The University of Tehran Press

Journal of Foreign Language Research

Online ISSN: 2588-7521

Journal Homepage: https://jflr.ut.ac.ir/

Language games and the Interpretation of Meaning in Modern Iranian and Russian Poetry: A Comparative Analysis of two poems "Phoenix" by Nima Yushij and "Incantation by Laughter" by Velimir Khlebnikov

Nahideh Kalashi [1]✉ Mahdieh Mashayekhi [2].

1. Department of Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran, Email: n.kalashi@alzahra.ac.ir

2- Department of Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran. Email: Mahdie.1373.1373.m@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 11 September 2026
Received in revised form: 3 November 2026
Accepted: 8 November 2026
Available online : 22 November 2026

Keywords:
Incantation by Laughter, Interpretation of meaning, Language games, Nima Yushij, Phoenix, Velimir Khlebnikov.

ABSTRACT

Objective: This study aims to examine the fate of meaning in modern language and to elucidate how it depends on function and context in modern Iranian and Russian poetry.

Methodology: The research relies on a comparative-linguistic analytical method. Drawing upon Wittgenstein's theory of "language-games," it examines two poems: "Qoqnus" (Phoenix) by Nima Yushij and "Incantation with Laughter" by Velimir Khlebnikov.

Findings: By breaking traditional forms and creating novel lexical collocations, Nima detaches meaning from a fixed signified, turning it into an interpretive process. In contrast, Khlebnikov severs the conventional relationship between sign and signified through morphological and phonetic neologisms, anchoring meaning in the poetic function of the word. Despite cultural differences, both poets—in response to the crisis of meaning in the modern world—transform language into an arena of language-games and the production of fluid meanings.

Conclusion: The instability of meaning in modern language constitutes a common foundation in the poetry of both Nima and Khlebnikov, and interpretation is regarded as the primary mechanism for apprehending meaning in modern poetry.

Cite this article: Kalashi, N. & Mashayekhi, M. (2026). Language games and the Interpretation of Meaning in Modern Iranian and Russian Poetry: A Comparative Analysis of two poems "Phoenix" by Nima Yushij and "Incantation by Laughter" by Velimir Khlebnikov. *Journal of Foreign Language Research*, *16*(4), 477-491. https://doi.org/ 10.22059/jflr.2026.422822.1314

© Author(s) retain the copyright.

Publisher: University of Tehran Press.
DOI: https://doi.org/ 10.22059/jflr.2026.422822.1314

انتشارات دانشگاه تهران

پژوهشهای زبانشناختی
در زبانهای خارجی

شاپا الکترونیکی: ۷۵۲۱-۲۵۸۸
Journal Homepage: https://jflr.ut.ac.ir/

بازی‌های زبانی و تأویل معنا در شعر مدرن ایران و روسیه: تحلیل تطبیقی دو شعر «ققنوس» نیما یوشیج و «افسون با خنده» ولیمیر خلبنیکوف

ناهیده کلاشی [۱] ✉ مهدیه مشایخی [۲]

۱. گروه زبان روسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران. رایانامه: n.kalashi@alzahra.ac.ir
۲- گروه زبان روسی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران. رایانامه: Mahdie.1373.1373.m@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی
تاریخچه مقاله:
تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۵/۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۵/۰۸/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۸/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۹/۰۱

کلیدواژه‌ها:
افسون با خنده، بازی زبانی، تأویل معنا، ققنوس، نیما یوشیج، ولیمیر خلبنیکوف.

چکیده

هدف: هدف پژوهش حاضر بررسی سرنوشت معنا در زبان مدرن و تبیین چگونگی وابستگی ان به کارکرد و بافت در شعر مدرن ایران و روسیه است.

روش تحقیق: در پژوهش حاضر روش تحقیق بر تحلیل تطبیقی- زبانشناختی استوار است و با اتکا به نظریهٔ "بازی‌های زبانی"ویتگنشتاین، دو شعر" ققنوس" از نیما یوشیج و "افسون با خنده" از ولیمیر خلبنیکوف بررسی می شود.

یافته ها: نیما با شکستن قالب‌های سنتی و ایجاد همنشینی‌های تازه واژگانی، معنا را از مدلول ثابت جدا کرده و آن را به فرآیندی تأویلی بدل می کند؛ در حالی که خلبنیکوف با واژه‌سازی‌های صرفی و آوایی، رابطهٔ مرسوم میان نشانه و مدلول را می گسلد و معنا را در کارکرد شاعرانهٔ واژه می نشاند. هر دو شاعر، با وجود تفاوت‌های فرهنگی، در واکنش به بحران معنا در جهان مدرن، زبان را به عرصهٔ بازی‌های زبانی و تولید معناهای سیال تبدیل می کنند.

نتیجه گیری: تزلزل معنا در زبان مدرن، بنیانی مشترک در شعر نیما و خلبنیکوف است و تأویل، سازوکار اصلی دریافت معنا در شعر مدرن به‌شمار می آید.

استناد: کلاشی، ناهیده و مشایخی، مهدیه. (۱۴۰۵). بازی‌های زبانی و تأویل معنا در شعر مدرن ایران و روسیه: تحلیل تطبیقی دو شعر «ققنوس» نیما یوشیج و «افسون با خنده» ولیمیر خلبنیکوف. *پژوهشهای زبانشناختی در زبانهای خارجی* ، ۱۶ (۴)، ۴۷۷-۴۹۱. https://doi.org/10.22059/jflr.2026.422822.1314

ناشر: انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

اگر ادبیات را یک گفتمان در نظر بگیریم که تحت تأثیر ساختارهای کلان‌تری مانند تاریخ و فرهنگ عمل می‌کند، آنگاه نوع مواجهه با معنا در ادبیات نیز همواره تحت تأثیر عواملی بیرونی قرار دارد. در شعر مدرن، نویسندگان به عنوان سوژه‌های عصر مدرن، در واکنش به زبانی که از معنای ثابت و بنیادین فاصله گرفته است، با استفاده از تکنیک‌هایی مانند آشنایی‌زدایی به نمایش تزلزل معنا در ادبیات می‌پردازند. این فرآیند تحت تأثیر نظریات زبان‌شناسی مدرن، به‌ویژه نظریهٔ ساختارگرای فردینان دو سوسور[1] و سپس ژاک دریدا[2] و لودویگ ویتگنشتاین[3]، شکل گرفته است. در این میان دریدا با به چالش کشیدن تکصدایی بودن زبان و معنای ثابت، بر پویا بودن معنا و وابستگی آن به شرایط و کاربردها تأکید می کند. همچنین ویتگنشتاین با طرح پرسش «توضیح معنا چیست؟» به‌جای «معنا چیست؟» به‌جای جستجوی یک تعریف ثابت از معنا، بر انعطاف‌پذیری و تغییرپذیری زبان و به‌ویژه تأویل‌های مختلف از آن تأکید دارد. این تغییرات در فهم زبان، به‌ویژه در ادبیات، به وضوح دیده می‌شود، جایی که قواعد زبان در ایجاد معنا همواره در حال تغییر و تحول است(دریدا، ۱۹۸۲: ۴۳-۹).

نیما یوشیج، پدر شعر نو فارسی، با استفاده از قواعد نوین و تلاش برای رهایی زبان شاعرانه از کارکردهای سنتی، زمینه را برای تأویل‌های گوناگون در شعر نو فراهم کرد. در مقابل در شعر کلاسیک فارسی، تأویل‌ها معمولاً حول کانون‌های معنایی نسبتاً ثابت و مشخص شکل می گیرند، مگر آنکه تأویل‌گر با گسترش افق تفسیری متن، معانی تازه‌ای را استنباط کند. ولیمیر خلبنیکوف، شاعر برجستهٔ روسی و مبدع نظریهٔ «واژهٔ فی‌نفسه ارزشمند»، با فاصله گرفتن از معنای حقیقی واژگان و بهره گیری از واژه‌سازی نوین، قصد داشت تا معانی جدیدی از واژگان را به نمایش بگذارد و در عین حال ارزش هنری و معنای متعارف آن‌ها را بازتعریف کند. با توجه به این تحولات در زبان‌شناسی و تأثیر آن‌ها در ادبیات مدرن، این مقاله از رهیافت نظریهٔ «بازی زبانی» ویتگنشتاین به تحلیل تطبیقی آثار نیما یوشیج و ولیمیر خلبنیکوف می‌پردازد تا نشان دهد، چگونه در شعر مدرن، معنا به کاربرد آن در زبان وابسته است. این تزلزل معنا در زبان، یادآور این نکته است که دستیابی به معنا در زبان چندان ساده نیست و تأمل در امکانات معنایی زبان ضروری است (ویتگنشتاین،۱۳۹۸: ۷۸).

۲. پیشینهٔ پژوهش

زبان‌شناسی مدرن در دهه‌های اخیر از جنبه‌های مختلف مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. یکی از مهم‌ترین مباحث مطرح در این زمینه، نظریهٔ «بازی زبانی» ویتگنشتاین است که در تحلیل‌های فلسفی و زبانی کاربرد گسترده‌ای یافته است. محمدی[4](۱۳۹۸) در مقالهٔ «تأملی در بازی‌های زبانی ویتگنشتاین متأخر» و عسگری یزدی[5](۱۳۹۲) در مقالهٔ «نقد و بررسی نظریهٔ بازی‌های زبانی لودویک ویتگنشتاین» ابعاد نظری و فلسفی این دیدگاه را بررسی کرده‌اند. با این حال، تمرکز اصلی این پژوهش‌ها بر تبیین مبانی فلسفی نظریه بوده و ظرفیت‌های آن برای تحلیل متون ادبی و به‌ویژه شعر مدرن کمتر مورد توجه قرار گرفته است. همچنین کاظم‌زاده[6] و مشتاق مهر[7](۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل گفتمان تاریخ بیهقی بر اساس نظریهٔ فراتابی زبانی فرای و بازی زبانی ویتگنشتاین» کوشیده‌اند تا متن تاریخ بیهقی را با رویکرد زبان‌شناسی ویتگنشتاین تحلیل کنند. اگر چه این پژوهش گامی در جهت کاربردسازی نظریهٔ بازی زبانی محسوب می شود، اما محدود بودن آن به یک متن تاریخی، امکان تعمیم نتایج به زبان شعری و نوآورانه را با محدودیت مواجه می کند. ندرلو[8](۱۳۹۰) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگنشتاین: یک نظرگاه فلسفی پست مدرن دربارهٔ زبان» تأثیر این نظریه بر نگرش‌های پست‌مدرن به زبان را بررسی کرده‌است؛ با این وجود، رابطهٔ میان

[1] Saussure Ferdinand de
[2] Derrida Jacques
[3] Wittgenstein Ludwig
[4] Mohammadi Abdollah
[5] Asgari Yazdi Ali
[6] Kazemzadeh Rasoul
[7] Moshtaq Mehr Rahman
[8] Naderlou Beytollah

نظریهٔ بازی زبانی و خلاقیت‌های زبانی در شعر معاصر همچنان مبهم باقی مانده‌است. در حوزه مطالعات مربوط به نیما یوشیج نیز پژوهش‌های متعددی انجام شده‌است، مقالاتی همچون «ققنوس: شعر فارسی؛ کارکرد نمادین «ققنوس» در شعر «نیما»»(۱۳۹۳)، «بررسی عملکرد روایت در اشعار نیما با تکیه بر نشانه‌شناسی ققنوس»(۱۳۹۰)، «تحلیل بوطیقای سیمرغ و ققنوس در گذار از حماسه و عرفان به شعر نو فارسی با تکیه بر شعر ققنوس نیما یوشیج[1]»(۱۳۹۹) هر یک از منظر نمادشناسی، روایت‌شناسی و مطالعات بینامتنی به این اثر پرداخته‌اند. اگرچه این پژوهش‌ها ابعاد ادبی و اسطوره‌ای شعر «ققنوس» را روشن ساخته‌اند، اما کمتر به سازوکارهای زبانی و شیوه شکل‌گیری معنا در چارچوب نظریه‌های زبان‌شناختی معاصر توجه کرده‌اند. در پژوهش‌های تطبیقی نیز رضا ناظمیان[2](۱۳۹۶) و همکاران در مقالهٔ «ققنوس و فنیق در اشعار نیما و آدونیس» و محمدحسین جواری[3](۱۳۸۸) در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی ققنوس و آلباتروس؛ دو شعر از نیما و بودلر» بر جنبه‌های اسطوره‌ای و تأثیرپذیری ادبی تمرکز داشته‌اند. از این رو، رویکردهای موجود بیشتر بر محتوا و مضامین شعر متمرکز بوده و کمتر به تحلیل نواوری‌های زبانی و فرآیند تولید معنا پرداخته‌اند. در زمینه مطالعات مربوط به شاعران و نظریه‌پردازان روس پژوهش‌های انجام شده در ایران محدود است. زینب صادقی سهل-آباد[4](۱۴۰۱) در مقالهٔ «تبیین و بررسی کاوش‌های زبانی ولیمیر خلبنیکوف، شاعر فوتوریست روسی» زمینه های شکل‌گیری فرمالیسم در جنبش فوتوریسم روسی را بررسی کرده است. همچنین صادقی سهل‌آباد و کرافچنکو[5] (۲۰۲۳) در مقالهٔ «تصویر لیلی در آثار ولیمیر خلبنیکوف: بینامتن‌ها و دگرگونی‌ها» به تحلیل سیمای لیلی در آثار خلبنیکوف پرداخته‌اند. صادقی سهل‌آباد (۱۴۰۴) در مقاله ای دیگر با عنوان «بررسی زبان‌شناختی مکتب فرمالیسم روسی: بازخوانی آراء یاکوبسن در تبیین زبان شاعرانه و نقد ادبی» در مجله پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی نشان داده است که فرمالیسم روسی فراتر از ویژگی های صوتی، به ساختارهای معنایی و روابط پیچیدهٔ صوت و معنا توجه دارد. همچنین وی در مقالهٔ «واکاوی چالش‌های ترجمه شعر (براساس اشعار فارسی و روسی)» (۱۴۰۳) بر اهمیت انتقال هم‌زمان عناصر زبانی و فرهنگی در ترجمه شعر تأکید کرده‌است. در خارج از ایران نیز لوکیانوا[6] (۲۰۰۸) در مقالهٔ «الفبای ستاره‌ای خلبنیکوف» به بررسی نظام الفبایی در شعر خلبنیکوف پرداخته است. با وجود این پژوهش‌ها، مطالعات موجود عمدتاً بر جنبه‌های فرمالیستی، بینامتنی یا ترجمه‌ای اثار خلبنیکوف متمرکز بوده‌اند و کمتر از منظر نظریهٔ بازی‌های زبانی به تحلیل خلاقیت‌های زبانی او پرداخته‌اند(لوکیانوا، ۲۰۰۸:۵۱).

بررسی پیشینه پژوهش نشان می دهد که از یک سو، نظریهٔ بازی زبانی وینگشتاین عمدتاً در سطح مباحث فلسفی یا تحلیل متون غیر شعری مطالعه شده و از سوی دیگر، پژوهش‌های مرتبط با شعر «ققنوس» نیما یوشیج و آثار ولیمیر خلبنیکوف بیشتر بر جنبه‌های ادبی، اسطوره‌ای، فرمالیستی یا تطبیقی تمرکز داشته‌اند. از این رو خلأ پژوهشی در بررسی تطبیقی خلاقیت‌های زبانی این دو شاعر براساس نظریهٔ بازی‌های زبانی وینگشتاین همچنان وجود دارد. پژوهش حاضر درصدد است، این خلأ را با تحلیل نحوه شکل‌گیری معنا و نوآوری‌های زبانی در آثار این دو شاعر پر کند.

۳. روش‌شناسی پژوهش

این پژوهش با رویکرد تحلیل تطبیقی- زبان‌شناختی انجام شده و بر مبنای سه سطح نظری، زبانی و تطبیقی سامان یافته است. در سطح نخست، چارچوب نظری پژوهش بر پایه نظریه‌های زبان‌شناسی مدرن، به‌ویژه نظریهٔ بازی‌های زبانی ویتگشتاین، ساختارگرایی سوسور، واسازی دریدا و هرمنوتیک مدرن بنا شده است. این سطح نشان می‌دهد که چگونه تحول در فلسفهٔ زبان و چرخش از ذات‌گرایی به کاربردگرایی،

1 Yushij, Nima
2 Nazemian, Reza
3 Javari Mohammad Hossein
4 Sadeghi Sahlabad Zeinab
5 Kravchenko Oksana
6 Lukyanova O.A.

زمینه تزلزل معنا را در ادبیات مدرن فراهم کرده است. در سطح دوم، دو شعر «ققنوس» نیما یوشیج و «افسون با خنده» ولیمیر خلبنیکوف با روش‌های تحلیل نحوی و واژگانی، بررسی آشنایی زدایی، مطالعهٔ گسست‌های معنایی، تحلیل واژه‌سازی و تحلیل نقش بافت در شکل گیری معنا بررسی شده‌اند. این سطح نشان می دهد که چگونه هر شاعر با بهره‌گیری از امکانات زبان، معنا را از مدلول ثابت جدا کرده و به فرآیندی سیال و تأویل‌پذیر تبدیل می کند. در سطح سوم، تحلیل تطبیقی با هدف کشف وجوه مشترک معنایی و تفاوت های زیبایی شناختی میان دو شاعر انجام شده است. این سطح با مقایسهٔ شیوهٔ تولید معنا، نقش بازی‌های زبانی، میزان وابستگی معنا به کاربرد و نحوه آشنایی زدایی در دو متن، نشان می دهد که شعر مدرن ایران و روسیه چگونه در مسیر مشترک «تزلزل معنا» حرکت می‌کنند، هر چند ابزارهای زبانی آنان متفاوت است (عسگری یزدی، ۱۳۹۲: ۱۳۶-۱۲۱).

۴. یافته‌های پژوهش

یافته‌های پژوهش نشان می دهد که در شعر مدرن، معنا دیگر امری ثابت و از پیش تعیین شده نیست، بلکه محصول کاربرد زبان در بافت‌های گوناگون است. در شعر «ققنوس» نیما با شکستن قالب‌های سنتی، ایجاد همنشینی‌های تازهٔ واژگانی، استفاده از نشانه‌های باز و پرهیز از مدلول‌های قراردادی، معنا را به فرآیندی تأویلی بدل می کند. برای مثال، در بخشی از شعر می خوانیم: «ققنوس، مرغ خوش‌خوان، آوازه‌خوان جهان/ آواره مانده از وزش بادهای سرد». در اینجا ققنوس صرفاً یک پرنده اسطوره‌ای نیست، بلکه می تواند به هنرمند، جامعه، اندیشه نو یا هر نیروی تحول‌آفرین دیگری دلالت کند. نبود یک مدلول قطعی، امکان خوانش‌های متعدد را فراهم می‌سازد. همچنین واژگانی چون «ناله‌های گمشده»، «بانگ شغال»، «نوای نادره» و «شب دراز» در شبکه ای از روابط معنایی قرار می گیرند که دلالت آنها وابسته به بافت کلی شعر است و نه به یک معنای واژگانی ثابت. برای نمونه، ترکیب «ناله‌های گمشده» افزون بر معنای ظاهری، می تواند بیانگر صداهای خاموش‌شده، آرزوهای سرکوب‌شده یا بحران ارتباط در جهان مدرن باشد.

در شعر «افسون با خنده»، خلبنیکوف با واژه‌سازی‌های گسترده بر پایهٔ ریشهٔ «خنده» و با استفاده از پیشوندها و پسوندهای صرفی، رابطهٔ متعارف میان نشانه و مدلول را می گسلد. برای مثال، صورت‌هایی چون смехачи، рассмеяльно، смешики و смеюнчики از قواعد معمول واژه‌سازی فراتر می روند و در بسیاری موارد در زبان معیار روسی وجود ندارند. در این شعر، معنا نه از طریق ارجاع مستقیم واژه‌ها به جهان بیرونی، بلکه از رهگذر ساختار آوایی، تکرارهای صرفی و ظرفیت تداعی‌کنندگی آنها شکل می‌گیرد. تکرار پی‌درپی ریشهٔ «смех» در ساختارهای گوناگون، نوعی میدان معنایی مستقل پدید می‌آورد که در آن «خنده» دیگر یک کنش یا حالت عادی نیست، بلکه به عنصری زاینده و آفرینشگر تبدیل می شود. از این رو، خنده در جهان شعری خلبنیکوف به جوهری مستقل و حتی قدسی بدل می شود که جهان شاعرانه تازه‌ای را می آفریند.

تحلیل تطبیقی نشان می دهد که هر دو شاعر، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و زبانی، در واکنش به بحران معنا در جهان مدرن، زبان را به عرصهٔ بازی‌های زبانی و تولید معناهای سیال تبدیل می‌کنند. نیما معنا را از طریق همنشینی و نشانه‌های باز می‌سازد، در حالی‌که خلبنیکوف معنا را از طریق واژه‌سازی و بازی‌های صرفی ایجاد می کند. بدین ترتیب، در شعر «ققنوس» کانون بازی زبانی بر گسترش ظرفیت تأویلی نشانه‌ها استوار است، اما در «افسون با خنده» این بازی زبانی در سطح مادهٔ زبانی و ساخت واژه تحقق می یابد. در مجموع، یافته‌ها نشان می دهد که تزلزل معنا بنیانی مشترک در شعر مدرن ایران و روسیه است و تأویل سازوکار اصلی دریافت معنا در این اشعار به‌شمار می آید. شواهد متنی نشان می دهند که هر دو شاعر با فاصله گرفتن از رابطهٔ قراردادی میان نشانه و مدلول، مخاطب را به مشارکت فعال در فرآیند معناپردازی فرا می‌خوانند؛ امری که با مفهوم «بازی زبانی» وینگشتاین همخوانی دارد.

۵. بحث و بررسی

مدرنیسم در فلسفه و زبان:

آنچه آغازگر جهان مدرن بود یعنی چرخش ذهن‌گرایی دکارت در فلسفه و کشفیات علمی در عصر روشنگری موجب شد تا ارزش‌های بنیادین کنار گذاشته شوند و ارزش‌هایی حول محور انسان شکل بگیرند. چنین تحولی موجب تزلزل در امر تعریف و تعیین قواعد آن شد. زبان که تا پیش از جهان مدرن همواره حامل معنایی ازپیش تعیین‌شده بود، در جهان مدرن و با زبان‌شناسی فردینان دو سوسور تبدیل به نشانه‌ای شد که تعریف آن در گرو نظام حاکم بر آن به نظر می‌رسید. فردینان دو سوسور(۱۹۱۳ـ۱۸۵۷) در کتابی تحت‌عنوان *دورهٔ زبان‌شناسی عمومی* که مجموعه درس‌گفتارهای او به‌حساب می‌آید، زبان را فرآورده‌ای اجتماعی تعریف می‌کند که افراد جامعه برای به کار بردن قوهٔ ناطقه مجموعه قراردادهای ضروری آن را پذیرفته‌اند. سوسور ماهیت زبان را یک ماهیت نشانه‌ای می‌دانست و اعتقاد داشت که نشانهٔ زبانی نه یک شی را به یک نام بلکه یک مفهوم را به یک تصویر صوتی پیوند می‌دهد. تصویر صوتی به‌زعم سوسور آوای مادی یا جنبهٔ فیزیکی آن نبود و اثر ذهنی این آوا که حواس ما آن را به نمایش می‌گذارد، به‌حساب می‌آمد. ویژگی بنیادین نشانه‌ها در نزد سوسور اختیاری بودن آنهاست. ابزارهای بیان مقاصد در یک جامعه اصولاً برپایهٔ عادت‌های جمعی و اعتبار آنها قراردادی است. بنابراین پیوند میان صورت و معنی در زبان‌شناسی سوسور پیوندی اختیاری است و صورت که ماهیت نوشتاری دارد، هیچگونه پیوند طبیعی با معنی برقرار نمی‌کند. «یک زبان اساساً نمی‌تواند از خود در برابر عواملی دفاع کند که هر لحظه رابطهٔ میان صورت و معنی را جابه‌جا می‌کنند. این موضوع یکی از پیامدهای اختیاری بودن نشانه است.» (سوسور، ۱۳۸۲: ۱۰۹) بعد از آنکه سوسور پیوند میان زبان و جهان مصداقی را گسست، ژاک دریدا (۲۰۰۴ـ۱۹۳۰) به صورت عمیق‌تر به مسألهٔ تزلزل معنا در زبان پرداخت و تصور پیوند متافیزیکی میان دال و مدلول را باطل دانست و بر این باور بود که مدلول همواره به تعویق می‌افتد و دال‌ها همواره می‌توانند فعال و پویا عمل نمایند. در نگاه او این مفاهیم در ارتباط با زبان هستند و زبان علاوه بر آنکه به آنها امکان وجود می‌دهد، بستری فراهم می‌آورد که مفاهیم در آن فعال می‌شوند. پیتر زیما در کتاب فلسفهٔ نظریه مدرن و در تبیین واژهٔ دیفرانس که کلیدواژهٔ دریدا در واسازی است، می‌گوید: «دریدا این فکر سوسور را می‌پذیرد که معنی از تعامل یا تأثیر متقابل و همچنین تفاوت یا تمایز میان واحدهای درگیر حاصل می‌شود، اما بااین‌حال این فرض او را مردود می‌داند که ارزش معنایی کلمه را می‌توان مرتبط با تفاوت‌هایی که زمینه‌ساز معنایی آنند به گونه‌ای تک‌صدایی تعیین کرد. از نگاه دریدا هرگونه تلاش برای تعریف تک‌صدایی حرکتی است کلام‌محورانه با هدف تحکیم حضور معنا یا دال استعلایی. دریدا معتقد است که امکان حضور معنا به‌هیچ‌وجه وجود ندارد، چراکه معنا مدام در حرکتی که وی آن را دیفرانس می‌نامد به تعویق می‌افتد.» (دریدا، ۱۹۸۲: ۹-۴۳) چنین تحولاتی در فلسفهٔ مدرن که تأثیر قابل‌ملاحظه‌ای بر زبان داشت، در فلسفهٔ لودویگ ویتگنشتاین (۱۹۵۱ـ۱۸۸۹) شکل *بازی زبانی* را به خود گرفت. ویتگنشتاین که خود در ابتدا بنیان‌هایی را برای زبان مفروض می‌انگاشت، با تأثیر پذیرفتن از تزلزل بنیان‌ها در جهان مدرن، در کتاب خود *پژوهش‌های فلسفی* بر آن بود تا با بررسی زبان و بدون رسیدن به نتیجهٔ قطعی، خواننده را به دیدن و اندیشیدن وادارد. او در پی آن است تا کارکرد و ساختار زبان را تشریح نماید. در این میان نیز زبان را مجموعه‌ای از گزاره‌ها تعریف نمود تا ارتباط این گزاره‌ها با جهان و همچنین با خودشان را بررسی نماید. وی در جستجوی ماهیت معنای واژه به *بازی زبانی* رو آورد. «عبارت معنای یک واژه افسون خاصی دارد که نتیجه‌اش این عقیده است که باید چیزی مطابق با هر اسم و صفت وجود داشته باشد، که این شی معنای این واژه است و به وسیلهٔ این واژه نامیده می‌شود. برای زدودن این افسون ویتگنشتاین ابتدا اظهار کرد که به‌جای پرسش معنا چیست، باید بپرسیم توضیح معنا چیست؟ این جایگزینی چنین پرسشی را واقع‌بینانه‌تر و پاسخ‌پذیرتر می‌نماید و برای علاج وسوسهٔ ما به منظور جستجوی عینی که ما ممکن است آن را معنا بنامیم مفید است.» (فن[1]، ۱۳۸۱:۹۵) در این منظر توضیح معنا به زمینه‌هایی همچون زمینه‌های زبانی و اجتماعی وابسته و تعیین مدلول عینی در نظام نشانگانی زبان دشوار خواهد بود و معنای یک واژه را استعمال آن در زبان تعیین می‌کند. این استعمال و سخن گفتن خود بخشی از یک فعالیت یا بخشی از صورت زندگی است؛ یعنی زبان ارجاع صرف به‌حساب نمی‌آید و تنها به دلیل عادت، تفکر از

[1] Fan, K. T. R

اندیشیدن به ارجاعات زبان باز می‌ماند. اما ارجاعات زبان در یک بازی زبانی و به عقیدهٔ ویتگنشتاین به عوامل زیادی بستگی دارند. برای مثال فرایند نامیدن (زدن برچسب زدن) در شرایط گوناگون می‌تواند به شیوه‌های گوناگون ادراک شود؛ نامیدن را میتوان پیوندی غریب میان واژه و یک چیز در نظر گرفت که فیلسوف در تلاش برای کشف رابطهٔ میان آن دو با این پیوند غریب مواجه می‌گردد. ویتگنشتاین برای آنکه از رهیافت فرایند نامیدن ارتباط معنای واژه و کاربرد آن در زبان را روشن سازد، به نام‌هایی اشاره می‌کند که با از بین رفتن شیء در فضای عینی، یا با کاربرد پیشین و یا با کاربردهای تازه به حیات خود ادامه می‌دهند. قاعدهٔ بازی زبانی ویتگنشتاین بر این امر استوار است که زمینهٔ کاربرد در تعیین مفهوم واژگان نقش مهمی بازی می‌کند. درحقیقت حدومرزهایی نیز برای بازی زبانی وجود دارند که برای تعیین آنها می‌توان از خود پرسید: در کدام بازی زبانی معنای واژه را دریافت کرده‌ام؟ «کاربرد واژه بی‌قاعده است، بازی‌ای که با آن می‌کنیم بی‌قاعده است. همه‌جا در احاطهٔ قواعد نیست. اما برای این هم که در تنیس توپ را چه قدر یا با چه شدتی می‌توان بالا انداخت قاعده‌ای نیست. اما تنیس با همهٔ اینها یک بازی است و قاعده‌هایی هم دارد.» (ویتگنشتاین،۱۳۹۸: ۷۸) ویتگنشتاین با برقراری تناظر میان زبان و بازی بر آن بود تا نه یک معنای مشخص که خانوادهٔ معنایی را برای واژگان در نظر بگیرد. وی همانند سوسور زبان را نشانه می‌دانست، اما به مدلول ازپیش تعیین شده برای نشانهٔ زبانی اعتقادی نداشت و همچون دریدا دستیابی به مدلول را اگرنه غیرممکن که دشوار می‌پنداشت. به اعتقاد ویتگنشتاین معنای واژه آن چیزی بود که با توضیح معنای آن روشن می‌شد. در این دیدگاه یک زمینهٔ ذهنی مشخص که لزوماً همواره یکسان نیست، تعیین‌گر کاربرد واژه و توضیح معنای آن خواهد بود. یکی از مهم‌ترین زمینه‌های ذهنی قواعد حاکم بر خود زبان به‌حساب می‌آمد. «ما نمی‌توانیم چیزی را یک واژه یا یک جمله بخوانیم مگر اینکه آن چیز بخشی از آن کنش قاعده‌مندی باشد که آن را زبان می‌خوانیم. یک زبان عبارت از یک سلسله کنش‌ها (یا اعمال) است که به واسطهٔ قواعد خاص یعنی آن قواعدی که بر همهٔ استعمال‌های گوناگون واژه‌ها در زبان حاکم‌اند تعریف می‌شود.»(فن،۱۰۱:۱۳۸۱) نکتهٔ حائز اهمیت آن است که ویتگنشتاین از عمل پیروی از قواعد صحبت می‌کند و نه پیروی از قاعده‌ای خاص. تأکید بر عمل بررسی حوزهٔ گسترده‌تری را در بررسی معنای زبان می‌طلبد و شاهدی بر وجود لایه‌های معنایی در زبان است. لایه‌هایی که در اندیشهٔ ادبی مدرن نیز حضور دارند و نویسندگان مدرن چه در نثر و چه در شعر سعی بر تبیین آن داشته‌اند. ادبیات مدرن همچون فلسفه و زبان‌شناسی مدرن از وضوح معنایی در ادبیات سنتی فاصله می‌گیرد و بر آن است که کاربرد ادبی زبان با این وضوح معنایی سازگاری ندارد(ویتگنشتاین،۱۳۹۸: ۸۴).

چرایی انتخاب دو شعر «ققنوس» و «افسون با خنده» از دو سنت ادبی و زبانی متفاوت برگزیده شده‌اند، اما هر دو در جایگاه آثار شاخص نوآوری زبانی در شعر مدرن قرار می گیرند. در شعر نیما، تغییر ساختار و همنشینی واژگان امکان خوانش های متعدد را فراهم می کند؛ در شعر خلبنیکوف، واژه سازی و برحسته شدن آوا و صورت صرفی، زبان را از کارکرد روزمره دور می سازد. از این رو مقایسه این دو متن امکان بررسی دو سازوکار متفاوت دگرگونی معنا را در چارچوب بازی‌های زبانی فراهم می کند.

شعر ققنوس:

تأویل‌پذیری معنا موجب می‌گردد تا با نظریهٔ «بازی زبانی» ویتگنشتاین دست به تحلیل شعر «ققنوس» نیما بزنیم. تحلیل‌های بی‌شماری که از این شعر به‌عنوان منشأ شعر نو فارسی از زمان آفرینش آن تا امروز پدید آمده است، گواهی بر تأویل‌پذیری شعر «ققنوس» می‌باشد. ققنوس پرنده‌ای اساطیری است که به آواز خوش معروف است و چون عمرش به سر آید در آتش هیزمی که خود گرد آورده است می‌سوزد تا دوباره از خاکسترش ققنوس دیگری پدید آید. نیما در آغاز شعر با توصیفاتی که از این پرندهٔ اساطیری ارائه می‌دهد، برای واژهٔ ققنوس خانوادهٔ معنایی پدید می‌آورد که در مدلول‌های نشانهٔ ققنوس همچون یک اسطوره حضور ندارند. وجود تحلیل‌های گوناگون از ققنوس در این شعر شاهدی بر مدعای خانوادهٔ معنایی است؛ جمشیدی و محمدی در مقالهٔ «کارکرد نمادین ققنوس در شعر نیما» ققنوس را علاوه‌بر آنکه نمادی جهانی می‌دانند که بیانگر تغییر، پایان دوره‌ای طولانی و شکل‌گیری دوره‌ای نو است، به گسترهٔ نمادین ققنوس در شعر نیما، شعر فارسی را نیز افزوده‌اند. به اعتقاد آنها قرار گرفتن واژهٔ ققنوس در کنار لحن خوش و آوازهٔ آن، مدلول شعر کهن فارسی را به ذهن می‌رساند که اکنون دورهٔ سختی را پشت سر گذاشته و

دیگر رونق سابق را ندارد (جمشیدی[1] و محمدی، ۱۳۹۳: ۷۳-۶۳). حسام‌پور و سادات‌شریفی نیز در مقالهٔ «بررسی عناصر مدرنیسم در شعر ققنوس» ققنوس را هم نماد خودِ نیما و هم نماد هر فرد آگاه یا روشنفکری می‌دانند که به‌سان ققنوس تنها مانده و با هم‌نوعان خود متفاوت است (حسام‌پور[2] و سادات‌شریفی[3]، ۱۳۹۲: ۱-۲۸). در نظر ویتگنشتاین معنای واژگان در زبان به کاربردی وابسته می‌باشد که در به‌کارگیری آنها نهفته است. «رویکرد به زبان مجرد از کاربرد آن ما را به غفلت یا بدفهمی نسبت به تنوع پربار بازی‌های زبانی‌ای دچار می‌کند که ما با کسب مهارت در زبان خود در آن مشارکت می‌جوییم.»(مک‌گین[4]،۱۳۸۲:۸۸) شعر نوِ نیمایی یکی از اولین قالب‌های شعر فارسی است که می‌توان کاربرد واژگان را برای دستیابی به معنا مهم دانست. در دو مقاله‌ای که بیان شد، کاربردهای متفاوت واژهٔ ققنوس در همنشینی با دیگر واژگان، معنای متفاوتی برای آن به همراه داشت که از معنای نخستین این واژه یعنی پرندهٔ افسانه‌ای نیز به دور بودند. در روابط همنشینی، عنصری که بر روی یک زنجیرهٔ زبانی قرار می‌گیرد تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود یا هر دو آنها باشد. کارکرد واژهٔ ققنوس در مقالهٔ اول تحت تأثیر واژگان بعدی آن قرار می‌گیرد و معنای شعر فارسی را برای آن به همراه دارد و در مقالهٔ دوم این کارکرد از طریق بررسی رابطهٔ ققنوس در همنشینی با فرد و بازگشت به دورهٔ تاریخی شاعر، معنای فرد انسانی را به واژهٔ ققنوس می‌بخشد. حضور این معانی در تحلیل‌هایی با دیدگاه‌های متفاوت که از دال اصلی واژهٔ ققنوس نیز فاصله دارند، معنای واژگان را در شعر نیما وابسته به کارکردهایی می‌گرداند که وجود امکان تأویل در شعر زمینه را برای رسیدن به آنها فراهم می‌سازد. در مقایسهٔ کاربرد طبیعی ترکیب واژگانیِ «ناله‌های گمشده» و کاربردی که نیما از آن استفاده نموده است دو معنا حاصل خواهد شد؛ اگر از دیدگاه ویتگنشتاین به این ترکیب نگاه کنیم، در یک حالت بهنجار ناله برای ما صدایی است که از روی درد و زاری از آدمی برمی‌آید و صفت گمشده به ناپیدایی آن اشاره خواهد داشت. اما در بازی زبانی حالت‌های نابهنجاری در تعیین معنا حضور دارند که به کاربرد واژه در زبان وابسته می‌باشند. «معنای واژه آنچه است که با توضیح معنای آن روشن می‌شود. یعنی اگر بخواهید کاربرد واژهٔ معنا را بفهمید دنبال آنچه توصیف‌های معنا نامیده می‌شود بگردید.» (ویتگنشتاین، ۱۳۹۸: ۲۶۹) برای توضیح معنای ترکیب واژگانی «ناله‌های گمشده» می‌توانیم با رجوع به تحلیل‌هایی که در بند پیشین شعر از ققنوس ارائه شد، این ترکیب را هم در ارتباط با شعر کهن فارسی که رو به فراموشی است و هم در ارتباط با روشنفکری که از نظر دور مانده درک نماییم. اگر شعر «ققنوس» نیما را با رویکرد نشانه‌شناسی بررسی نماییم، در ابتدا باید نظام حاکم بر نشانه‌های زبانی در این شعر را مشخص سازیم. در چنین رویکردی با مشخص کردن نظام نشانه‌ای به مدلولی مشخص خواهیم رسید، که تحلیل یگانهٔ شعر به‌حساب می‌آید. اما آنچه در شعر «ققنوس» مشاهده می‌کنیم نقض رمزگان زبان روزمره است. در این نقض پیوندهایی که قرن‌ها میان دال و مدلول زبان برقرار بوده است نقض می‌شود که حاصل آن شگفتی مخاطب در رویارویی با معنای جدیدی است که آزادانه می‌تواند برای هر دال اختیار نماید. در شعر ققنوس نیما «دال‌ها اهمیت بیشتری می‌یابند و از نشانه‌های باز که قدرت تأویل به خواننده می‌بخشند، بسیار بیشتر استفاده شده است. نشانه‌های باز بر مدلول ازپیش‌تعیین‌شده‌ای دلالت ندارند، بلکه مدلول خود را از رمزگانی می‌گیرند که متن پیشنهاد می‌دهد. تأویل به مدلول این دال‌ها نیز بستگی به تفسیری دارد که هر خواننده متناسب با ذهنیت خود از آن رمزگان به عمل می‌آورد.» (طاهری[5]، غلامحسین‌زاده[6]،کریمی[7]،۱۳۹۰:۲۸) استفاده از نشانه‌های باز ما را بر آن داشت تا با نظریهٔ بازی زبانی شعر نیما را بررسی نماییم. «اصطلاح بازی زبانی دو مزیت نسبت به نظام برای ویتگنشتاین داشت. پیش از همه بیان کرد، که زبان باید به عنوان فعالیت شناخته شود. بازی‌های زبانی مرکب از فعالیت‌های مکرر بازی در زمان هستند. آنها به معنای دقیق کلمه پویا

[1] Jamshidi Reza
[2] Sadat sharifi, Seyed Farshid
[3] Hesampour Saeid
[4] McGinn Marie
[5] Taheri Ghodratollah
[6] Gholamhossein-zadeh Gholamhossein
[7] ; Karimi Farzad

هستند و احتمالاً در طول زمان تغییر یابند. اصطلاح بازی زبانی بیان می‌کند که این فعالیت‌ها نظیر بازی‌های دیگر توسط قواعد کنترل می‌گردند و بازی‌های زبانی به نحو مشخصی از طریق قواعد خاص خود متمایز می‌شوند. این بدان معنا نیست که قواعد به یک روش در همهٔ آنها کاربرد دارد.» (اسلوگا[1]،۱۴۰۱: ۱۳۷) نیما با قرار دادن واژهٔ روشنی و تیرگی در کنار شب ما را بر آن می‌دارد تا در معنای این واژگان تعمق نماییم. این شب دراز است؛ شعر کهن فارسی و استبداد کبیر در ایران، دوره‌های طولانی به‌حساب می‌آیند، اما وجود روشنی در شب می‌تواند به وجود شاهکارهایی در شعر کهن و اصلاحاتی در دوران استبداد کبیر اشاره داشته باشد. نوای نادره یا ققنوس یا هر معنای دیگری که خواننده در ذهن می‌تواند بپروراند، به سمت یک شعله حرکت می‌کند. مدلول شعله ما را به امیدی رهنمون می‌شود که نوای نادره به سمت آن پیش می‌رود. اما مدلول امید با شروع بند بعدی شعر رنگ می‌بازد. نوای نادره به سمت جایی می‌رود که نه گیاهی در آنجا می‌روید و نه آسایشی پیدا می‌شود. نیما اینگونه از مدلول‌های آشنا، آشنایی‌زدایی می‌کند و ذهن ما را برای یافتن معنای تازه تشویق می‌نماید؛ آرزو و امید دو واژهٔ مترادف به‌حساب می‌آیند که هر دو به انتظار ما از آینده اشاره دارند. اما در شعر نیما آرزوی مرغان تیره و امیدشان همچون خرمنی از آتش است. وجود چنین تضادی در این بند به تعلیقی اشاره دارد که در هر گونه تغییری نهفته است؛ تعلیقی که شاعر نوپرداز و روشنفکرِ دوران استبداد در آن به سر می‌برند. امید آنها مانع از آن می‌شود که دست از آرزوهای خود بردارند. می‌توان گفت ارجاعات واژگان در شعر نیما به کاربردی بستگی دارد که او با چینش خاص واژگان از آنها نموده است و ذهن مخاطب را از معنای ثانویه و طبیعی آنها دور می‌گرداند؛ وابستگی نشانهٔ زبانی به کاربرد در زبان‌شناسی مدرن اشکال گوناگونی مثل *تعویق* دریدایی و *بازی زبانی* ویتگنشتاین را به خود گرفته است که در این مقاله مفهوم دوم مد نظر نگارنده می‌باشد. اشاره به این نکته ضروری است که معناهای ارائه‌شده در این تحلیل یا هر تحلیل دیگری اگر از منظر بازی زبانی به آنها نگریسته شود، می‌تواند با آنچه مقصود نیما در کاربرد واژگان بوده است متفاوت باشد. یکی از مهمترین جنبه‌های نظریِ نظریهٔ ویتگنشتاین همین تغییر در قواعد حاکم بر کاربرد زبان می‌باشد. به اعتقاد ویتگنشتاین «هر بازی زبانی خاصی مرزهای ذاتی دارد. اما او دیگر این مرزها را ثابت و تغییرناپذیر نمی‌دانست. معهذا بازی‌های زبانی در طول زمان تغییر می‌کنند و شیوه‌های جدیدی از کلام را در خود جای می‌دهند.»(اسلوگا،۱۴۰۱:۱۴۶) بنابراین هنگامی که نیما در شعر نو واژگان را از قید و بندهای معنی در شعر سنتی رها می‌کند، خود بازی زبانی‌ای را پایه‌گذاری می‌کند که می‌توان با قواعد گوناگون آن را تحلیل کرد و به معانی تازه دست یافت. در بند پایانی شعر نیز خودِ نیما دربارهٔ بانگی سخن می‌گوید که معنی آن را هر رهگذری نمی‌داند؛ شاعر هم روشنفکری است که به دلیل درک نشدن در جامعه عزلت را برگزیده است و هم شاعری نوپرداز است که از دشواری فهم نوگراییِ خود آگاهی دارد. اگر از جنبهٔ دوم به این بند شعری بنگریم، نیما خود اذعان می‌کند که در کاربرد شاعرانه از واژگان به شیوهٔ مدرن، درک معنی در شعر او نیاز به تعمق دارد و رهگذرانی که تنها با یک نظر به معنی ابتدایی می‌اندیشند، شعر او را درک نخواهند نمود (یوشیج، ۱۳۵۵).

شعر افسون با خنده:

اکنون می‌توانیم با بررسی شعر افسون با خنده ویلیمیر خلبنیکوف، نقش کارکردهای ساختگی در تعیین معنا یا بی‌معنایی واژگان را تبیین نماییم.

Заклятие смехом

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно,

[1] Sluga Hans

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешищ надсмеяльных, смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики.

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

افسون با خنده
اِی، بخندید، خنده‌گران!
اِی، به خنده بیفتید، خنده‌گران!

شما که با خنده می‌خندید و شما که خندیدن را از خود می‌رانید، ....
اِی، به خنده بیفتید، خنده‌گون! با خنده بخندید!
ای خداننده مخنود، خندهٔ خنده‌گران خندان!
بخند باخنده ، خندهٔ خنده‌گران خندان به کسی!
خنده‌دار، خنده‌دار
بخند، خنده کن، خندان‌ها، خندان‌ها
خندانک‌ها، خندانک‌ها
اِی، بخندید، خنده‌گران!
اِی، به خنده بیفتید، خنده‌گران!

شعر «افسون با خنده» که ترجمهٔ آن به فارسی نیز دشوار به نظر می‌رسد، همچون شعر «ققنوس» نیما یوشیج از اولین اشعاری است که بیانگر رویکرد جدید خلبنیکوف به شعرنویسی در ادبیات روسیه می‌باشد. او در این شعر می‌کوشد تا با به‌کارگیری مشتق‌های گوناگون واژهٔ خنده (смех) و پایانه‌های صرفی در زبان روسی، فعل‌ها، صفت‌ها و قیدهای تازه‌ای را ابداع نماید. هرچند این شعر با فاصله گرفتن از معنا و پرداختن به آوای واژگان، تفاوت‌های عمده‌ای با شعر «ققنوس» دارد، اما آشنایی‌زدایی از واژگان که گاهی منجر به خلق معنای تازه در شعر می‌شود، وجه‌اشتراک آن با شعرِ نیما به‌حساب می‌آید. مفهوم آشنایی‌زدایی را نخستین بار ویکتور اشکولوفسکی[1] (۱۹۸۴ـ۱۸۹۳) که از پیشروان فرمالیسم روس بود، مطرح کرد. در این فرایند «هنرمند در پی آن است تا تداوم بی‌وقفهٔ روزمرگی و عادت را بی‌اثر نماید. شاعر تیر خلاص کلیشه‌های کلامی و واکنش‌های عادی همراه با آنها را با گسستن ابژه از زمینهٔ معمولی آن و برقراری پیوند میان مفاهیم ناهم‌خوان شلیک می‌کند و ما را مجبور می‌سازد تا نسبت به اشیاء و بافت حسی آنها هوشیارتر شویم. عمل تغییر شکل خلاقانه موجب بازسازی آگاهی ما دربارهٔ ادراکمان و پیچیدگی جهان اطراف می‌شود. پیچیدگی

[1] Shklovsky Viktor

خصوصیت اصلی جهان ویژهٔ ابژه‌های برساخته یا کلیتی است که ما آن را هنر می‌نامیم.» (ارلیش[1]، ۱۴۰۴:۱۶۴) خلبنیکوف نیز در این شعر با به‌کارگیری واژگان برساخته بر آن است تا ذهن خواننده را از معنای متعارف واژهٔ خنده دور سازد و او را وادارد تا تنها به آوای واژه بیندیشد. ریشه اصلی واژه Смех (خنده) در زبان روسی کهن و زبان اسلاوی قدیم смѣхъ است. این واژه در زبان روسی کهن از فعل насмисатися به معنای «به کسی خندیدن» برگرفته شده است. ریشهٔ هندواروپایی آن smoisos است (اوشاکوف[2]، ۱۹۳۵– ۱۹۴۰). خنده در شعر خلبنیکوف جایگاه کلامی، تثبیت‌شده و در عین حال مطلق در معنای قدسی آن به عنوان «ذات» پیدا می‌کند. این مطابقت به دو شکل بیان می شود: نخست در خود عنوان شعر«افسونِ خنده»؛ دوم، در این که تمام متن شعر تنها از واژه‌هایی با ریشهٔ «خنده» ساخته شده است. بدین‌سان، ریشهٔ «خنده» پایهٔ معنایی شعر می شود. در *بازی زبانی* خلبنیکوف با واژهٔ خنده، کاربرد این واژه از معنای فیزیکی خود یعنی یک عمل بیرونی بر اثر شادی دور می‌شود و کاربرد آوایی پیدا می‌کند. ترجمهٔ این شعر نیز به زبان‌های دیگر دشوار است، زیرا نمی‌توان در معنای متعارف واژهٔ درخوری را در زبان مقصد یافت که با آنچه در زبان مبدأ آمده است متناظر باشد. ادراک واژهٔ خنده در این شعر وابسته به ادراکی است که دستور زبان روس آن را رقم خواهد زد. درحقیقت دستور زبان در این شعر عاملی می‌شود که کاربردهای متنوعی همچون صفت، اسم یا قید به واژه می‌بخشد و از رهیافت آن معانی صفتی، اسمی یا قیدی حاصل می‌گردند. درست است که هدف خلبنیکوف از خلق چنین شعری تمایز زبان شاعرانه از زبان روزمره است، اما آنچه از این تمایز حاصل می‌گردد، نظریهٔ *بازی زبانی* ویتگنشتاین را نیز در عمل به اجرا می‌گذارد؛ به عبارت دیگر هنگامی که واژهٔ خنده از کاربرد روزمرهٔ خود جدا می‌شود و با شکل‌های ابداعیِ دستور زبانی به‌عنوان عنصری شاعرانه به کار می‌رود، معنای ذاتی خود را که پیش‌ازاین در ذهن مخاطب حاضر بود، از دست می‌دهد و با کاربرد شاعرانه، معنای شاعرانه‌ای به خود می‌گیرد که ذاتی واژه نیست و شاعر بدان بخشیده است. بنابراین می‌توان دریافت که زبان ماهیت ارجاعی صرف ندارد و باوجود عادی شدن درک مفاهیم در زبان، ارجاعات آن به عوامل زیادی بستگی خواهد داشت. ویتگنشتاین نیز در پژوهش‌های فلسفی اذعان می‌کند که: «زبان ما را می‌توان چون شهری کهن انگاشت. هزارتوی خیابان‌ها و میدان‌های کوچک، خانه‌های کهنه و نو و خانه‌هایی که افزوده‌هایی از دوران‌های مختلف دارند. و این همه در احاطهٔ انبوهی از محلهٔ نو که خیابان‌های منظم و خانه‌هایی همسان دارند.»(ویتگنشتاین، ۱۳۹۸:۳۸) می‌توان گفت که این اظهارنظر ویتگنشتاین دربارهٔ زبان شامل دستور زبان نیز می‌شود؛ دستور زبان به‌عنوان یکی از مهمترین شرایط فهم زبان، همچون شهری است که دائماً در حال تغییر است و قواعد نو جای قواعد کهنه را می‌گیرند. شاید قواعد تازه‌ای که خلبنیکوف در شعر خود بر اساس قواعد پیشین بنیان می‌گذارد، مقبولیت عام را به دست نیاورده و رایج نشده‌اند، اما شعر او بیانگر وجود کاربردهای تازه در زبان است و هنگامی که این کاربردها با معانی جدیدی همراه می‌شوند، بر اساس نظریهٔ «بازی زبانی»، می‌توان گفت که خلبنیکوف با فاصله گرفتن از کاربرد متداول واژگان و تلاش برای خلق کاربرد و معنای شاعرانه، پرده از وجود یک خانوادهٔ معنایی در زبان برمی‌دارد. این شاعر روس با نظریهٔ «واژهٔ فی‌نفسه ارزشمند» بر آن بود تا رابطهٔ مرسوم میان نماد زبانی و مدلول را لغو نماید و رابطه‌ای تازه میان آوا و معنا برقرار سازد. این رابطه، آنگونه که در شعر «افسون با خنده» ملاحظه نمودیم، با استفاده از حالت‌های صَرفی برساخته به خلق معناهایی ختم شد که وابسته به کارکرد شاعرانه از واژهٔ خنده بود. اما این حالت‌های صرفی در دستور زبان روسی تحلیل‌پذیر به‌حساب می‌آیند؛ پیشوند (раз-) pac- به کنش‌هایی اشاره دارد که در جهات مختلف پراکنده می‌شوند: پخش کردن، پراکندن و... همچنین در افعالی با معنای تقسیم به اجزا دیده می‌شود: разбить, разрезать, разломать (بریدن، شکستن، قطعه‌قطعه کردن). پس خنده در آغاز جوهری یکپارچه و متمرکز بود که نزد خنده‌وران قرار داشت. خنده‌ور با خندیدن، این جوهر را تقسیم و به اطراف پراکنده کرد و بدین‌سان فضای هستی خنده را آفرید. همین کارکرد را قید рассмеяльно (خنده‌وار/ با خنده) و اسم расмешище (کسی که مایه تمسخر است/ خندانند) نیز دارند: هر دو نشانگر گسترش فضایی خنده‌اند. پیشوند за- در مقابل، معنای آغاز کنش را دارد. این پیشوند آغاز زمان جهان خنده را می‌سازد. در عین حال، میان این دو پیشوند نوعی هم‌معنایی بالقوه وجود دارد: pac- می‌تواند

[1] Erlich Victor

[2] Ushakov D. N.

به زمان (آغاز یا پایان) اشاره کند و -за به مکان. در شعر خلبنیکوف، این پیشوندها هم برای آغاز و هم برای پایان به کار می‌روند. بنابراین در نخستین دوبیتی که یادآور فرمولی آیینی است، آغاز و پایان زمانی و مکانی جهان خنده نهفته است. این دوگانگی با آن تأیید می‌شود که شعر «افسون خنده» با همان دوبیتی آغاز و پایان می‌یابد و دایره‌ای زمانی مکانی از «آفرینش تا فرجام» جهان خنده را می‌سازد. پیشوند -ис / -из در زبان روسی نقش ساختن افعال کامل یا مطلق دارد و به معنای رسیدن به نهایت یا حدّ کامل عمل است. شاعر با پیشوند -ис شدت و نهایت خنده را بیان کرده است؛ چیزی فراتر از «بخند» ساده، بلکه «بخند تا سرحدّ خنده». در واقع این واژه نمادی از آزمایش‌های زبانی خلبنیکوف است که می‌خواست با ریشهٔ «خنده» جهانی تازه بسازد؛ جهانی که شعر را به وردی آیینی و جادویی بدل کند جهانی که در آن خنده نه فقط یک واکنش انسانی، بلکه نیرویی مطلق و قدسی است. واژه Смеюнчики در روسی معیار وجود ندارد، اما می‌توان آن را براساس ساخت واژه‌شناسی روسی تجزیه و تحلیل کرد. در این واژه دو پسوند -ун-/-юн و -чик وجود دارد، پسوند -ун-/-юн ، معمولا به ریشه فعلی یا اسمی اضافه می شود و فردی را توصیف می کند که یک رفتار مشخص را زیاد انجام می دهد. مانند болтун (حراف/ وراج) از فعل болтать، плутун (حقه باز کوچک/ شیطانک) از فعل плутать گرفته شده است. در این موارد پسوند -ун-/-юн نقش فاعلی را دارد که دارای ویژگی رفتاری برجسته است. که قابلیت ترکیب با پسوندهای تصغیری و تحبیبی را دارد. پسوند -чик هم جزء پسوندهای کوچک ساز است، که معمولا برای ایجاد معنای «کوچولو، بامزه، دوست داشتنی» به کار می‌رود. با توجه به ریشه و پسوندها واژه Смеюнчики مترجم واژه خندانک‌ها، یک واژه جدید و هم ریشه با خنده را می‌سازد (اوشاکوف، ۱۹۳۵– ۱۹۴۰).

تطبیق با رویکرد زبانشناسی مدرن:

تزلزل معنا در زبان که برخاسته از جهان مدرن می‌باشد، وجه‌اشتراک نیما و خلبنیکوف در شعرسرایی به‌حساب می‌آید. درحقیقت هردوی این شاعران که طلیعه‌داران شعر و ادبیات مدرن در کشورهای ایران و روسیه هستند، در واکنش به وضعیت ادبیات در زمان زیستهٔ خود، به کاربست تازه‌ای از زبان دست یافتند که منجر به آشنایی‌زدایی معنا در زبان شد. این آشنایی‌زدایی که معنا را وابسته به کاربرد آن در شعر ساخته است، با نظریهٔ *بازی زبانی* ویتگنشتاین قابل بررسی و تأمل می‌باشد. نیما با هدف کناره‌گیری از کاربرد سنتی زبان در شعر که با هدف خدمت به معنای از پیش تعیین‌شده در قالب‌های مشخص به کار می‌رفت، اوزان شعر سنتی فارسی را درهم ریخت و با قرار دادن واژه در قالب‌های تازه‌ای که شعر نو نامیده می‌شود، زمینه را برای دور شدن واژه از معنای ابتدایی خود فراهم نمود. به عبارت دیگر قالب‌های تازه در شعر نیما موجب شد تا کارکرد واژگان در هم‌نشینی با دیگر عناصر هر بند تعیین شود و کارکرد تازه، معنایی را در پی داشته باشد که مدلول ابتدایی نشانهٔ زبانی به‌حساب نمی‌آید. خلبنیکوف نیز با بهره‌گیری از صَرف واژگان در دستور زبان روسی در آفرینش شعر خود، مفهوم معنای شاعرانهٔ یک واژه را ابداع نمود. مفهومی که با فاصله گرفتن از کاربرد روزمرهٔ واژگان در زبان، معنا را وابسته به کارکرد شاعرانهٔ واژه در یک شعر می‌گرداند و گاهی با بی‌معناییِ یک واژهٔ آشنا همراه است. می‌توان گفت آنچه بیشتر از بازیابی شباهت‌ها در ادبیات و نقد تطبیقی حائز اهمیت است، کشف وجوه مشترک جریان‌های ادبی در میان ملل مختلف می‌باشد. «به محض اینکه ادبیات را نه به‌عنوان دلیلی برای رویارویی اعتبار فرهنگی یا به‌عنوان متاعی برای تجارت خارجی یا حتی به‌عنوان نشانهٔ روانشناسی ملی تصور کنیم، یگانه عینیت واقعی در دسترس بشر را به دست می‌آوریم. این علم‌گرایی خنثی، نسبی‌گرایی بی‌طرف و تاریخ‌گرایی نخواهد بود بلکه رویارویی با عینیات در جوهرشان است؛ تأملی بی‌طرفانه اما پرشور که به تحلیل و سرانجام داوری ارزش‌ها می‌انجامد. به‌محض اینکه ماهیت هنر و شعر، پیروزی آن بر سرنوشت و میرندگی انسان و قدرت آن را در آفرینش دنیای جدیدی از خیال دریابیم، خودبینی‌های ملی محو می‌شوند. انسان، انسان جهانی، در هرجا و هرزمان، در همهٔ انواعش سر برمی‌آورد و دانش‌پژوهی ادبی دیگر سرگرمی‌ای عتیقه‌شناختی، حساب بدهکاری و بستانکاری ملی و حتی نقشه‌برداری از شبکه‌های روابط نخواهد بود. دانش‌پژوهی ادبی همانند خود هنر فعل تخیل و

درنهایت حافظ و آفرینندهٔ والاترین ارزش‌های انسانی می‌شود.» (ولک[1]، ۱۳۹۹:۲۵) بنابراین وجوه مشترک نیما یوشیج و ولیمیر خلبنیکوف یعنی شاعران پیشرویی که هر دو در تاریخ مدرن کشور خود می‌زیستند، زمینهٔ تطبیق دو اثر از آنها را فراهم آورد تا ما از رهیافت یک نظریهٔ زبانی به یکی از بنیادهای ادبی شعر مدرن یعنی قابلیت تأویل و چندمعنایی دست یابیم. حال اگر نقد ادبی را فعالیتی خلاق در نظر آوریم که با استفاده از ادبیات تطبیقی سعی در شناخت ارزش‌های انسانی دارد که پا را از مرزهای ملی فراتر می‌گذارند، اقدامات نوآورانهٔ شاعران بررسی‌شده در این پژوهش نه‌تنها تزلزل معنا در زبان مدرن، که تزلزل معنا در جهان مدرن را به نمایش خواهند گذاشت (حبیب[2]، ۱۳۹۶: ۴۳).

۶. نتیجه‌گیری

اگر زبان را مهم‌ترین ابزاری در نظر بگیریم که بشر برای برقراری ارتباط آن را ابداع کرده و در طول زمان بدان تکامل بخشیده است، فلسفه و ادبیات مدرن با گشودن باب تأویل در زبان، دست به تضعیف نقش ارتباطی زبان می‌زند. گشودن باب تأویل به معنای وابستگی معنا به کاربرد زبان در بسترهای گوناگون است و موجب تضعیف معنای واحد که لازمهٔ ارتباط به‌حساب می‌آید، می‌شود. به عبارت دیگر توانایی سوژهٔ مدرن در ارسال و دریافت معنای واحد، با آگاهی از چگونگی ادراک معنا در ادبیات مدرن با موانعی روبه‌رو می‌شود که تأمل در آنها نقش تفسیر در دستیابی به معنا در زبان را پررنگ خواهد ساخت. انسان مدرن با اندیشیدن به فرایند دستیابی به معنا در ادبیات مدرن، نظیر آنچه در این مقاله در شعر مدرن بررسی شد، از ساختارهایی آگاه می‌گردد که فراتر از آگاهی او بر زبان به‌عنوان زمینهٔ اصلی فهم او حاکم هستند. ادراک زبان نه به‌عنوان ابزاری که معنا از پیش در آن حاضر است، بلکه همچون ابزاری که در نظام‌های گوناگون با کاربردهای گوناگون در خدمت معنای معین و درعین‌حال بی‌ثبات قرار می‌گیرد، ما را بر آن می‌دارد تا در هر موقعیت زبانی، سعی در شناخت چارچوب‌هایی داشته باشیم که بر معنا حاکم‌اند. این رویکرد با آنکه یک تکثرگرایی در معنا را به‌همراه خواهد داشت، آنطور که در ادبیات و زبان‌شناسی دست به بررسی امکانات معنایی در زبان می‌زند، دریچه‌ای تازه در شناخت حقیقت در جهان مدرن را برای ما خواهد گشود.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله اعلام می‌دارند که هیچ‌گونه تعارض منافعی در خصوص اجرای پژوهش، تحلیل داده‌ها و تدوین نتایج گزارش‌شده وجود ندارد.

منافع مالی

نویسندگان اعلام می‌دارند که این پژوهش فاقد هرگونه حمایت مالی یا پشتیبانی سازمانی خاص بوده و هیچ منفعت مالی در قبال اجرای آن برای پژوهشگران یا مؤسسهٔ محل اجرا حاصل نشده است.

مشارکت نویسندگان

نویسندهٔ اول: نگارش پایان‌نامه، تهیه و آماده‌سازی ابزارها و مواد پژوهش، اجرای مداخله، گردآوری داده‌ها، انجام محاسبات، تجزیه و تحلیل آماری داده‌ها، تحلیل و تفسیر نتایج، تهیهٔ پیش‌نویس مقاله.

نویسندهٔ دوم: استاد راهنمای اول، طراحی پژوهش، نظارت بر مراحل انجام پژوهش، بررسی و کنترل نتایج، اصلاح، بازبینی و نهایی‌سازی مقاله.

نویسندهٔ سوم: استاد راهنمای دوم، مشارکت در طراحی پژوهش، نظارت بر پژوهش، مطالعه و بازبینی مقاله.

همچنین، نویسندگان به‌طور کلی در مراحل طراحی پژوهش، اجرای مداخله، گردآوری داده‌ها، تحلیل و تفسیر یافته‌ها و بازبینی و نهایی‌سازی مقاله مشارکت داشته‌اند.

اعلامیهٔ هوش مصنوعی مولد و فناوری‌های مبتنی بر هوش مصنوعی در فرایند نگارش

[1] Wellek René

[2] Habib, M. A. R.

در طول آماده‌سازی این اثر، نویسندگان از ابزار هوش مصنوعی ChatGPT به منظور ویرایش زبانی و بهبود انسجام نگارشی متن استفاده کردند. پس از استفاده از این ابزار، نویسندگان تمامی بخش‌های علمی را خود به‌طور کامل بررسی، اصلاح و نهایی کرده و مسئولیت کامل محتوای مقاله را بر عهده می‌گیرند.

بیانیهٔ دسترسی به داده‌ها

داده‌های پژوهش حاضر در صورت درخواست معقول از نویسندهٔ مسئول قابل دسترسی است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم می‌دانند از تمامی مسئولان محترم مؤسسهٔ آموزشی «معراج اندیشه» که بستر مناسب برای اجرای مداخله را فراهم نمودند و همچنین از تمامی فراگیران نوجوان عزیز و خانواده‌های گرامی آنان که با همکاری صمیمانهٔ خود در مراحل مختلف این پژوهش مشارکت داشتند، صمیمانه قدردانی و تشکر نمایند.

References

Derrida, Jacques (1982), Margins of philosophy, trans. Alan Bass, Great Britain: The Harvester Press, 330p.

Kravchenko, Oksana & Sadeghi Sahlabad, Zeinab (2023). "*The Image of Leyli in Velimir Khlebnikov's Works: Intertexts and Transformations.*" Zbornik Matice Srpske za Slavistiku, *103*, 51–64.

Lukyanova, O.A. (2008). "The Star Alphabet of V.V. Khlebnikov (Graphic Aspect)." *Moscow University Bulletin, Series 9, Philology*, 1, 51–55. https://cyberleninka.ru/article/n/zvezdnaya-azbuka-v-v-hlebnikova-graficheskiy-aspekt

Terkulov, V.I. (2008). "Velimir Khlebnikov's 'Incantation by Laughter': A Linguistic Interpretation." *Bulletin of Nizhnevartovsk State University*. https://cyberleninka.ru/article/n/zaklyatie-smehom-v-hlebnikova-v-lingvisticheskoy-interpretatsii

Ushakov, D. N. (1935–1940). Explanatory Dictionary of the Russian Language: In 4 vols. — Moscow: Sovetskaya Entsiklopediya: OGIZ. https://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp

Erlich, Victor (2025). *Russian Formalism.* Translated by Mahdieh Mashayekhi. Tehran: Yekshanbeh Publishing, 264p.

Sluga, Hans (2022). Wittgenstein. Translated by Mohammad Mahmoudi. Tehran: Elm Publishing, 320p.

Jamshidi, Reza & Mohammadi-Dehnavi, Mohammad (2014). "Symbolic Function of "Phoenix" in Nima's Poetry", *Rhetorical Literary Studies*, *3*(9), 63–73. https://pab.journals.pnu.ac.ir/article_1887.html

Javari, M. (2009). A comparative analysis of two poems: « Phoenix » by Nima and « Albatross » by Baudelaire. Textual Criticism of Persian Literature, 1(1), 17-30. https://rpll.ui.ac.ir/article_19270.html

Habib, M.A.R. (2017). *Modern Literary Criticism and Theory*. Translated by Sohrab Tavousi. Tehran: Negah-e Moaser, 333p.

Hesampour, S. and Sadat sharifi, S. F. (2013). Nima's Quqnoos (The Phoenix) and the Elements of Modernism. Journal of Poetry Studies (boostan Adab), 5(1), 1-28. doi: 10.22099/jba.2013.1543. https://jba.shirazu.ac.ir/article_1543.html

Hosseini, Sara, Zabihi, Rahman, & Shohani, Alireza (2022). Poetry analysis of "Simorgh" and "Phoenix" in the transition from Epic and mysticism in modern Persian poetry based on the poem "Phoenix" by Nima Youshij. Research in Persian Language and Literature, 18(59), 19-47. https://literature.ihss.ac.ir/fa/Article/11670

Saussure, Ferdinand de (2003). *Course in General Linguistics*. Translated by Kourosh Safavi. Tehran: Hermes Publishing, 343p.

Sadeghi Sahlabad, Z. (2022). Explaining and Studying the Linguistic Explorations of the Russian Futurist Poet Velimir Khlebnikov. Language Related Research, 13(4), 317–347. https://doi.org/10.29252/LRR.13.4.10. https://lrr.modares.ac.ir/article_7073.html

Sadeghi Sahlabad, Z. (2024). Analysis of Challenges in Poetry Translation (Based on Persian and Russian Poetry). *Journal of Foreign Language Research, 14*(3), 463-472. doi: 10.22059/jflr.2024.381877.1150. https://jflr.ut.ac.ir/article_99558.html

Sadeghi Sahlabad, Z. (2025). A Linguistic Analysis of the Russian Formalism School: A Reexamination of Jakobson's Views on Poetic Language and Literary Criticism. *Journal of Foreign Language Research, 15*(4), 379-401. doi: 10.22059/jflr.2025.401443.1242. https://jflr.ut.ac.ir/article_105289.html

Taheri, Ghodratollah; Gholamhossein-zadeh, Gholamhossein; Karimi, Farzad (2011). "Narration and its Function in Poetry of Nimā: A Focus on Semiology of Ghoghnoos" .*Adab-Pazhouhi, 15*, 7–33. https://adab.guilan.ac.ir/article_394_4.html

Asgariyazdi, A. (2014). Critique on the Wittgenstein's doctrine of Language Games. *Philosophy of Religion, 10(4),* 121–136. https://doi.org/10.22059/jpht.2014.36758. https://jpht.ut.ac.ir/article_36758.html

Fan, K. T. R .(2002). *Wittgenstein's Concept of Philosophy*. Translated by Kamran Ghareh-Gozlou. Tehran: Markaz Publishing, 152p.

Kazemzadeh, Rasoul, Moshtaq Mehr, Rahman. "Discourse Analysis of Beyhaghi History Based on the Fray Language Transcendental Theory and Wittgenstein Language Game." *Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), vol. 12,* no. 44, 13-42. 10.30495/dk.2020.677774. https://sanad.iau.ir/Journal/dehkhoda/Article/864457

Mohammadi, A. (2020). The Critique of the Theory of Language Games in Second Wittgenstein. *Journal of Religious Thought: A Quarterly Journal of Shiraz University, 19*(73), 95-116. doi: 10.22099/jrt.2020.5558. https://jrt.shirazu.ac.ir/article_5558.html

McGinn, Marie (2003). *Wittgenstein and the Philosophical Investigations.* Translated by Iraj Ghanooni. Tehran: Ney Publishing, 264p.

Nazemian, Reza; Hoorasfand, Sedigheh; Fouladi, Yaghoub (2017). "Phoenix and Fenix in the Poetry of Nima and Adonis." *Comparative Literature*, *9*(17), 227–247. https://jcl.uk.ac.ir/article_1963.html

Naderlew, B. (2011). Wittgenstein's Theory of Language Games: A Postmodern Philosophical Viewpoint of Language. *Occidental Studies*, 2(1), 87–100. https://occidentstudy.ihcs.ac.ir/article_258.html

Wellek, René (2020). René Wellek's Account of Comparative Literature. Translated by Saeed Rafiei Khosravi. Tehran: Cheshmeh Publishing, 141p.

Wittgenstein, Ludwig (2019). *Philosophical Investigations*. Translated by Fereydoun Fatemi. Tehran: Markaz Publishing, 438p.

Yushij, Nima (1976). *The Value of Emotions and Five Essays on Poetry and Drama*. Tehran: Gutenberg, 57p.