

# بیان غیر صریح در شاهنامه فردوسی مبتنی بر نظریه‌ی معنا شناسی

## کاترین کبررات

دکتر اکرم رحمانی<sup>۱</sup>



تاریخ دریافت: ۹۳/۱۱/۰۲

تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۸/۰۴

### چکیده

کاترین کبررات، زبان شناس مشهور فرانسوی، در یکی از آثار ارزشمند خود با عنوان «بیان غیر صریح»، بحثی را در مورد ارتباطات کلامی مطرح می‌کند که سرآغاز مطالعات بعدی در زمینه‌ی معناشناسی، زبان شناسی و به ویژه علم ارتباطات قرار می‌گیرد. از نظر وی، امکان ایجاد بیان صریح بسیار کمتر است و اغلب ارتباطات کلامی روزمره‌ی ما صریح نیست و در اصل ما بیشتر با بیان خود، نیت باطنی و اراده‌ی پنهانی خود را به طور غیر صریح در گزاره می‌گنجانیم. بنابراین، همواره در گزاره، حضور ناگفته‌ها بر گفته‌ها می‌چربد و حجم و وسعت آن‌ها نسبت به گفته‌ها یا بیان صریح در گزاره بسیار گسترده‌تر است. بیان چنین گزاره‌هایی مخاطب را وادار می‌کند تا درباره‌ی کم و کیف آن‌ها فکر کند و به رمز گشایی بپردازد. هدف از این پژوهش، بررسی بیان غیر صریح در شاهنامه‌ی فردوسی بر اساس نظریه‌ی معناشناسی کبررات و تجزیه و تحلیل این نوع بیان در این شاهکار بزرگ حماسی است. نتایج به دست آمده نشان‌دهنده‌ی آن است که: در شاهنامه‌ی فردوسی به وفور از بیان غیر صریح به شیوه‌ای زیبا و رسا و منطبق با اصول و قواعد معناشناسی زبان استفاده شده و فردوسی در به کارگیری زبان و عوامل فرا زبانی، بسیار موفق بوده است.

**کلید واژه:** بیان، غیر صریح، نظریه، معناشناسی، کبررات، شاهنامه.

۱ - استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رشت، دانشگاه آزاد اسلامی، رشت، ایران. [peighamesorush@yahoo.com](mailto:peighamesorush@yahoo.com)

## ۱- مقدمه

انسان با به کارگیری زبان، در شبکه‌های نامحدود بیانی و معنایی قرار می‌گیرد و در ارتباطات خویش پیوسته به امکاناتی جدید دست می‌یابد. عوامل فرازبانی نیز در تولید زبان نقش عمده‌ای دارند. کربرات، زبان شناس فرانسوی، معتقد است که در موارد بسیاری، گوینده، نویسنده و یا شاعر، منظور خود را به صورت غیر صریح به مخاطب عرضه می‌کند و او را در مقابل دو معنای متفاوت قرار می‌دهد: معنای صریح و معنای غیر صریح. در این زمینه به نقش برخی تروپ‌ها در ارتباطات کلامی و رابطه‌ی آنها با اعمال زبانی اشاره می‌کند.

کربرات، ساز و کارهای زبانی را دال‌های کاملاً زبان شناختی را برای معانی و مفاهیم می‌داند. او این عناصر موجود در ارتباطات محاوره‌ای را مانند علائم نقطه‌گذاری و غیره می‌داند که در ارتباطات نوشتاری به کار گرفته می‌شوند.

او اعتقاد دارد که حرکات بدن و سایر اعمال فیزیکی (مانند: نحوه‌ی نگاه، تغییر قیافه و غیره) که ما می‌توانیم حین گفت و گو با دیگران از خود نشان دهیم، نیازی به مهمیز آوایی (دال) ندارند و اغلب به صورت مهمیزهای «شبه کلامی» در نظر گرفته می‌شوند. همچنین این بیانات غیر صریح باید چنان استخراج شوند که از اصول و منطق قابل توجهی برخوردار و برای همگان قابل فهم باشند. کربرات، علاوه بر منطقی بودن پیش فرض‌ها، نوعی تسلسل، احتمال، تقدم، تأخر و درجه‌ی اهمیت نیز برای آنها قائل می‌شود. پیش فرض‌ها، نباید غیر واقعی جلوه کنند و باید احتمال تحقق آنها وجود داشته باشد. البته وجود، استخراج و طبقه بندی تمامی پیش فرض‌های ممکن، به نحوه‌ی بیان گزاره گذار و به توان و قابلیت‌های مخاطب بستگی دارد.

وی معتقد است که «گفتن» همان انجام دادن چیزی است تحت چیزی دیگر. به عنوان مثال، تصور می‌کنیم که زنگ در به صدا در می‌آید در حالی که مادر در باغچه‌ی



و پنهانی و بیانی که به صورت القایی فقط درباره‌ی یک موضوع و خطاب به عده‌ای مشخص باشد، بسیار تأثیرگذارتر از کلام آشکار و همه گیر است. او القائات را از دو دیدگاه مورد بررسی قرار می‌دهد: درجه‌ی پنهان بودن آن‌ها و امکان تحقیقشان. اگر یک بیان القایی در لایه‌های بسیار عمیق تری شکل گیرد، امکان دریافت و تحقق آن کمتر خواهد بود و بدین ترتیب نقصی در ارتباط کلامی ایجاد می‌شود، زیرا اگر هدف گزاره گذار از ایجاد گزاره انتقال القائات خویش باشد و اگر مخاطب به هر دلیلی قادر نباشد آن‌ها را استخراج کند، پس چنین ارتباطی ابتر خواهد بود. بنابراین، درجه‌ی پنهان بودن القائات با تحقق آن‌ها رابطه‌ی مستقیمی دارد. گاهی نیز برداشت القائات، تصنعی از گزاره منجر به سوء تفاهم در ارتباطات کلامی می‌شود. به عبارت دیگر، مخاطب گاهی از لحاظ پیشینه‌ی ذهنی اش که از گذشته دارد یا به دلیل این که فرستنده‌ی پیام را نمی‌شناسد یا به دلیل این که با بافت ارتباطی کلامی آشنایی ندارد، القائاتی را برای خود ایجاد می‌کند که در گزاره گذاشته نشده اند، در چنین شرایطی نیز اصل ارتباط و انتقال معنا با مشکل مواجه می‌شود، اما کنایات اندکی جدی‌تر از القائات هستند و پیام مخفی را با جدیت بیشتری به مخاطب می‌رسانند. کنایات اغلب در لایه‌های به نسبت کم عمق زبان شکل می‌گیرند و نسبت به القائات از وضوح بیشتری برخوردارند. این نوع بیان غیر صریح نیز اغلب بدخواهانه است و برای تخریب دیگران به کار گرفته می‌شود.

کریبات با طرح مشکل ذهنیت ارسال کننده‌ی پیام در زبان، نشان می‌دهد که گزاره‌ها تا چه حد می‌توانند متأثر از ذهنیت گوینده یا نویسنده‌ی پیام باشند و در این حالت، چقدر ممکن است مخاطب با مشکل مرجع یابی و معنا یابی مواجه گردد. از نظر او، بیان همیشه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و در موارد بسیاری گوینده یا نویسنده منظور خود را به صورت غیر صریح به مخاطب عرضه می‌کند. در این جا



مخاطب نمی‌تواند پیام را تأویل و تفسیر و معنای دقیق آن را دریافت کند. کبریات به تروپ‌های دیگری نیز اشاره می‌کند که به تروپ‌های غیر کلاسیک یا تروپ‌های منظوری مشهورند. این تروپ‌ها اغلب در حیطه‌ی علم تحلیل کلام مطرح می‌شوند و با قوانین و مقررات گفتمان و ساز و کارهای حاکم بر ارتباطات کلامی، مورد بررسی قرار می‌گیرند.

«یکی از تروپ‌های مطرح شده توسط کبریات، تروپ غیر صریح گرا است که هدف آن غیر صریح ساختن معنای صریح و برعکس است. وی این نوع تروپ را به دو گروه تقسیم می‌کند: تروپ‌هایی که در آن‌ها، مسأله‌ی «پیش فرض» در ایجاد بیان غیر صریح از اهمیت بیشتری برخوردار است و تروپ‌هایی که نقش تلویح در آن‌ها بسیار چشمگیر است.» (همان: ۱۳۸)

تروپ‌های تلویحی نیز به عنوان یکی دیگر از تروپ‌ها برای آگهی‌های تبلیغاتی به کار می‌رود و اغلب همراه تصاویر در معرض دید مخاطبان قرار می‌گیرد.

## ۲- ۱- ۱ تروپ تخیلی

«تروپ دیگری که کبریات به آن اشاره دارد، تروپ تخیلی است. در این نوع تروپ، بیشتر از جا به جایی در سطوح واقعیت و تخیل سخن گفته می‌شود. بیشتر متون داستانی یا ادبی دارای جنبه‌های تخیلی‌اند و مخاطبان این نوع آثار همواره در تشخیص واقعیت و تخیل دچار مشکل می‌شوند. نمونه‌های زیادی در آثار ادبی وجود دارد که می‌توان آن‌ها را در قالب تروپ تخیلی مطرح کرد، ولی کبریات مثال جالبی از اثر نویسنده‌ی مشهور فرانسوی، مارگریت دوراس ذکر می‌کند که قابل تأمل است. دوراس در اثر خود با عنوان «مردی که در راهرو نشسته است»، با استفاده از فن جا به جایی واقعیت تخیل، مخاطب خود را از دنیای تخیلی به دنیای واقعیت سوق می‌دهد،



«ارتباط کلامی (به ویژه محاوره‌ای)، برای پیام ارسالی، سه نوع مخاطب در نظر گرفته می‌شود: مخاطب مستقیم، مخاطب غیر مستقیم و مخاطبی که از دید گوینده غایب است. پس، هنگامی از تروپ ارتباطی سخن به میان خواهیم آورد که نظم معمول در سطح گیرنده‌ی پیام ایجاد شود. به عبارت دیگر، زمانی که گیرنده‌ی غیر مستقیم یا غایب از دید به ظاهر به عنوان گیرنده‌ی ثانوی تلقی شود، ولی در اصل گیرنده‌ی اصلی پیام ما باشد، در این جا با نوعی تروپ ارتباطی رو به رو خواهیم شد. (همان: ۱۴۱)

مولیر، نمایشنامه نویس فرانسوی در آثاری مانند خسیس و تارتوف (ریاکار)، بیش از دیگر آثار خود، تروپ‌های ارتباطی را به کار برده است. به عنوان مثال، در پرده‌ی دوم تارتوف، وقتی دورین در برابر اورگون قرار می‌گیرد و نمی‌تواند آزادانه سخن بگوید، کلاه خود را مخاطب قرار می‌دهد و آنچه می‌خواهد بگوید، بر زبان می‌آورد. در این جا کلاه، مخاطب ظاهری اوست و دورین با توسل به این شیوه‌ی بیان، سخنان خود را به گوش مخاطب می‌رساند.

در ارتباطات کلامی روزمره نیز همواره شاهد کاربرد تروپ‌های ارتباطی هستیم. به عنوان مثال، اگر در جلسه امتحان، معلمی با صدای بلند بگوید: «حواست به ورقه‌ی خودت باشد.» مخاطب مستقیم و ظاهری این گزاره، همه‌ی کسانی هستند که امتحان می‌دهند، اما مخاطب غیر مستقیم و در همان حال اصلی آن، کسی است که شاید قصد تقلب را دارد. یا اگر تصور کنیم که در برابر باجه‌ی بلیت فروشی سینما، صفی طولانی وجود داشته باشد و یک نفر با صدای بلند بگوید: «صف را رعایت کنید.» در این جا مخاطب مستقیم و ظاهری، همه‌ی افرادی هستند که در برابر باجه‌ی بلیت فروشی در صف ایستاده‌اند، اما مخاطب غیر مستقیم و اصلی تنها کسی است که قصد دارد وارد صف شود یا نظم آن را به هم بزند. به همین جهت هم در عرصه‌ی ادبیات و هم





در این بیت، فردوسی با یک جمله‌ی شرطی مطلب خود را بیان می‌کند. استفاده از واژه‌ی «گفتی» در بیت نشانگر تشبیهی است که شاعر آورده و ما را به دنیای تخیل وارد نموده است. البته تا انتهای بیت به دلیل وجود عناصر زبانی شرطی این تخیل حضور دارد، اما پس از گذر از بیان شرطی و تخیلی، مخاطب ناخودآگاه به بیان اخباری و واقعی می‌رسد و در فضایی قرار می‌گیرد که به ظاهر واقعی به نظر می‌رسد. در حالی که اساس این برداشت ریشه در تخیل دارد و واقعیت عرضه شده بر مبنای تخیل شکل گرفته است، یعنی به نوعی باور می‌کند که سهراب همان سام و نیرم است.

چو خورشید تابان برآورد پر      سیه زاغ پسران فرو برد سر

(همان: ۱۹۴)

فردوسی در بیت فوق با بهره‌گیری از استعاره، خورشید را به پرنده‌ی درخشان، اشعه‌ی تابان آن را به پر و سپس شبی که گذشته به زاغی سیاه که سر خود را فرو برده، تشبیه کرده است. شاعر با استفاده از فن جا به جایی واقعیت تخیل، مخاطب را از دنیای تخیل به دنیای واقعیت سوق داده است و با مهارت هر چه تمام‌تر ابتدا مخاطب را با بردن در فضای استعاره به باوری حقیقی رسانده است، چون خواننده در مصراع دوم دیگر فکر نمی‌کند که در فضای تخیلی قرار گرفته است و احساس می‌کند که زاغی سیاه در حال پریدن سر خود را فرو برده است.

برفتند و روی هوا تیره گشت	ز سهراب گردون همی خیره گشت
تو گفتی ز جنگش سرشت آسمان	نیارامد از تاختن یک زمان
و گر باره زیر اندرش آهنست	شگفتی روانست و رویین تنست

(همان: ۱۹۳)

در ابیات بالا نیز، سراینده با بهره‌گیری از واژه‌ی «گفتی» که از عناصر زبانی شرطی است، خواننده را به همراه خود به جهان تخیل می‌برد و در آنجا رها می‌کند، سپس



هستند و به نوعی به همه‌ی انسان‌ها اعتراض می‌کند.

در داستان رستم و سهراب، وقتی رستم برای رفتن به دربار کیکاووس تأنی می‌کند و دیرتر از موعد مقرر به آنجا می‌رود، شاه که خود و کشورش را در خطر می‌بیند و به شدت از این کار ناراحت است، خطاب به گیو خشم خود را ابراز می‌کند:

...گرازان به درگاه شاه آمدند	گشاده دل و نیک خواه آمدند
چو رفتند و بردند پیشش نماز	برآشفتم و پاسخ نداد ایچ باز
یکی بانگ بر زد به گیو از نخست	پس آنگاه شرم از دو دیده بشست
که رستم که باشد که فرمان من	کند پست و پیچد ز پیمان من
بگیر و ببر زنده بر دار کن	وزو نیز با من مگردان سخن

(همان: ۳۷۴)

در این ابیات در ظاهر، کیکاووس، گیو را مخاطب قرار می‌دهد و آنچه می‌خواهد بگوید، بیان می‌کند. در این حالت، مخاطب ظاهری او گیو است و به نظر می‌رسد که او گیرنده‌ی مستقیم است، اما در اصل با این شیوه‌ی بیان، ناراحتی خود را به گوش مخاطب اصلی که رستم است، می‌رساند. رستم در این جا، گیرنده‌ی ثانوی است و در اصل گیرنده‌ی اصلی پیام است. این نوع شیوه‌ی بیان، همان تروپ ارتباطی است. در انتهای داستان سیاوش نیز، هنگام کشتن و بریدن سر سیاوش، پیران که از پیشنهاد و تدبیر خود برای ماندن سیاوش در آن سرزمین بسیار پشیمان و ناراحت می‌شود، به شاه می‌گوید که: نمی‌دانم این سخن بد از کیست و آن فرد چه هدفی را دنبال می‌کند:

فریبنده دیوی ز دوزخ بجست	بیامد دل شاه ترکان بخست
بر آن اهرمن نیز نفرین سزد	که پیچد روانت سوی راه بد
پشیمان شوی زین به روز دراز	بیچی زمانی به گرم و گداز
ندانم که این گفتن بد ز کیست	وزین آفریننده را رای چیست !؟

چو دیوانه از جای برخاستی  
چنین خیره بد را بیارستی  
(همان: ۲۶۷)

در ابیات فوق، در واقع نظم معمول در سطح گیرنده‌ی پیام ایجاد شده است. گیرنده‌ی مستقیم، افراسیاب است، اما او گیرنده‌ی اصلی نیست، البته در ظاهر این چنین به نظر می‌رسد که گیرنده‌ی اصلی و مستقیم اوست. گیرنده‌ی ثانوی در این جا، گرسیوز است که مسبب اصلی مرگ سیاوش است و گیرنده‌ی اصلی پیام محسوب می‌شود. درست است که مخاطب پیران و یسه، افراسیاب است، ولی چون پیران از عقل و درایت زیادی برخوردار است نمی‌خواهد گرسیوز را در مقابل خود قرار دهد و به همین جهت واژه‌ها و ترکیباتی مانند فریبنده دیو، اهرمن را برمی‌گزیند و از صنعت تجاهل‌العارف استفاده می‌کند و با این شیوه‌ی بیان، سخنان خود را به گوش مخاطب می‌رساند.

از این موارد در شاهنامه‌ی فردوسی، بسیار یافت می‌شود، اما به دلیل اختصار و ایجاز از آوردن شواهد دیگر خودداری می‌گردد. امید است خوانندگان محترم این نوع از تروپ‌ها را در آثار و متون دیگر ادب فارسی مورد بررسی قرار دهند.

### ۳ - نتیجه‌گیری

از دیدگاه معناشناسی، بیان به ظاهر اخباری در گزاره‌ها، کارکردی به صورت کامل امری به خود می‌گیرد و عمل زبانی محقق می‌گردد. در ارتباطات کلامی روزمره، استفاده‌ی خودآگاه یا ناخودآگاه از تمامی فنون بیان، به ویژه تروپ‌ها، اجتناب‌ناپذیر است. با توجه به تحقیقات به عمل آمده در این پژوهش، نتایج حاصله عبارتند از:

- عوامل و عناصر زبانی و فرا زبانی زیادی در کار هستند تا در نهایت، ارتباط کلامی بین افراد انسانی برقرار شود.

- تروپ‌ها در ارتباطات کلامی و رابطه‌ی آن‌ها با اعمال زبانی، نقش مؤثری دارند.
- در شاهنامه‌ی، انواع تروپ‌ها به شیوه‌ای رسا و زیبا و منطبق با اصول و قواعد معنا شناسی زبان، مورد استفاده قرار گرفته است.
- تروپ‌های ارتباطی شاهنامه از سوی فردوسی بسیار ماهرانه و دقیق مطرح شده است، به گونه‌ای که مخاطب ظاهری، در ظاهر گیرنده‌ی مستقیم است، اما در اصل گیرنده‌ی ثانوی مورد نظر شخصیت‌ها، گیرنده‌ی اصلی پیام است.
- فردوسی در شاهنامه، از تروپ‌های تخیلی و ارتباطی، در ارتباطات کلامی قهرمانان و شخصیت‌های داستان‌ها بهره‌ی فراوان برده است.
- فردوسی در تروپ‌های تخیلی، ابتدا با استفاده از فن جا به جایی واقعیت تخیل، مخاطب را وارد دنیای تخیلی می‌کند و سپس با مهارت بسیار زیاد او را در فضایی قرار می‌دهد که به ظاهر واقعی به نظر رسد و بدین طریق او را به باوری حقیقی می‌رساند.
- فردوسی در به کارگیری زبان و عوامل فرا زبانی، بسیار موفق بوده و توانسته ضمن رعایت نکات تربیتی، امکانات و بسترهایی را فراهم کند تا مخاطب معنای غیر صریح را در یابد و به مفاهیم اصلی بیانی و معنایی مورد نظر شاعر دست یابد.

### فهرست منابع

۱. اسداللّٰهی، الله شکر، (۱۳۸۸)، معنا شناسی، تهران، علمی و فرهنگی.
۲. ....، «عوامل اشاری و جایگاه معنایی آن»، مجله‌ی دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۷۹، ش ۳ و ۴
۳. باطنی، محمد رضا، (۱۳۷۱)، پیرامون زبان و زبان شناسی، تهران، فرهنگ معاصر.
۴. پالمر، فرانک، (۱۳۶۶)، نگاهی تازه به معنی شناسی، ترجمه کورش صفوی، تهران، مرکز.
۵. تادیه، ژان ایو، (۱۳۷۸)، نقد ادبی در قرن بیستم، ترجمه‌ی مهشید نونهالی، تهران، نیلوفر.
۶. چامسکی، نوام، (۱۳۸۴)، زبان و ذهن، تهران، هرمس.
۷. صفوی، کورش، (۱۳۸۰)، گفتارهایی در زبان شناسی، تهران، هرمس.
۸. فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۲)، شاهنامه‌ی فردوسی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، قطره.
۹. کالر، جاناتان، (۱۳۷۹)، فردینان دو سوسور، تهران، هرمس.
۱۰. کهنمویی پور، ژاله و دیگران، (۱۳۸۱)، فرهنگ توصیفی نقد ادبی، تهران، دانشگاه تهران.
۱۱. مقدادی، بهرام، (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی، تهران، فکر روز.
۱۲. مهاجر، نبوی، مهران، محمد، (۱۳۷۶)، به سوی زبان شناسی شعر، ره یافتی نقش گرا، تهران، مرکز.

