Literary Language Research Journal
Winter 2024, 1(4), 149-184
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.78245.1065

ATU PRESS

Women's Language Components in the Play Kurosh Kabir by Pari Sāberi Based on Lakoff's Theory

Marjān ʿAliakbarzādeh Zehtāb *

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Varamin-Pishva Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

This research aims to elucidate Lakoff's Women's Language theory and explore the presence of its components in the play Kurosh Kabir by Pari Sāberi. Through a descriptive-analytical approach, the main focus is on identifying and analyzing women's language components, as outlined in Lakoff's model, within the context of the play. The significance of this study lies in delving into the gender linguistics theory of Lakoff and the literary merit of Kurosh Kabir. The research investigates the presence of women's language indicators in the work, guided by Lakoff model. It hypothesizes that the play contains a substantial number of women's language components worth investigating. The evaluation of the play occurs on three levels: linguistic (lexical and syntactic), literary, and intellectual. Despite the limited number of female characters (4 female characters compared to 29 male characters), the dialogue of these few women exhibit several women's language components. The overall language of the play is also influenced by the female playwright's language style, showcasing distinct feminine features. Moreover, these feminine features are also noticeable in the language of male characters, accentuated by the choir serving as narrators. Their role in depicting dramatic scenes further enriches the portrayal of Kurosh Kabir by Sāberi with prominent women's language components. Notable features include the use of intensifiers, word repetition, prayer sentences, poetic language, and a significance emphasis on body language throughout the work.

Keywords: Gender linguistics, Women's language, Robin Lakoff, Pari Sāberi, *Kurosh Kabir*.

* Corresponding Author: aliakbarzade@iauvaramin.ac.ir
How to Cite: ʿAliakbarzādeh Zehtāb, M. (2024). Women's Language Components in the Play Kurosh Kabir by Pari Sāberi Based on Lakoff's Theory. *Literary Language Research Journal*, 1(4), 149-184. doi: 10.22054/JRLL.2024.78245.1065

EISSN: 2821-0948 ISSN: 2821-093X Received: 12/02/2024, Review: 25/02/2024, Accepted: 02/03/2024 Original research

پژوهشنامهٔ زبان ادبی
دوره ۱، شماره ٤، زمستان ۱٤۰۲، ۱٤۹-۱۸٤
jrll.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/JRLL.2024.78245.1065

مقاله پژوهشی تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۲/۰۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲ ISSN: ۲۸۲۱-۰۹۳X EISSN: ۲۸۲۱ -۰۹۴۸

مؤلفه‌های زبان زنانه در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* از پری صابری بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف

مرجان علی‌اکبرزاده زهتاب ✵

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ورامین- پیشوا، ورامین، ایران.

چکیده

هدف از پژوهش حاضر، تبیین نظریهٔ زبان زنانهٔ لیکاف و بررسی آن در نمایش‌نامهٔ «کوروش کبیر» از پری صابری است. مسئلهٔ اصلی پژوهش که به صورت توصیفی- تحلیلی فراهم آمده، بازشناخت و تحلیل مؤلفه‌های زبان زنانه بر اساس الگوی لیکاف در نمایش‌نامهٔ مذکور است. اهمیت این پژوهش به جهت نظریهٔ زبان‌شناسی جنسیت لیکاف و نیز ارزش ادبی نمایش‌نامهٔ کوروش کبیر است. مهم‌ترین پرسش آن است که در این اثر کدام شاخص‌های زبان زنانهٔ الگوی لیکاف وجود دارد؟ فرضیه آن است که اغلب مؤلفه‌های زبان زنانهٔ لیکافی در نمایش‌نامهٔ مذکور وجود دارد و قابل بررسی است. بر اساس برآیند کلی پژوهش که اثر را در سه سطح زبانی (واژگانی و نحوی)، ادبی، و فکری ارزیابی کرده؛ و با توجه به تعداد اندک شخصیت‌های زن نمایش‌نامه در برابر مردان (۴ شخصیت زن در برابر ۲۹ شخصیت مرد)؛ علاوه بر آنکه بسیاری از مؤلفه‌های زبان زنانه در این اندک شخصیت‌های زن یافت می‌شود، زبان کلی اثر نیز تحت تأثیر زبان نمایش‌نامه‌نویس زن، دارای شاخص‌های برجستهٔ زنانه است. این موارد که در زبان مردان نیز دیده می‌شود، توسط هم‌خوان و هم‌خوانان به‌عنوان راویان، و نیز در بیان صحنه بیش از پیش خودنمایی می‌کند، گویی صابری اسطورهٔ کوروش کبیر را با بیانی دراماتیک و سرشار از مؤلفه‌های زبان زنانه آفریده است. برای مثال در این اثر تشدیدکننده‌ها، تکرار واژگان، جملات دعایی، زبان شاعرانه و تن‌محوری بسامد بالایی دارد.

کلیدواژه‌ها: زبان‌شناسی جنسیت، پری صابری، رابین لیکاف، نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*.

✵ نویسنده مسئول: aliakbarzade@iauvaramin.ac.ir

۱. مقدمه

رابطهٔ زبان و جنسیت از دیرباز مورد توجه و بررسی حوزه‌های مختلف علوم انسانی از جمله زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و ادبیات بوده است. عوامل متعددی مانند طبقهٔ اجتماعی، سن، تحصیلات، موقعیت خانوادگی، شغل و نظایر آن می‌توانند بر شاخصه‌های زبانی تأثیرگذار باشند. برای مثال افراد تحصیل‌کرده از زبان رسمی‌تر، و صاحبان مشاغل مردمی از زبانی عامیانه‌تر استفاده می‌کنند. بنابراین زبان تحت تأثیر مؤلفه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی دچار تغییراتی می‌شود که در این میان جنسیت نقش مهمی در بروز گوناگونی‌های زبانی دارد و در برخی جوامع، تفاوت‌ها در اکثر حوزه‌های زبانی مانند نحوی، واژگانی و کاربردی به چشم می‌خورد (نک: باطنی، ۱۳۷۵: ۳۳). شدت و ضعف تأثیر جنسیت بر زبان در جوامع و فرهنگ‌های مختلف متفاوت است. این موضوع به گونه‌ای میان‌رشته‌ای با زبان‌شناسی اجتماعی یا جامعه‌شناسی زبان پیوند دارد و می‌توان از اصطلاح «زبان‌شناسی جنسیت[1]» (داوری، ۱۳۸۷: ۱۶۳) برای آن استفاده کرد.

در این زمینه پژوهش‌های اولیه توسط ویلیام لباو[2] در ۱۹۷۲ در امریکا، و ترادگیل[3] در ۱۹۸۰ در انگلستان انجام شد. این پژوهش‌ها هم‌زمان با قدرت‌گیری فمینیسم و افزایش توجه به مقولهٔ زبان، جنسیت و نابرابری میان مردان و زنان صورت گرفت. جسپرسن[4] در ۱۹۹۲ به‌طور جدی به مباحث زبان‌شناسی جنسیت پرداخت. دیدگاه او مبنی بر ضعف جایگاه زبانی زنان مورد انتقاد فمینیست‌ها بود (Tannen,1990: 34). وارداف[5] زبان‌شناسی جنسیت را پدیده‌ای فرهنگی و بافت‌محور تلقی می‌کند. به نظر او صِرف تغییر زبان نمی‌تواند به تحولی اساسی برای رفع تبعیض‌های جنسیتی منجر شود. او معتقد است این تبعیض‌ها زمانی رفع می‌شوند که مبانی فکری زنان و مردان تغییر کرده، و دیدگاه‌های فمینیستی پذیرفته شده باشد (Wardhaugh, 2006: 44). زیرا با توجه به توزیع نابرابر

15gender linguistics
2. William Labov (1927-)
3. Peter Trudgill (1943-)
4. Otto Jespersen (1860-1943)
5. Ronald Wardhaugh (1936-2019)

قدرت در جوامع مردسالار گویی زبان مردانه بیشتر مورد تأیید بوده و زبان برتر تلقی شده است. هم‌چنین به دلیل تأییدهای جامعه، زنان از زبانی درون‌گرایانه‌تر و غیرشفاف‌تر بهره جسته‌اند تا کمتر مورد قضاوت جامعه قرار گیرند.

نظریهٔ «زبان زنانه[1]» رابین لیکاف[2] که در ۱۹۷۵ مطرح شد، از نظریات برجسته در این حوزه است. او معتقد است که زبان نه‌تنها ابزاری برای انتقال معنا است، که بازتابی از فرهنگ و جامعه نیز به شمار می‌رود. از این نظر، زبان زنانه و مردانه انعکاسی از نقش‌ها و هویت‌های اجتماعی زنان و مردان جامعه است (Lakoff, 1975: 45-47). بر اساس این دیدگاه زبان زنانه و مردانه دارای شاخص‌هایی است که هریک را از دیگری متمایز می‌سازد. پس، در آثار ادبی می‌توان شاهد سبک زنانه یا مردانه بود. «مفهوم زنانه‌نویسی و مردانه‌نویسی، بررسی جنسیت در زبان است که به تحلیل تفاوت‌های رفتار زبانی زنان و مردان می‌پردازد. به عبارت دیگر به بررسی اینکه چه مضامین و کاربردهایی خاص زبان زنان است و یا اینکه تفاوت‌های آوایی، واژگانی و نحوی زبان زنان و مردان چیست» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۸). برای مثال از شاخصه‌های زنانه‌نویسی، داشتن زبانی بیان‌کنندهٔ انقیاد و فرمان‌برداری است (لیکاف، ۱۴۰۱: ۸۷)، در حالی که زبان مردانه قاطعانه و مستقیم است و دارای واژه‌هایی بعضاً رکیک، اما زبان زنانه خیلی رسمی، غیرقاطعانه، و بیش از حد مؤدبانه است (بهمنی مطلق، ۱۳۹۳: ۲۱).

پری صابری (۱۳۱۱–) نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان تئاتر، نویسندهٔ رمان و مترجم از چهره‌های برجستهٔ تئاتر ایران به شمار می‌رود. او که در خارج از کشور در رشتهٔ تئاتر تحصیل کرده بود، بعد از بازگشت به ایران نقش مهمی در توسعهٔ تئاتر ایران ایفا کرد (نک: فرخ‌زاد، ۱۳۸۱: ۵۶۳). صابری در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* با نگاهی دراماتیک به بازگویی تاریخ و زندگی اساطیری کوروش، بنیان‌گذار سلسلهٔ هخامنشی، می‌پردازد. در این پژوهش نمایش‌نامهٔ یادشده که در ۱۲ پرده نگاشته شده از منظر زبان‌شناسی جنسیت ارزیابی خواهد شد.

---

1. women's language
2. Robin Tolmach Lakoff (1946-)

۲. بیان مسئله

مسئلهٔ اصلی تحقیق، بررسی نمایش‌نامهٔ «کوروش کبیر» از دیدگاه زبان‌شناسی جنسیت است. این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ لیکاف به کنکاش در نشانه‌های سبک زنانه در شخصیت‌های زن و نیز بررسی زبان نویسنده (نویسندهٔ زن) خواهد پرداخت. ابتدا به بررسی کلی نظریهٔ لیکاف و ویژگی‌های زبان زنانه پرداخته می‌شود. سپس، با تحلیل زبان نمایش‌نامه مؤلفه‌های زبان زنانهٔ شخصیت‌های زن، زبان صاحب اثر در روایت داستان (هم‌خوان و هم‌خوانان)، و وضعیت صحنه‌ها از منظر زبان‌شناسی جنسیت بررسی خواهد شد. چارچوب نظری این پژوهش مدل لیکاف (۱۹۷۵) است که در سه سطح زبانی (واژگانی و نحوی)، زبان ادبی و شاخهٔ فکری ارزیابی خواهد شد.

اهمیت این پژوهش در تحلیل زبان جنسیتی در نمایش‌نامه‌نویسی معاصر، تحلیل زبان پری صابری، و هم‌چنین کمک به درک عمیق‌تر لایه‌هایی پنهان نمایش‌نامهٔ مذکور است. اغلب پژوهش‌های مرتبط با دیدگاه زبان‌شناسی جنسیت بر رمان‌ها تکیه دارند و به‌ندرت به نمایش‌نامه‌ها توجه شده است. ارزش این پژوهش از منظری دیگر تبیین و کاربست نظریهٔ لیکاف به‌عنوان یکی از نظریه‌های مطرح زبان‌شناسی جنسیتی است. با توجه به میان‌رشته‌ای بودن این مبحث، تحقیق حاضر می‌تواند در حوزه‌های زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی و ادبیات کاربرد داشته باشد.

پرسش اصلی آن است که کدام ویژگی‌های زبان زنانه در نمایش‌نامهٔ مذکور برجستگی و نمود دارند؟ فرضیه آن است که در این اثر برخی شاخص‌های زبان زنانهٔ لیکافی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری وجود دارد که قابل بررسی است مانند واژگان تکراری و جملات دعایی.

۳. پیشینهٔ پژوهش

برخی از مهم‌ترین پژوهش‌های مرتبط از جدید به قدیم از قرار زیراند:

رویا رحیمی و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «مؤلفه‌های شاخصِ واژگانی در روی‌کرد لیکاف در رمان‌های شیوا ارسطویی و سیمین دانشور با تأکید بر دشواژه‌ها، رنگ‌واژه‌ها و

سوگندواژه‌ها» با تکیه بر سه مولفهٔ مهم یادشده در حوزهٔ زبان‌شناسی جنسیت به تحلیل متنی رمان‌های دو رمان‌نویس معاصر پرداخته‌اند. فرزانه حیدری (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل سبک زنانه در نمایش‌نامهٔ *عروس* نوشتهٔ فریده فرجام» به اثر نمایش‌نامه‌ای نه‌چندان شناخته‌شده‌ای پرداخته است. مجتبی سلطانیان و لیلا هاشمیان (۱۴۰۰) در مقالهٔ «بررسی تأثیر جنسیت بر محتوا در آثار گلی ترقی بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف» علاوه بر تحلیل شاخص‌های پژوهش پیشین، به بررسی شاخص‌های افزون‌تری از قبیل تعدیل‌کننده‌ها و تصدیق‌گرها نیز پرداخته‌اند. عباسعلی وفایی و فریده خواجه‌پور (۱۳۹۷) در جستار «بررسی کارکرد زبان و جنسیت در *دیوان جهان ملک‌خاتون شیرازی* بر مبنای نظریهٔ DSL» به بررسی نظریهٔ لیکاف در دیوان این شاعرهٔ قرن ۸ هجری پرداخته‌اند.

در میان تحقیقات اندکی که از این منظر نمایش‌نامه‌ها را بررسی کرده‌اند، می‌توان از کتاب *زبان زنان؛ بررسی زبان زنانه در نمایش‌نامه‌های نغمه ثمینی و چیستا یثربی* از محمد نجاری و ویدا بابالو (۱۳۹۴) یاد کرد. آشکار است که موضوع مقالهٔ پیش روی مورد توجه ایشان نبوده است. محمود فتوحی رودمعجنی (۱۳۹۰) در کتاب *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها* برای نخستین‌بار به طرح مبحث سبک زنانه پرداخته و جلوه‌هایی از آن را تبیین کرده است. نگار داوری اردکانی و عطیه عیار (۱۳۸۷) در مقالهٔ «کنکاشی در پژوهش‌های زبان‌شناسی جنسیت» به این مبحث با دیدگاهی کلی نظر افکنده و به تبیین نظریه‌ها، نظریه‌پردازان و پژوهش‌های برجستهٔ این موضوع در داخل و خارج از کشور پرداخته‌اند.

٤. روش‌شناسی پژوهش

تجزیه و تحلیل داده‌ها به شیوهٔ توصیفی –تحلیلی، و ابزار گردآوری داده‌ها کتاب‌خانه‌ای و به‌صورت یادداشت‌برداری بوده است.

۵. مبانی نظری پژوهش

۵. ۱. منشأ شکل‌گیری زبان زنانه و مردانه

در ذات زبان چیزی به نام زنانه و مردانه وجود ندارد. زبان الزاماً دارای تمایلات جنسیتی نیست، بعضی روی‌کردهای فرهنگی اجتماعی و جامعه‌شناختی‌ست که موجبات تمایزهای جنسیتی زبان را فراهم می‌آورد. برای آشکاری موضوع باید تفاوت «جنس»[1] و «جنسیت»[2] را دانست. جنس به ویژگی‌های زیست‌شناسی و فیزیکی مرد و زن مربوط می‌شود در حالی‌که جنسیت به ویژگی‌ها و مشخصه‌های فرهنگی و اجتماعی اشاره دارد و تمایزات جنسیتی بین مرد و زن به انتظارات متفاوت جامعه از نقش‌های مرد و زن مرتبط است (نک: تانگ، ۱۳۸۷: ۱۱). این تمایزها ریشه در انتظارات متفاوت جامعه از نقش‌های جنسیتی دارد و از سنین پایین پدیدار می‌شود.

روان‌شناسان در بررسی روی کودکان پیش‌دبستانی دریافته‌اند که پسربچه‌ها تمایل به گفتگو دربارهٔ موضوعات بیرونی مانند ساخت‌وساز، بازی‌های فیزیکی و نظایر آن‌ها را دارند؛ در حالی‌که دختربچه‌ها غالباً به از احساسات خود و دیگران، روابط و الگوهای جامعه‌پذیری (مانند بهترین دوست) صحبت می‌کنند. هم‌چنین، مشاهدات نشان داد که دختربچه‌ها در گفتار نسبت به پسربچه‌های هم‌سنشان «مؤدب‌تر» هستند. از این یافته‌ها می‌توان نتیجه گرفت که این دو سبک رفتاری مطابق با انتظارات جامعه شکل می‌گیرند (پاک‌نهاد، ۱۳۸۱: ۳۵-۳۶). برای مثال «زنان از منظری پرسشگر و حمایت‌طلب سخن می‌گویند در حالی‌که مردان از مواضعی پرخاشگرانه، رقیبانه و کنترل‌کننده گفتگو می‌کنند» (مدرسی، ۱۳۶۸: ۸۷). حال اگر زنان زبان قاطعانه و سلطه‌جویانهٔ مردان را به کار ببرند جامعه این کار آنان را وقیح شمرده و زنانه به حساب نمی‌آورد. حتی اگر مردان نیز کلیشه‌های زبانی را رعایت نکنند از سوی جامعه نوعی ناهنجاری به شمار می‌آید و چه‌بسا مورد تمسخر قرار گیرند.

---

1. sex
2. gender

بدین‌ترتیب به نظر لیکاف زنانه و مردانه دو نوع متفاوت از زبان نیست، بلکه دو سبک یا دو رفتار زبانی متفاوت است. این دو سبک زبانی در طول زمان و در تعامل با جامعه شکل می‌گیرند (Lakoff, 1975: 52). می‌توان منشأ شکل‌گیری مفهوم جنسیت در زبان را بر اساس قراردادهای خاموشِ زیست‌شناختی-روان‌شناختی و اجتماعی-فرهنگی دانست. این مفهوم در زبان «در سطوح مختلفی از جمله آوا، واژه، بند، گروه، جمله و متن در گونه‌های نوشتاری و گفتاری زبان قابل کنکاش است» (نک: داوری و عیار، ۱۳۸۷: ۱۷۲).

۵. ۲. زبان‌شناسی جنسیت از منظر لیکاف

رابین لیکاف در ۱۹۷۵ نظریهٔ زبان‌شناسی جنسیت را با دیدگاهی فمینیستی مطرح کرد (نک: Cameron, 1985: 45). این نظریه از مباحث بینارشته‌ای است و در دانش‌های مختلفی از قبیل زبان‌شناسی، مردم‌شناسی، علوم ارتباطات، جامعه‌شناسی، علوم اجتماعی، روان‌شناسی و ادبیات کاربرد دارد. به عقیدهٔ او در زبان، نابرابری‌های جنسیتی وجود دارد. لیکاف دغدغهٔ خود را به‌عنوان یک فمینیست چنین شرح می‌دهد: «این نظریه، تلاش برای به کارگیری مغایرت‌های زبانی میان زنان و مردان در نقش خطایاب بی‌عدالتی‌های اجتماعی و روانی در میان دو جنس است» (۱۴۰۱: ۳۳). او در بازنگری کتاب خود، *زبان و جایگاه زن* می‌گوید که امروزه نیز بحث جنسیت مثل دوره‌های قبل بحثی توجه‌برانگیز است. آزادی زنان کار تمام‌شده‌ای نیست نسبت‌های جنسیتی هنوز هم در حال تغییر، تکامل و انقلاب، پیش‌رفت و پس‌رفت‌اند. پروژهٔ ما صرفاً سازماندهی مجدد یکی از جنبه‌های اصلی هویت ماست یعنی جنس و جنسیت ما، زبان این سازمان‌دهی مجدد را برای ما سهل و ممتنع می‌کند (همان: ۵۰).

در نظریهٔ لیکاف با عنوان «عمق زبان جنسیت»[1] که به اختصار«دی‌اس‌ال» نام گرفته، بیان می‌شود که «هر قدر یک گویندهٔ ادبی بنا به سبک و ساختار زبانی جنس مخالف خود صحبت کند، اما ویژگی‌های جنسیتی زبان خود را به‌گونه‌ای گسترده ارائه می‌دهد که شاید درک این ویژگی‌ها در نگاه اول برای خواننده سخت باشد» (Lakoff, 1975: 68). به نظر

1. The Depth of Sexuality Language (DSL)

او دو سبک مکالمه‌ای وجود دارد یکی معمولاً در گفتار مردان رایج است و دیگری در گفتار زنان. گرچه گاه هر دو جنس به سبک مقابل نیز تمایل می‌یابند، اما زنان معمولاً مطابق با قواعد ادب، مضمون مکالمه‌ای، و واکاوی میان‌فردی حرف می‌زنند و مردان معمولاً مطابق با قواعد مکالمه و انتقال سرراست اطلاعات صحبت می‌کنند.

توجه به این نکته مهم است که هیچ یک از این دو سبک نه خوب‌اند نه بد، هر کدامشان در حد خودشان ارزشمند به شمار می‌روند اما اگر مردان و زنان نتوانند به‌اقتضای موقعیت فوراً میان این دو سبک رفت‌وبرگشت کنند، خطا کرده‌اند (لیکاف، ۱۴۰۱: ۳۰). بدین ترتیب یکی از مزایای تحلیل و شناخت دو سبک گفتاری زنانه و مردانه آن است که «شاید سرانجام یاد بگیریم فرزندانمان را طوری تربیت کنیم که به یک اندازه بر هر دو شیوهٔ گفتاری مسلط باشند» (نک: پاک‌نهاد، ۱۳۸۱: ۳۶). چنین تسلطی برای بهینه‌سازی تعاملات اجتماعی، گریز از هرگونه سوءبرداشت نسبت به جنس مخالف، و ایجاد هرچه بیشتر مهارت‌های کلامی ضروری به نظر می‌رسد.

هرچند این نظریه منتقدانی نیز دارد که آن را اغراق‌آمیز (نک: مختاری و همکاران، ۱۳۹۶: ۸-۹) و کاملاً فمینیستی می‌شمارند و اینکه به نقش عوامل اجتماعی و فرهنگی در شکل‌گیری زبان زنانه و مردانه توجه کافی ندارد (نک: Cameron, 1985: 89)؛ اما نظریهٔ لیکاف سهم به‌سزایی در مطالعات زبان و جنسیت داشته، توجه محققان را به تفاوت‌های زبانی میان زنان و مردان جلب کرده، و زمینه را برای مطالعات بیشتر در این مباحث فراهم آورده است. بعضی از مشخصه‌های زبان زنانه از منظر لیکاف عبارت‌اند از:

۱. شاخهٔ زبانی: الف) سطح واژگانی: استفادهٔ کمتر از سوگندواژه‌ها، دشواژه‌ها که اغلب زنان به جای دشواژه‌های رکیک از غیررکیک استفاده می‌کنند؛ بسامدبالای رنگ‌واژه‌ها با ذکر طیف و جزئیات رنگ‌ها مانند آبی روشن؛ تشدیدکننده‌ها مانند خیلی، واقعا؛ کلماتی متضمن مفاهیم شدت عواطف و هیجانات باشد مانند پرمهر، بی‌احساس؛ تکرار واژه‌ها؛ کاربرد تردیدنماها مانند شاید، مگر؛ کاربرد واژه‌های زنانهٔ صریح مانند زن، دختر، بانو؛ و واژه‌های زنانهٔ ضمنی مانند سرکار، دامن. ب) سطح نحوی: پرسش‌های ضمیمه‌ای یا جملات پرسشی به نشانهٔ عدم قطعیت و بیان تردید در جمله (لیکاف، ۱۴۰۱:

۷۳)؛ بسامد بالای جملات تعجبی و ندایی معمولاً به صورت شبه‌جمله مانند آه، وای (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۸)؛ بسامد بالای جملات دعایی (دعا یا نفرین)، پیروی از دستور زبان و بیان مؤدبانه.

۲. شاخهٔ ادبی: در کاربرد صنایع سادهٔ شعری مانند کاربرد تشبیه ساده به جای مرکب، تشبیه محسوس به محسوس، بسامد بالای تصاویر زنانه و توصیفات شاعرانه.

۳. شاخهٔ فکری: ستایش و توصیف ظاهر افراد، توجه به زیبایی‌ها و صفات پسندیدهٔ درونی، توجه به عواطف و روابط (Lakoff,1975: 75-79).

۵. ۳. پری صابری

پری صابری متولد ۱۳۱۱، نمایش‌نامه‌نویس، کارگردان تئاتر، نویسندهٔ رمان و مترجم، و از چهره‌های برجستهٔ هنری و ادبی معاصر است. او بیش از ۵۰ نمایش را کارگردانی، و چند نمایش‌نامه از ژان‌پل سارتر و ساموئل بکت را ترجمه کرده است. با روی صحنه بردن «شمس پرنده» و «اسطورهٔ سیاوش» در تالار یونسکوی پاریس، نشان شوالیهٔ فرهنگ و هنر فرانسه (۱۳۸۱/۲۰۰۴) را از آن خود کرد. بعضی دیگر از جوایز و افتخارات او عبارت‌اند از: نشان ابن‌سینا (یونسکو) (۱۳۸۳/۲۰۰۴)، جایزهٔ ادبی یلدا (۱۳۸۸)، جایزهٔ چهرهٔ ماندگار تئاتر ایران (۱۳۹۲)، و چند تندیس و لوح سپاس از جشنوارهٔ بین‌المللی تئاتر فجر. نام بعضی از نمایش‌نامه‌های او از این قرارند: *من از کجا، عشق از کجا*، *من به باغ عرفان*، *هفت‌شهر عشق*، *شمس پرنده*، *رند خلوت‌نشین*، *رستم و اسفندیار*، *رستم و سهراب*، *سوگ سیاوش*، *یوسف و زلیخا*، *لیلی و مجنون*، *هفت خان رستم*، *کوروش کبیر* (فرخ‌زاد، ۱۳۸۱: ۵۶۳).

۵. ٤. خلاصه نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*

کوروش[1] کبیر (۵۷۶–۵۲۹ پ‌م)، بنیان‌گذار سلسلهٔ هخامنشی شهرت جهانی دارد. هرچند زندگی او با افسانه‌ها و اسطوره‌ها درآمیخته اما تاریخ‌نویسان بسیاری ازجمله نویسندهٔ *تاریخ تمدن* از او به نیکی یاد کرده‌اند: «کوروش کبیر نه‌تنها یک فاتح بزرگ، بلکه یک مدیر و

1. Cyrus

قانون‌گذار توانمند نیز بود. کوروش به دلیل عدالت و منش نیکو مشهور بود و منشور او یکی از مهم‌ترین اسناد دربارهٔ حقوق بشر در جهان است» (دورانت، ۱۴۰۱: ۲۴۰). پری صابری در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* در ۱۰۳ صفحه و با ۱۴۲۷۰ کلمه از تولد کوروش تا مرگ او را در ۱۲ پرده به‌گونه‌ای دراماتیک (و نه صرفاً بر پایهٔ تاریخ) روایت می‌کند. اثر ۴ شخصیت زن، ۲۹ شخصیت مرد، و ۲ شخصیت فاقد جنسیت (حضار و سرکردگان) و هم‌خوانان دارد.

مهم‌ترین شخصیت‌های مرد کوروش: بنیان‌گذار حکومت هخامنشی؛ آستیاگ: پادشاه ماد، پدربزرگ کوروش؛ هارپاگ: سردار ماد، یار و یاور کوروش؛ آرتمبارس: سپه‌سالار مادها؛ نبونید: پادشاه بابل؛ کرزوس: پادشاه لیدیه؛ کمبوجیه: پدر کوروش؛ و آشا: پیک کوروش به سوی بابل هستند. شخصیت‌های زن نمایش‌نامه ماندانا: مادر کوروش؛ کاساندان: همسر کوروش؛ تومی‌ریس: ملکهٔ ماساژت‌ها؛ و زنان پارسی هستند.

خلاصه‌ای از نمایش‌نامه: آستیاگ شبی خوابی دید و خواب‌گزاران تعبیر کردند که روزی نوهٔ او بر تمام آسیا غلبه خواهد کرد. آستیاگ که بابت از دست دادن پادشاهی خود بیمناک شده بود پس از به دنیا آمدن نوه‌اش او را ربود و به یکی از سربازانش به نام هارپاگ سپرد و به کشتنِ او فرمان داد. سال‌ها بعد آرتمبارس از آگرادات (پسر مهرداد چوپان) شکایت کرد زیرا پسر او را شلاق زده بود. آستیاگ در جلسهٔ دادرسی به خاطر فصاحت کلام و رفتار بزرگ‌منشانهٔ آگرادات فهمید که او نمی‌تواند تربیت‌یافتهٔ یک شبان باشد. بعد دریافت که وی همان نوهٔ اوست که سال‌ها پیش فرمان کشتنش را داده، اما هارپاگ به قول خود عمل نکرده بود. پس پسر هارپاگ را کشت و از سر او غذایی فراهم کرد و به هارپاگ خورانید. از دیگر سو ماندانا که فرزند خود را مرده می‌پنداشت پس از سالیان دراز با شادمانی با او ملاقات کرد و نام کوروش را بر او نهاد. ادامهٔ نمایش‌نامه در بیان چگونگی حرکت کوروش و ماندانا و دیگر همراهان او از جمله روشنک (عاشق کوروش) به پارس و رشادت آنان در برابر سپاه آستیاگ است که قصد کشتن کوروش را دارند؛ دلاوری روشنک برای حفظ جان کوروش؛کشته شدن مهرداد شبان و همسرش (که

کوروش را بزرگ کرده‌اند)؛ تاج‌گذاری کوروش در پارس؛ نبرد با ماد و لیدیه؛ شکست کرزوس پادشاه لیدیه؛ و خودکشی روشنک (زیرا می‌داند چون از خاندان پادشاهان محسوب نمی‌شود مناسب ازدواج با کوروش نیست)؛ جشن ازدواج کوروش با کاساندان؛ چند سال بعد مرگ نابه‌هنگام ملکه کاساندان؛ فتح بابل بدون جنگ و برچیدن بساط ظلم به یهودیان توسط کوروش؛ مرگ کوروش در جنگ با ماساژت‌ها؛ یادکرد اهمیت منشور او؛ عزاداری ایرانیان و سرانجام خاک‌سپاری شکوهمند او در پاسارگاد.

٦. بحث و بررسی

٦. ١. *کوروش کبیر* از منظر لیکاف

در این نمایش‌نامه علاوه بر شخصیت‌های زن و مرد که شاخص‌های زبان زنانه و مردانه در آنان قابل بررسی‌ست، نقش‌های هم‌خوان و هم‌خوانان نیز وجود دارند که راوی داستان محسوب می‌شوند. در ابتدای هر صحنه وضعیت صحنه توصیف شده است. در ۲ مورد اخیر می‌توان زبان نمایش‌نامه‌نویس زن را از نظرگاه جنسیتی و مؤلفه‌های زنانهٔ آن بررسی نمود.

٦. ١. ١. شاخهٔ زبانی

سطح واژگانی

۱) سوگندواژه‌ها

بر پایهٔ نظریه لیکاف کاربرد سوگندواژه‌ها توسط مردان نسبت به زنان بسامد بیشتری دارد و در مکالمات تک‌جنسیتی مردانه میزان آن بیشتر نیز می‌شود (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۲۱). سوگندواژه‌ها را می‌توان به دو دستهٔ سوگند به مقدسات مانند خدا، اهورامزدا، مسیح و نظایر آن؛ و سوگند به امور ارزشی مانند اعضای خانواده تقسیم کرد. در این نمایش‌نامه سوگندواژه‌ای دالّ بر ارزش‌های خانوادگی وجود ندارد و هر ۶ سوگندواژهٔ موجود سوگند به مقدسات است: ۲ سوگندواژه مربوط به اهورامزدا، ۲ سوگندواژه به کردار و گفتار و پندار نیک، ۱ سوگند به ایزدان و ۱ سوگند به خورشید، خدای ماساژت‌هاست.

-«موبدان: ما در برابر اهورامزدا سوگند یاد می‌کنیم، ایزدان را گواه می‌گیریم که به پیمان خود به شاه و میهن پایدار باشیم» (صابری، ۱۳۹۵: ۴۵).

-«کوروش: به کردار و گفتار و پندار نیک سوگند اهریمنان، ستمگران، سوداگران فریب‌کار مال و ناموس مظلومان را در هر مقام و رتبه‌ای که باشند از بیخ و بن ریشه کن خواهم کرد» (همان).

از میان ۶ سوگندواژهٔ موجود، ۵ مورد را مردان و فقط ۱ مورد را شخصیت زن به کار برده است:

- «تومی‌ریس: اگر فرمان نبری من، ملکه تومی‌ریس، به خورشید، خدای ماساژت‌ها سوگند یاد می‌کنم ...» (همان: ۹۵).

بنابراین هرچند سوگندواژه‌ها از بسامد قابل توجهی برخوردار نیست اما آن مقدار اندک نیز اغلب از زبان مردان به کار رفته نه زنان. بنابراین مطابق باالگوی لیکاف است.

۲) دشواژه‌ها

از دیدگاه فرهنگی دشواژه‌ها واژه‌هایی وقیح به شمار می‌روند که بر اساس هنجارهای فرهنگی جوامع استفاده از آن‌ها بیانگر بی‌ادبی‌ست و نوعی خشونت و هتک حرمت را القاء می‌کنند. بر اساس نظریهٔ لیکاف «زنان به خاطر حُجب ذاتی خود از واژه‌های رکیک اشمئزاز دارند» (نک: فارسیان، ۱۳۷۸: ۲۷). فرایند اجتماعی‌شدن دختران و پسران تفاوت‌های چشم‌گیری دارد، غالباً پسران از همان ابتدا ارتباط بیش‌تری با جامعه دارند و در جوامع مردسالار از آنان توقع خشونت و قاطعیت می‌رود؛ ولی دختران حضور بیشتری در خانه دارند و از طریق مدرسه به اجتماع وارد می‌شوند، و توقع جامعه از ایشان نرمی و نزاکت است. بنابراین، جامعه کاربرد دشواژه‌ها را از سوی زنان برنمی‌تابد و آنان در صورت لزوم سعی دارند تا سطح ملایم‌تری از این کلمات یعنی دشواژه‌های غیررکیک را به کار گیرند و آن‌ها را در لفافه‌هایی از ادب بپیچند تا با کلیشه‌های مردسالارانهٔ جامعه قضاوت نشوند (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۷۶). میل باطنی مردان و نیز تأیید جامعه در خصوص کاربرد دشواژه‌ها توسط آنان موجب بسامد بالای دشواژه‌ها در زبان آن‌ها می‌شود. البته «با

حضور یک زن در جمع‌های مردانه مردان برای پرهیز از قضاوت زنان، لحن خود را مؤدبانه‌تر می‌کنند» (عاملی موسوی، ۱۳۶۸: ۱۲۳ -۱۲۵).

دشواژه‌های رکیک

در این اثر فقط ۲ دشواژهٔ رکیک وجود دارد: مورد اول از زبان آستیاگ است که منفورترین شخصیت نمایش‌نامه به شمار می‌رود، کسی که قصد کشتن نوهٔ خود (کوروش) را دارد:

- «آستیاگ: آن توله‌سگ باید در جایی بسیار دور از دیوارهای این کاخ دفن شود» (صابری، ۱۳۹۵: ۱۶).

مورد بعدی از زبان فرماندهٔ لشکر آستیاگ در خطاب به کوروش است؛

- «فرمانده: حرام‌زاده» (همان: ۳۹).

دشواژه‌های غیررکیک

در این نمایش‌نامه در هنگامهٔ جنگ و رودررویی دشمنان با یک‌دیگر از ۹۰ دشواژهٔ غیررکیک استفاده شده، اما هیچ‌یک از آن‌ها را شخصیت‌های زن نگفته‌اند. معمولاً این دشواژه‌ها را دشمنان کوروش به کار برده‌اند گویی نویسنده قصد دارد تا با چنین زبانی بر حس اشمئزاز مخاطب به این شخصیت‌های منفی دامن بزند. مثال‌ها:

-«فرمانده (خطاب به سربازان خود در جنگ با کوروش و همراهان او): جنگجویان، سربازان، مراقب راهزنان نمک‌به‌حرام بالای تپه باشید» (همان‌جا).

-«تومی‌ریس: ای کوروش تشنه‌به‌خون از رفتار جنایتگرانه‌ات دست بردار، به سلطنت بر رعایای ژنده‌پوشت قناعت کن» (همان: ۹۳).

از دیگر سوی اگر دشواژهٔ غیررکیکی از زبان کوروش و یا اطرافیان او خطاب به دشمنان به کار رفته، معمولاً در پاسخ به دشنام‌ها و اهانت‌های آنان است و بیشتر بیان‌کنندهٔ قاطعیت و انزجار آن‌ها در مبارزه با دشمنان ایران است که گاه به‌سختی می‌توان عنوان دشواژه بر آن‌ها نهاد. برای مثال کوروش خطاب به ملکه تومی‌ریس در جنگ هنگامی که

ملکه از او می‌خواهد جنگ را به نفع ماساژت‌ها به اتمام برساند می‌گوید: «شرم‌آور سخن مگو» (همان: ۹۴) و یا در مواجهه با دشنام‌ها و سخنان تحقیرآمیز فرماندهٔ دشمن، فقط او را با جملهٔ امری « زبان درکش» (همان: ۳۹) به سکوت دعوت می‌کند.

بنابراین، درخصوص دشواژه‌ها نه‌تنها زنان از نوع رکیک آن برحذراند بلکه زبان زنانهٔ نویسنده بر آفرینش کلام مردان نیز تأثیر نهاده و آنان را از دشواژه‌های رکیک دور نموده است. بنابراین از این دیدگاه با توجه به زبان زنانهٔ صاحب اثر، دشواژه‌ها با الگوی لیکاف منطبق است.

۳) رنگ‌واژه‌ها

از منظر لیکاف چون زنان در زبان خود به جزئیات بیشتر توجه دارند و به رنگ‌ها نسبت به مردان دید بهتری دارند، رنگ‌ها را بیش از مردان و با ذکر جزئیات و طیف‌های گوناگون آن به کار می‌برند؛ این موضوع از شاخص‌های زبان آنان به شمار می‌رود (Lakoff, 1975: 75). در این نمایش‌نامه از میان ۲۷ رنگ‌واژه هیچ‌یک از زبان زنان بیان نشده اما نکتهٔ قابل تامل که زبان اثر را به مدل لیکاف نزدیک می‌کند آن است که ۱۲ رنگ‌واژه توسط هم‌خوان و هم‌خوانان در نقش راوی، و ۱۲ رنگ‌واژه نیز در بیان صحنهٔ نمایش است که هردو بیانگر زبان زنانهٔ نویسنده است. برای مثال:

-«هم‌خوان: ... گردونهٔ سلطنتی با هشت اسب سفید و دهانه‌های زرین ... حرکت می‌کرد» (صابری، ۱۳۹۵: ۱۰۱).

- «صحنه: ... فرنازاد ... با لباس مخمل سرخ ... وارد می‌شود» (همان: ۱۳).

هرچند به نظر می‌رسد زبان زنانهٔ نویسنده بر نمایش‌نامه حاکم است و در بیان صحنه و هم‌خوان‌ها متبلور شده و آنان بیش از شخصیت‌ها از رنگ‌واژه‌ها سود برده‌اند و از این دیدگاه اثر هم‌سو با نظریهٔ لیکاف است؛ اما این اشاره‌ها به رنگ‌های اصلی محدود می‌شود در توصیف از جزئیات و طیف‌های مختلف رنگ‌ها بهره برده نشده که از این قیاس با نظریهٔ لیکاف فاصله دارد. فقط ۳ رنگ‌واژه از زبان شخصیت‌های مرد به کار رفته است، مانند:

-«آگرادات: ... در دامن کوهستان‌های سرسبز الوند ... پرورش یافتم» (همان: ۲۱).

٤) تشدیدکننده‌ها

از منظر لیکاف یکی از شاخص‌های زبان زنانه تشدیدکننده‌ها هستند، زیرا زنان به گونهٔ ایتالیک سخن می‌گویند یعنی برآن‌اند که سخن خود را با تدکید و تشدید بیشتری همراه سازند (لیکاف، ۱۴۰۱: ۱۴۰). از دیدگاه زبان‌شناسی اجتماعی می‌توان نیاز زنان به زبان موکّد و مشدّد را نیاز آنان به شنیده شدن در جوامع مردسالاری دانست که به سخنان زنان درجهٔ کمتری از اهمیت داده است. بنابراین، این اقدام واکنش ناخودآگاه زنان است تا شاید کلامشان تأثیر بیشتری یابد. مقصود از تشدیدکننده، صفات یا قیدهایی‌ست که کلام را مؤکّد می‌سازد مانند: فراوان، بسیار، بسی، دقیقاً و نظایر آن.

با توجه به اینکه در این نمایش‌نامه تعداد شخصیت‌های زن نسبت به مرد بسیار اندک است، از ۱۰۱ مورد استفاده از تشدیدکننده ۷ مورد به شخصیت‌های زن تعلق دارد، مانند:

-«ماندانا: تنها دشمن واقعی ما نادانی و سردرگمی است» (صابری، ۱۳۹۵: ۳۶).

-«تومی‌ریس: هرچه زودتر خاک مرا ترک کن و برو» (همان: ۹۷).

در ۲۹ مورد تشدیدکننده از زبان راوی یا هم‌خوان بیان شده که درواقع زبان نویسندهٔ زن نمایش‌نامه است، مانند:

- «هم‌خوان: کوروش ... از مرگ حتمی نجات یافت. بی‌درنگ سربازان گارد جاوید به دور او حلقه زدند» (همان: ۹۱).

-«هم‌خوان: ... زیر آبشار فواره‌های خون تمام تنه سنگین بر زمین فرو می‌غلتد» (همان: ۴۰).

۳ مورد در بیان چگونگی صحنهٔ نمایش از زبان نویسندهٔ زن است، مانند: «صحنه: زنگ‌های مکرر دادگاه» (همان: ۲۴).

۶۲ تشدیدکنندهٔ دیگر از زبان مردان نمایش است. مانند:

-«آستیاگ: جسد نوزاد هرگز نباید یافت شود» (همان: ۱۶).

- «کوروش: ... امپراتوری بزرگ پارسیان تنها سرنوشت من است» (همان: ۵۹).

بـدین ترتیـب بسـامد اسـتفاده از تشـدیدکننده‌ها توسـط مـردان بسـیار بیشـتر از زنـان (شخصیت‌های زن، راوی، بیان صـحنه از زبـان نویسـندهٔ زن) اسـت و می‌تـوان چنـین نتیجـه گرفت که زبان زنانهٔ نویسنده بر تمام نمایش‌نامه سایه افکنـده و شـامل زبـان شخصـیت‌های مرد نیز شده است.

۵) تصدیقگرها

تصدیقگر به کلمات یا اصواتی مانند «بله، خب، آری» و نظایر آن گفتـه می‌شـود کـه نشـانهٔ تأیید، توجه و تصدیق گوینـده توسـط شـنونده اسـت. بـر پایـهٔ نظریـهٔ لیکـاف تصـدیقگر از شاخص‌های زبان زنانه به شمار می‌رود و زنـان بـدین شـیوه در حـین مکالمـه نقـش فعـال و مشارکت خود را نشان می‌دهند. البته «در حوزه‌های فرازبانی نیز می‌توان به لبخند زدن و سر تکان دادن اشاره کرد» (نک: جان نژاد، ۱۳۸۰: ۱۰۰).

در این نمایش‌نامه فقط ۵ مورد تصدیقگر وجود دارد که ۲ مورد را شخصیت‌های مرد به کار برده‌اند، مانند:

-«آشا: آری عالیجناب» (صابری، ۱۳۹۵: ۷۹).

و ۳ مورد آن (که تکرار است) مربوط به حضار است که نمی‌توان برای آنان جنسـیت خاص مرد یا زن قائل شد:

- «حضار: آفرین آفرین آفرین» (همان: ۲۰).

در این اثر تعداد تصدیقگرها بسیار اندک اسـت، امـا آن تعـداد مختصـر نیـز بیشـتر از زبان حضار (شخصیت فاقد جنسیت) بیان شده یا از زبان مردان؛ بنابراین می‌توان گفـت ایـن مورد با الگوی لیکاف مطابقت ندارد، یا بر اساس روشن نبـودن جنسـیت دیگـر گوینـدگان نمی‌توان به نتیجهٔ قابل قبولی دست یافت.

٦) تردیدنماها

واژگان تردیدنما عبارت‌اند از: شاید، احتمال دارد، نمی‌دانم و نظایر آن‌هـا. بـه نظـر لیکـاف زنـان بـا نـوعی عـدم‌قطعیت و اطمینـان سـخن می‌گوینـد، زیـرا تردیـدنماها بیـانگر قـدرت

اجتماعی برتر نیست و این قدرت در جوامع مردسالار همیشه برای مردان بوده است (Cameron, 1985: 56). از دیگر سو تردیدنماها تردید و عدم‌اطمینان گوینده را نشان می‌دهند و جنبهٔ مودبانهٔ بیشتری دارند زیرا «در جوامع مردسالار قاطعیت و با اطمینان سخن گفتن رفتاری زنانه محسوب نمی‌شود» (جان‌نژاد، ۱۳۸۰: ۱۰۸).

در این نمایش‌نامه ۱۴ واژهٔ تردیدنما وجود دارد که ۸ مورد مربوط به شخصیت‌های زن است که با توجه به اندکی تعداد شخصیت‌های زنان بسامد قابل توجه و بالایی دارد، مانند:

- «ماندانا: نه، نه، نه، چنین چیزی ممکن نیست. نمی‌تواند ممکن باشد» (صابری، ۱۳۹۵: ۲۶).

هم‌خوان (روایتگر یا نویسندهٔ زن نمایش) نیز ۱ مورد را به کار برده است:

-«هم‌خوان: آستیاگ هیچ‌گونه ویژگی و برجستگی چشم‌گیری نداشت مگر زر و زیور و جواهرات گران‌بهایی که به خود آویزان می‌کرد» (همان: ۱۳).

۵ مورد به شخصیت‌های مرد نمایش‌نامه مربوط است، مانند:

- «کوروش: نمی‌دانم، خواب به چشمانم راه نمی‌یابد» (همان: ۳۴).

-«آستیاگ: نمی‌دانم، نمی‌دانم، سپهسالار هارپاگ احتمالاً می‌داند» (همان: ۲۶).

بنابراین، اغلب تردیدنماها مربوط به زنان یا روایتگر زن است و این مورد کاملاً با نظریهٔ لیکاف انطباق دارد.

۷) واژه‌های دارای بار عاطفی زیاد

به نظر جسپرسن زنان از کلماتِ با بار احساسی زیاد، بیش از مردان استفاده می‌کنند (فارسیان، ۱۳۷۸: ۱۹-۲۰). از منظر لیکاف در زبان انگلیسی کاربرد بعضی از صفت‌ها مانند شیرین، ملیح و نظایر آن‌ها مختص زنان است (Lakoff, 1975: 68). این کلمات خواه اسم، صفت یا قید دربرگیرندهٔ انواع هیجانات مثبت و منفی‌ست و به‌مراتب در زبان زنان کاربرد بیشتری دارد، مواردی چون: بی‌چاره، بی‌احساس، هولناک، پرمهر و مانند این‌ها.

این شاخص مهم در اثر موردپژوهش بسامد بالایی دارد؛ از ۹۶۲ واژهٔ دارای شدت احساس و هیجان، ۷۰ واژه از زبان شخصیت‌های زن بیان شده است که با توجه به تعداد اندک زنان در مقایسه با مردان، عدد قابل ملاحظه‌ای به شمار می‌رود، مانند:

-«تومی‌ریس: از این‌ه پسرم را آزاد کردی سپاس‌گزارم و از مجازات و شکنجهٔ هولناکی که در انتظارت بود به خاطر حملهٔ وحشیانه‌ای که به سپاه ماساژت‌ها روا داشتی و یک سوم لشکریان مرا به هلاکت رساندی درمی‌گذرم. تو را می‌بخشم» (صابری، ۱۳۹۵: ۹۶).

-«کاساندان: اشک‌هایم از اندوه نیست، گریهٔ شادی است» (همان: ۶۴).

-«ماندانا: به خطر حساس‌تر و نگران‌تر شده‌ای؟» (همان: ۳۶).

۲۷۲ واژه با بار عاطفی بسیار از زبان هم‌خوانان در نقش راوی (زبان گویای نویسندهٔ زن) بیان شده است، مانند:

- «هم‌خوانان: سخن از عشق، محبت و شادمانی است» (همان: ۹).

۱۰۲ واژه از زبان نویسندهٔ زن برای بیان وضعیت صحنه به کار رفته است، مانند:

- «صحنه: جنگی هراسناک درمی‌گیرد» (همان: ۹۰).

- «صحنه: ملکه به خشم می‌آید و پیام تندی برای کوروش می‌فرستد» (همان: ۹۳).

۶ واژه از زبان شخصیت‌های فاقد جنسیت مشخص بازگو شده است، مانند:

-«همگان: و به شاه ... خود کوروش وفادار بمانیم» (همان: ۴۵).

۵۱۲ واژه را شخصیت‌های مرد نمایش‌نامه بیان کرده‌اند (با توجه به تعداد افزون مردان در برابر زنان، راویان و صحنه که مبین زبان نویسندهٔ زن است) که عدد قابل توجهی به شمار نمی‌رود، مانند:

-«کوروش: ... اکنون که ... روحم آهسته‌آهسته از بدنم دور می‌شود بسی سبک شده‌ام. مرا خوش‌بخت بپندارید» (همان: ۹۹).

پس، این مورد منطبق با نظریهٔ لیکاف است. هم‌چنین تعداد گویندگان نامشخص جنسیتی نیز بسیار اندک است و در محاسبه نقش چشم‌گیری ایفا نمی‌کند.

۸) تکرار واژه‌ها

به نظر لیکاف زنان تمایل بسیاری به بیان واژگان تکراری دارند. این تکرارها بیشتر شامل واژگانی می‌شود که در حوزهٔ عواطف و احساسات قرار دارند. گویی زنان برای انتقال عواطف، یا از شدت غلیان احساسات درونی از تکرار مدد می‌گیرند (Lakoff,1975:73). تکرار واژگان اثر ۲۴۳ مرتبه است. ۳۲ واژهٔ تکراری از زبان زنان بازگو شده که با توجه به تعداد بسیار اندک شخصیت‌های زن در برابر مرد، بسامد قابل ملاحظه‌ای است. مانند:

- «تومی‌ریس: پسر مرا به من پس بده، جگرگوشه‌ام را به من پس بده، جگرگوشه‌ام را، جگرگوشه، جگر» (صابری، ۱۳۹۵: ۹۶).

-«ماندانا: باور نمی‌کنم، باور نمی‌کنم» (همان: ۲۶).

و ۴۱ واژهٔ تکراری از زبان هم‌خوانان بیان شده که زبان گویای نمایش‌نامه‌نویس زن است، مانند:

-«هم‌خوان: خجسته باد نام فرخنده کوروش» (همان: ۲۸).

-«هم‌خوانان: خجسته باد نام فرخنده کوروش» (همان).

۲۰ واژهٔ تکراری برای بیان وضعیت صحنه بازگو شده است، مانند:

- «صحنه: نبونید ... پاورچین‌پاورچین از صحنه خارج می‌شود» (همان: ۸۵).

۹ واژهٔ تکراری از زبان حضار با جنسیت نامشخص بیان شده است، مانند:

-«حضار: پاینده کوروش، پاینده کوروش، پاینده کوروش» (همان: ۲۸).

۱۴۱ واژهٔ تکراری نیز متعلق به شخصیت‌های مرد نمایش‌نامه است، مانند:

-«امیر: به پا خیزید، به پا خیزید» (همان: ۹۵).

- «کوروش: (با التماس) آشا چشم از جهان فرونبند، فرونبند» (همان: ۸۲).

۹) واژه‌های زنانه

بر پایهٔ دیدگاه لیکاف، واژه‌ها از نظرگاه جنسیتی به دو نوع زنانه یا مردانه و هریک به دو گونهٔ صریح و ضمنی تقسیم می‌شوند (نک: پاک‌نهاد،۱۳۸۱: ۵۵). در این نمایش‌نامه ۱۰۱ واژهٔ زنانه به کار رفته که تعداد واژه‌های زنانهٔ صریح ۸۲ است. بعضی از آن‌ها مانند: زن،

دختر، شاه‌دخت، ملکه. ۱۹ واژهٔ زنانهٔ ضمنی به کار رفته که به‌طور ضمنی مبیّن جنسیت زنانه‌اند مانند: دامن، باردار، آبستن، قابله.

از میان ۱۰۱ واژهٔ زنانه (صریح و ضمنی) ۷ مورد (۲ صریح و ۵ ضمنی) توسط زنان بیان شده از جمله موارد ذیل که اولی صریح و دومی ضمنی‌ست:

-«تومی‌ریس: اگر فرمان نبری من ملکه تومی‌ریس ...» (صابری، ۱۳۹۵: ۹۴).

-«ماندانا: نوزده سال پیش پسری به دنیا آوردم که در لحظه چشم از جهان فروبست» (همان: ۲۷).

۳۲ واژهٔ زنانه از زبان هم‌خوانان بیان شده (۲۹ صریح و ۳ ضمنی) مانند مورد زیر که اولی صریح و دومی ضمنی‌ست، مثل:

-«هم‌خوان: ماندانا دخترش در منتهاالیه ساختمان قصر در حال زایمان است» (همان: ۱۵).

۸ واژهٔ زنانه در بیان صحنهٔ نمایش را نمایش‌نامه‌نویس زن به کار برده که تمامی صریح است، مانند:

-«صحنه: بانو کاساندان ...» (همان: ۶۶).

۵۵ مورد از زبان مردان بازگو شده است (۴۴ صریح و ۱۱ ضمنی) مانند موارد زیر که اولی صریح و دومی ضمنی‌ست:

-«آستیاگ: راستش در حیرتم که دامادم کمبوجیه با آن همه حماقت چطور دختر مرا باردار کرده است. همیشه فکر می‌کردم خواجه باشد» (همان: ۱۵).

بنابراین، حدود نیمی از واژگان زنانهٔ صریح یا ضمنی را زنان، راویان نمایش، یا نویسندهٔ زن در بیان صحنهٔ نمایش به کار برده‌اند که هم‌سو با نظریهٔ لیکاف است و نیم دیگر را مردان بازگو کرده‌اند. البته به نظر می‌رسد زبان زنانهٔ نویسنده بر شخصیت‌های مرد نیز تأثیرگذار بوده است.

جدول ۱. کاربرد زبان زنانه در سطح واژگانی در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*

ردیف	نوع واژگان		تعداد کلی کاربرد	از زبان زنان	از زبان مردان	از زبان راویان، در توصیف صحنه	نمونه موردی: تعداد
۱	سوگندواژه‌ها	به مقدسات	۶	۱	۵	صفر	اهورامزدا : ۲؛ کردار، گفتار و پندار نیک: ۲؛ ایزدان: ۱؛ خورشید: ۱
		به امور ارزشی	صفر	صفر	صفر	صفر	صفر
۲	دشواژه‌ها	رکیک	۲	صفر	۲	صفر	توله‌سگ: ۱ حرام‌زاده: ۱
		غیررکیک	۹۰	۶	۷۷	۷	لال و ذلیل، بی‌ملاحظه، تشنه‌به‌خون، خون‌آشام، لاف‌زن، نمک‌به‌حرام، شرف‌فروخته، بی‌اصل و نسب و ... : ۹۰
۳	رنگ‌واژه‌ها		۲۷	صفر	۳	۲۴ (۱۲ + ۱۲)	سیاه: ۱۱؛ سفید: ۴؛ سرخ: ۳؛ میشی: ۲؛ بی‌رنگ: ۲؛ رنگ‌پریده: ۲؛ خاکستری: ۱؛ زرین: ۱؛ رنگارنگ: ۱
۴	تشدیدکننده‌ها		۱۰۱	۷	۶۲	۳۲ (۲۹ + ۳)	هرچه زودتر، همه‌چیز، درلحظه، مکرر، سراپا، بی‌شمار، هرگز، آزگار، بی‌شک: ۱۰۱
۵	تصدیقگرها		۵	صفر	۲	۳	آفرین، آری: ۵
۶	تردیدنماها		۱۴	۸	۵	۱	نه، باور نمی‌کنم، مگر، ...: ۱۴
۷	عاطفی		۹۶۲	۷۰	۵۱۲	۳۸۰ (۱۰۸+۲۷۲)	تنگنا، نگرانی، هراسان، برق‌آسا، سراسیمه، شتابان، عربده‌زنان،

ردیف	نوع واژگان		تعداد کلی کاربرد	از زبان زنان	از زبان مردان	از زبان راویان، در توصیف صحنه	نمونه موردی: تعداد
							نوردیده، دل‌پذیر، ...: ۹۶۲
۸	تکرار واژه‌ها		۲۴۳	۳۲	۱۴۱	۷۰ (۵۰ + ۲۰)	جگرگوشه، خجسته، پاینده کوروش، آفرین، کمک، خبر، معجزهٔ الهی، ...: ۲۴۳
۹	زنانه	صریح	۸۲	۲	۴۴	۳۶ (۲۹ + ۷)	دختر، زن، شاه‌دخت، بانو، ملکه، ... : ۸۲
		ضمنی	۱۹	۵	۱۱	۳	قابله، زایمان، زایید، به‌دنیا آوردم، ... :۱۹

سطح نحوی

این سطح شامل موارد متعددی‌است که برای پرهیز از اطالهٔ کلام فقط بـه یـک مـورد اکتفـا می‌شود.

جملات دعایی

جمله‌های دعایی خواه مثبت (دعا) یا منفی (نفرین) در مؤلفه‌های زبـان زنانـه و مردانـه قابـل تأمل است. دلیل بسامد افزون وجه تمنایی و دعایی به‌ویژه نفرین در زبان زنانه، قدرت کمتر اجتماعی‌ست؛ اما مردان به دلیل داشتن پایگاه اجتماعی برتر از موضع بـالا برخـورد کـرده و دشنام می‌دهند (نک: فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۵). در نمایش‌نامهٔ *کـوروش کبیـر* **۳۴** جملـهٔ دعـایی وجود دارد که از این میان فقط ۲ مورد نفرین است که از زبـان راویـان (هم‌خوانـان) بـازگو شده است. البته باید توجه داشت که هـر دو جملـهٔ مـورد نظـر شـرطی اسـت یعنـی راویـان، نفرین را مشروط به عدم رعایت اصول عدالت، حکم‌رانی خوب و امور اخلاقی ساخته‌اند و ابتدا به ساکن نفرینی روا نداشته‌اند. مانند:

-«هم‌خوانان (خطاب به کوروش): اگر در نبرد پیروز شوی و اسـیران را پـاس نـداری اهورامزدا تو را نفرین کند» (صابری، ۱۳۹۵: ۵۲).

از ۳۲ جملهٔ دعایی مثبت ۱۷ مورد از زبان هم‌خوانان بیان شده است، مانند:

-«هم‌خوان: خاندانت افزون باد، زندگیت دراز باد» (همان).

۹ جملهٔ دعایی از زبان شخصیت‌های مرد بیان شده، مثل:

-«کهبد: باشد اهورامزدا پیمان ازدواج تو را متبرک و آکنده از شادی و آرامش گرداند» (همان: ۶۳).

۲ جملهٔ دعایی از زبان زنان بیان شده، مانند:

- «ماندانا: ... خداوندا، مرا از این تنگنا و نگرانی رهایی بخش. این معمای پیچیده را برایم آشکار ساز» (همان: ۲۶).

۴ جملهٔ دعایی مثبت از زبان شخصیت‌های فاقد جنسیت مشخص بیان شده، مانند:

- «سرکردگان؛ پاینده کوروش» (همان: ۴۴).

بنابراین بیشترین بسامد جملات دعایی در این نمایش‌نامه، جملات دعایی مثبت است که در مقایسه با مردان، اغلب از زبان زنان یا هم‌خوانان بیان شده است که با توجه به افزون بودن تعداد مردان نمایش‌نامه نسبت به زنان یا حتی راویان، تعداد چشم‌گیری به نظر می‌رسد. تعداد اندکی نیز توسط شخصیت‌هایی بیان شده که فاقد جنسیت مشخص هستند. بنابراین، کاربرد جملات دعایی بر نظریهٔ لیکاف استوار است.

٦. ١. ٢. زبان ادبی

کاربرد شعر

زبان شعر زبان عاطفه است که زبانی زنانه به شمار می‌رود. در این اثر ۱۰۳ صفحه‌ای با ۱۴۲۷۰ کلمه ۱۳۰ شعر (بیت یا مصراع یا سطرشعر نو) وجود دارد که بسامد بالایی‌ست. اغلب اشعار از *شاهنامهٔ* فردوسی، *دیوان شمس*، حافظ و یا سعدی‌ست. هیچ شعری مستقیماً از زبان زنان بازگو نشده اما ۵۸ مورد شعر (اعم از بیت، مصراع و سطر) از زبان هم‌خوانان بیان شده از جمله:

-«هم‌خوان: بُرید و درید و شکست و ببست یلان را سر و سینه و پا و دست»

(همان: ۵۸).

۶۹ شعر (اعم از بیت، مصراع و سطر) از زبان شخصیت‌های مرد بازگو شده گویی زبان شاعرانه و دراماتیک نمایش‌نامه‌نویس زن بر اثر مستولی شده مردان نیز زبان شاعرانه دارند. مثلاً از زبان شخصیت اول یعنی کوروش ۳۲ شعر بیان شده است. مانند:

-«کوروش: آن بت که جمال و زینت مجلس ماست/ در مجلس ما نیست؛ ندانیم کجاست؟» (همان: ۶۸).

جدول ۲. کاربرد جملات دعایی و اشعار در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*

ردیف	نوع جملات		تعداد کلی کاربرد	از زبان زنان	از زبان مردان	از زبان راویان	از زبان شخصیت‌های فاقد جنسیت
۱	دعایی	مثبت (دعا)	۳۲	۲	۹	۱۷	۴
		منفی (نفرین)	۲	صفر	صفر	۲	صفر
۲	اشعار (مصراع، بیت، سطر شعر نو)		۱۳۰	صفر	۶۹	۵۸	صفر

کاربرد صنایع سادهٔ ادبی

از ویژگی‌های زبان زنانه در سطح ادبی بهره گرفتن از صنایع سادهٔ ادبی (Tannen,1990: 44) مانند کنایه‌های قریب، تشبیهات محسوس و استعاره‌های ساده است که در سطور آینده بدان‌ها پرداخته خواهد شد.

۱) کنایات قریب

در این نمایش‌نامه ۸۶ کنایهٔ قریب وجود دارد که ۱۰ مورد از زبان زنان گفته شده و با توجه به تعداد اندک زنان در برابر مردان عدد قابل ملاحظه‌ای‌ست، مانند:

- «ماندانا: مرگ در کمین نشسته» (صابری، ۱۳۹۵: ۳۶).

۲۳ مورد از زبان هم‌خوانان بیان شده، مانند:

- «هم‌خوان: هیچ‌کس پای به گریز نگذاشت. پیروزی از دستی به دستی می‌چرخید» (همان: ۹۷).

۶ مورد در توصیف صحنه، از جمله:

-«صحنه: کوروش چشم از جهان فرو می‌بندد» (همان: ۹۹).

۴۷ کنایهٔ قریب از زبان مردان بازگو شده، مانند:

- «آگرادات: ... مُهر خاموشی بر لب گذارم» (همان: ۲۱).

بنابراین، وجود کنایه‌های قریب که بسیاری از آن‌ها از زبان زنان یا راویان یا در توصیف صحنه بیان شده بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف قرار دارد و گویی زبان زنانهٔ نویسنده بر کل اثر سایه افکنده است.

۲) استعاره

در این اثر از ۷ استعاره (۴ مورد اضافهٔ استعاری، استعارهٔ مکنیه) استفاده شده، مانند:

-«فرنازاد: تمام تلاش خود را می‌کنیم تا کودک را از چنگال خائنان پس بگیریم» (همان: ۲۱).

از میان ۷ استعاره هیچ یک از زبان زنان بازگو نشده، ۶ استعاره را مردان و فقط ۱ مورد از زبان هم‌خوان (راوی) بیان شده که بر این اساس با الگوی لیکاف مطابقت ندارد مگر آنکه پذیرفته شود که زبان زنانهٔ نویسنده بر تمامی اثر سایه افکنده است.

۳) تشبیه

تشبیه از صنایع سادهٔ شعری‌ست که در این نمایش‌نامه ۳۷ مورد از آن دیده می‌شود. تشبیه ساده که در زمرهٔ زبان زنانه قرار دارد، محدود کردن تشبیه به محسوسات است خواه مشبّه محسوس باشد یا معقول. ۲۹ تشبیه محسوس به محسوس وجود دارد که هیچ یک مستقیماً از زبان زنان بیان نشده اما ۱۷ مورد از زبان راویان نمایش‌نامه است که گویی زبان گویای زن نویسنده است، مانند:

- «هم‌خوان: نبونید بارانی از طلا و نعمت بر سرشان می‌بارید» (همان: ۷۷).

۳ مورد در توصیف صحنه است، مانند:

- «صحنه: آستیاگ ... ایستاده است با ترس همانند بید مجنون می‌لرزد» (همان: ۱۳).

۹ مورد از زبان مردان بازگو شده، از جمله:

- «بخت‌النصر: نگرانیِ بیمارگونه‌ای درونم را می‌خورد هم‌چو کرمی که به درون میوه‌ای راه یافته باشد مرا فاسد می‌کند» (همان: ۷۳).

۸ تشبیه معقول به محسوس وجود دارد که تمام موارد از زبان مردان بیان شده است، از جمله:

- «کوروش: هیولای زهراگین خشم را هرگز رها مکن» (همان: ۸۵).

بنابراین، هرچند تشبیهی مستقیماً از زبان زنان بیان نشده، اما زبان زنانهٔ نویسنده موجب شده از میان ۳۷ تشبیه ۲۰ مورد آن از زبان راویان و در توصیف صحنه باشد که گویی بیان نویسندهٔ زن بر متن سایه افکنده است. پس تشبیهات از این منظر بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف قرار دارد.

٦. ١. ٣. شاخهٔ فکری

توصیف ظاهر افراد

یکی از ویژگی‌های زبان زنانه توصیفات تنانه است یعنی توصیف ظاهر افراد (Cameron, 1985: 79) که در این اثر ۲۱ مورد دیده می‌شود. البته هیچ توصیفی مستقیماً از زبان زنی بیان نشده، اما ۸ مورد آن از زبان راویان است. مانند:

- «هم‌خوان: آستیاگ با لباس رسمی مخمل سیاه زربافت پر از درجه و نشان و زرق و برق وارد می‌شود» (صابری، ۱۳۹۵: ۳۲).

و نیز ۵ مورد در بیان صحنه گفته شده، مانند:

- «صحنه: ... کوروش با تاج سلطنتی و لباس شاهنشاهی وارد می‌شود» (همان: ۵۰).

تمامی این موارد زبان گویای نویسندهٔ زن نمایش‌نامه است و با الگوی لیکاف تطابق دارد.

و ۸ مورد دیگر آن از زبان مردان است، مانند:

- «فرنازاد: ... سربازی می‌شناسم که جوان است بسیار درشت‌اندام و بلندقامت» (همان: ۱۶).

توصیف صفات پسندیدهٔ درونی

توجه به زیبایی‌های درونی و اخلاقی افراد از دیگر خصایص زبان زنانه است که در این اثر ۵۴ مورد وجود دارد، هرچند هیچ کدام را زنان بازگو نکرده‌اند، اما ۱۳ مورد توسط هم‌خوان بیان شده که راویِ نمایش‌نامه‌نویس زن است و زبان زنانهٔ او بر کل اثر سایه افکنده. مثلاً:

-«هم‌خوان: کوروش، بانو کاساندان همسر هم‌دل و هم‌فکر خود را عاشقانه دوست می‌داشت» (همان: ۶۷).

۱ مورد را همگان (فاقد جنسیت مشخص)، و ۴۰ مورد را مردان بیان کرده‌اند، مانند:

-«کمبوجیه: (خطاب به امرا) پاک‌دلی و بزرگواری شما برادران مایهٔ خرسندی و دل‌گرمی ماست» (همان: ۴۴).

بنابراین، با توجه به تعداد بسیار مردان در برابر زنان و نیز در برابر راویان، توصیفات پسندیدهٔ درونی این اثر تقریباً با الگوی لیکاف مطابقت دارد.

جدول ۳. کاربرد صنایع ادبی و توصیفات در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر*

ردیف	صنعت ادبی		تعداد کلی کاربرد	از زبان زنان	از زبان مردان	از زبان راویان	در توصیف صحنه، حضار	نمونه موردی: تعداد
۱	کنایهٔ قریب		۸۶	۱۰	۴۷	۲۳	۶	جگرگوشه، لگدمال‌شدن، چشم از جهان فروبستن، چهارنعل‌رفتن، خیال خام در سر پرورندان ، ...: ۸۶
۲	استعاره		۷	صفر	۶	۱	صفر	چنگال خائنان، ...: ۷
۳	تشبیه	محسوس‌به‌محسوس	۲۹	صفر	۹	۱۷	۳	آستیاگ مانند بید مجنون، ... : ۲۹
		معقول‌به‌محسوس	۸	صفر	۸	صفر	صفر	هیولای زهرآگین خشم، ...: ۸
۴	توصیف	ظاهر افراد	۲۱	صفر	۸	۸	۵	درشت‌اندام، بلندقامت، ...:۲۱
		صفات درونی	۵۴	صفر	۳۹	۱۴	۱	پاک‌دلی، بزرگواری، ... : ۵۴

۷. نتیجه‌گیری

از برآیند تبیین نظریهٔ لیکاف و بررسی آن در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* مشخص می‌شود که این اثر در اغلب موارد با نظریهٔ لیکاف مطابقت دارد. البته قطعاً نمی‌توان چنین نتیجه گرفت که زبان شخصیت‌های زن دارای تمام مؤلفه‌های زبان زنانه است و زبان مردان نیز همهٔ شاخص‌های زبان مردانه را دارد (در این خصوص قطعاً باید به تعداد بسیار اندک زنان در برابر مردان و نیز کمیِ گفت‌وگوهای آنان توجه داشت) اما نکتهٔ حائز اهمیت آن است که زبان زنانهٔ پری صابری از طریق راویان نمایش‌نامه (هم‌خوان و هم‌خوانان) و نیز بیان صحنه، بر کل نمایش‌نامه سایه افکنده است. در اغلب موارد حتی زبان شخصیت‌های مرد نیز زنانه است. در ادامه مهم‌ترین مؤلفه‌های زبان زنانهٔ اثر در سطح زبانی (واژگانی و نحوی)، ادبی، و فکری بیان می‌شود.

در سطح زبانی، سوگندواژه‌ها بسامد اندکی دارند و تمامی آن موارد اندک نیز سوگند به مقدسات است و سوگندواژه‌های ارزشی در آن جایی ندارد زیرا این نمایش‌نامه دارای بیان و محتوای اسطوره‌ای و تاریخی‌ست. این سوگندواژه‌های اندک نیز به جز یک مورد از زبان مردان بیان شده است. بنابراین، کاملاً مطابق با الگوی لیکاف است.

چون اثر دارای عناصر دراماتیک است طبیعی‌ست که دشواژه‌های غیرکیک آن اندک باشد (فقط دو واژه) که آن نیز در انحصار دشمنان کوروش قرار دارد زیرا نمایش‌نامه در سمت و سوی بیان بزرگی و شکوه کوروش و ایرانیان نگاشته شده است. هم‌چنین غلبهٔ زبان زنانهٔ نویسنده موجب شده اثر از دشواژه‌های غیرکیک به دور باشد. از دیگر سو هیچ یک از شخصیت‌های زن از این دشواژه‌ها خواه رکیک یا غیرکیک استفاده نکرده‌اند. کوروش و ایرانیان شاخص در این نمایش‌نامه فقط زمانی دشواژه‌های غیرکیک را به کار برده‌اند که در پاسخ به دشنام‌ها و اهانت‌های دشمنان ایران بوده است. به عبارتی در این نمایش‌نامه که یک نویسندهٔ زن ایران‌دوست آن را نگاشته، مردانِ شاخص ایرانی نیز چونان زنان از ادب و لطافت طبع برخوردارند و دهان به دشواژه‌ها نمی‌آلایند. بنابراین اگر

قرار باشد از منظر لیکافی به این اثر نگریسته شود این زبان زنانهٔ نویسنده است که بر نمایش‌نامه سایه افکنده.

هیچ رنگ‌واژه‌ای از زبان شخصیت‌های اندک زن بیان نشده است. بیشترین تعداد از زبان هم‌خوان‌ها که روایتگر نمایش‌اند و در بیان صحنه بازگو شده که هر دو مورد از زبان زنانهٔ صاحب اثر بیان شده است. اثر از این دید به مدل لیکاف نزدیک است هرچند به طیف‌های مختلف رنگ‌ها و بیان جزئیات آن به‌ندرت توجه شده است.

شخصیت‌های مرد نمایش‌نامه بیشتر از تشدیدکننده‌ها استفاده کرده‌اند. به ترتیب بسامد راوی (همان نویسندهٔ زن نمایش‌نامه)، شخصیت‌های زن و در بیان صحنه (از زبان نویسندهٔ زن) از تشدیدکننده‌ها استفاده شده است. پس تشدیدکننده‌ها در این نمایش‌نامه مطبق با الگوی لیکاف نیست مگر آنکه پذیرفته شود زبان زنانهٔ صاحب‌اثر به‌حدی بر نمایش‌نامه سایه افکنده که کلام مردان را نیز دارای تشدیدکننده‌های زنانه کرده است.

تصدیقگرها که از شاخص‌های زبانی زنان به شمار می‌روند، بسامد بسیار اندکی دارند. تعدادی از آن اندک از زبان مردان است و از آن‌جا که غالب آن از زبان شخصیت‌هایی(حضار) گفته شده که فاقد جنسیت مشخص مرد یا زن به شمار می‌آیند بنابراین در این خصوص نمی‌توان به نتیجهٔ روشنی دست یافت.

تردیدنماها (با وجود تعداد اندک شخصیت‌های زن نسبت به مرد) اغلب توسط زنان به کار رفته یا توسط راوی نمایش که گویی بیان نویسندهٔ زن است. بنابراین کاملاً منطبق بر الگوی لیکاف است.

گویندگان زن واژگان سرشار از احساس و هیجان را که در الگوی لیکاف از شاخصه‌های زبان زنانه محسوب می‌شود، به میزان قابل توجهی به کار برده‌اند که با نظریهٔ لیکاف مطابقت دارد. بسامد بالای کاربرد واژگان نیز توسط گویندگان (زبان نویسندهٔ زن نمایش‌نامه، هم‌خوان، هم‌خوانان، در بیان صحنه) بوده است. بنابراین مطابق با الگوی لیکاف است.

شخصیت‌های زن تکرار واژگان را که از ویژگی‌های مهم زبان زنانه است با بسامد بالایی به کار برده‌اند (البته با توجه به تعداد اندک زنان در مقایسه با مردان). واژگان

تکراری در کلام راویان نمایش‌نامه و بیان صحنه که از زبان نمایش‌نامه‌نویس زن است، قابل توجه است. بنابراین، تکرار طبق نظریهٔ لیکاف پیش رفته است. از دیگر سوی هرچند تعداد شخصیت‌های مرد بیشتر از زنان است و طبیعی‌ست که تکرار واژگان توسط مردان بسامد بالایی داشته باشد، اما نباید از زبان زنانهٔ نمایشنامه‌نویس که کلام مردان را نیز تحت‌الشعاع خود قرار داده چشم‌پوشی نمود.

تقریباً نیمی از واژه‌های زنانه (صریح و ضمنی) در بیان راویان و توصیف صحنه است، نیم دیگر را شخصیت‌های مردان به کار برده‌اند. با توجه به تعداد زیاد شخصیت مردان نسبت به زنان و اینکه زبان زنانهٔ نویسنده بر شخصیت مردان نمایش‌نامه نیز تأثیرگذار بوده، این مورد کاملاً در راستای نظریهٔ لیکاف قرار دارد.

در سطح زبانی، کاربرد جملات دعایی مثبت یا منفی (نفرین) که از شاخص‌های زبان زنان به شمار می‌رود از الگوی لیکاف پیروی می‌کند، زیرا بیشترین کاربرد آن از سوی شخصیت‌های زن یا راویان بوده است. تعداد بسیار اندک نفرین نیز متعلق به هم‌خوانان است.

در سطح ادبی، کثرت استفاده از اشعار به‌عنوان شاهد مثال توسط هم‌خوانان (راوی داستان) بسیار پررنگ است. با توجه به تعداد اندک آن‌ها نسبت به مردان نمایش، هرچند بسیاری از مردان از جمله شخصیت اصلی یعنی کوروش نیز از اشعار بسیاری سود می‌جویند، اما هم‌چنان می‌توان گفت که الگوی لیکاف حاکم است گویی زبان لطیف و شاعرانهٔ زن نویسنده شعر را در تمام اثر ساری وجاری ساخته است.

استفاده از کنایات قریب در نمایش‌نامه نیز مطابق با نظریهٔ لیکاف است زیرا بسیاری از آن‌ها از زبان زنان یا راویان نمایش‌نامه (هم‌خوان و هم‌خوانان) یا در توصیف صحنه (از زبان نویسندهٔ زن اثر) است. زبان زنانهٔ نویسنده بر کل نمایش‌نامه مستولی‌ست. هرچند هیچ‌یک از تشبیهات محسوس به محسوس و معقول به محسوس مستقیماً از زبان شخصیت‌های زن بیان نشده اما هم‌چنان توضیح یادشده مصداق دارد و نظریهٔ لیکاف حکم‌فرما است. البته استعاره‌های موجود اغلب از زبان مردان بازگو شده و نه راویان؛ بنابراین با الگوی لیکاف مطابقت ندارد.

در شاخهٔ فکری، توصیف ظاهر و صفات پسندیدهٔ درونی افراد که از خصایص زبان زنانه است تقریباً با الگوی لیکاف تطابق دارد. بااینکه این توصیفات را زنانِ اندک نمایش‌نامه نگفته‌اند، اما توسط راویان بیان شده است و گویی زبانِ زنانهٔ نویسنده اثر را تحت‌الشعاع خود قرار داده است.

بدین ترتیب جستار پیش روی ادعا ندارد که زبان شخصیت‌های زن نمایش‌نامه به‌طور کامل مطابق با نظریهٔ لیکاف است زیرا با توجه به تعداد اندک شخصیت‌های زن نمایش‌نامه، و نیز حجم گفت‌وگوی بسیار اندک آن‌ها در مقایسه با مردان، نمی‌توان به چنین نتیجه‌ای دست یافت اما این اثر از دو جهت در راستای نظریهٔ لیکاف است: اول آنکه زبان زنانهٔ نویسندهٔ زن از طریق راویان نمایش‌نامه (هم‌خوان و هم‌خوانان)، و نیز توصیف صحنه خودنمایی کرده است؛ و دوم آنکه در این اثر، حتی اغلب مردان به‌ویژه شخصیت اصلی (کوروش کبیر) نیز دارای زبانی زنانه‌اند. بنابراین زبان غالب بر تمامی اثر زنانه است. گویی پری صابری در روایتی نمایشی، دراماتیک و شاعرانه، با بهره‌گیری از زبان زنانه دست به آفرینش اثری نوین از زندگی و افتخارات اسطوره‌ای کوروش زده است.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

ORCID
Marjān ʿAliakbarzādeh Zehtāb **https://orcid.org/0000-0002-6260-7380**

منابع

باطنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *چهار گفتار درباره زبان*. تهران: آگاه.

بهمنی مطلق، یدالله. (۱۳۹۳). «رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان شب‌های تهران». *زبان و ادب پارسی*، س ۲۲ ش ۲۱: ۷-۲۶.

پاک‌نهاد جبروتی، مریم. (۱۳۸۱). *فرادستی و فرودستی در زبان*. تهران: گام نو.

تانگ، رزماری. (۱۳۸۷). *نقد و نظر؛ درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمهٔ منیژه نجم عراقی. تهران: نی.

جان‌نژاد، محسن. (۱۳۸۰). *زبان و جنسیت: پژوهشی زبان‌شناختی- اجتماعی تفاوت‌های زبانی میان گویشوران مرد و زن ایرانی در تعامل مکالمه‌ای*. رسالهٔ دکتری زبان‌شناسی همگانی. دانشگاه تهران.

حیدری، فرزانه. (۱۴۰۱). «تحلیل سبک زنانه در نمایش‌نامهٔ عروس نوشتهٔ فریده فرجام». *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، س ۱۲ ش۴۵: ۲۶-۴۱.

داوری اردکانی، نگار و عیار، عطیه. (۱۳۸۷). «کنکاشی در پژوهش‌های زبان‌شناسی جنسیت». *مطالعات راهبردی زنان*، س۱۱ ش ۴۲: ۱۶۲ – ۱۸۱.

دورانت، ویل و دورانت، آنیل. (۱۴۰۱). *تاریخ تمدن*. ترجمهٔ گروه مترجمان. تهران: علمی و فرهنگی.

رحیمی، رویا، سلامت باویل، لطیفه، و خیالی خطیبی، احمد. (۱۴۰۲). «مؤلفه‌های شاخصِ واژگانی در رویکرد لیکاف در رمان‌های شیوا ارسطویی و سیمین دانشور با تأکید بر دشواژه‌ها، رنگ‌واژه‌ها و سوگندواژه‌ها». *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، س ۱ ش۳: ۹۱-۱۲۲.

سلطانیان، مجتبی و هاشمیان، لیلا. (۱۴۰۰). «بررسی تأثیر جنسیت بر محتوا در آثار گلی ترقی برپایهٔ نظریهٔ لیکاف»، *پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر*، س ۱۰ ش ۱۹: ۷۱-۸۸.

صابری، پری. (۱۳۸۴). مصاحبه با پری صابری: «سبک من آمیزه‌ای از موسیقی، کلام، حرکت و اندیشه است». در دسترس: https://theater.ir/fa/1224

ـــــــــــ . (۱۳۹۵). *نمایش‌نامهٔ کوروش کبیر؛ نگاهی نمایشی دراماتیک به تاریخ و زندگی اساطیری کوروش کبیر*. تهران: قطره.

عاملی موسوی، بهناز. (۱۳۶۸). *گفتار مؤدبانه و جنسیت در فارسی تهران*. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه تهران.

فارسیان، محمدرضا. (۱۳۷۸). *جنسیت در واژگان*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان‌شناسی همگانی. دانشگاه تهران.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۰). *سبک‌شناسی؛ نظریه‌ها، روی‌کردها و روش‌ها*. تهران: سخن.

فرخ‌زاد، پوران. (۱۳۸۱). *کارنمای زنان کارای ایران (از دیروز تا امروز)*. تهران: قطره.

لیکاف، رابین تالمک. (۱۴۰۱). *زبان و جایگاه زن*. ترجمهٔ یاسر پوراسماعیل و مریم خدادادی. تهران: نگاه.

مختاری، مسروره، صلاحی، عسکر و فتحی،کامبیز. (۱۳۹۶). «نقد و تحلیل و مقایسهٔ استعاره‌های سنتی با استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون». *هنر زبان*، س ۳ ش ۱: ۷-۲۶.

مدرسی، یحیی. (۱۳۶۸). *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*. تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

نجاری، محمد و بابالو، ویدا. (۱۳۹۴). *زبان زنان: بررسی زبان زنانه در نمایش‌نامه‌های نغمه ثمینی و چیستا یثربی*. تهران: اختران.

وفایی، عباسعلی و خواجه‌پور، فریده. (۱۳۹۷). «بررسی کارکرد زبان و جنسیت در دیوان جهان ملک‌خاتون شیرازی بر مبنای نظریهٔ DSL». *متن‌پژوهی ادبی*، س ۲۲ ش ۷۶: ۱۴۳- ۱۶۴.

References

ʿĀmeli Musavi, Behnāz. (1368/1989). *Goftār-e moʾaddabāneh va jensiyyat dar fārsi-ye Tehrān* [*Polite Speech and Gender in Tehrani Dialect*]. Master's Thesis in General Linguistics. University of Tehran. [In Pesian]

Bahmani Motlagh, Yadollāh. (1393/2014). "Rābeteh-ye zabān va jensiyyat dar roman-e *Shabhāy-e Tehrān*" [The Relationship between Language and Gender in the Novel *Tehran Nights*]. *Zabān va Adab-e Pārsi*, v. 22, n. 21: 7-26. [In Pesian]

Bāteni, Mohammadrezā. (1375/1996). "Chahār goftār darbāreh-ye zabān" [Four Discourses on Language]. Tehran: Āgah. [In Pesian]

Dāvari Ardakāni, Negār, & ʿAyyār, Atiyeh. (1387/2008). "Kankāshi dar pazhuheshhāy-e zabānshenāsi-ye jensiyyat" [A Review of Gender Linguistics Research]. *Motāleʿāt-e Rāhbordi-ye Zanān*, v. 11, n. 42: 162-181. [In Pesian]

Durant, Will, & Durant, Ariel. (2022/1401). *The Story of Civilization*. Trans. by various as *Tārikh-e Tamaddon*. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Pesian]

Farrokhzād, Purān. (1381/2002). *Kārnamāy-e zanān-e kārāy-e Irān (Diruz tā emruz)* [Life and Works of Prominent Iranian Women (Past and Present)]. Tehran: Qatreh. [In Pesian]

Fārsiyān, Mohammadrezā. (1378/1999). *Jensiyyat dar Vazhegān* [*Gender as Reflected in Vocabulary*]. Master's Thesis in General Linguistics. University of Tehran. [In Pesian]

Fotuhi Rudmaʿjani, M. (1390/2011). *Sabkshenāsi: Nazariyyehhā, ruykardhā, va raveshhā* [*Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*]. Tehran: Sokhan. [In Pesian]

Haydari, F. (1401/2022). “Tahlil-e sabk-e zanāneh dar namāyeshnāmeh-ye *Arus* by Farideh Farjam” [Analysis of Women’s Style in the Play *Arus* by Farideh Farjam]. *Motāleʿāt-e Zabān va Adabiyāt-e Ghenā’i*, v. 12, n. 45: 26-41. [In Pesian]

Jānnezhād, M. (1380/2001). *Zabān va jensiyyat: Pazhuhesh-e zabānshenākhti-ejtemāʿi tafāvothāy-e zabāni miyān-e guyeshvarān-e mard va zan-e irāni dar taʿāmol-e mokāleme’i* [*Language and Gender: A Sociolinguistic Study of Linguistic Differences between Iranian Male and Female Speakers in Conversational Interaction*]. PhD Dissertation in General Linguistics. University of Tehran. [In Pesian]

Lakoff, Robin Tolmach. (1401/2022). *Language and Woman’s Place*. Trans. Yāser Puresmāʿil and Maryam Khodādadi as *Zabān va jāygāh zan.* Terhan. Negah. [In Pesian]

Modaressi, Y. (1368/1987). *Darāmadi bar jāmeʿehshenāsi-ye zabān* [An Introduction to Sociolinguistics]. Tehran: Motāleʿāt va Tahqiqāt-e Farhangi. [In Pesian]

Mokhtāri, M., Salāhi, ʿA., & Fathi, K. (1396/2017). “Naqd va tahlil-e va moqāyeseyeh esteʿārehhāy-e sonnati bā esteʿārehhāy-e mafhumi-ye Lakoff va Johnson” [A Critique, Analysis, and Comparison of Lakoff and Johnson’s Traditional Metaphors and Conceptual Metaphors]. *Honar-e Zabān,* v. 3, n.1: 7-26. [In Pesian]

Najjāri, M., & Bābālu, V. (1394/2015). *Zabān-e zanān: Barrasi-ye zabān-e zanāneh dar namāyeshnāmehhāy-e Naghmeh Samini va Chistā Yasrebi.* [Women’s Language: An Investigation of Women’s Language in the Plays of Maghmeh Samini and Chista Yasrebi]. Tehran: Akhtarān. [In Pesian]

Pāknahād Jabaruti, M.. (1381/2002). “Farādasti va forudasti dar zabān” [Domination and Subordination in Language]. Tehran: Gām-e No. [In Pesian]

Rahimi, R., Salāmat Bāvil, L., & Khiyāli Khatibi, A. (1402/2023). "Mo’allefehhāy-e shākhes-e vāzhegāni dar ruykard-e Lakoff dar romānhāy-e Shivā ārastu’i va Simin Dāneshvar bā ta’kid bar dushwazhehhā, rangvāzhehā va sugandvāzhehā [A Study of Prominent Lexical Components Proposed by Lakoff in the Novels of Shivā Arastu’i and Simin Dāneshvar, with a Special Focus on Taboo Words, Color Words, and Oath Words]. *Pazhuheshnāmeh-ye Zabān-e Adabi*, v. 1, n. 3: 91-122.

Sāberi, Pari. (1384/2005). “Mosāhebeh bā Pari Sāberi: Sabk-e man amizeh’i az musiqi, kalām, harekat va andisheh ast” [Interview with Pari Sāberi: My Style is a Fusion of Music, Speech, Movement, and Thought]. Available at: https://theater.ir/fa/1224

----------. (1395/2016). *Namāyeshnāmeh-ye Kurosh-e Kabir; Negāhi namāyeshi dramātik be tārikh va zendegi-ye asātiri-ye Kurosh-e Kabir* [*Kurosh Kabir: A Dramatic Look at the History and Mythical Life of Kurosh Kabir*]. Tehran: Qatreh. [In Pesian]

Soltāniyān, M., & Hāshemiyān, L.. (1400/2021). "Barrasi-ye ta'sir-e jensiyyat bar mohtavā dar Āthār-e Goli Taraqqi bar pāyeh-e nazariyyeh-e Lakoff" [The Influence of Gender on Content in the Works of Goli Taraqi based on Lakoff's Theory]. Pazhuheshhāye Jāmeʿehshenāsi-ye Moʿāser, v. 10, n. 19: 71-88. [In Pesian]

Tong, R. (1989/1370). *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction.* Trans. Manijeh Najm ʿArāqi as *Naqd va nazar: Darāmadi bar nazariehhāy-e feministi.* Tehran: Ney. [In Pesian]

Vafā'i, ʿAbbāsʿali, & Khājehpur, F. (1397/2018). "Barrasi-ye kārkard-e zabān va jensiyyat dar divan-e Jahān Malek Khātun-e Shirāzi bar mabnāy-e nazariyyeh-e DSL" [A Investigation of the Functions of Language and Gender in Jahān Malek Khātun-e Shirāzi's Collection of Poem based on DSL Theory]. *Matnpazhuhi-ye Adabi*, v. 22, n. 76: 143-164. [In Pesian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: علی‌اکبرزاده زهتاب، مرجان. (۱۴۰۲). مؤلفه‌های زبان زنانه در نمایش‌نامهٔ *کوروش کبیر* از پری صابری بر پایهٔ نظریهٔ لیکاف. *پژوهش‌نامهٔ زبان ادبی*، ۱ (۴)، ۱۴۹- ۱۸۴.

doi: 10.22054/JRLL.2024.78245.1065

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