وجه پنهان معنا و زبان پنهان واژه‌ها

بررسی نقش یاری‌رسان دلالت‌های ضمنی در تبیین اغراض ثانوی گزاره‌های پرسشی

راضیه حجتی‌زاده*

چکیده

دلالت‌های صریح و ضمنی درکنار هم زمینهٔ کلی تولید معنی را در متن فراهم می‌آورند. دراین‌میان، تمام تأثیرات غیرمستقیم معنایی، اعم از اغراض ثانویه، معانی ضمنی، حاشیه‌ای، نسبی، افزوده یا فرعی، ذهنی و جنبی دلالت ضمنی نامیده می‌شود. پرسش اصلی تحقیق حاضر عبارت از این است که نخست، توجه به گونه‌های تضمن در متن یا گزارهٔ ادبی چه نقشی در تقویت و تشخیص بار معنایی دارد و دوم، اینکه این تضمن‌ها چه کمکی به تفکیک لایه‌ها و متشکله‌های معنایی متن می‌کند. الگوی پژوهش حاضر برپایهٔ مبحث دلالت‌های ضمنی (زبان پنهان واژه‌ها) در شاخهٔ معناشناسی زبانی، با الهام از الگوی معناشناختی لوئی یلمسلف ازیک‌سو و مبحث اغراض ثانوی گزاره‌ها، با تمرکز بر گزاره‌های پرسشی در علم معانی ازدیگرسو استوار است. نگارنده کوشیده است از مجموع این دو رویکرد، الگویی برای مطالعهٔ وجه پنهان معنا یا تداعی‌های یک گزاره ارائه دهد که شامل چهار متشکلهٔ «معناشناختی، واژه‌شناختی، آواشناختی و نحوی» است. حاصل این پژوهش نشان می‌دهد که اولاً، نباید دلالت‌های ضمنی را با معانی حاصل از صورخیال متن یکسان پنداشت؛ زیرا دلالت‌های مزبور شامل‌تر از معانی تصویری متن و عموماً متوجه گزاره‌های غیرتصویری آن است. ثانیاً، به این واقعیت توجه می‌دهد که چگونه می‌توان از بررسی تضمن‌های متن برای شناخت تفاوت‌های سبکی و معنایی میان دو متن یا دو نویسنده بهره گرفت.

کلیدواژه‌ها: معناشناسی، دلالت ضمنی، دلالت صریح، پرسش.

* استادیار دانشگاه اصفهان rhojatizadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۱۱/۲۶ تاریخ پذیرش: ۹۵/۱۱/۲۵

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شمارهٔ ۸۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

سبک‌شناسی زبان‌شناختی به بررسی فرایندهای زبانی ازجمله فرایندهای واژگانی، گفتمانی، نحوی، معناشناختی و بلاغی در اثر ادبی می‌پردازد. ازاین‌میان، نقش فرایندهای مرتبط با واژه‌ها را باید پررنگ‌تر دانست؛ زیرا متن در اولین نگاه با واژه‌ها و نشانه‌های خود تشخص می‌یابد. بررسی نحوهٔ تشخص‌یافتگی واژه‌ها در هر متن را نظریه‌ها و دانش‌های ادبی متعدد ـازجمله نظریهٔ نشانه‌شناسی، بوطیقا، معناشناسی و تحلیل گفتمانـ برعهده می‌گیرند. رویکرد معناشناختی با مطالعهٔ الگویی نظری جهت تبیین لایه‌های پیدا و پنهان معنا در واژگان متن می‌تواند یکی از ابزارهای مناسب برای تحلیل‌های سبک‌شناختی متون ادبی به‌شمار آید. مطابق با این الگوی زبان‌شناختی، واژه‌ها درمجموع حامل دو بار معنایی صریح[۱] و ضمنی[۲] تلقی می‌شوند. معنای صریح، ارجاعی یا واژگانی[۳] واژه معرف وجود هسته‌ای معنایی در شیء، عمل یا کیفیت است که عموماً کاربران زبان مشترکاً به‌کار می‌برند. درحالی‌که دلالت ضمنی مستلزم شبکه‌ای از تداعی‌هایی است که از طریق یک واژه به ذهن شنونده متبادر می‌شود و متناسب با ظرفیت‌های شناختی و تجارب او شدت و ضعف می‌یابد. این معنی، بدون آنکه با دلالت صریح واژه در تضاد باشد، بر آن افزوده می‌شود. واژه‌هایی که از دلالت صریح مشابه برخوردارند، می‌توانند تضمن‌های متفاوتی را دربرگیرند. برای نمونه، واژه‌های «منزل» و «خانه» به‌شکل قراردادی به‌معنی محلی برای سکونت به‌کار می‌روند، درحالی‌که «خانه»، علاوه‌بر این معنا، آسایش، امنیت و خانواده را نیز تداعی می‌کند که یا در واژهٔ «منزل» وجود ندارد یا با این شدت ازطریق آن تداعی نمی‌شود.

زبان‌شناسان به‌شیوه‌های متفاوتی به این دلالت‌ها پرداخته‌اند. جان استوارت میل تضمن را به ویژگی‌ها و صفاتی که واژه بر آنها دلالت دارد و در تضاد با دلالت صریح واژه می‌نشیند، به‌کار می‌برد (لاینز، ۱۹۷۷: ۱۷۵). پیل و الگئو (۱۹۷۰: ۱۹۸-۲۰۰) تداعی‌های واژه را به معانی واژه‌هایی که معمولاً همراه با آن به‌کار می‌روند محدود می‌دانند (نظیر پدیدهٔ باهم‌آیی[۴] در زبان‌شناسی نقش‌گرای هلیدی) و از مرجع و مصداق آن واژه در شکل‌بخشی به این تداعی صرف‌نظر می‌کنند. عده‌ای دیگر موقعیت روان‌شناختی را در کاربرد واژه در نظر می‌گیرند و آن را واکنش‌های عاطفی گویندگان زبان به واژه‌ها تعریف می‌کنند (اسگاد اتل، ۱۹۷۵: ۱۵-۱۶). در نگاه برخی دیگر، تضمن دربرگیرندهٔ تأثیرات عاطفی واژه بر گویندگان و واکنش‌های عاطفی شنوندگان به آن است (نیدا و تابر، ۱۹۷۴: ۹۱-۹۴).

Archive of SID

www.SID.ir

لاینز دراین‌باره می‌گوید: «تضمن به‌مثابهٔ بعدی اجتماعی و روان‌شناختی از معنای یک عبارت، احساسات کاربران زبان را راجع به موضوع یا شیئی معین در زبان بازتاب می‌دهد. فی‌المثل، واژه‌های سترگ، کلان، تنومند، عظیم، گنده، غول‌پیکر، به‌جای توصیف اشیاء بیشتر به انعکاس احساسات گوینده درباب آنها می‌پردازند» (لاینز، ۱۹۸۷: ۵۴ و ۱۴۳). پالمر تضمن‌ها را مفاهیم فرعی و احساسی می‌داند که از سبک‌ها و لهجه‌های مختلف سرچشمه می‌گیرد (پالمر، ۱۹۸۱: ۹۲). برخی نیز با دسته‌بندی این نوع دلالت‌ها سعی در تعریف و تبیین آنها دارند. عده‌ای تضمن‌ها را به شش گروه به شرح ذیل طبقه‌بندی می‌کنند: تضمن تداعی‌گر، عاطفی، نگرشی، بازتابیده، ترتیبی و رمزی-کنایی (هاروی و هایگینز، ۱۹۹۲: ۱۲۲). تعاریف دیگر، به رابطهٔ میان تضمن با عناصر غیرزبانی توجه و آن را این‌گونه تبیین می‌کنند: «هر تغییری در نوع و نحوهٔ تضمن‌ها ممکن است در باورها و ایدئولوژی متکلمان تغییر پدید آورد» (ماندی، ۲۰۰۱: ۱۵۴).

این دلالت‌ها غالباً درمعرض دگرگونی قرار دارند. حتی بخشی از تحول‌های زبان را می‌توان مولود تغییر در این حوزهٔ معنایی دانست. چه‌بسا واژه‌ای با تداعی مثبت به واژه‌ای با تداعی منفی تبدیل شود، همچنان‌که عکس این موضوع نیز امکان‌پذیر است؛ مثلاً واژهٔ فریبنده در گذشته حامل باری مثبت بوده است. در عبارت «بت ملوک‌فریب» فریب با فریبا معادل انگاشته می‌شود. اما امروزه، واژهٔ مزبور چندان بار مثبتی ندارد و به واژهٔ فریبکار نزدیک‌تر است. آنچه بر تکوین این تداعی‌ها اثر می‌گذارد، یکی بافت زبانی و دیگری بافت موقعیتی است. مثلاً واژهٔ «شب» براساس عوامل زمانی، جغرافیایی و نیز به‌اقتضای واژه‌هایی که با آنها هم‌آیی متنی دارد، حاوی تداعی‌های مثبت یا منفی خواهد بود. باید درنظر داشت که تضمن‌ها به واژه‌های زبان محدود نمی‌شوند، بلکه تکواژها، آواها، نحو (چیدمان کلام) و حتی مشخصه‌های چاپی نیز می‌تواند مؤثر باشد. برای مثال، پسوند «ناک»، که در واژه‌های ترس‌ناک، وهم‌ناک، خوف‌ناک، چسب‌ناک تداعی‌کنندهٔ دلالت‌های منفی است، اگر با واژهٔ طرب هم‌نشین شود، کاملاً از بار منفی خود رها نمی‌شود. شاید به‌همین‌دلیل نیز مولوی نوواژهٔ «درطرب‌آغشته» و «طرب‌آکنده» را به‌جای آن می‌نشاند. براین‌اساس، می‌توان گفت حتی صامت‌ها و مصوت‌ها نیز قادرند، به‌مقتضای حال متن، تداعی‌هایی را به‌دنبال آورند که در ادامهٔ مقاله به آن اشاره می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

پرسش تحقیق حاضر عبارت از این است که اولاً توجه به گونه‌های تضمن در متن یا گزارهٔ ادبی چه نقشی در تقویت و تشخیص بار معنایی آن گزاره‌ها دارد و دوم اینکه این تضمن‌ها چه کمکی به تفکیک لایه‌ها و متشکله‌های معنایی متن و به‌بیان دیگر، تأثیرگذاری و برهم‌کنش واژگان متن در سطوح مختلف می‌کند. هدف از این‌همه، به‌دست‌دادن معیاری است که بتواند بلاغت سنتی و به‌ویژه، علم معانی را در بررسیدن اغراض ثانوی جمله‌ها یاری دهد.

پیشینهٔ پژوهش

دلالت‌های ضمنی در معناشناسی و کاربردشناسی زبانی مبحثی شناخته‌شده است، اما تاکنون کار مستقلی که براساس این دلالت‌ها الگویی برای بررسی لایه‌های مختلف معنایی به‌صورت مقایسه‌ای با علم معانی ترسیم کند انجام نشده است. از میان اندک‌پژوهش‌های صورت‌گرفته می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. مقالهٔ «هالهٔ معنایی واژگان و زاویهٔ دید» (۱۳۸۹) این مفهوم را در حوزهٔ نشانه‌شناسی در آثار یلمسلف، بارت و گرماس بررسی و سپس، پیوند آن را با زاویهٔ دید بررسی کرده است؛ ۲. در کتاب *المعنی و ظلال المعنی* (۱۳۹۱)، که باعنوان *معنا و هاله‌های معنا* برگردان شده است، نویسنده، با هدف انجام پژوهشی جامع در حوزهٔ معناشناسی، به مباحثی همچون دلالت مرکزی و حاشیه‌ای و مبحث قرینه‌ها در نحو می‌پردازد و از دلالت‌های ضمنی به‌معنای معانی حاشیه‌ای تعبیر می‌کند. عباسی و کجانی حصاری (۱۳۹۵) به نقش موسیقی در انتخاب واژگان در *نفثة‌المصدور* توجه کرده‌اند تا نشان دهند آواها چه نقشی در انتقال تجارب و شکل‌گردانی معنای متن برعهده دارند. نگارندهٔ این مقاله الگوی خود را با الهام از الگوی معناشناسی لویی یلمسلف در کتاب *مقدمه‌ای مبسوط بر نظریهٔ زبان* (۱۹۶۸) ارائه کرده است تا بدین‌وسیله بتواند بستر زبانی لازم را برای بررسی نحوهٔ برخورد میان واژگان در متن و بافت درون‌متنی در گزاره‌های پرسشی فراهم آورد.

اقتضای حال معنا و اغراض ثانوی گزاره‌ها در متن

دلالت‌های ضمنی در علم معانی با عنوان مقاصد ثانوی جمله‌ها کاربرد دارد. هرچند این دو مبحث با یکدیگر کاملاً تطبیق‌دادنی نیست، در هر دو مورد، به‌ضرورت پرداختن به امکانات زبانی متن در تبیین دلالت‌ها و لایه‌های معنایی آن اشاره می‌شود. علم معانی به این منظور از امکاناتی ازقبیل کاربرد صفات اشارهٔ «این» و «آن» همراه واژه‌ها، مفاهیمی که از همراهی

Archive of SID

www.SID.ir

صفات مبهم ایجاد می‌شود، معانی و مفاهیم وابسته به علامت نکره در کلام، تقدیم و تأخیر در جمله، احوال اجزای مختلف کلام نظیر احوال مسند و مسندالیه و نظایر آن یاری می‌گیرد. مقاصد ثانوی مرتبط با هریک از امکانات مزبور، یعنی بار معنایی که هر عبارت یا واحدی از کلام می‌تواند در جمله ایجاد کند و نیز نشانه‌هایی که در متن می‌تواند به القای مفهوم خاصی منتهی شود، همه، جزئی از اقتضای حال متن یا همان بافت متن است.

با سیری در کتاب‌های بلاغت اسلامی و سنتی همچون *جواهرالالفاظ* قدامةبن‌جعفر، *الالفاظ الکتابیه* همدانی و *فقه‌اللغة* و *سرّالعربیه* تألیف ثعالبی می‌توان اهتمام آنان را به تأثیر بافت در تفکیک مترادف‌ها و تحلیل معنایی متن به‌روشنی دریافت (العموش، ۱۳۸۷: ۵۶). در این آثار معمولاً موضوع بافت را ذیل مبحث «اقتضای کلام» یا «اقتضای حال» بررسی و لزوم توجه به آن را حتی در سطح آوایی، معنی لغوی، معنی اصلی و معنی مجازی کلمات گوشزد کرده‌اند. در علوم بلاغی، قرینه یا سیاق، کهن‌ترین واژه در ساخت معنای استعمالی و دال بر قصد متکلم در مقام کاربست واژه بوده است. قرینه به دو نوع حالی و مقالی تقسیم می‌شده است. قرائن حالی یا مقامی، به ویژگی‌های متکلم، موضوع سخن، زمینه‌های بیرونی و ظرف وقوع سخن و مخاطب مربوط است. همچنان‌که قرائن مقالی به روابط درونی سخن و چگونگی پیوند واژه‌ها با یکدیگر اشاره دارد. براین‌قیاس، در تحلیل‌های گفتمانی[۵] دو نوع بافت را عنصر کلیدی در تفسیر زبان متن درنظر می‌گیرند: ۱. بافت متن؛ ۲. بافت موقعیت. منظور از بافت متن همان کلمات و بافت زبانی است که گفتمان را احاطه کرده است. به‌عبارت دیگر، به کلمات و گفته‌های قبل و بعد از یک پاره‌گفتار اطلاق می‌شود.

بالطبع، در تحلیل هر متنی، با بافت غیرعادی[۶] سروکار داریم. در این بافت، تحلیل‌کننده متن را می‌خواند و سپس می‌کوشد تا ویژگی‌های بافتی را که متن در آن روی داده است مشخص کند (زارعی‌فرد، ۱۳۸۵: ۱۱). توجه به این بافت و عوامل دخیل در آن برای درک اغراض ثانوی گزاره‌ها و تداعی‌های برآمده از واژگان، که از آن به *هالهٔ معنایی واژگان* (اطهاری نیک‌عزم، ۲۰۱۰) نیز تعبیر می‌شود، ضروری است. بافت متنی موضوع معناشناسی و بافت موقعیتی موضوع کاربردشناسی زبانی است. ازاین‌بین، الگوی پژوهش حاضر، همانند علم معانی، بر نوع نخست، یعنی تأثیر مؤلفه‌های بافت متنی در ادراک معانی ضمنی گزاره‌های پرسشی، استوار و با حوزهٔ معناشناسی هم‌گام‌تر است.

Archive of SID

www.SID.ir

وجه پنهان معنا در پرسش: ارائهٔ الگوی تحلیل معنای پنهان

در بلاغت، غرض[۷] اصلی در پرسش به‌دست‌آوردن اطلاعات است، اما گاهی برای تأثیر بیشتر کلام به‌جای خبر و انواع گزاره‌ها از پرسش استفاده می‌شود. با توجه به اصل صداقت در کاربردشناسی زبانی، می‌توان گفت که گوینده هنگامی پرسش می‌کند که انتظار پاسخی داشته باشد. البته، به‌جز این مورد، به اغراض دیگری نیز در گزاره‌های پرسشی مانند اخبار به‌طریق غیرمستقیم و مؤدبانه، امر به‌طریق غیرمستقیم و مؤدبانه، تشویق، نهی، توبیخ و ملامت و اغراض عاطفی همچون تعظیم، تعجب و حیرت، طنز و مسخره، اظهار یأس، اغراق، تمنی و آرزو و نظایر آن اشاره کرده‌اند. با وجود دقت در معانی یا اغراض ثانوی جملات پرسشی، به‌نظر می‌رسد که رویکرد عمده در بلاغت سنتی را باید رویکردی منطقی دانست؛ زیرا واژهٔ «غرض» برخلاف آنچه اغلب تصور می‌شود که به‌منظور گوینده اشاره دارد، بیشتر به نحوهٔ درک و دریافت[۸] مخاطب از منظور گوینده دلالت می‌کند.

در منطق، دلالت صریح به‌معنی گسترش و بسط موضوع و تضمن یا دلالت ضمنی مترادف با استنباط و ادراک است. به‌عبارت دیگر، دلالت صریح ویژگی‌های ضروری و عینی موضوع را دربرمی‌گیرد (اطهاری نیک‌عزم، ۲۰۱۰: ۷). پس از آنکه این مفهوم در بستر منطق تکوین و پروش یافت، به‌تدریج توسع معنایی پذیرفت و توانست ویژگی‌های ذهنی و انتزاعی اشیا را نیز شامل شود. البته، قصد نگارنده متوقف‌دانستن حوزهٔ کاربردی بلاغت سنتی به دایرهٔ مفهومی منطق نیست؛ زیرا همان‌طور که، به‌ویژه در ذیل برخی مباحث نظیر احوال مسند و مسندالیه در علم معانی ملاحظه می‌شود، تحلیل عناصر متعددی از نظام دلالت‌های زبانی‌ـ به‌ویژه عناصری نحوی‌ـ در تبیین ابعاد مختلفی از یک معنی واحد دخالت دارد.

می‌توان گفت که روش‌های به‌کاررفته در علم معانی و بلاغت کلاسیک نمی‌تواند تمایزی برجسته میان «کارکرد ارجاعی» (معنی صریح) و «کارکرد عاطفی» (معنی ضمنی) کلام برقرار کند. درحالی‌که فرض اصلی ما این است که به‌کارگرفتن روش‌های مرتبط با درک دلالت ضمنی واژه‌ها و متشکله‌ها و عناصر زبانی مرتبط با آن می‌تواند در درک این تمایز کمک فراوانی کند. به‌تعبیر مارتینه: «اهمیت این دلالت‌ها را باید در پیچیدگی و تلفیق سنت‌های ادبی مختلف» جست‌وجو کرد» (مارتینه، ۱۹۶۷: ۱۲۹).

برای بررسی دقیق‌تر فرض این مقاله مبنی بر نقش این دلالت‌ها در تمایز میان معنای ارجاعی و معنای عاطفی واژه‌ها و دیگر واحدهای زبانی، نخست لازم است که به چهار

Archive of SID

www.SID.ir

متشکلهٔ اصلی در تکوین دلالت‌های ضمنی، که یلمسلف در اثر خود باعنوان *مقدمه‌ای مبسوط بر نظریهٔ زبان* ارائه داده است، اشاره شود:

۱. **متشکّلهٔ (عنصر) واژگانی**: مثلاً «پاسدار» یا «پلیس» یک واژهٔ همگانی است (در مقابل گزمه، محتسب، آژان، و محافظ که ادبی، رسمی یا تاریخی به‌شمار می‌روند).

۲. متشکّلهٔ (عنصر) صرفی: مانند زمان و نمود ماضی بعید استمراری یا صیغهٔ دعایی که اغلب به زبان ادبی تعلق دارد.

۳) متشکّلهٔ (عنصر) نحوی: مانند تقدیم و تأخیر مسند و مسندالیه که معمولاً در زبان شعر آگاهانه‌تر و هدفمندتر از زبان عادی است.

۴) متشکلهٔ (عنصر) آوایی: مانند لحن گفتار یا نوشتار، لهجه‌ها و تکیه‌ها که واجد ارزش‌های ضمنی فراوانی است.[۹]

به‌باور یلمسلف، نظام دلالت‌های پنهان در تمامی متشکله‌های نام‌برده از نظام دلالت‌های صریح متن مداخله می‌کند. او هالهٔ واژگانی را مجموعهٔ ابعاد و وجوه معنا می‌داند که اطلاعاتی درباب «کنشگران گفتمان» عرضه می‌کند (یلمسلف، ۱۹۶۸: ۵۲). حال، ازاین‌منظر، به معانی یا دلالت‌های ثانوی گزاره‌های پرسشی در موضوعات: الف) مرگ‌اندیشی، ب) فنا و ج) فقر و ثروت که از آثار شاعرانی با سبک‌های ادبی مختلف برگزیده شده است نگاهی می‌افکنیم.

متشکله‌های مرتبط با مرگ‌اندیشی

اغلب شاعران فارسی‌زبان دربارهٔ مرگ، زندگی، عشق، طبیعت و مسائل عام و جهان‌شمولی ازاین‌قبیل سخنانی از خود برجا گذاشته‌اند. ازاین‌میان، شاید مرگ‌اندیشی بیش از موضوعات دیگر منظور سخنوران قرار گرفته باشد. اما این موضوع، متناسب با عواملی چون سبک دوره‌ای، سبک فردی، جغرافیا، زمان، جنسیت، گونهٔ (ژانر) متن و تجربیات درونی گوینده، که بخشی از بافت موقعیتی یا قرائن مقامی کلام را تشکیل می‌دهند، به‌صورت‌های مختلف بیان شده است. این روساخت‌های متعدد گاه ژرف‌ساخت و محتوای متن و نیز نحوهٔ ادراک مخاطب و افق انتظارات او را نیز دستخوش تحول و دگرگونی می‌کند. برای نمونه، کافی است گزاره‌هایی با این موضوع را از فردوسی، خیام، مولوی، حافظ تا نیما، مشیری، اخوان،

Archive of SID

www.SID.ir

کسرایی و دیگران با یکدیگر چه در محتوا و چه در صورت مقایسه کنیم. در ادامه، به تحلیل نمونه‌هایی از کلام فردوسی و خیام توجه می‌دهیم:

اگر تندبادی برآید ز کنج — به خاک افکند نارسیده ترنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر — هنرمند خوانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ داد است بیداد چیست — ز داد این‌همه بانگ و فریاد چیست
از این راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر تو را راه نیست
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۰۰)

ز کجا آمده‌ام آمدنم بهر چه بود — به کجا می‌روم آخر ننمایی وطنم
(خیام، ۱۳۶۲: ۱۲۲)

از آمدنم نبود گردون را سود — وز رفتن من جلال و جاهش نفزود
وز هیچ‌کسی نیز دو گوشم نشنود — کاین آمدن و رفتنم از بهر چه بود

یا:

بر شاخ امید اگر بری یافتمی — هم رشتهٔ خویش را سری یافتمی
تا چند ز تنگنای زندان وجود — ای کاش سوی عدم دری یافتمی
(همان، ۱۶۳)

الف. متشکلهٔ واژگانی

مرگ‌اندیشی به حیطهٔ مسائل هستی‌شناختی تعلق دارد. اما، صرف‌نظر از بافت ایدئولوژیک و فلسفی این موضوع، آنچه در اینجا برای درک «هالهٔ معنایی» واژهٔ «مرگ» و بالطبع، هالهٔ معنایی ابیات پیش‌گفته اهمیت دارد، توجه به لایه‌های معناشناختی[۱۰] این واژه است. لایه‌های مزبور خود شامل دو حوزه است: نخست، حوزهٔ معنایی[۱۱] و دوم، حوزهٔ واژگانی.[۱۲]

> حوزهٔ معنایی براساس یک دال واحد شکل می‌گیرد که مخاطب درصدد تعیین هالهٔ معناشناختی آن برحسب واژه‌های مجاور (محور هم‌نشینی) یا بافت زبانی محیط برآن برمی‌آید. به‌عبارتی، مخاطب می‌تواند این حوزه را مطابق با فضای واژگانی مجاور با دال مذکور شناسایی کند (گاریک و کالا، ۲۰۰۷: ۶۵).

تبیین حوزهٔ واژگانی در جهتی عکس حوزهٔ معنایی صورت می‌گیرد. این حوزه با ایجاد پیوند میان همهٔ واحدهای زبانی (اعم از اسم‌ها، صفت‌ها، افعال و قیود)، که اندیشه یا موضوع واحدی را توضیح می‌دهند، شناختی است. آنچه در اینجا حائز اهمیت است، توجه به مدلول واحد است، درحالی‌که در مورد پیشین این دال واحد بود که باید برجسته می‌شد (همان، ۶۵).

براین‌اساس، مرگ هم می‌تواند دال تلقی شود و هم به‌منزلهٔ مدلول در ابیات پیش‌گفته به‌تصور درآید. اگر دال باشد، حوزهٔ معناشناختی اشعار فردوسی شامل واژگانی نظیر «تندباد، ستمکار، بی‌هنر، بیداد، بانگ، فریاد، راه، پرده و راز» است که جهت‌گیری

Archive of SID

www.SID.ir

غیرسبک‌شناختی و عموماً «ارزش‌گذارانهٔ» او را به این مقوله نشان می‌دهد. دراین‌باره، ما با دلالت‌های ضمنی ارزش‌گذار روبه‌رو هستیم. اما حوزهٔ معنایی مقولهٔ مرگ در شعر خیام را باید با واژگانی نظیر «وطن، آمدن، رفتن، امید، شاخ، بر، رشته، زندان و تنگنا» قرین دانست که بیشتر جهت سبک‌شناختی دارد. منظور از اصطلاح «سبک‌شناسانه» هالهٔ ایدئولوژیک و اجتماعی این واژه‌هاست که به آنها رنگ‌وبوی فلسفی‌تری می‌بخشد. حوزهٔ معناشناختی مرگ در شعر فردوسی درقالب «صفت» و در شعر خیام در قالب «فعل» (آمدن و شدن) شکل گرفته است و این موضوع می‌تواند در تحلیل‌های سبک‌شناختی و محتوایی تأثیرات مهمی برجا بگذارد. مرگ در شعر فردوسی با جفت‌واژگان داد و بیداد، و هنر و بی‌هنری در هم می‌آمیزد که درمجموع، آن را در مکان داوری یا اتهام می‌نشاند اما خیام درباب مرگ کمتر قضاوت و بیشتر تأمل می‌کند و حرکات و چونی آن را با دقتی فیلسوفانه زیر نظر می‌گیرد.

حال، اگر به مرگ به‌منزلهٔ مدلول مشترک نگاه شود، حوزهٔ واژگانی مرتبط با آن در شعر فردوسی ازطریق «تندباد، به‌خاک‌افکندن، نارسیده، بانگ و فریاد، پرده و راز» تبیین‌پذیر است و در شعر خیام با واژه‌های «وطن، آمدن، رفتن، عدم و در» به‌تصور درمی‌آید. در اینجا، حوزهٔ واژگانی این دو شاعر تاحدی به‌هم نزدیک می‌شود. اما، از آنِ فردوسی جنبهٔ عاطفی‌تری دارد و درنتیجه، با دلالت‌های ضمنی بیانگرانه همراه است و از آنِ خیام، همچنان جهت‌گیری فلسفی خود را حفظ می‌کند و با دلالت‌های ضمنی سبک‌شناختی ادامه می‌یابد.

ب. متشکلهٔ صرفی و نحوی

همین دلالت‌ها را اگر ازمنظر نحوی و صرفی بنگریم، ملاحظه می‌شود که با وجود استفاده از ساختار پرسشی در پاره‌ای از ابیات این دو شاعر، فردوسی از زمان حال و به‌ویژه فعل اسنادی (است، نیست، چیست) بهره گرفته است و این کاربرد برخلاف هنجار زبان حماسی است که عمدتاً با روایت سوم‌شخص غایب سروکار دارد. اگر هم از زمان حال استفاده می‌کند،[۱۳] آن را باید حال روایی دانست. از دیدگاه سبک‌شناختی، باید وجود زمان حال را در این ابیات دلیلی بر شکستگی گونهٔ حماسی و رسیدن به تلفیقی از حماسه و غنا دانست. اما در ابیات منقول از خیام رجوع به زمان ماضی بیشتر است. کاربرد ماضی نقلی در برخی مثال‌ها به زمان حال نزدیک‌تر از زمان ماضی‌مطلق یا ماضی بعید است، اما درعین‌حال، از گذشته‌نگری (فلش‌بک) در برخی از رباعیات خیامی حکایت می‌کند. البته، نگارنده به‌هیچ‌وجه قصد ندارد درباب کل رباعیات خیام نظر یا ادعایی کلی ارائه دهد؛ چراکه اساس

Archive of SID

www.SID.ir

این الگو بر مطالعهٔ گزاره‌ها به‌طور جداگانه نهاده شده است. اما اگر به گونهٔ رباعی، به‌طورکلی، نگاهی بیندازیم، درمی‌یابیم که رباعی خود از ملحقات گونهٔ غنایی به‌شمار می‌رود. وجود «ی» تمنی گاه در تضاد با بسامد بیشتر فعل به‌جای اسم و صفت قرار می‌گیرد و شعر را از وجه فعال به وجه منفعل مبدل می‌سازد.

ج. متشکلهٔ آوایی

حال، ازلحاظ آواشناختی به این دلالت‌ها نگاهی می‌افکنیم. در ابیات منقول از *شاهنامه*، بسامد مصوت بلند /ɑ/ و مصوت کوتاه /ɑ/ بیش از مصوت‌های /ï/ و /Ü/ است. وانگهی، با توجه به ردیف‌های دو بیت آخر (چیست و نیست) و کلمات دیگری که در درون ابیات به‌کار رفته است (بیداد، این، بدین، خوانیمش، دانیمش، نارسیده) مصوت بلند «ی» /ï/ نیز پس از /â/ پربسامد است.

بنابر برخی نظریه‌های آواشناختی، مصوت بلند /ï/ از واکه‌های روشن و مصوت بلند /Ü/، که در قافیهٔ اشعار خیام تکرار شده است، ازجمله واکه‌های تیره است (گرامون، به‌نقل از قویمی، ۱۳۸۳: ۲۷و ۳۶). طنین آوای روشن معمولاً القاکنندهٔ تیزی و حدّت و یادآور فضای تحرک، هیجان و نشاط است (همان، ۲۲) که می‌تواند با محتوای کلی این ابیات جنبهٔ متناقض‌نما بیابد؛ طنین آوای بم نیز مؤید انفعال و اندوه (همان، ۳۹) است که با فضای ذهن و فکر خیام هم‌سوتر و هماهنگ‌تر می‌نماید.[۱۴] درمجموع، این نکته تا حدودی اثبات شد که توجه به متشکله‌های واژگانی، صرفی، نحوی و آوایی ما را در بررسیدن هرچه علمی‌تر ارزش‌های عاطفی و معانی ثانوی و ضمنی متن شعر فردوسی و خیام یاری می‌رساند.

طبعاً، اگر همین روش در توجیه اغراض ثانوی ابیات پرسشی مرتبط با مقولهٔ «مرگ» و «مرگ‌اندیشی» درمیان بقیهٔ شاعران نیز اعمال شود، نه‌تنها تفاوت‌های معنایی یا بلاغی آنها با یکدیگر، بلکه مشخصه‌های سبک‌شناختی و تفاوت‌ها و شباهت‌های هریک نیز به‌لحاظ «درزمانی» و «هم‌زمانی» به‌درستی دریافت می‌شود؛ بنابراین، این روش در سبک‌شناسی تطبیقی متون ادبی نیز دستاوردهای سودمندی به‌دنبال خواهد داشت.

متشکله‌های مرتبط با موضوع فنا

دقت در یک نمونهٔ ارائه‌شده در کتاب‌های بلاغی ذیل مقولهٔ غرض ثانوی پرسش شاید به روشن‌ترشدن مطلب یاری رساند. در کتاب *معانی* شمیسا (۱۳۸۶: ۱۳۶) بدون زیاده توضیحی، غرض ثانوی بیت زیر «تشویق» معرفی شده است:

تا کی از خانه هین ره صحرا تا کی از کعبه هین در خمّار

(شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۳۶)

Archive of SID

www.SID.ir

اکنون با روش پیش‌گفته، نگاهی دوباره به دلالت‌های ضمنی گزاره‌های پرسشی این بیت می‌اندازیم. روشن است که برای درک صحیح‌تر این دلالت‌ها، توجه به بافت زبانی[۱۵] یا محیط زبانی پیرامون این بیت و واژگان یا ابیات قبل و بعد از آن ضروری است. با درنظرگرفتن بافت مزبور، متشکله‌ها را به‌شرح زیر می‌توان بررسی کرد:

الف. متشکلهٔ (عنصر) واژگانی

دو حوزهٔ معناشناختی و واژگانی در شش بیت آغازین قصیده‌ای که بیت به آن تعلق دارد (با مطلع: **طلب ای عاشقان خوش رفتار/ طرب ای شاهدان شیرین کار**) به‌ترتیب عبارت است از:

۱. حوزهٔ معنایی (دال واحد: فنا): «طلب، طرب، خانه، صحرا، کعبه، خمار، دست، دامن، دوست، گوش، حلقه، شاهد، فارغ، قدح، جرعه، هشیار، گرد، خاک، جاروب، صحن، گنبد، کوکب، ترکتازی، نفس، بازار، رنگی مزاج».

۲. حوزهٔ واژگانی (مدلول واحد: دوری از زخارف دنیا): طلب، طرب، شاهد، خوش‌رفتار، شیرین‌کار، خمار، صحرا، دوست، یار، حلقه، شاهد، جرعه، آب‌روی، فرورفتن، نشاندن، درشکستن، بازار، ترکتازی».

در حوزهٔ معنایی دال واحدی که شبکهٔ واژگانی شعر حول آن تنیده شده است، واژهٔ «لا» در معنی نیستی و فناست و همین واژه یا دال در حوزهٔ واژگانی به مدلول «دنیاگریزی» تغییرشکل داده است. این درحالی است که دال‌های مشابه در حوزهٔ نخست کمتر با «لا» تناسب دارند و به‌ظاهر مفهومی مغایر با آن را تداعی می‌کنند. این امر خود می‌تواند نشانه‌ای از وجود «رمز» یا «نماد» در این شعر باشد؛ زیرا در غیراین‌صورت، نمی‌توان واژگانی چون دوست، خمار، یار، شاهد، مدح و جرعه را به‌درستی معنا کرد. درخصوص حوزهٔ واژگانی، با توجه به برخی افعال همچون «با جاروب رُفتن و شکستن» می‌توان تناسب بیشتری را با مدلول شعر شاهد بود. هرچند که در اینجا هم نمی‌توان واژگانی مانند طلب و طرب و شاهد و نظایر آن را بدون درنظرگرفتن معنای نمادین آنها در تصور آورد؛ زیرا در غیراین‌صورت، انسجام معنایی[۱۶] شعر دستخوش تزلزل می‌شود.

ب. متشکلهٔ صرفی و نحوی

بیت پیش‌گفته فاقد فعل است. فعل به قرینهٔ معنوی حذف شده و «هین» به‌مثابهٔ ادات تحذیر خود در جایگاه فعل قرار گرفته است و همین حذف تأثیر تحذیر را در شعر قوی‌تر می‌کند؛ زیرا با حذف فعل، تکیهٔ اصلی بر کلمهٔ «هین» واقع می‌شود؛ به‌علاوه، به خواندن

Archive of SID

www.SID.ir

مخاطب نیز سرعت بیشتری می‌بخشد که البته در تناسب کامل با متشکلهٔ آوایی و موسیقی کلی قصیده قرار می‌گیرد. گو اینکه شاعر با حذف فعل و شگردهای زبانی دیگر، همانند حذف ردیف، آگاهانه درصدد سرعت‌بخشیدن به کلام خویش بوده است. استفاده از زمان حال نیز به تثبیت فضای تغزلی و شاعرانه در شعر یاری رسانده است. از دیگر مشخصه‌های دستوری بارز در این بیت، نبود ضمیر بارز در کلام است که مخاطب را از من شاعر تا مای جمع و تو یا شمای مخاطب در نوسان نگاه می‌دارد.

ج. متشکلهٔ آوایی

آواها یکی از متشکله‌های اصلی در خلق دلالت‌های ثانویهٔ واژگان و گزاره‌ها محسوب می‌شوند. برمبنای نظریه‌ای در آواشناسی باعنوان «هماهنگی القاگر»، فرض می‌شود که شاعر با انتخاب واژه‌هایی که واج‌های تشکیل‌دهندهٔ آنها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های او در تناسب قرار دارند، به هماهنگی القاگر دست می‌یابد. بالطبع، هم‌خوان‌ها و واکه‌ها در ایجاد این هماهنگی مؤثرند. به‌علاوه، هر واج زمانی القاگر است که تناوب تکرارهای آن در فواصل زمانی و مکانی کوتاهی انجام پذیرد. واج‌ها بالقوه القاگرند و صرفاً زمانی حقیقتاً و بالفعل می‌توانند ارزشی ویژه و مفهومی خاص داشته باشند که اندیشه یا ذهنیتی که به‌کمک آنها بیان می‌شود، با آنها در تناسب و تقارب باشد. به‌بیان دیگر، قرابت معناشناختی باید درک و فهم قرابت آوایی را تسهیل کند؛ بنابراین، یک آوا همواره ارزش القاگر یکسانی ندارد (گرامون، به‌نقل از قویمی، ۱۳۸۳: ۲۱).

حال، با توجه به آنچه گفته شد، به قصیدهٔ مزبور نگاهی می‌اندازیم. این قصیده در وزن «فاعلاتن مفاعلن فع لن» و «فع لان» و بحر خفیف سروده شده است. حروف /ا / (/a/) و /ر/ ([r]) در تمام قافیه‌ها مشترک است که خود درکنار مصوت بلند «آ» به درک مضمون کلی شعر، که بلندداشتن همّت و دل‌برکندن از دنیا تا فرارفتن از آن است، کمک می‌کند. مصوت /آ/ ازجمله «واکه‌های درخشان[۱۷] است که برای بیان صداهای بلند، شکستن اشیا، فروریختن، صوت پراوج موسیقی، غریو جمعیت و صدای خنده و قهقهه» به‌کار می‌رود (گرامون، نقل از قویمی، ۱۳۸۳: ۳۱). صامت یا هم‌خوان /ر/ نیز از هم‌خوان‌های روان به‌شمار می‌رود. «ر» صوتی است روان و جاری، سیال و شفاف که صدای مایعی را تداعی می‌کند که به‌آرامی می‌ریزد، می‌تراود یا جاری می‌شود (همان، ۵۱). اوج‌گیری، روشنی و روانی، که علاوه‌بر مشخصه‌های آواهای نام‌برده از صفات روح انسانی نیز به‌شمار می‌رود، مضمون کلی بیت و درنهایت قصیده را که مبتنی بر بلندهمتی است تقویت می‌کند. بیت

Archive of SID

www.SID.ir

مذکور، دارای صنعت ترجیع نیز هست. ترجیع درکنار تکرار آواها و به‌ویژه صامت [r])، که ازجمله صامت‌های روان[۱۸] یا غلتان محسوب می‌شود، حرکت روان انسان را در جریان زندگی با تأکید بیشتری می‌رساند. درمجموع، دلالت‌های ضمنی این شش بیت را می‌توان از نوع بیانگرانه برشمرد که به بیان «احساس» (مثبت یا منفی) گوینده بیش از طرز تفکر یا ایدئولوژی خاص او اشاره دارد. بااین‌وصف، تشویق در این شعر به چیزی فراتر از دال‌های حاضر در متن اشاره دارد و دال و مدلول واحد آن، واژگانی چون طرب، طلب، خمار، کعبه و دیگر واژگان متن را به دال‌ها و واژگانی غایب رهنمون می‌شود.

متشکله‌های مرتبط با فقر و غنا

فقر و غنا ازجمله موضوعاتی است که بستر و شیوعی اجتماعی دارد و به‌سبب آنکه ازطریق تمرکز و انباشت سرمایه، به ایجاد کانون‌های قدرت و تشدید طبقات و شکاف‌های اجتماعی می‌انجامد، نه‌تنها میدان کنش اجتماعی، بلکه میدان‌های ادبی را نیز شکل می‌دهد، به‌گونه‌ای که با بررسی آن در متون ادبی سنتی و مدرن می‌توان برآوردی از سرمایه‌های سیاسی، فرهنگی، ادبی و میدان‌های قدرت در جامعه داشت؛ بنابراین، فقر و غنا حامل دلالت‌های معنایی تودرتو و بااهمیتی است. نمونه‌های فراوانی از این موضوع در میان متون ادبی یافتنی است، اما برای نمونه به قصیده‌ای از پروین اعتصامی اشاره می‌کنیم:

تا به کی جان‌کندن اندر آفتاب ای رنجبر — ریختن از بهر نان از چهر آب ای رنجبر
زین همه خواری که بینی زآفتاب و خاک و باد — چیست مزدت جز نکوهش یا عتاب ای رنجبر
از حقوق پایمال خویشتن کن پرسشی — چند می‌ترسی ز هر خان و جناب ای رنجبر
جمله آنان را که چون زالو مکندت خون بریز — وندر آن خون دست و پایی کن خضاب ای رنجبر
دیو آز و خودپرستی را بگیر و حبس کن — تا شود چهر حقیقت بی‌حجاب ای رنجبر
حاکم شرعی که بهر رشوه فتوا می‌دهد — کی دهد عرض فقیران را جواب ای رنجبر
آنکه خود را پاک می‌داند ز هر آلودگی — می‌کند مردارخواری چون غراب ای رنجبر
گر که اطفال تو بی‌شام‌اند شب‌ها باک نیست — خواجه تیهو می‌کند هر شب کباب ای رنجبر
...درخور دانش امیران‌اند و فرزندانشان — تو چه خواهی فهم‌کردن از کتاب ای رنجبر

(اعتصامی، ۱۳۷۴: ۸۳)

به‌دلیل کم‌بودن فضا، ابیاتی از قصیدهٔ پروین حذف شد که در تحلیل‌های بعدی به آنها نیز اشاره می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

الف. متشکلهٔ واژگانی

حوزهٔ واژگانی در قصیدهٔ ذکرشده، مبتنی بر واژهٔ «رنجبر» به‌منزلهٔ دال است و حوزهٔ معنایی آن بر تقابل فقیر و غنی به‌منزلهٔ مدلول استوار است.

حوزهٔ واژگانی (دال رنجبر): جان‌کندن، نان، خواری، آب‌ریختن، مزد، حقوق، خان و جناب، فقیر، اطفال، شام، وصله، ثیاب، جامهٔ شوخ، گرد و خاک، روی تیره‌رنگ، حساب.

حوزهٔ معنایی (مدلول تقابل فقیر و غنی): خواری، مزد، نکوهش، عتاب، پایمال، حقوق، خان، جناب، خون ریختن، زالو، خون‌مکیدن، آز، خودپرستی، حقیقت، حاکم شرع، رشوه، مردارخواری، کباب، غراب، دانش، کتاب، حکم، سیاست، غم، اضطراب، وصله، جامهٔ نیکو، جامهٔ شوخ، حساب، نوشتن، محضر.

پروین برای عینیت‌بخشی به مفهوم فقر و ثروت از دو گونه نشانهٔ اجتماعی استفاده کرده است: نخست، نشانه‌های معیشتی که به خوراک و پوشاک مربوط است؛ و دوم، نشانه‌های سطح سواد و آموزش که فاصلهٔ طبقاتی را هرچه عمیق‌تر و برنده‌تر نشان می‌دهد. به‌علاوه، گویای گسترش سطح توقعات و آگاهی مردم و تحول فرهنگی جامعه است. اگر بخواهیم تحلیل درستی از این دو حوزه ارائه دهیم، لازم است با حوزه‌های واژگانی مشابه آن نزد شاعران دوره‌های مختلف نیز آشنا باشیم. نمونهٔ شاخص آن جدال سعدی با مدعی در *گلستان* است. سعدی که یک‌بار در *بوستان*، در باب «در عدل و تدبیر و رأی» (به‌ویژه در حکایت آخر این باب) و بار دیگر در *گلستان*، در باب «تأثیر تربیت» به این مقوله نگاهی عمیق می‌اندازد، از حوزهٔ واژگانی زیر استفاده می‌کند:

حوزهٔ واژگانی (دال توانگری): قدرت، ارادت، نعمت، دخل، راحت، مقصد، تناول، مکارم، وقف، نذر، مهمانی، جود، سجود، مزکّی، عرض مصون، کسوت، نظیف، دل‌فارغ، لقمه لطیف، صحت عبادت، جمع و حاضر، ید علیا، لهم رزق معلوم، توانگرهمت، درویش‌سیرت.

در حوزهٔ واژگانی سعدی دال‌های توانگری بر دال‌های درویشی غلبه دارد. وانگهی، او درویشی را با پیوند آن به فقر، به بینامتنیتی دینی‌ـعرفانی (کاد الفقر ان یکون کفرا و الفقر فخری) گره می‌زند و معنایی دوپهلو به آن می‌بخشد. همین بینامتنیت در دفاع از موضع توانگری به‌مدد او می‌آید. سپس، در حوزهٔ معنایی، به‌جای تقابل میان فقر و غنا به تقابل دیگری با عنوان درویش‌صورتی و درویش‌سیرتی قائل می‌شود تا مرز میان فقیر و غنی را کم‌رنگ و بی‌ارزش جلوه دهد. او با این گزینش خود در حوزهٔ معنایی قصد دارد تا از میدان قدرت و موضع فرادست با مخاطب گفت‌وگو کند. چنان‌که موضع خود را در جایگاه نمایندهٔ طبقهٔ حاکم به «ید علیا» و موضع مدعی را در جایگاه طبقهٔ فرودست به «ید سفلی» تعبیر

Archive of SID

www.SID.ir

می‌کند و می‌گوید: «هرگز این بدان کی ماند؟». او با این تشبیه خود رابطهٔ غنی‌ـدرویش را هم‌پایهٔ رابطهٔ میان خالق‌ـمخلوق می‌شمارد و با قائل‌شدن به مقام خداوندگاری، قدرت و سلطه برای گروه نخست، در آخر، کلام خود را با مدح اتابک ابی‌بکر سعد زنگی ختم می‌کند. همین پایان مؤید تبدیل دیالوگ سعدی‌ـمدعی یا من‌ـتو به مونولوگ سعدی‌ـسعدی یا من‌ـاوست که در آن، مدعی حکم دیگریِ حذف‌شدنی را دارد. پرسش‌های سعدی، درمجموع، عبارت‌اند از:

> پیداست که از معدهٔ خالی چه قوّت آید وز دست تهی چه مروّت وز پای تشنه چه سیر آید و از دست گرسنه چه خیر؟ بی‌توشه چه تدبیر کنی وقت بسیج؟ ابنای جنس ما را به مرتبهٔ ایشان که رساند و ید علیا به ید سفلی چه ماند. نبینی که حق جلّ‌وعلا در محکم تنزیل از نعیم اهل بهشت خبر می‌دهد که اولئکَ لَهم رزقٌ معلومٌ تا بدانی که مشغول کفاف از دولت عفاف محروم است و ملک فراغت زیر نگین رزق معلوم. تو کی به دولت ایشان رسی که نتوانی جز این دو رکعت و آن هم به صد پریشانی (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۶۲).

سعدی با پیروی از مقاصد ضمنی، که از مهم‌ترین آنها دفاع از موضع قدرت و دراختیارداشتن دست بالا در این مجادله است، از پرسش‌های بلاغی با جواب‌های آنی استفاده می‌کند. این جواب‌ها بلافاصله عملاً فضای گفت‌وگو را به‌سمت تک‌گویی می‌کشاند. علاوه‌بر سبک سؤال و جواب، گونهٔ متن که عبارت از ادب پندنامه‌ای است هم در بی‌اثرگذاشتن پرسش به‌منزلهٔ ابزار گفت‌وگو مؤثر است. ادب پندنامه‌ای کلامی، سنت‌گرا و محافظه‌کار است.

> محافظه‌کاری آن ازجمله بیانگر این نکته است که این نوع ادب درپی روشنگری وضعیت اخلاقی فرد در جامعه و روشنگری سامان اخلاقی جامعه نیست، بلکه بازتاب دانسته‌های ازپیش‌اندیشیده دربارهٔ بایستگی‌ها و نابایستگی‌هایی است که هدف از آن سازگاری منفعلانه و ناآگاهانهٔ فرد با اجتماع است (قاضی‌مرادی، ۱۳۹۲: ۱۳۱).

با توجه به دایرهٔ واژگانی سعدی در *گلستان*، درمی‌یابیم که او اساس گفت‌وگوی خود را بر ضعیف و ناچیز انگاشتن تفکر و قابلیت مخاطب خود گذاشته است و صدای خود را نیز انعکاسی از افکار دیگران ـطبقهٔ حاکم و صاحب قدرتـ می‌بیند.

درمقابل، پروین نه به نشانه‌های بینامتنی متوسل می‌شود و نه فقر را با اصطلاحات مشابه آن در حوزهٔ دین یا عرفان پیوند می‌زند؛ زیرا قصد ندارد اجازه دهد چیزی بر معنای ظاهری و اجتماعی فقر سایه بیندازد. او کلام خود را از همان ابتدا با پرسش شروع می‌کند.

Archive of SID

www.SID.ir

اما، برخلاف سعدی، که پرسش بلاغی را در اشاره به جوابی مقدر به‌کار می‌بندد، از پرسش به امر و از آن، به خبر منتقل می‌شود. پرسش‌هایی که بلافاصله با پاسخ همراه می‌شوند، عمدتاً برای بیان احساسات تندی همچون خشم، درهم‌ریختگی و سردرگمی متکلم به‌کار می‌رود و خواننده را در موقعیتی قرار می‌دهد که احساس ملالت، خستگی، بلاهت یا رضایتمندی از خود نداشته باشد. در اصل، این پرسش‌ها مجال تأمل و واکنش مدعی را محدود می‌کند. پرسش‌های پروین، برعکس، در جهت تحریک احساسات و ایجاد واکنش در مخاطب است. او دربارهٔ مخاطب یا واکنش‌های او پیش‌داوری نمی‌کند؛ برخلاف سعدی، که بارها از واژگان یا گزاره‌های ارزش‌گذارانه و وجهی نظیر «مدعی»، «عنان طاقت درویش از دست تحمل رفتن»، «تیغ زبان برکشیدن»، «اسب فصاحت در میدان وقاحت جهانیدن»، «ذلیل‌کردن»، «دست تعدی درازکردن»، «بیهده‌گفتن آغازکردن»، «سنت جاهلان بودن که...» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۶۲-۱۶۸) استفاده می‌کند. پروین، پس از طرح پرسش‌های متوالی، جمله‌های امری و خبری خود را نیز درمقام پرسش غیرمستقیم به‌کار می‌برد. پرسش‌های او، برخلاف سعدی، غیرمنتقدانه و بیانگرانه نیست، بلکه پرسشی انتقادی است که همانند مدعا بیان می‌شود و بر افکار، تصورات و جریان آتی سخن نیز اثر می‌گذارد. او با ذکر واژگانی متفاوت با واژگان سعدی، همچون دانش، حساب، کتاب و نوشتن، مؤلفه‌های معنایی دیگری از محرومیت را در جامعهٔ ایرانی معرفی می‌کند. از دید او، فقر دارای مؤلفهٔ معنایی «بدون خوراک، بدون پوشاک، و بدون دانش» است. پرسش نیز درست در خدمت مؤلفهٔ سوم و جبران آن به‌کار می‌رود.

ب. متشکلهٔ صرفی و نحوی

ازجمله مؤلفه‌های دستوری درخور تأمل در شعر پروین، که در ایجاد دلالت‌های پنهان در متن نقش تعیین‌کننده‌ای دارد، باید به اِفراد و جمع اشاره کرد. واژهٔ «رنجبر» که در ردیف شعر نشسته است، درمقابل واژه‌ای چون «امیران» و «حکام» حاوی مؤلفهٔ معنایی «قدرت» دربرابر «صاحب قدرت» است. به‌دیگرسخن، واژهٔ مفرد بیانگر معنای پنهان تفرقه و پریشانی است. درحالی‌که در حکایت *گلستان*، اگرچه صورت جمع (توانگران و درویشان) درکنار هم دیده می‌شود، دایرهٔ واژگانی توانگران همه‌جا جمع است، اما درویشان ازحیث متعلقات مفرد می‌آید (پراکنده‌روزی، معده‌خالی، دست‌تهی، پای‌تشنه، دست‌گرسنه، درویش بی‌معرفت، برهنه، گرفتار و نظایر آن). این‌همه درکنار حوزهٔ معنایی متن، که باز هم بر مجموع‌بودن توانگر دربرابر پریشانی درویش دلالت می‌کند، خود گویای اتحاد و قدرت توانگران است:

Archive of SID

www.SID.ir

«پس عبادت اینان به قبول اولیتر که جمعند و حاضر نه پریشان و پراکنده‌خاطر اسباب معیشت ساخته و به اوراد عبادت پرداخته» (سعدی، ۱۳۸۴: ۱۶۳). کاربرد ضمایر نیز از دیگر علائم معنادار متن به‌شمار می‌آید. سعدی درویشان و توانگران را نه به‌صورت مستقیم، بلکه با ضمیر سوم‌شخص خطاب می‌کند، اما پروین رنجبر را مستقیم و پیوسته مخاطب قرار می‌دهد، درحالی‌که به توانگران و قدرتمندان با صیغهٔ سوم‌شخص اشاره می‌کند. به‌همین‌دلیل، لحن پروین به‌واسطهٔ کاربرد کنایه و تعریض در کلام به طنز نزدیک شده، اما لحن سعدی رسمی و جدال‌انگیز است. سعدی در یک بیت، که آن را از *بوستان* نقل می‌کند، به نوعی از خویش‌ـ بینامتنیت، یعنی ارجاع به اثری از خود، سود می‌جوید، اما با تغییر ضمیر دوم‌شخص به اول‌شخص:

گر از نیستی دیگری شد هلاک　　مرا هست بط را ز طوفان چه باک

تغییر در ضمیر می‌تواند بر معناهای ایدئولوژیک پنهان دلالت کند؛ چه اینکه درصورت کاربرد ضمیر دوم‌شخص خطابی، چنان‌که در *بوستان* می‌بینیم، آن را به تفکر گوینده درباب توانگران حمل می‌توان کرد. اما درصورت دوم، ضمیر اول‌شخص، معنای عتاب و سرزنش گوینده را می‌رساند. جامعهٔ سعدی جامعهٔ استبدادی و جامعهٔ پروین بازتاب فضای عصر مشروطیت و عدالت‌خواهی است. در جامعهٔ استبدادی، «دیگرنمایی به‌معنی پوشیده‌داشتن اعتقادات و کردار واقعی خود و پای‌بندی دروغین و ریاکارانه به اعتقادات و کردارهایی که در شرایط معین انسان را از خطر استبداد مصون نگه می‌دارد، ازجمله خصائص مردمان گرفتار استبداد، است» (گودرزی، ۱۳۸۸: ۲۳). تغییر ضمیر ازحیث ایدئولوژیک و معنای پنهان در متن، نشانه‌ای از اجبار شاعر برای دیگرنمایی فکری و کرداری می‌تواند بود. او با کاربرد ضمیر «مرا» امری اجتماعی را موضوعی شخصی جلوه می‌دهد و با استفاده از ضمیر «تو را» چه‌بسا امری شخصی را ماهیتی اجتماعی‌تر می‌بخشد؛ بدین‌ترتیب که «تو» به توانگر نوعی دلالت می‌کند. در کلام سعدی، من یا توی برتر دربرابر دیگریِ فروتر قرار دارد. اما، در کلام پروین، تکرار منادای «ای رنجبر» عملاً تأکید را بر فقیر می‌گذارد و حاکم و امیر و توانگر را به‌جای سوم‌شخص یا دیگریِ فروتر و غایب می‌نشاند. ضمیر سوم‌شخص مسلط در کلام پروین و سعدی گویای آن است که رابطهٔ من-تویی شکل نگرفته و ارتباط یا دیالوگی که هدف آن کسب شناخت و معرفت دوسویه است ایجاد نشده است. در کلام سعدی، این درویش است که او و دیگری تلقی می‌شود و به آن به چشم شیء و وسیله‌ای

Archive of SID

www.SID.ir

برای رسیدن به هدف دیگری نگاه می‌شود و در کلام پروین، با مخاطب قراردادن رنجبر و نشاندن او در مقام «تو»، توانگر در جایگاه دیگریِ حذف‌شدنی قرار می‌گیرد؛ بنابراین، ضمیرها گویای ایدئولوژی پنهان در بطن واژه‌های متن به‌شمار می‌آیند.

نکتهٔ دیگر آنکه معمولاً در علم نحو و علم معانی و بلاغت از جابه‌جایی گزاره‌های خبری به‌جای امری، یا پرسشی به‌جای امری و خبری سخن گفته می‌شود، اما به کاربرد خبر به‌جای پرسش اشاره‌ای نشده است. وقتی می‌گوید:

مردم آنان‌اند کز حکم و سیاست آگه‌اند کارگر کارش غم است و اضطراب ای رنجبر
هر چه بنویسند حکام اندر این محضر رواست کس نخواهد خواستن زایشان حساب ای رنجبر

درواقع، مخاطب را تشویق می‌کند که از خود بپرسد چرا رنجبر نباید از سیاست آگاه باشد و چرا کسی نباید از حاکمان حساب و جوابی بخواهد؟ این پرسش‌ها را می‌توان «پرسش‌های غیرمستقیم انتقادی» نام نهاد که هدف از آن انتقاد و ارزیابی از وضعیت موجود است. طبیعتاً، در دورهٔ حاکمیت استبداد چنین گزاره‌هایی به‌سبب غلبهٔ فضا و منش استدلال‌گریزی و عقلانیت‌ستیزی جایگاهی نداشته است. اما، در دوران مشروطه، فضا برای انتقاد، استدلال و خوداظهاری فراهم شده و درنتیجه شاهد شکل‌گیری گزاره‌های پرسشی و غیرپرسشی متفاوت با گذشته هستیم.

ج. متشکلهٔ آوایی

در شعر پروین ردیف در نقش منادا ظاهر شده است. «در کلمات منادا تکیه بر روی هجای اول قرار دارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۹). در غیر منادا، تکیه بر هجای آخر قرار می‌گرفت، اما در اینجا، هجای «رنج» به‌جای «بر» هجای تکیه‌بر شده است. تکیه دارای نقش تأکیدی است، به‌ویژه آنکه در گزاره‌های پرسشی، علاوه‌بر تأکید تکیه، آهنگ خیزان نیز تمام توان معنایی را به بخش پایانی جمله منتقل می‌کند و تأکید مضاعفی بر واژهٔ «رنجبر» شکل می‌گیرد. در شعر پروین ردیف درمجموع متشکل از سه هجا (دو بلند و یک کشیده) است که ازاین‌بین، تکیه بر هجای کشیده و تکیه‌بر قرار گرفته است. هم‌خوان /ɾ/ ازجمله هم‌خوان‌های روان است که کیفیت‌هایی چون روان‌شدن، لغزیدن و سریدن در فضای آزاد را تداعی می‌کند؛ بنابراین، تکرار آن در طول ابیات شعر می‌تواند در هماهنگی با پیام کلی متن، که بیداری، جنبش و حرکت است، قرار گیرد. هم‌خوان انسدادی /g/ نیز آوایی است که تلفظ آن مستلزم خروج ناگهانی هوا به خارج است (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳) و می‌تواند صداهای خشک و کوبنده را تداعی کند. این حالت سختی و خشکی را در درنگ‌ها و مکث‌هایی که در طول یک بیت یا در مجموع ابیات تکرار می‌شود هم می‌توان دید. این

Archive of SID

www.SID.ir

مکث‌ها، به‌ویژه با کاربست قافیه‌هایی که به هجای کشیده ختم شده‌اند، تقویت می‌شود: «آفتاب، آب، عتاب، جناب، خضاب و...». مصوت بلند /آ/ که از واکه‌های درخشان است، برای بیان صداهای بلند، هیاهو و توصیف اندیشه‌ها و احساساتی به‌کار می‌رود که در هنگام تجلی آنها صدا اوج می‌گیرد (همان، ۳۰-۳۱). در این حالت، هم‌خوان /ɾ/ درکنار واکهٔ /ɑ/ تحرک، خیزش و طغیانی را که غرض اصلی و غایی شعر است به مخاطب القا می‌کند. انتخاب بحر رمل نیز همراه با چهاربار تکرار واکهٔ /آ/ به تحکیم این غرض یاری رسانده است. درحالی‌که موسیقی در کلام سعدی در خدمت اهداف زیبایی‌شناختی است و کمتر به‌سوی انتقال یا القای غرض و معنایی خاص جهت گرفته است. از قرائن دال بر کارکرد زیبایی‌شناختی موسیقی سجع‌ها، کوشش نویسنده در قرینه‌سازی جمله‌ها و عبارات، و استفاده از صنایع بدیعی در این قرینه‌هاست که گاه سبب اطناب در کلام شده است: «گفتم به‌عذر آنکه از دست متوقعان به‌جان آمده‌اند و از رقعهٔ گدایان به فغان». هرچند نمونه‌های این اطناب به‌سبب التزام در قرینه‌سازی در کل متن اندک است، همین اندک نیز می‌تواند ذهن مخاطب را از معنا به‌جانب لفظ و صورت بگرداند. اما، موسیقی در شعر پروین کمتر زیبایی‌شناختی و بیشتر معنامحور است. این تفاوت نیز، به‌غیر از سبک متفاوت هریک، از اهداف گویندگان از پرداختن متن برمی‌خیزد.

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاضر نشان داد که برای درک وجه پنهان معنا در یک گزاره، مطالعهٔ اجزا و متشکله‌های دستوری آن به‌تنهایی راهگشا نیست، بلکه سطوح گوناگون نشانه‌ها درقالب چهار ساحت «معناشناختی، واژه‌شناختی، نحوی و آوایی»، که به‌منزلهٔ الگوی پیشنهادی در این مقاله به‌کار بسته شد، می‌تواند ابزار مناسبی در بررسی هرچه عینی‌تر اغراض و دلالت‌های ثانوی یک گزاره، با توجه به بافت متنی آن، به‌شمار آید. به‌علاوه، در جایی که علم معانی در طرح رایج خود، جمله‌ها را مستقل در نظر می‌گیرد، این الگو بر لزوم توجه به عناصر متعدد بافتی برای تشخیص درست دلالت‌های پنهان واژه‌ها تأکید می‌کند. علاوه‌براین، این نکته اثبات شد که ادبیت اثر ادبی را صرفاً صورت‌های خیالی آن پدیدار نمی‌سازد، بلکه آوا، نحو و واژگان نیز هریک به‌سهم خود خاصیت القاگری درخور توجهی دارند که به‌ترتیب و ضمن خوانش‌های مکرر و متعدد از متن خود را نمایان می‌سازند. دراین‌صورت، باید گفت که معنا

Archive of SID

www.SID.ir

لایه‌لایه است و استخراج لایه‌های آن به سطوح دانشی خواننده و آشنایی او با متن پیش‌رو و متن‌های پیشین وابسته است. آنچه بیش‌ازهمه می‌تواند در این خوانش تأثیرگذار باشد، عنصر تکرار است. تکرار در سطح واژه و متشکله‌های آن، ازقبیل دال واحد و مدلول واحد، هم‌گنه‌های معنایی و در سطح آوا، القاگری واکه‌ها و هم‌خوان‌ها را به‌دنبال دارد. این امر تأثیر متقابل صورت و محتوا را در متن روشن می‌کند و بر ضرورت توجه به این چندلایگی معنایی و دلالی در تشخیص اغراض و دلالت‌های پنهان و ثانوی ازمنظر بلاغی و زبان‌شناختی تأکید می‌کند. در آخر، شایان یادکرد است که کاربست این الگو ما را در انجام مطالعات سبک‌شناختی تطبیقی متون ادبی یاری می‌رساند.

پی‌نوشت

1.Denotation
2.Connotation
3.Lexical
4.Collocation
5. Discourse analysis
6. Abnormal
7. Intention
8. Compréhention

۹. درست است که در نوشتار لحن کلام تا حد زیادی از دست می‌رود، اما در کتاب‌های سبک‌شناسی متأخر، به‌ویژه سبک‌شناسی‌های روایت (مانند کتاب *زبان‌شناسی و رمان* راجر فاولر، ۱۳۹۰: ۹۰) عوامل تشخیص لحن در گفتار نیز ملاحظه شده است. فاولر با بررسی چستاری از دی.اچ.لارنس عنوان می‌کند که نحو خاص این قطعه باعث ایجاد الگوی آهنگی برجسته‌ای در آن شده است. این الگو لحن عمیقاً بلاغی این قطعه را می‌رساند؛ بنابراین، ساخت آوایی این متن هماهنگ با پیشرفت معنا عمل می‌کند. با این وصف، شاید بتوان وجود لحن را در نوشتار نیز همچون گفتار پذیرفت.

10. Réseaux semantiques
11. Champs semantique
12. Champs lexical

۱۳. نظریه‌پردازان حوزهٔ انواع ادبی ازجمله کاته هامبورگر آلمانی این موضوع را که در حماسه، زمان گذشته به‌کار می‌رود و زمان حال، سرنمونهٔ غزل و تغزل است پیشتر عنوان کرده بودند. به این منظور بنگرید به:
Kate Hambourger (1977). Logique des genres littéraires, Paris: Seuil, pp 75-87.

۱۴. مشخص است که گاهی در یک شعر یا گزاره‌ای از زبان، معانی در صف دوم می‌ایستد و جلوداری از آن موسیقی است. بی‌عنایتی به لایهٔ آوایی، درواقع، به‌معنای کم‌اهمیت جلوه‌دادن علم بدیع است (زرقانی، ۱۳۸۴: ۶۸). آواها جزئی از لایهٔ بیرونی زبان را تشکیل می‌دهند و رهگشای رسیدن به هستهٔ درونی یا همان دلالت‌های معنایی کلام قرار می‌گیرند. فی‌المثل در بیت «فغان کاین لولیان شوخ شیرین‌کار شهرآشوب...»، موسیقی نقش زیادی در القای معنا و عاطفه دارد. ما مفهوم یغماگری ترکان را بیش از هر چیز از تکرار پرسروصدای «ش» در مصراع اول درمی‌یابیم (همان، ۶۷). در بحر متقارب یعنی همان وزن *شاهنامه* نسبت

Archive of SID

www.SID.ir

هجاهای بلند به کوتاه بیشتر است. دراین‌باره خانلری معتقد است که همیشه تألیفی از الفاظ که در آنها شمارهٔ نسبی هجاهای کوتاه بیشتر از بلند باشد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تر است و به‌عکس، حالت‌های ملایم‌تر که مستلزم تأنی و آرامش هستند با هجاهای بلند سازگارتر است (ناتل‌خانلری، ۱۳۳۳: ۲۵۷). شفیعی‌کدکنی نیز معتقد است که نظم و ترکیب حروف و آواها باید تداعی‌کنندهٔ فضای حماسی باشد و شاعر توانا کسی است که بتواند به فراخور موضوع و حالت‌ها از ظرفیت‌های آوایی زبان از قبیل زیر و بمی، طنین، و کیفیاتی مانند صفیری، غنه‌ای، انفجاری و... استفاده کند. برای نمونه، به تکرار واج /ش/ در آغاز نبرد رستم و اسفندیار اشاره می‌کند که با تداعی شیهه و خروش اسبان توانسته برای ورود به فضای نبرد زمینه‌سازی کند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۶۳).

15. Co-text
16. Coherence
17.Éclatante
18. Liquide

منابع

اطهاری نیک‌عزم، مرضیه (۲۰۱۰) «هالهٔ معنایی واژگان و زاویهٔ دید: دو مفهوم نزدیک به هم». *مطالعات زبان فرانسه*. سال اول. شمارهٔ ۲: ۲۶-۵.

اعتصامی، پروین (۱۳۷۴) *دیوان*. با مقدمهٔ ملک‌الشعرای بهار. تهران: ساحل.

خیام، عمربن‌ابراهیم (۱۳۶۲) *رباعیات*. تصحیح یوگنی ادواردوویچ برتلس. تهران: گام.

زارعی‌فرد، رها (۱۳۸۵) بررسی ناگفته‌های گفتمان فارسی (مبتنی بر دو نمایش‌نامهٔ فارسی معاصر). رسالهٔ کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی. اصفهان: دانشگاه اصفهان.

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۴) «یک الگو برای بررسی زبان شعر». *مطالعات و تحقیقات ادبی*. شمارهٔ ۵و ۶: ۵۵-۸۴.

سعدی، مصلح‌بن‌عبدالـله (۱۳۸۴) *گلستان*. تصحیح و شرح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) *موسیقی شعر*. چاپ چهاردهم. تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) *معانی*. تهران: میترا.

عباسی، حبیب‌الـله و حجت کجانی حصاری (۱۳۹۵) «نقش موسیقی در گزینش واژگان نفثةالمصدور». *دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. سال بیست‌وچهارم. شمارهٔ ۸۰: ۱۱۵-۱۳۶.

العموش، خلود (۱۳۸۸) *گفتمان قرآن: بررسی زبان‌شناختی پیوند متن و بافت قرآن*. ترجمهٔ حسین سیدی. تهران: سخن.

فاولر، راجر (۱۳۹۰) *زبان‌شناسی و رمان*. ترجمهٔ محمد غفاری. تهران: نی.

Archive of SID
www.SID.ir

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹) *شاهنامه*. تصحیح انتقادی جلال خالقی‌مطلق. تهران: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

قاضی‌مرادی، حسن (۱۳۹۱) *شوق گفت‌وگو و گستردگی فرهنگ تک‌گویی در میان ایرانیان*. تهران: دات.

قویمی، مهوش (۱۳۸۳) *آوا و القاء رهیافتی به شعر اخوان ثالث*. تهران: هرمس.

گودرزی، غلامرضا (۱۳۸۸) *درآمدی بر جامعه‌شناسی استبداد ایرانی*. تهران: مازیار.

ناتل خانلری، پرویز (۱۳۳۳) «نغمهٔ حروف». *سخن*. شمارهٔ ۸. دورهٔ ۵: ۵۷۳-۵۷۹.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹) *نوای گفتار در فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

محمدیونس‌علی، محمد (۱۳۹۱) *معنی و هاله‌های معنایی*. ترجمهٔ نفیسه زمانی. قم: فراگفت.

Garric, N; Calas, Frédéric (2010) *Introduction a la Pragmatique*. Paris: Hachette.

Carter, Ronald (2004) *Language & Creativity*. London & New York: Routledge

Hambourger, Kate (1977*) Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil.

Hervey, S & Higgins, I (1992) *Translation*. London: Routledge

Hjelmeslev, Louis (1968) *Prolégomènes à une théorie du langage*. Paris: editions de Minuit.

Lyons, J (1987) *Language & Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.

——— (1977) *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press,

Martinet, André (1967) "Connotations, Poésie et Culture". In To Honor Roman Jacobson, The Hague-Paris: Mouton

Munday, Jeremy (2001) *Introducing Translation Studies*. London & New York: Routledge.

Nida, E & Taber, Ch (1974) *The Theory & Practice of Translation*. Leiden: E. J. Brill.

Osgood, C. et al (1975) *The Measurement of Meaning*. Urban: University of Illinois Press.

Palmer, F (1981) *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.

Payle, T & Allgeo, J (1970) *English. An Introduction to Language*. New York: Harcount , Brace & World.

Archive of SID

www.SID.ir