:

به یاد شکر و شیرین و شبدیز ای نوائی بزن شکر نوین و نار شیرین و راه شبدیزا
(همان:۱۳٦)

کلمات «شکر و شیرین و شبدیز» دارای اشتراک در واج نخست می‌باشند و همچنین تکرار واج «ش» ٦بار شور و شادی را به ذهن تداعی می‌کند که همه این‌ها باعث ایجاد جادوی مجاورت هستند.

جستن اندر قریه‌ی نمل است پیل یا کلوخ خشک اندر رود نیل
(همان:۹۷)

کلمات «نمل و پیل و نیل » دارای اشتراک واجی پایانی هستند و همچنین احضار کلمه‌ی پیل براساس نزدیکی به موسیقی کلمه‌ی نیل که این نزدیکی موسیقایی مفهوم مورد نظر را با قدرت اقناع بیشتری به مخاطب القا می‌کند. باید توجه داشت که شاعر می‌توانست به جای پیل، اسم حیوانات دیگری را بیاورد اما رعایت این قاعده، بیت را هم از نظر موسیقی لفظی دلنشین‌تر کرده و هم از جهت رساندن معنا موفق تر بوده است. در بیت:

دیدی از شوخی چشم آن بت یغمای من چاک شد در پیری آخر جامه‌ی تقوای من
(همان:۱۷۹)

در این بیت مصوت کوتاه (ـِ) یا همان تتابع اضافات ٦ بار تکرار شده است که این تکرار علاوه بر افزایش بار موسیقی شعر، موجب ایجاد معنی شده است که همه این‌ها باعث ایجاد جادوی مجاورت در بیت گردیده است.

گفتمش: شیرین و شکر چون تو بودستند؟گفت بودشان شیرینی ار چون شکرین لب‌های من
(همان: ۱۸۰)

ترکیب عطفی «شیرین و شکر» هم دارای اشتراکات واجی هستند و هم دارای اشتراک در واج نخست می‌باشند بنابراین می‌توانیم مرتبط با مقوله جادوی مجاورت بدانیم زیرا این دو معمولاً در کنار هم استعمال می‌شود.

نکته ی دیگری که در مصادیق جادوی مجاورت به نظر می‌رسد، آن است که این ساختار هنری در محور افقی شعر یعنی در طول مصراع‌ها پدید می‌آید و نباید آن را با مراعات قوافی و ردیف‌های پایان مصراع‌ها و ابیات یعنی موسیقی کناری که به طور عمودی در شعر قرار می‌گیرند، اشتباه نمود، به تعبیر بهتر جادوی مجاورت می‌تواند در هر جای مصراع یا بیت ظهور یابد، برخلاف قافیه و ردیف. مثلاً در مصراع بالا ترکیب عطفی شکر و شیرین.

دال و کرکس به کمینند به کوه در کمر شاهین ای کبک دری
(همان:۱۹٤)

کلمات «کرکس و کمین و کوه و کمر وکبک» دارای اشتراک در واج نخست می‌باشند. و علاوه بر آن تکرار واج «ک» ۷ بار فضای کوه و دشت را به ذهن تداعی می‌کند.

یا ببین این شوکت و طاق و طرم یا به زر خسروی کرده به خم
(همان:۱۲۳)

ترکیب عطفی «طاق و طرم» که در واج آغازین دارای اشتراک هستند نیز این دو معمولاً همراه هم می‌آیند و بنابراین مرتبط با مقوله جادوی مجاورت است.

چون که اندر خانه این دو بانو است خاک و خاشاکت از آن تا زانوست
(همان:۹۵)

مجاورت واژه‌های خاک و خاشاک که باز یک ترکیب عطفی است، به سبب وجود واج های مشترک در هر دو واژه است. اگر به جای واژه‌ی خاشاک از واژه ریزه چوب و علف استفاده می‌شد، در آن صورت واج یا واج‌های مشترک موسیقی‌سازی در میان واژه‌ها نبود و شنونده افسون نمی‌شد.

گر قضا را ما ز اسب افتاده ایم نی که اصل خویش از کف داده ایم

یادآور مثل: اگر از اسب افتاده ایم از اصل نیفتادیم

مجاورت واژه‌های اسب و اصل به سبب وجود واج مشترک در هر دو واژه است. اگر به جای واژه‌ی اسب نام حیوان دیگری ذکر می‌شد در آن صورت واج مشترک موسیقی سازی در میان واژه‌ها نبود و شنونده افسون این مثل نمی‌شد.

٤. ۹. محور هم‌نشینی و جانشینی در شعر دهخدا

«تناسب و هارمونی کلام، حاصل ارتباطاتی است که در میان واژگان و اجزای کلام در دو محور هم نشینی و جانشینی صورت می‌گیرد. این دو محور از مهمترین مباحثی است که در کتاب «دوره‌ی زبان شناسی عمومی» سوسور مطرح شده است. به گفته یاکوبسون، طرح این روابط در اصل توصیفی از عملکرد زایای زبان است. یکی از این دو رابطه مبتنی بر انتخاب بوده و دیگری مبتنی بر ترکیب است آنچه امروزه از اصطلاحات انتخاب و ترکیب قابل درک است، همین محورهای همنشینی و جانشینی است. محور همنشینی همان محور افقی کلام است که اجزای کلام در آن با یکدیگر هم نشین شده، رابطه همنشینی برقرار می‌کنند. محور جانشینی محور

عمودی کلام است که در آن اجزا، جانشین یکدیگر شده روابط جانشینی با هم برقرار می-کنند.»(اسکولز ،۱۳۸۱: ۳۸)

در محور هم نشینی و جانشینی این موارد در دیوان دهخدا به چشم می‌خورد:

در محور همنشینی شاعر با استفاده از تشبیهات بلیغ «نار شوق(۸)بزم عرفان(۹) کاله ی جهل(۵۳) آتش فتنه ،فتیله ی غوغا (۷۲) مرغ روحش (۹۱) آتش جوع(۱۰۱) چمن معنی (۱۵۷) زنگیان زلف(۱۵۹) ناوک مژگان(۱٦۳) حریق آز(۱۷۰)قافله مرگ(۱۷۸) گلستان جهان(۱۹۰) گوهر غم(۱۹۱)دژخیم اجل(۱۹٦) شیشه ی صبر(۲۰۰) و...» و رعایت تناسب بین واژگان « شوخی و مسخره و خنده (۱)سنبل و سوری و سپرغم(۸) بحر و برکه و کنار و غریق(۲۸) دجله و فرات و شط(۵۷) ماضی و حال و آینده (۱٤۹) باد و آب و خاک و آتش (۱۲۲) توپ و تانک و بمب (۱۷۰) تذرو و باز و طاووس(۱۸٦) نرگس و مست و خمار(۱۸٦) کرکس و شاهین و کبک(۱۹٤) سرو و سدره و طوبای (۱۸۰)» بر ادبیت متن خود افزوده است.

از طرفی گاه دهخدا کوشیده است تا از واژگان جدید و تازه در محور همنشینی استفاده کند. کلمات جدیدی که در دیوان دهخدا به کار رفته است عبارتند از: «قانون (۳) وطن(۱٤) مجلس (۱۵) حافظه(۲۸) راه آهن(۵۷) فندک(۷۲) بنزین و بمب(۹٦) تزار و بلبشو(۱۰۸) توپ و تانک(۱۷۰) و...»

یا در این بیت واژه «اصطکاک» که یک واژه جدید است:

روشنی در کار بینی ؟ گفتمش فرمود نه غیر برقی ز اصطکاک فکر دانا جسته ای
(همان:۱۹۰)

علاقه‌ی شاعر به کلمات کهن فارسی هم نکته‌ای است که در محور جانشینی قابل توجه است. ترکیبات و کلمات کهن و برجسته در دیوان دهخدا عبارت‌اند از« دوش (۲) رود در معنی فرزند(۵) اشتر(۳۱) ژنده (۳۷)شرطه(۳۹) دبور(٤۱)یاره و طوق(٤۰) شپیخت(۵۵) کالیوه و دژم(۵٦) سنبد(٦۱) حرب و وغا(۷۰) طغرا(۸۸) اندر(۹۷) زینهار(۱۲٦) اینت(۱۲۹) آهرمن(۱۳۱) همی بالد(۱۵۷) نشید وخدنگ(۱۷۱) گسلانیدن (۱۸۹) و...» که همگی از لحاظ زبانی مربوط به ادب کلاسیک فارسی است و نشان از زبان کهن شعر و باستان گرایی واژگانی دارد.

جملاتی چون:«گویدش، گفتمش، بودشان و بایدت وشایدت...» جملاتی هستند که از لحاظ محور هم نشینی به سبک سنتی نحو فارسی ایجاد شده‌اند و از این موارد در شعر دهخدا فراوان دیده می‌شود:

گویدش: کاین نگار جانانه اندر آن تنگ و تار ویرانه
(همان:۳۰)

همچنین در شعر دهخدا در چند مورد هم جدایی و جابه‌جایی اجزای فعل مرکب و صفت و موصوف دیده می‌شود:

جا به جایی اجزای فعل مرکب:«شد پدیدار(۷) کنی اذعان(۲۰) کند تسخیر (٦٩) نگردد ...خراب(۱۰۹) نکند ...گم(۱۷٤) و... جا به جایی صفت و موصوف:«خوب ضیف (٤٤) آهنین قلاب(۳۹) نیکو رهنمای(۱۱۲) رومی کنیزک(۱۲۳) و...»

گفتمش شیرین و شکر چون بودستند گفت بودشان شیرینی از چون شکرین لب‌های من
(همان:۱۸۰)

شاعر در محور جانشینی با استفاده از استعاره در شعر خود دست به جانشینی در عرصه هنرسازه‌ها زده است:

زلف زر تار: استعاره از شعاع‌های زرین خورشید و محبوبه نیلگون عماری استعاره از خورشید و شمع استعاره از میرزا جهانگیر خان(۷) گاو شیر ده استعاره از مردم ده(۷۷) زعفران استعاره از زردی چهره(۱۳۷) در استعاره از سخن و درج استعاره از زبان (۱۵۷)چرخ اخضر استعاره از آسمان(۱۵۸) بت دیر آشنای زود گسل استعاره از معشوق(١٦٣) یاقوت استعاره از اشک و لعل استعاره از لب(۱۷۵) قلعه شوم ذات الصور استعاره از آسمان با صورت های فلکی:جهان(۱۸۹) گوهر استعاره از ستاره و ازهار استعاره از اسرار(۱۹۰) آینه استعاره ار روی معشوق(۲۰۰)و...برای نمونه:

بتِ دیر آشنایِ زود گسل عقل و دینم ربود و دانش و دل
(همان:١٦٣)

دهخدا در شعر خود با انتخاب واژگانی چون:«نار در مجاورت شوق(۸) فندک در مجاورت شر و فتیله در مجاورت غوغا(۷۲) مرغ در مجاورت روح(۹۱) تیغ در مجاورت آز(۱۲۳) قافله در مجاورت مرگ(۱۷۸) گلستان در مجاورت جهان و ازهار در مجاورت حقیقت و بهار در مجاورت عمر(۱۹۰) دژخیم در مجاورت اجل(١٩٦) و... » در محور جانشینی ،ساختار و فرم کلام خود را شکل داده است.

همچنین در محور جانشینی استفاده از کنایه در شعر دهخدا بر ادبیت و زیبایی فرم شعر وی افزوده است. برای نمونه:

الصَّلوۀ! آن شاهِ با اورنگ و بخت هم به تخته در فتاد اکنون ز تخت

(همان:۸۹)

«از تخت به تخته افتادن»

خاک به سرم شد(٤) دیگدان سرد بودن(۱۲) پینه زدن (١٦) ریش گاو(٢٤) کار بالا گرفتن(٧٤) از تخت به تخته افتادن و خرقه تهی کردن(۸۹) فرمان یافتن(۹۰) پوست گشادن از چیزی(٩٤) سرای غرور و ششدر تنگ و خاکدان شرور «کنایه از صفت »دنیا(۱۰۳) بخیه بر روی کار افتادن(١٦٦) بنو الاحرار و آزادان کنایه از ایرانیان(۱۷۱) صفرا کردن(۱۷۷) دامن فشاندن بر(۱۸۹) و...»

۵. نتیجه‌گیری

از آنچه گفته آمد می‌توان نتیجه گرفت که وجه غالب در شعر دخدا براساس رویکرد فرمالیستی باستان‌گرایی است. دهخدا شاعری است که به سبک و سیاق کهن شعر می‌سراید، در این شیوه بیشتر به سبک خراسانی نظر دارد. او برای شعرهای خود همان قالب‌های کهن را بر می‌گزیند اما در مواردی هم تغییراتی در آن قالب‌ها ایجاد می‌کند به طور مثال غزل طولانی در ٢٤ و ٢٣ بیت می سراید یا به ٤ بیت در غزل اکتفا می‌کند. یا قافیه را در مصراع نخست غزل رعایت نمی‌کند و یا از حیث مضمون، تعلیم و حکمت را لباس غزل می پوشاند در حالی که غزل در گذشته غالباً لباسی برازنده و درخور به تن ادبیات نوع غنایی بوده است. از تحولاتی که دهخدا در قالب ها و مضامین اشعارش ایجاد کرده، مضمون رثا و مرثیه است که به جای غزل یا قطعه، در قالب مسمط (مسمط شمع مرده) سروده است در حالی که استفاده از قالب مسمط برای مرثیه رایج نبوده و مرثیه‌ها اغلب در قالب‌های قطعه و غزل آن هم در وزن‌های سنگین‌تر و پر طنین‌تری به کار می‌رفته است. به کار بردن کلمات و واژگان متروک و کهنه که امروزه در زبان کاربردی ندارند، در شعر بیشتر برای برجسته کردن زبان است و دهخدا با توجه به این که بیشتر به سبک گذشته شعر می‌گوید، از این نوع واژگان در زبان شعر خود بیشتر استفاده کرده است. در سطح لغوی و بکارگیری لغات عربی، دهخدا یکی از شاعران دوره مشروطه است که به نظر می‌رسد عربی مآبی به عنوان یک ویژگی عمده، شعر او را در شکل و ساختار به شعر گذشتگان شبیه کرده است. بسامد فراوان کلمات و عبارات، مصراع‌ها و ابیات عربی یکی از دلایل مهم چنین

شباهتی است. در دیوان اشعار دهخدا، بیشترین صورت خیالی، تشبیه در انواع مختلف آن است. دهخدا برای خلق تصویرهای شعری خود از انواع تشبیه بهره گرفته است و اکثر این تصویرها نیز در شعر شاعران پیشین سابقه داشته‌اند و شاعر رابطه‌ی جدیدی میان امور نیافته است. مثلا وقتی شوق را به آتش تشبیه می‌کند، عجب و کبر را به می مخمور و موی معشوق را به لشکریان زنگ، هیچ یک از اینها تصویری بدیع و جدید عرضه نمی‌کنند. دهخدا شاعر است اما نه از شاعران تصویرگر و پر تخیل، شعر او در خدمت طنز و انتقاد و تعلیم است برای ویران کردن و دوباره ساختن. دهخدا که شاعری اجتماعی است ، از نمادها و نشانه‌ها بهره می‌گیرد تا بتواند سیاهی و سیاهکاری و سکون و انجماد روزگار خود را باز گو کند. مهم‌ترین و موثرترین و پر سوزترین شعر سمبلیک دهخدا مسمط جاودان «شمع مرده» است که یادمان شهیدی عزیز که در راه بیداری خفته است

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸٦). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

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

حسن‌لی، کاووس. (۱۳۸۳). *گونه‌های نوآوری در شعر معاصرایران*. تهران: نشر ثالث.

خلیلی جهان تیغ، مریم. (۱۳۸۰). *سیب باغ جان «جستاری در ترفندها و تمهیدات هنری غزل مولانا»*. تهران: سخن.

درودیان، ولی الله. ۱۳٥٤ . *دهخدای شاعر*. تهران. انتشارات حقیقت.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۳٤). *مجموعه اشعار دهخدا* . به اهتمام محمد معین. تهران: زوار. چاپ اول.

سجودی، فرزان. (۱۳۷٦). *سبک‌شناسی شعر سپهری رویکردی زبان‌شناختی*. دانشگاه علامه طباطبایی تهران. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی.

سنگری، محمدرضا. (۱۳۸۱). هنجارگریزی و فراهنجاری در شعر. *مجله آموزش زبان و ادب فارسی*، شماره ٦٤، صص ۹-٤.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳٦۸). *موسیقی شعر*. تهران: آگاه.

صالحی‌نیا، مریم. (۱۳۸۲). هنجارگریزی نوشتاری در شعر امروز. *فصلنامه پژوهش های ادبی*، شماره ۱، صص ۹٤-۸۳.

صفوی، کورش. (۱۳۷۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. جلد اول(نظم). تهران: نشر چشمه

.....، (۱۳۷۹). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. جلد دوم(شعر). تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

طغیانی، اسحاق. صادقیان، سمیه. (۱۳۹۰). هنجارگریزی در مجموعه شعر از این اوستا. *مجله ادبیات پارسی معاصر*، سال اول، شماره ۱، صص ۷۹-۶۱

ظاهری بیرگانی، نسرین. (۱۳۸۹). *بررسی هنجارگریزی در شعر شفیعی کدکنی بر مبنای الگوی لیچ*، دانشگاه فردوسی مشهد. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان‌شناسی

عباسی، حبیب الله. (۱۳۷۸). *سفرنامه باران*. تهران: نشر روزگار

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

علی پور، مصطفی. (۱۳۷۸). *ساختار و زبان شعر امروز*. تهران: فردوس

غنی‌پور ملکشاه، احمد. (۱۳۸۹). تحلیل چند نکته زبانی و فکری از مشخصه‌های سبکی سایه. *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثرفارسی*، سال سوم، شماره ۷، صص ۵۹-۳۵

محسنی، مرتضی. (۱۳۸۹). بررسی انواع هنجارگریزی آوایی و واژگانی در شعر ناصرخسرو. *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم ونثر فارسی*، سال سوم، شماره ۸، صص ۲۴-۱

موکاروفسکی، یان. (۱۳۷۳). زبان معیار و زبان شعر. (ترجمه احمد اخوت). اصفهان: مشعل

نبوی، محمد. مهاجر. مهران. (۱۳۷۶). *به سوی زبان‌شناسی شعر؛ رهیافتی نقش گرا*. تهران: نشر مرکز

وبستر، راجر. (۱۳۸۲). *پیش‌درآمدی برمطالعه نظریه ادبی*.(ترجمه الهه دهنوی). تهران: نشر روزگار

منابع انگلیسی

Leech, G.N, (1969), *Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longman

Jakobson, R, (1960), Linguistics and Poetics, in Newton, K.M., *Twentieth Century LiteraryTheory*, London: Macmillan, PP.119-125.

Quarterly Journal of Linguistics & Khorasan Dialects, Vol. 15. No.2 /Serial No.31 (Summer 2023)

Formal analysis of Dehkhoda's poems with emphasis on the dominant aspect

Asghar Khalili[1]

PhD student, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran

Arash Mushfaghi[2]

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran (Corresponding Author)

Aziz Hajaji Kahjouq[3]

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Bonab Branch, Islamic Azad University, Bonab, Iran

Received: May 8, 2023 Accepted: August 22, 2023

Abstarct

Analyzing literary works based on linguistic frameworks is one of the ways of systematic study of these works. In this research, an attempt is made to examine Dehkhoda's poems based on Leach's norm deviation model, which includes eight types of norm deviation (phonetic, temporal, stylistic, dialectal, semantic, syntactic, written, and lexical). Different methods of norm avoidance and deconstruction of Ibtahaj's poetry have been analyzed and investigated to create poetic images. The results showed that Dehkhoda used the eight types of Leach's non-normative deviation and was able to make his language stand out in this way. In the meantime, he has used time avoidance more than other types of avoidance. The amount of use of other types of deviance and their consequences are also examined in the article. Due to these deviations, Dehkhoda expresses his meaning in an innovative and different way with ordinary words and in the most beautiful way.Also, putting the verb before other elements of the sentence is one of the most frequent examples of syntactic deviation in Dehkhoda's poetry. By using this method, he has evoked a kind of verbism and emphasis on the action instead of the agent.

Keywords: deconstruction, illustration, norm avoidance, highlighting, Dehkhoda,

1. asghar.khalili95@gmail.com
2. arash.moshfeghi@yahoo.com
3. hjajykhjwqz@gmail.com

In the Name of God

Table of Contents

	Pages
A Study on the Characters of "Souvashoon" based on Simpson's Narrative Stylistics and Halliday's Functional Grammar Mohammad Reza Pahlavannezhad, Rayaneh Ahmadi, Sajjad Bagheri	29
Object Complement in Persian Maryam Khamse Ashari, Rezvan Motavallian, Vali Rezai	54
Investigating Stress in Mashhad Dialect based on Moraic Phonological Theory Saeede Shoja Razavi	76
Vowel Reduction/a/ to /e/ after Affixation in Mazinani Persian Dialect and its Analysis from Different Approches Sharareh Sadat Sarsarabi, Abolfazl Mazinani	99
Cultural Semiotics of *Rahesh* based on Barthesian Codes Hossein Rezaei Laksar, Yousef Aram, Maziar Mohaymeni	123
Representation of Cultural Values in Iranian Animation to Influence Children's Cognitive Behavior: Persuasive Discourse Soheila Asgari, Faezeh Farazandehpour, Jamshid Gholamloo	152
Critique of the content of Al-Bashir Ibn Salameh's four novels (Aisha, Adel, Ali, Nasser); Discourse Analysis Approach Shahin Nasiri, Mostafa Yegani, Ardashir Sadr al-Dini	179
Formal analysis of Dehkhoda's poems with emphasis on the dominant aspect Asghar Khalili, Arash Mushfaghi, Aziz Hajaji Kahjouq	208

In the Name of God

Volume15, No. 2,
Serial Number 31
Spring &Summer 2023

Concessionaire:
Ferdowsi University of Mashhad
Managing Director:
Dr. Seyed Hossein Fatemi
Editor-in-Chief:
Dr. Mahdi Meshkat-o Dini

Editorial Board:
- Abbas Ali Ahangar;
- Full Professor of University of Sistan and Baluchestan
- Mohammad Amuzadeh Mahdirajy;
Full Professor of University of Isfahan
- Mostafa Assi;
Full Professor of Institute of Humanities and Cultural Studies
- Ali Khazaee Farid;
Associate Professor of Ferdowsi University of Mashhad
- Mahdi Meshkat-o Dini;
Full Professor of Ferdowsi University of Mashhad
- Jalal Rahimiyan;
Full Professor of Shiraz University
- Afzal Vosughi;
Full Professor of Ferdowsi University o Mashhad
- Reza Zomorrodiyan;
Full Professor of Ferdowsi University of Mashhad

Executive Manager:
Dr. Shahla Sharifi

Associate Editor:
Dr.Seyed Mohammad Hosseini-Maasoum

Administrator:
Dr. Amir Buzari
Typesetter:
Mr. Rahman Asadi
Printing & Binding:
Ferdowsi University Press

Circulation: 50
Price: 200000 Rials (Iran)

Subscription: 25 USD (outside Iran)

Address:
Faculty of Letters & Humanities,
Ferdowsi University of Mashhad,
Azadi Sq. Mashhad, Iran

Postal code:
9177948883

Tel: (+98 - 51) 38806723

E-mail: lj@um.ac.ir
Homepage: http:lj.um.ac.ir/index.

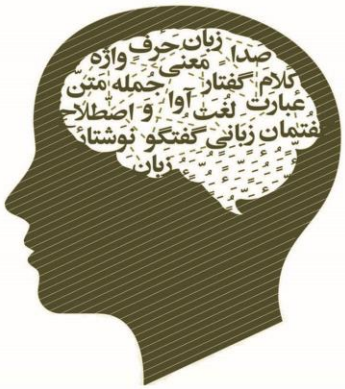
ISSN: 2008-7233

Journal of Linguistics & Khorasan Dialects

(Language & Literature)

Volume 15, No. 2, Serial Number 31, Summer 2023

164.1.**20**



A Study on the Characters of "Souvashoon" based on Simpson's Narrative Stylistics and Halliday's Functional Grammar 29
Mohammad Reza Pahlavannezhad, Rayaneh Ahmadi, Sajjad Bagheri

Object Complement in Persian 54
Maryam Khamse Ashari, Rezvan Motavallian, Vali Rezai

Investigating Stress in Mashhad Dialect based on Moraic Phonological Theory 76
Saeede Shoja Razavi

Vowel Reduction/a/ to /e/ after Affixation in Mazinani Persian Dialect and its Analysis from Different Approches 99
Sharareh Sadat Sarsarabi, Abolfazl Mazinani

Cultural Semiotics of *Rahesh* based on Barthesian Codes 123
Hossein Rezaei Laksar, Yousef Aram, Maziar Mohaymeni

Representation of Cultural Values in Iranian Animation to Influence Children's Cognitive Behavior: Persuasive Discourse 152
Soheila Asgari, Faezeh Farazandehpour, Jamshid Gholamloo

Critique of the content of Al-Bashir Ibn Salameh's four novels (Aisha, Adel, Ali, Nasser); Discourse Analysis Approach 179
Shahin Nasiri, Mostafa Yegani, Ardashir Sadr al-Dini

Formal analysis of Dehkhoda's poems with emphasis on the dominant aspect 208
Asghar Khalili, Arash Mushfaghi, Aziz Hajaji Kahjouq

Design: Farid Yahaghi