

بررسی تأثیر جنسیت بر زبان زنان شاعر معاصر

قدسیه رضوانیان* سروناز ملک**

دانشگاه مازندران

چکیده

اکثر محققان رشته‌های زبان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی زبان و منتقدان فمینیست بر این باورند که بین زبان زنان و مردان، تفاوت‌های آوایی، واژگانی و نحوی وجود دارد. گروهی این تفاوت را ناشی از تفاوت‌های فیزیولوژیکی زنان و مردان و اختلاف پایگاه اجتماعی و عوامل فرهنگی مسلط بر جامعه می‌دانند و گروهی دیگر، منشأ آن را اعمال نفوذ و دخالت مردان در زبان، تلقی کرده‌اند که منجر به پیدایش نوعی زبان مردسالار شده است؛ از این رو در این پژوهش سعی شده است تا تأثیر جنسیت بر زبان ده شاعر زن معاصر ایرانی مورد بررسی قرار گیرد. ابتدا یک یا دو مجموعه‌ی شعر از شاعران موردنظر به صورت تصادفی انتخاب شد، سپس شعرشان در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت و نتیجه این شد که به علت وجود تفاوت میان زنان و مردان از لحاظ پایگاه اجتماعی و ممیزه‌های زیست‌شناختی، زنان شاعر به شکل قابل توجهی از واژگان جنسیت‌زده استفاده می‌کنند و در اغلب موارد، از این نوع واژگان برای بیان مضامین حسی-عاطفی و اعتراض به وضعیت زنان در جامعه بهره می‌برند. در سطح آوایی، با توجه به بافتی خاص، به همراه واژگانی که نشانی از جنسیت‌گرایی دارد و مضامین رمانتیک که معمولاً از سوی زنان مورد توجه قرار می‌گیرد، صامت‌ها و مصوت‌هایی خاص در شعرشان زنانه جلوه می‌کند. سطح نحوی با توجه به نقش بینافردی در چارچوب نظریه‌ی نقش‌گرای هالیدی مورد بررسی قرار گرفت و مشخص گردید که زنان شاعر اساساً از جمله‌های پرسشی، تأکیدی و دستورمند استفاده می‌کنند؛ هرچند نمی‌توان به وضوح، مشخص ساخت که آنان این نوع جمله‌ها را برای منتقل کردن چه مضامین و اندیشه‌هایی به خواننده به کار گرفته‌اند، وقتی رویکرد محتواگرایانه است، جمله‌ها بیش‌تر دستورمند هستند.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی Ghrezvan@umz.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی malek.sarvenaz@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: جامعه‌شناسی زبان، جنسیت، زبان، زبان‌شناسی اجتماعی، شاعران زن، فمینیسم.

۱. مقدمه

همراه با جهانی شدن فمینیسم، در ایران نیز مقارن با انقلاب مشروطه و تأسیس مجلس و نهادهای مختلف، مسایل مربوط به زنان مرکز توجه قرار گرفت و جنبش زنان ایران با هدف دگرگونی موقعیت زنان آغاز شد. ساناساریان معتقد است، جنبش زنان از زنان طبقه‌ی متوسط و رو به بالا، تشکیل شده بود که در وهله‌ی اول، تمرکز آنان بر ضرورت تحصیل زنان بود؛ سپس آنان بر تغییر قوانین ازدواج و طلاق و پرداختن به بهداشت و پیشگیری از بیماری مادران و کودکان تأکید داشتند. (ساناساریان، ۱۳۸۴: ۷۹-۸۳) این تحولات بر اندیشه‌ی زنان ایران بسیار تأثیر گذاشت و موجب ظهور شاعران و نویسندگانی شد که در پی شناخت هویت زنانه‌ی خویش، برآمدند. این روند پس از پیروزی انقلاب اسلامی نیز ادامه یافت و منجر به پدید آمدن آثاری از سوی شاعران زن شد که در آن، به بازتاب مسایل و مشکلات زنان پرداختند. شاعرانی همچون شیده تامی، خاطره حجازی، فرشته ساری، نازنین نظام شهیدی، ناهید کبیری، شیوا ارسطویی، رویا تفتی، گرناز موسوی، پگاه احمدی، زُرا جمالی، فرخنده حاجی زاده و... بنا بر این زنان شاعر معاصر علاوه بر این که در فضای جدید سیاسی- اجتماعی شروع به سرودن شعر کردند، به هویت زنانه‌ی خویش نیز توجه نشان دادند که این امر در شکل‌گیری زبان موسوم به زنانه در شعرشان مؤثر بوده است. در نتیجه، این پژوهش در نظر دارد چگونگی تأثیر جنسیت بر زبان شاعران زن معاصر را در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی، بررسی کند و تبیین نماید که این شاعران برای بیان چه اندیشه‌هایی بیش‌تر از زبان موسوم به زنانه استفاده می‌کنند. شانزده مجموعه از ده شاعر، جامعه‌ی آماری این پژوهش را تشکیل می‌دهد. مبنای این پژوهش بر تحلیل‌های زبان‌شناسی صرف و ارائه‌ی آمارهای جزء به جزء، نیست و در نظر ندارد که شعر شاعران مورد نظر را با یک یا چند اثر خاص مردانه مورد مقایسه قرار دهد؛ بلکه در بررسی‌ها، کلیت شعر مردانه مد نظر قرار گرفته و تحلیل‌ها بر این بنا استوار گشته است. سطح آوایی به دو بخش مصوت‌ها و صامت‌ها تقسیم شده که بیش‌تر به کیفیت تأثیرگذاری و قدرت القای مصوت‌ها و صامت‌ها در بیان مضمونی خاص، توجه شده است تا به بسامد و تکرار آن‌ها. سطح واژگان به سه بخش واژگان، ترکیبات وصفی و

اضافی و فعل‌ها تقسیم شده که واژگان، ترکیبات و افعال جنسیت‌زده با توجه به بافت جمله استخراج و آمارگیری شده‌است. در سطح نحوی نیز با توجه به فرانش بینافردی در چارچوب نظریه‌ی زبان‌شناسی نقش‌گرای هالیدی، جمله‌های پرسشی، تأکیدی و دستورمند از شعر شاعران موردنظر، استخراج و با ارائه‌ی آمار، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌است.

۲. پرسش‌های پژوهش

۱. جنسیت چگونه بر زبان شاعران زن معاصر ایرانی تأثیرگذار بوده است؟
۲. این شاعران برای القای چه مفاهیمی از زبان موسوم به زنانه استفاده می‌کنند؟

۳. حدود پژوهش

ده شاعر زن و مجموعه‌های شعر آنان که برای این پژوهش انتخاب شده‌اند، عبارتند از: این روزهایم گلوست (پگاه احمدی)، بیا تمامش کنیم و گم (شیوا ارسطویی)، برای ادامه‌ی این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام و دهن‌کجی به تو (زنا جمالی)، اندوه زن بودن و مکاشفه‌ی حوا (خاطره حجازی)، روزها و نامه‌ها و قاب‌های بی‌تمثال (فرشته ساری)، پنجره‌ای کافی است تا آفتاب بشود و طرحی برای سنگ، شرحی برای سار (ناهید کبیری)، آفتاب به سینه‌ام سنجاق می‌شود (عفت کیمیایی)، پابرهنه تا صبح و خط خطی روی شب (گراناز موسوی)، زیر خونسردترین برف جهان (میمنت میر صادقی)، اما من معاصر بادها هستم (نازنین نظام شهیدی).

۴. پیشینه‌ی پژوهش

هرچند پژوهش‌های مختلفی در زمینه‌ی تأثیر جنسیت بر زبان در رشته‌های زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی صورت گرفته و تأثیر نگارش زنانه نیز بر خلق آثار ادبی بررسی شده است، تاکنون پژوهشی در حوزه‌ی تأثیر جنسیت بر زبان شاعران زن معاصر ادب فارسی انجام نگرفته است. به همین دلیل انجام چنین پژوهشی ضروری به نظر می‌رسد.

۵. چارچوب نظری پژوهش

یکی از رویکردهای نقد ادبی، نقد فمینیستی است. اساساً دو نوع گرایش عمده در شیوه‌ی نقد فمینیستی وجود دارد: گرایش اول که «جلوه‌های زن» نامیده می‌شود، عمدتاً به این موضوع می‌پردازد که زن در آثاری که مردان نوشته‌اند، به چه صورت و با کدام

نقش‌های قالبی، به خواننده ارایه شده است. در گرایش دوم که «نقد زنان» نامیده می‌شود، به زن در مقام نویسنده توجه می‌شود. در این گرایش، به ساختار و مضامین آثار ادبی نویسندگان زن، توجه فراوانی دارند تا از این طریق به شناخت پوشش روانی فعالیت‌های زنانه راه ببرند. (پاینده، ۱۳۷۶: ۱۲۲) این گروه معتقدند که ادبیات زنان به لحاظ ویژگی زبانی، سبک بیان و نگارش، شیوه‌های پیوند میان عناصر کلامی و چگونگی بهره‌گیری از صور خیال مانند تشبیه و استعاره با مردان متفاوت است. برای این نظریه‌پردازان، مسأله‌ی اساسی، فراهم آوردن امکانات گوناگون در زبان زنان است تا دیگر ناچار نباشند برای نوشتن، چارچوب‌های مردانه را رعایت کنند. برای حل این مشکل هلن سیسکو (Helen Cixous) یک نگارش زنانه را پیشنهاد می‌کند که سرچشمه‌ی آن- در مرحله‌ی نضج که رابطه‌ی مادر با کودک، پیش از آن‌که کودک تحت تأثیر مردان جامعه قرار بگیرد- به مادر باز می‌گردد. از سوی دیگر لوس ایرگاری (Luce Irigaray) نوعی نگارش زنانه را پیشنهاد می‌کند که ریشه در تنوع، سیال بودن و امکان‌های چندگانه‌ی نهفته در ساختار و کارکرد اروتیک تجربه‌های زنان داشته باشد. (آبرامز، ۱۳۸۵: ۷۹۴) ژولیا کریستوا (Julia Kristeva) به تظاهرات ناخودآگاه مادرانه توجه نشان می‌دهد. وی یک فرآیند پیشادیبی را که فاقد نظام دلالت و ارتباط است، مطرح می‌کند که آن را «زبان نشانه‌شناختی» می‌نامد و معتقد است که همراه با رشد کودک و آشنا شدن او با زبان مرد محور جامعه، این زبان نشانه‌شناختی از بین می‌رود. (تانگ، ۱۳۸۷: ۳۶۵) با این حال سارا میلز معتقد است، بیش‌تر تحقیقاتی که از سوی فمینیست‌ها مثل دبورا کامرون (Debora Cameron) در مورد زبان زنان صورت گرفته‌است، نشان می‌دهد که این محققین راه زبان‌شناسان مرد را در این زمینه ادامه داده‌اند و همانند آنان زبان مردان را اصل و معیار تحقیقات خود و زبان زنان را انحراف از این زبان معیار دانسته‌اند. (میلز، ۱۹۹۵: ۴۶)

علاوه‌بر فمینیست‌ها که بر نگارش زنانه و تأثیر جنسیت بر زبان آثاری که زنان خالق آن‌ها بوده‌اند، تأکید دارند دو رشته‌ی زبان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی زبان نیز بر جنسیت به‌عنوان متغیری که بر زبان تأثیرگذار است، تکیه کرده‌اند. جامعه‌شناسی زبان به نقش عوامل اجتماعی و غیرزبانی در ساخت، کاربرد و تحول زبان می‌پردازد. «برخی از مهم‌ترین عوامل غیر زبانی که در پیدایش گروه‌های زبانی مؤثر شناخته شده‌اند، عبارتند از: منطقه‌ی جغرافیایی، طبقه‌ی اجتماعی، جنسیت، قومیت، سن، تحصیلات و...»

(مدرسی، ۱۳۶۸: ۱۴۰) بنابراین یکی از عوامل اجتماعی مؤثر بر زبان جنسیت است. هر چند در بسیاری از جوامع امروزی، زنان و مردان به طور مشترک در بیش‌تر فعالیت‌های اجتماعی شرکت دارند، به نظر می‌رسد که در برخی از زمینه‌ها زنان و در برخی دیگر، مردان نقش فعال‌تری دارند. این امر سبب پیدایش تفاوت‌های زبانی معینی میان این دو گروه می‌گردد. برای مثال، زنان در زمینه‌هایی مانند خیاطی، بافندگی، آشپزی و آرایش تجربه‌ی بیش‌تری دارند. (همان: ۱۶۰-۱۶۱) از این رو اصطلاحات مربوط به این حوزه‌ها زنانه‌اند و به کارگیری واژگان مربوط به این امور در شعر شاعران زن، به نوعی تأثیر جنسیت بر زبان آن‌ها را نشان می‌دهد. از سوی دیگر، در زبان‌شناسی اجتماعی نیز بر تأثیر جنسیت بر زبان، تأکید می‌شود. «در مطالعات جنس و جنس‌گرایی در زبان‌شناسی، امروزه دو گونه تحقیق وجود دارد. دسته‌ی اول، پژوهش‌هایی هستند که به بررسی تفاوت سبک‌های گفتاری بین زنان و مردان می‌پردازند... و دسته‌ی دوم، که تقابل جنسی را مسأله‌ی فرهنگی می‌دانند که از طریق زبان، تولید، منتقل و درک می‌شود.» (محمودی بختیاری و دیگران، ۱۳۹۰: ۹۲) از نظریه‌پردازان دسته‌ی اول می‌توان رابین لیکاف (Robbin Lakoff) را نام برد. وی اذعان می‌دارد: «چون زنان فاقد اقتدارند، و زبانی محتاطانه دارند، با زبانی ضعیف، صحبت می‌کنند.» (پاک‌نهاد جبروتی، ۱۳۸۸: ۳۵) هم‌چنین زنان بیش‌تر از مردان، جمله‌های پرسشی و تأکیدی به کار می‌برند. در حالی که مردان، اغلب از جمله‌های خبری استفاده می‌کنند. زنان اغلب جمله‌های خود را با کلماتی مانند می‌دانید که، این طور نیست؟... شروع می‌کنند. فیشمن این رفتار زنان را ناشی از عدم اعتماد به نفس زنان می‌داند که البته فمینیست‌ها با این‌گونه تحلیل‌ها مخالفند. (مزبان‌پور، ۱۳۹۰: ۵۷۵) آبرامز (M.H.Abrams) نیز منشأ این امر را در قیدوبندهای اجتماعی و نیز پایگاه اجتماعی زنان جست‌وجو می‌کند. با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که در سه حوزه‌ی نقد ادبی فمینیستی، زبان‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی زبان، نظریه‌پردازان و منتقدان این حوزه‌ها سعی دارند نشان دهند که جنسیت، چگونه بر زبان معیار تأثیرگذار است و در زمینه‌ی خلق آثار ادبی تأکید دارند که نویسندگان و شاعران زن به نوعی از زبان ادبی در آثارشان استفاده می‌کنند که با مردان در این زمینه متفاوت است. بدین ترتیب در این پژوهش سعی شده است تا تأثیر جنسیت بر زبان شعر ده شاعر زن معاصر ادب فارسی در سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی، مورد بررسی قرار گیرد. سطح نحوی با توجه به فرانش بینافردی در چارچوب نظریه‌ی نقش‌گرایی هالییدی تحلیل می‌شود. مایکل

هالیدی (M.A.K Halliday) اصلی‌ترین نظریه‌پرداز زبان‌شناسی نقش‌گرا است، که علاوه بر تحلیل واژه و جمله، به متن و گفتمان نیز توجه نشان داده‌است: «وی متن را به منزله‌ی واحد اساسی معنا در نظر می‌گیرد... و آن را شیوه‌ای از کنش اجتماعی تلقی می‌کند و نه فقط ابژه نشانه‌ای» (چاوشیان، ۱۳۸۶: ۸۷-۱۲۸) این نگره‌ی زبان‌شناختی، چنان طرح‌ریزی شده‌است که بتواند چگونگی کاربرد زبان را در بافت تبیین کند، در نتیجه بخش‌های بنیادین معنا در زبان، بخش‌هایی نقشی و کارکردیند که فرانش، نامیده می‌شوند. (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۱۴-۱۵) فرانش‌ها به سه دسته تقسیم می‌شوند: فرانش اندیشگانی، که نگرش و ایستار گوینده یا نویسنده را نسبت به جهان، رقم می‌زند. فرانش متنی که چگونگی عمل زبان در بافت را نشان می‌دهد و فرانش بینافردی که به تثبیت و تنظیم روابط اجتماعی می‌پردازد. در این فرانش، معنی هم‌چون شکلی از کنش، مطرح می‌شود و طی آن، گوینده یا نویسنده به کمک زبان، عملی را نسبت به شنونده یا خواننده صورت می‌دهد. (همان: ۲۶-۲۸) در این کنش متقابل، افراد درگیر در ارتباط یا چیزی را می‌دهند یا طلب می‌کنند؛ در نتیجه، چهار نقش ارتباطی پایه خواهیم داشت که مبتنی بر خبردهی، پیشنهاد خدمات، پرسش‌گری و صدور فرمان؛ از این‌رو چهار کنش کلامی پایه در ارتباط زبانی صورت می‌گیرد که عبارتند از: خبری، پیشنهاد، پرسش و فرمان که این کنش‌های کلامی در لایه‌ی واژگی- دستوری زبان به وسیله‌ی ساختار وجهی بند در سه وجه اخباری (خبر و پرسش)، امری و التزامی تحقق می‌یابند. (همان: ۴۹-۵۱) با توجه به آنچه ذکر شد، زبان‌شناسی نقش‌گرا به جنبه‌های خاص، ممتاز و وابسته به متن هر جمله توجهی خاص دارد (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۷۶)؛ در نتیجه، برای بررسی متون ادبی مناسب است و در این پژوهش برای بررسی سطح نحوی از آن استفاده شده‌است.

۶. سطح آوایی

سطح آوایی از دو جهت مورد بررسی واقع شده است؛ یکی از لحاظ مصوت‌ها و دیگری از لحاظ صامت‌های زبان فارسی. در این بخش علاوه بر توجه به بسامد صامت یا مصوت‌ها برای بیان مضمونی خاص، بیش‌تر به قدرت القایی صامت‌ها و مصوت‌ها توجه شده است؛ چنان‌که ممکن است یک مصوت برای بیان مضمون مورد نظر شاعر کم‌تر تکرار شده باشد؛ اما قدرت القایی بیش‌تری داشته باشد و در نهایت این‌که شاعران اغلب چه موضوعات و مفاهیمی را از طریق آن‌ها به مخاطب خود منتقل می‌کنند.

۶. ۱. مصوت‌ها

مهوش قویی در کتاب *آوا و القا* بر اساس نظریه‌ی گرامون، مصوت‌های زبان را به دو دسته تقسیم می‌کند: ۱. واکه‌های روشن: ای (i) و — (e) که واجگاه آن بخش پیشین سختکام است. در میان این دو واکه (ای) بسته‌تر است و در قسمت جلوتر زبان تلفظ می‌شود؛ بنابراین زیرتر است؛ ۲. واکه‌های بم: — (a)، — (o)، او (u) که واجگاه آن‌ها بخش پسین سختکام است یا در قسمت نرم‌کام تولید می‌شوند. در میان این واکه‌ها (او)، (—) بسته‌تر محسوب می‌شوند؛ اما واکه‌های (آ)، (—) بازترند. (قویی، ۱۳۸۳: ۲۲)

در بررسی‌های انجام شده در شعر شاعران زن، این نتیجه حاصل شد که دو مصوت (ای)، (—)، بیش‌تر برای بیان مضامین رمانتیک و عاشقانه در شعرشان استفاده شده است؛ زیرا مصوت (ای) و (—) در مجموع «زیرتر، سبک‌تر و لطیف‌تر از واکه‌های بم هستند و صداهای نازک، تسلی‌بخش و نچوای‌های آهسته را القا می‌کنند... و در توصیف زیبایی، سبکی، ظرافت و لطافت به کار می‌روند» (همان: ۲۸) از آن‌جا که تفکرات و احساسات عمیق درونی، نقش بسیار مهمی در نوع به‌کارگیری مصوت‌ها ایفا می‌کنند، بنابراین زنان شاعر مورد نظر برای منتقل کردن احساسات لطیف زنانه و غلیان‌های روحی در شعرشان، مصوت‌های (ای)، (—) را به‌کار می‌گیرند. هم‌چنین وجود تفاوت‌های فیزیولوژیکی بین زنان و مردان یکی دیگر از عواملی است که بین آنان از نظر تولید آواهای زبان تمایز ایجاد می‌کند. به‌این‌علت که طول تارهای صوتی مردان بیش‌تر از زنان است، صدای آنان بم‌تر و صدای زنان زیرتر است؛ بنابراین حتی اندیشه‌ها و احساسات زنان با تولید آواها از لحاظ فیزیولوژیکی نیز هماهنگ است. در مثال زیر شاعر برای توصیف منظره‌ی زیبای پاییزی و آسمان آبی با کنار هم قراردادن مصوت‌های (ای) و (—) این لطافت و زیبایی را به خواننده القا می‌کند: این آسمان بی‌ابر/ این روز آفتابی/ با این درخت پاییز/ آتش گرفته یک‌جا/ در شعله‌ای شرابی. (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۷۴)

هم‌چنین بیان اندیشه‌های عاشقانه و نشاط‌انگیز که با نوعی هیجان و اضطراب همراه است یا نشاط و سرمستی و شادی به وسیله‌ی این مصوت‌ها صورت می‌گیرد. (خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۵)؛ مثال: اردی بهشت باد از بی‌جهت می‌وزید/ اضطراب عاشقانه‌ای دوباره باز/ زیر پوست متورم سینه‌ام می‌تپید. (کبیری، ۱۳۸۱: ۳۰)؛ کم و آهسته گفتمی مهر/ اثاث خانه نام تو را چید دور و برم/ ای که مهر کنار تو شکل پیکر من/ نمی‌دانم این حضور/ خواب من است یا نبودن تو؟ (ارسطویی، ۱۳۸۲: ۱۵)

گاهی تجربه‌های لطیف زنانه نیز با مصوت (ای)، (ـ) بیان می‌شود. شاعر که با مشاهده‌ی منظره‌ی سبزیجاتی که دسته دسته روی هم قرار گرفته‌اند، تحت تأثیر قرار گرفته است، این تجربه‌ی زنانه را با تکرار این دو مصوت تداعی می‌کند: صدای گیتارزن دوره‌گرد/ تربچه‌های دسته دسته‌ی سرخ را سرخ‌تر می‌کند/ و نعنایها را به پیازچه‌های سفید می‌چسباند/ ریحان می‌خرم که عطر باغچه‌های سوخته‌ی خانه را دارد. (کبیری، ۱۳۸۶: ۱۴)

علاوه‌براین، مصوت‌های (ای)، (ـ) برای بیان عواطف تند و شدید، ناله و اندوه و یأس و ناامیدی به کار می‌رود. (خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۵) مثال:

حوصله‌ای نیست دیگر/ نه حوصله‌ای نیست/ که پیش از احتمال آفتاب/ به ایستگاه قطار بیایم/ و با گریه‌ای گره خورده در گلوبی چاک چاک/ دستمال توری عطرآگینم را برایت تکان دهم/ و با چشم‌های خمار سرمه کشیده بگویم سفر بخیر/ محبوب‌گریز پای نامهربان من/ سفر بخیر (کبیری، ۱۳۸۶: ۱۷)؛ شب پاییزی خوبی بود/ با برگ‌های خشک می‌رقصید/ بر هیچ می‌خندید/ و برای همه چیز می‌گریست. (ساری، ۱۳۸۱: ۶۲)

مصوت‌های بم (آ)، (ـ) که جزء مصوت‌های درخشان هستند، با «توصیف اندیشه‌ها و احساساتی در تناسبند که در زمان تجلی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد» (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۳)، بنابراین احساساتی هم‌چون غرور، خشم، سربلندی و افتخار، عظمت و شکوه و هم‌چنین صدای اعتراض و شکایت با این مصوت‌ها بیان می‌شود. «هم‌چنین حالات وقار و ابهت و بیم و هراس و وحشت، با صوت‌های بم مناسب است.» (خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۵) در جایی که ارسطویی می‌خواهد اعتراض خود را به تلقی‌ای که جامعه در مورد خواب زنان دارد، اعلام کند، مصوت‌های (آ)، (ـ) اوج می‌گیرد: دوست دارم خواب بینم برایم کفش می‌آوری/ و بیدار نشوم دیگر به تعبیر خواب‌هایی/ که پیکر اینکوبوس جفت می‌شد با تنم/ دوست دارم نگویند زخم با خواب و ارونه/ تا با کفش‌هایی تابه‌تا و تنگ/ تو و/ زمین و خودم را/ نلنگانم. (ارسطویی، ۱۳۸۴: ۲۳)

برای بیان شکوه و شکایت: زمین به ما که می‌رسد/ وارونه می‌چرخد/ فردای کوچکمان/ با سیل می‌رود/ و آوازهای آبی زمین/ می‌ماند برای روزهای مبادا. (موسوی، ۱۳۷۹: ۷۸)

وانگهی برای نشان دادن خشم، بیزاری، نفرت و انزجار، مصوت‌های (آ) و (ـ) متناسبند؛ مثال: از چشم‌های شما بیزارم/ از شانه‌های مدوری که به دست‌هایتان ختم

می‌شود/ از انگشتان نازک و پاهای کوچکتان/ و از گریبانی که به رنگ بیابان‌هاست/ و از اندامی که حجم هوا را اشغال می‌کند/ یک‌سره بیزارم. (نظام‌شهدی، ۱۳۷۷: ۶۱)

قویمی خاطر نشان می‌کند که مصوت‌های (او) و (ُ) مصوت‌هایی تیره هستند، یعنی برای القای صداها میبهم و نارسا به کار می‌روند و بیانگر افکار و اندیشه‌های تیره و حزن‌انگیزند و هم‌چنین برای توصیف اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی استفاده می‌شوند که از نظر مادی، معنوی یا اخلاقی زشت، عبوس و ظلمانیند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۳۷-۴۰)

به این دلیل که زنان در بیان احساسات و اندیشه‌های خود، معمولاً صریح‌تر و شفاف‌تر از مردان عمل می‌کنند و شعرشان بازتاب احساسات پاک و لطیف زنانه است؛ چنین به نظر می‌رسد که شاعران زن موردنظر، کم‌تر به کاربرد مصوت‌های (او) و (ُ) توجه نشان داده‌اند؛ برای مثال، پگاه احمدی فضای تیره و تار و سرشار از حزن و اندوه را با این دو مصوت به‌خوبی مجسم می‌کند؛ هرچند ممکن است مصوت‌های دیگر مثل (ای)، (ـ) و (آ)، (ـ) بیش از مصوت‌های (او)، (ُ) در این بند شعر، تکرار شده باشد، قدرت القای آنان کم‌تر از مصوت‌های (او) و (ُ) است؛ زیرا جایگاه این دو مصوت، مناسب‌تر است و مصوت‌های دیگر را تحت تأثیر قرار می‌دهد: جز گور دختران/ در شمع و پنج‌شنبه کسی را نداشتیم/ ما آمدیم/ برای عقد و النگو/ برای نخل، لای خون عروسی آمدیم!/ و تکه‌های عروسک/ حتماً تو را دوباره به دنیا می‌آورد/ بخواب!.../ سید مرا بُکش/ قبرم از گوشه‌های دلم پر می‌شود/ مرا بُکش سید!/ در خاکی که هرچه پارو می‌زنی بیشتر حقیقت داشت. (احمدی، ۱۳۸۳: ۴۱)

در بررسی به‌کارگیری آواها از سوی شاعران زن، تفکرات و باورهای ذهنی و احساسات عمیق درونی، نقشی بسیار مهم ایفا می‌کنند؛ زیرا زبان منعکس‌کننده‌ی عقاید و باورهای اجتماعی و احساسات نهادینه‌شده‌ی انسان‌هاست و از آن‌جایی که اندیشه‌ها و احساسات زنان با مردان متفاوت است، به این ترتیب به‌شکلی متمایز بر زبان‌شان تأثیر می‌گذارد. حتی «فیلسوفان نیز نقش صوت را در پیدایش زمینه‌های موسیقایی، عاطفی و معنایی کلام به دقت بررسی نموده‌اند... ابن سینا، ابن رشد و فارابی شرح می‌دهند که چگونه کیفیت ادای کلمات و نغمه‌ها در انتقال زمینه‌های معنایی - عاطفی مثل خشم، مهربانی، حلم و قساوت، دخالت مستقیم دارند و این‌که هر حالت عاطفی، لحن و نغمه‌ی خاص خود را می‌طلبد.» (زرقانی، ۱۳۹۰: ۱۶۰)

در مورد کیفیت به‌کارگیری آواها از سوی زنان شاعر، نمی‌توان حکمی قطعی صادر کرد که حتماً همه‌ی شاعران زن موردنظر، به‌طور یکسان از مصوت‌هایی استفاده

می‌کنند که با مضمون مورد نظرشان مطابقت دارد؛ اما در اغلب موارد، مضامین احساسی و عاطفی، تجربه‌های زنانه، مسایل عشقی، فراق و جدایی، انزوا و تنهایی، توصیف مناظر زیبا با مصوت‌های (ای)، (ـ) و موضوعاتی هم‌چون تساوی حقوق زن و مرد، اعتراض به موقعیت نامطلوب زنان، جنگ و عواقب آن و شکوه و شکایت با مصوت‌های (آ) و (ـ) تجلی می‌یابند. از آن‌جا که توجه زنان به مضامین عاشقانه بیش‌تر است، در نتیجه به کاربرد مصوت‌های (ای) و (ـ) تمایل نشان می‌دهند؛ اگرچه باید توجه داشت، گاهی شاعری قصد بیان مضمونی احساسی را دارد، از لحاظ بسامد مصوت‌های (ای) و (ـ) کم‌تر از مصوت‌های (آ) و (ـ) به کار گرفته می‌شود؛ با این حال جایگاه مناسب مصوت‌های زیر و قدرت القایی آن‌ها در کلام، مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد؛ هرچند کم‌تر تکرار شده باشد. برای مثال عفت کیمیایی در بند زیر، ۲۳ بار از مصوت (ای/ـ) و ۲۵ بار از مصوت (آ/ـ) استفاده کرده است؛ اما آنچه خواننده‌ی شعر را تحت تأثیر قرار می‌دهد، مصوت (ای/ـ) است: شکلی از هستی / مثل هر حس زنده و جاری / از خاطره سرک / به حال پیوند می‌خورد / و تو دور اما نزدیک به او / حرفت را که می‌گویی / به ترانه بدل می‌شود. (کیمیایی، ۱۳۸۱: ۱۴)

۲.۶. صامت‌ها

شاعران زن بیش‌تر از طریق چه صامت‌هایی اندیشه‌های ذهنی و حالات روحی خود را در شعرشان متجلی می‌سازند؟ دستاورد بررسی‌های انجام‌شده این است که قدرت القایی صامت‌های (س [ث، ص]، ز [ض، ظ، ذ]، ک، گ، ر، ش) در شعر شاعران زن مورد نظر بیش‌تر است. واج‌های (س، ز) در بیان احساساتی هم‌چون حسرت، حسادت، کینه و نفرت، ترس و تحقیر به کار می‌روند که این‌گونه احساسات، غالباً وجوه مشترکی دارند و هم‌زمان ظاهر می‌گردند. و واج (ش) در زبان فارسی بیان‌گر شکوه و شکایت است و غالباً با هم‌خوانی‌های (س، ز) همراه می‌گردد و تأثرات روحی گوناگونی را بیان می‌کند؛ از جمله، نگرانی و اضطراب ناشی از هراس، رنجش و حیرت، افسردگی و دل‌مردگی و احساس سقوط و شکست. (قویمی، ۱۳۸۳: ۵۹-۶۲) شیوا ارسطویی، در شعر زیر احساس حسرت، شکست و رنجش روحی خود را به وسیله‌ی تکرار واج‌های (س، ش، ز)، تداعی می‌کند: بعد از این میان من و اجاق / بال پلیکان است که می‌سوزد / بعد از این دامن مرا / خرده‌سبزه‌های خرده‌فروشان سبز می‌کند / و جغجغه‌ی کودکی را

که به دنیا نمی‌آمد/ به جست‌وخیز دیوانه‌ها دادم/ رفتم تا در ظروف گود آشپزخانه/ با پرنده‌های پختنی شهر هم‌آشیانه شوم/ من دیگر «نیست» ام. (ارسطویی، ۱۳۸۴: ۱۷)

هم‌چنین است، شعر نازنین نظام‌شهادی: همه‌چیز همیشه چنین است/ بادها از سمت پاییز می‌آیند تا ما را ساده کنند/ و سپیدتر از تابستانی که در خواب‌ها چرخید/ توضیح بادها ما را ساده می‌کند/ وضوح ما خم‌شدن برابر چیزی نامریی است/ ما درختانیم و این سلطنت باد است. (نظام‌شهادی، ۱۳۷۷: ۱۱)

غلبه‌ی شور و هیجان‌ات درونی و احساس حزن و اندوه: آواز می‌خواند ماه/ در آغوش شب خوش‌بو/ پرده‌ها ساده‌دلانه می‌رقصند/ و من به‌سادگی یک‌فرشته می‌گیرم از حزن عشق. (حجازی، ۱۳۷۱ الف: ۲۵)

واج‌های (ک، گ) هم که در شعر زنان، نشان‌دهنده‌ی تردید، آشفتگی ذهنی، تلاطم درونی و غلبه‌ی احساسات گوناگون است که شخص را به نفس‌نفس بیندازد و تکان دهد. (قویی، ۱۳۸۳: ۴۶-۴۷) مثال: حالا تمام زنگ‌ها رژه می‌روند/ زنگ شترهای بیگانه/ آهنگ وردهای باستانی/ شیهه‌ی اسب و یاسا و چشم‌های تنگ/ و حالا گور/ جای پای مرگ. (موسوی، ۱۳۷۹: ۲۶)

از نظر خانلری نیز حرف (ک) در بیان صوت‌های منقطع به‌کار می‌رود. (خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۶) مثال: سفالی از سکه زیر دست‌وپای ساد/ تکه‌تکه فرو می‌روم دوباره زیر خاک/ پیدایم کنی/ هر سکه یک سلام شکسته می‌بینی/ هر تکه یک قصه/ هر قصه فصل فصل گریه از گریز گرفتار به خاک/ پیدایم اگر کردی/ بگیرم از انگشت‌ها از ته‌نشین خاک/ بچینم کنار هم. (ارسطویی، ۱۳۸۴: ۲۷)

صامت (ر) جزو هم‌خوان‌های روان است؛ این واج، صدای مایعی را تداعی می‌کند که به آرامی می‌ریزد و جاری می‌گردد و مضامینی چون ریزش باران، گذر جویبار، بارش برف و یا حتی نوشیدن را در بر می‌گیرد. لغزیدن و سریدن هرچیز یا هر موجودی در فضای آزاد نیز با همین صامت، متجلی می‌گردد. (قویی، ۱۳۸۳: ۵۲-۵۳)

خانلری نیز معتقد است که صامت (ر) آوازهای مکرر، ممتد و نرم و روان را بیان می‌کند. (خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۶) به کارگیری این واج در شعر شاعران زن، لطافت، روانی و سیالی به شعر آنان می‌بخشد که همراهی آن با احساسات و عواطف لطیف زنانه، نوعی ویژگی عاطفی خاص ایجاد می‌کند. به‌ویژه قدرت القایی بالای این صامت در شعر ناهید کبیری و هماهنگی آن با احساسات درونی تلطیف‌شده، بسیار چشم‌گیر است. کبیری حالت سریدن و لغزیدن رنگین‌کمان را که در ذهنش نقش بسته، به همراه

پاشیده شدن صدای آواز ماهی‌گیران با تکرار صامت (ر) تجلی می‌بخشد: حالا رنگین‌کمان / تا هره‌ی جنوبی دیوار پایین آمده بود / و لپ‌های مرا سرخ می‌کرد / آواز مردان ماهیگیر / با موج‌های پرستاره / به فضای ایوان غروب می‌پاشید. (کبیری، ۱۳۸۱: ۳۴)؛ صدای ریزش باران و روانی و سیالی آن، و رویدن گیاه که حالتی از سریدن و لغزیدن را تداعی می‌کند: به خودم می‌گویم / پشت این تاریکی شاید گیاه گم‌نام معطری رویده باشد / یا باران... یا این همه باران / غربت اندوه رهگذری را در خیابانی دراز شسته باشد. (کبیری، ۱۳۸۶: ۲۱)

بنابر آن چه گفته شد، چنین به نظر می‌رسد بیش‌تر آواها و صامت‌هایی در شعر زنان استفاده می‌گردد که بیان‌گر احساسات عمیق درونی و لطافت و ظرافت زنانه باشد. «شاعر در انتخاب الفاظ اغلب بی‌آن‌که خود متوجه باشد... از میان کلمات مترادف، یکی را انتخاب می‌کند که صوت‌های آن نیز با حالتی که شاعر دارد یا می‌خواهد در ذهن شنونده ایجاد کند، بیش‌تر متناسب باشد.» (خانلری، ۱۳۳۳: ۵۷۷) البته صرفاً با تمرکز بر بسامد تکرار صامت‌ها و مصوت‌هایی خاص و توجه به قدرت القایی آن‌ها در شعر زنان، نمی‌توان حکمی قطعی صادر کرد که زنان چه مصوت‌ها یا صامت‌هایی را به کار می‌گیرند؛ بلکه کاربرد آن‌ها در بافت، به همراه واژگانی که نشانی از گرایش‌های جنسیتی دارند و مضامین رمانتیکی که معمولاً از سوی زنان مورد توجه قرار می‌گیرد، موجب می‌شود که برخی صامت‌ها و مصوت‌ها در بافت شعر زنانه جلوه کند. از سوی دیگر زمانی که غلبه با مضامین اعتراضی و اجتماعی در شعر زنان است، نوع به‌کارگیری صامت‌ها و مصوت‌ها متناسب با مضمون، تغییر می‌کند و در این‌جاست که ذهنیت شکل‌یافته‌ی ما در مورد زبان زنانه، فرو می‌ریزد؛ زیرا از نظر آوایی در زبان شاعران زن در این موارد، در مقایسه با زبان مردان، تمایز چشم‌گیری مشاهده نمی‌شود. ازین روی، زبان آنان هم بُعد عاطفی و احساسی و هم بُعد اجتماعی و سیاسی را نمایندگی می‌کند که در بُعد اخیر در اغلب موارد، در سح آوایی با زبان مردان متمایز نیست.

۷. سطح واژگان

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، به نظر می‌رسد در برخی از فعالیت‌های اجتماعی، زنان و در برخی دیگر، مردان نقش فعال‌تری دارند. این امر سبب پیدایش تفاوت‌های زبانی معینی میان این دو گروه می‌شود. وانگهی تفاوت‌های زیست‌شناختی بین این دو جنس نیز از دیگر عوامل مؤثر در به‌کارگیری زبان از سوی آنان است. ازاین روی، در این

بخش از میان واژگان، ترکیبات و افعال کاربردی در شعر شاعران زن، مواردی استخراج شد که نشانه‌ای از گرایش‌های جنسیتی در آن دیده می‌شود.

۱.۷. ۱. واژگان

در این بخش، علاوه بر این‌که واژگان مربوط به تمایزات زیست‌شناختی زنان و تفاوت‌های پایگاه اجتماعی آنان مشخص می‌گردد، در برخی موارد، بافتی که واژگان در آن به کار گرفته شده نیز مورد نظر قرار می‌گیرد؛ زیرا بعضی از واژگان، صرفاً واژه‌ای زنانه و مربوط به فعالیت‌های اجتماعی و خانوادگی زنان و پوشش و زیبایی آنان نیستند؛ اما هنگامی که در بافت و فضای خاصی قرار می‌گیرند، به‌نوعی، زنانه تلقی می‌شوند. در استخراج واژگان جنست‌زده به حوزه‌های پوشش زنان، لوازم آشپزخانه، خیاطی و بافتنی، انواع خوراکی‌ها، بارداری و زایمان، ازدواج و طلاق، بزک‌کردن، اندام زنانه و اسباب‌بازی‌های دخترانه توجه شد.

به‌طورکلی، واژگان این حوزه‌ها، تأثیر جنسیت را بر انتخاب واژه‌هایی خاص از سوی زنان، نشان می‌دهد؛ حتی زمانی که در برخی واژه‌های کاربردی گرایش‌های جنسیتی مشاهده نمی‌شود، به‌دلیل هم‌نشینی با واژگان دیگر در بافت جمله، بیان‌گر تمایلات و تمایزات جنس‌گرایانه است. واژه‌هایی مثل آینه، پرده، گیسو، صندلی، میز، عروسی، سماور و... از این دسته‌اند. همچنین ممکن است کاربرد برخی از این واژگان پیش‌تر به صورت موتیفی نمادین در شعر شاعران زن، ذهنیت تعلق آن واژگان، را به حوزه‌ی زنانه ایجاد کرده باشد؛ مثل پرده و آینه در شعر فروغ فرخزاد. برای مثال در شعر زیر، واژه‌ی پرده مفهومی خاص را منتقل می‌کند که در بافت جمله معنا می‌یابد و همین امر کاربرد این واژه را به نوعی به حوزه‌ی زنانه می‌راند: زیر سقفی پر از روزنه‌های نور/ که به‌سوی شوق چشمک می‌زد/ رشته‌پرده‌هایی که حجله‌گاه دخترکان بی‌پناه را زینت می‌داد/ مرا از هزاران گرگ پنهان می‌داشت. (کیمیایی، ۱۳۸۱: ۷۰)

معمولاً زنان، آینه‌ای کوچک در کیف خود دارند که این مفهوم زنانه، در بافت جمله در واژه‌ی آینه تجلی می‌یابد: گاهی تمام راه‌ها به آینه‌ای می‌رسد/ که توی کیف بود. (موسوی، ۱۳۷۹: ۳۱)

در شعر زیر، کلمات سماور، اتو و رخت زنانه نیستند؛ اما در درون بافت بیزاری شاعر را از کارهای تکراری منزل نشان می‌دهد: آقا اجازه هست.../ از نخ و سوزن/ رخت و اتو/ اجاق و سماور بهره‌یزم؟ (کبیری، ۱۳۸۶: ۳۸)؛ واژه‌ی مو و زن نیز با

قرار گرفتن در کنار جمله‌های دیگر، تأثیر جنسیت را بر کاربرد این واژه‌ها نشان می‌دهد: موهایم کمی از روسری بیرون زده بود/ می‌گفتند شکل ظرف‌ها را از بر بود آن زن/ دکمه‌هایش بی‌قرار می‌افتادند/ و قلبش به شکل ۵ وارونه می‌شد. (جمالی، ۱۳۸۰: ۱۰)

جدول شماره ۱: واژگان جنسیت‌زده

واژگان	شاعر/ مجموعه شعر	واژگان	شاعر/ مجموعه شعر
۵۵	طرحی برای سنگ شرحی...	۱۰	مکاشفه‌ی حوا
۷۳	پنجره‌ای کافیتا تا ..	۲۵	اندوه زن بودن
۹۱	برای ادامه‌ی این ماجرای ...	۵۱	بیا تمامش کنیم
۲۳	دهن کجی به تو	۴۰	گم
۲۷	پارهنه تا صبح	۱۰	روزها و نامه‌ها
۱۴	خط خطی روی شب	۹	قاب‌های بی‌تمثال
۳۵	این روزهایم گلوست	۲۲	آفتاب به سینه‌ام سنجاق می‌شود
۳۱	اما من معاصر بادها هستم	۸	زیر خون‌سردترین برف جهان

۲.۷. ترکیبات

در این بخش ترکیبات وصفی و اضافی که جنسیت زنان شاعر بر انتخابشان تأثیرگذار بوده است، استخراج و گردآوری شد که گاهی در موصوف و مضاف و گاهی در صفت و مضاف‌الیه واژگانی به‌کار رفته است که نشانی از گرایش‌های جنسیتی دارد. مثال‌ها: آسمان پر از ستاره است/ خانه مهربان/ آب/ جوش/ اجاق/ روشن است/ زیر آسمان پرستاره/ برنج دم کشیده و نعنای سبز تازه/ سر سفره چیده است. (کیبیری، ۱۳۸۶: ۷۹)؛ هر شب با شیرپاک‌کن ضدبیگانه/ آرایش آرامش/ پاک می‌شود/ تا التهاب برهنه/ در خلوت صورتش بیاساید. (ساری، ۱۳۸۱: ۲۲)؛ پیش‌بند عشق تو را باز می‌کنم/ تا میان ظروف خانگی آشیانه کنم. (ارسطویی، ۱۳۸۴: ۱۷)؛ حتی چرخ خیاطی مادر این‌گونه تند نمی‌دوخت/ که سوزن تابستان، تمام راه را با کوک‌های سبز می‌دوزد. (نظام‌شهبیدی، ۱۳۷۷: ۵۱)؛ هر فنجان تازه که پر می‌کند از چای برای تو/ جوشانده‌ی آن چای‌های تازه از اجاق من است. (ارسطویی، ۱۳۸۲: ۶۸)؛ دوچرخه همیشه سهم پسرها بود/ حالا تمام آن پسرهای نمره‌ی چهار/ مردانی که پنچری روزهایشان را می‌گیرند/ حالا تمام آن گیسوان بافته/ پشت شب‌های پنجره/ کنار اجاق‌های سلام و خداحافظ/ و انتظار زنگ دری که هیچ‌کس آن‌سویش نیست. (موسوی، ۱۳۷۹: ۲۵)

در شعر شاعران موردنظر، ترکیبات وصفی و اضافی جنسیت‌زده‌ی بسیاری مشاهده شد که برای جلوگیری از اطاله‌ی کلام، از ذکر مثال‌های بیش‌تر، خودداری می‌گردد، و در ادامه، فقط به ذکر این نوع ترکیبات، بسنده می‌شود: ترکیبات وصفی عبارتند از: تریچه‌های دسته‌دسته، پیازچه‌های سفید، دستمال توری عطراگین، چشم‌های خمار سرمه‌کشیده، اجاق‌سرد، آش نذری جاافتاده، دامن‌های گلدار، زنان آبستن، دامن کوتاه، پستان‌های خشک، نعناهای باران‌خورده، نعنا سبز تازه، شال سرخ، سرخاب سرخ، شال شلال ریش‌ریش، چای تازه‌دم، سرخاب صورتی، کلاف گره‌خورده، پاهای بی‌خلخال، گیس‌های بریده، شال شلال گلدار، دامن چین‌چین، چادر آبی، ژاکت توری، روبان کوچک زرد، کوک‌های سبز، روبان سیاه، روسری تیره، عروسک گمشده، پیراهن بلند، ساتن‌های چروک، چادر سیاه، روسری پهن، بشقاب‌های نشسته، گوشوار مروارید، انگوی بلند، کیک کشمشی، گیسوان بافته، روپوش سرمه‌ای، عروسک بی‌سر، گونه‌ی گل‌انداخته، دامن گلدار، آستر سیاه، رف‌های گردگیری‌شده، پنجره‌های تمیز، پارچه‌های ندرخته، ظروف خانگی، ظروف گود، عروسک زبان‌دراز، جنین‌کال، رحم مرده، گوجه‌های سوخته، اجاق تمیز، جنین گرم، دامن گلدار... ترکیبات اضافی: طناب رخت، گل‌های پیراهن، آش انار، حلقه‌ی نامزدی، تابستان دامن، سوزن تابستان، جیغ عروسک، روزنه‌ی سوزن، احتجاب زنان، انگوهای عمه، گوشواره‌های زن، تکه‌های عروسک، هلال‌النگو، آبستن جنین، اجاق‌های سلام، روبان موها، جیغ‌های زن، اتاق زایمان، رحم مادر، لالایی غزل، میل‌های بافتنی، بزک ابروان، بخار دیگ، عروس زفاف، بوم بکارت، اندوه زن‌بودن، لچک غیبت، بوی نوزاد، رب گوجه‌فرنگی، عرق نعنا، چای نعنا، سقط جنین، بند ناف، برق سرخاب، سفیداب گونه... .

جدول شماره ۲: ترکیبات وصفی و اضافی جنسیت‌زده

ترکیبات	شاعر / مجموعه شعر		ترکیبات	شاعر / مجموعه شعر	
۳۴	طرحی برای سنگ شرحی...	ناهید کبیری	۳	مکاشفه‌ی حوا	خاطره حجازی
۳۱	پنجره‌ای کافیت تا ...		۸	اندوه زن بودن	
۳۵	برای ادامه‌ی این ماجرای ..	رزا جمالی	۱۶	بیا تمامش کنیم	شیوا ارسطویی
۱۱	دهن کجی به تو		۲۳	گم	
۱۹	پایرهنه تا صبح	گراناز موسوی	۵	روزها و نامه‌ها	فرشته ساری
۷	خط خطی روی شب		۷	قاب‌های بی‌تمثال	
۱۷	این روزهایم گلوست	پگاه احمدی	۷	آفتاب به سینه‌ام...	عفت کیمیایی
۱۵	اما من معاصر یادها هستم	نازنین نظام شهیدی	۵	زیرخونسردترین برف جهان	میمنت میرصادقی

۳.۷. فعل و عبارت‌های فعلی

در بررسی شعر شاعران زن، عبارت‌های فعلی و فعل‌هایی مشاهده شد که شاعران متناسب با جنسیتشان انتخاب کرده‌اند؛ برای مثال: دلواپسم نشو/ کودکام را زیر همین بوته‌های پابه‌ماه گندم آن طرف خورشید خواهم زایید. (کبیری، ۱۳۸۶: ۲۷)؛ ... یا به کار این کلمات می‌آید که من قلاب می‌زنم/ و این کاردستی غریب از شما فراهم آمده است. (نظام‌شهدی، ۱۳۷۷: ۶۲)؛ هرقدر بگویی بی‌بزرگی زیباتر/ شکل تو نمی‌شوم/ منم که سرخابم را بزرگی می‌کنم. (ارسطویی، ۱۳۸۱: ۶۱)؛ شام شما را روی دیس چیده‌ام/ با قید احتیاط/ زیر پلک‌های من رد می‌شوید. (جمالی، ۱۳۸۰: ۹۹)؛ کاش در آینه عکس قدیمی‌مان بود/ من آری نمی‌گفتم/ تو امضا نمی‌کردی/ و از پنجره‌ی چارتاق/ با هم به دریا می‌زدیم. (موسوی، ۱۳۷۹: ۹۶)؛ لب‌ها را برداریم و... دیر شد/ و روی جای خالی‌م همی آب و آفتاب بگیرد/ با گیر و گره بغل کردیم ایران را و... دیر شد/ و ران‌های زندگی سر زار رفت. (احمدی، ۱۳۸۳: ۲۱)

جدول شماره ۳: فعل‌های جنسیت‌زده

شاعر/ مجموعه شعر	فعل‌ها	شاعر/ مجموعه شعر	فعل‌ها
خاطره حجازی	۹	ناهید کبیری	۲۲
	۱۳	طرحی برای سنگ شرحی ..	۳۳
شیوا ارسطویی	۲۶	پنجره‌ای کافیسیت تا آفتاب	۲۹
	۳۳	برای ادامه‌ی این ماجرای ..	۱۴
فرشته ساری	۷	دهن کجی به تو	۸
	۶	پابره‌نه تا صبح	۱۴
عفت کیمیایی	۱۲	خط خطی روی شب	۱۱
	۸	این روزهایم گلوست	۱۳
میمنت میرصادقی	زیر خونسردترین برف جهان	نازنین نظام شهیدی	

برای آشنایی بیشتر، این نوع فعل‌ها و عبارت‌های فعلی ذکر می‌گردد:

النگو به دست کردن، دم کردن چای، پیدانبودن موی سر، بافتن گیس، روگرفتن، بازشدن موهای بافته، سرخ کردن گونه‌ها، گل انداختن گونه‌ها، لی‌لی کردن، آرایش بر چهره داشتن، پاک کردن آرایش، جمع کردن خُرده‌های نان از روی میز، زردشدن دستمال سفره از لکه‌های

خوراک، باردار بودن، هلاک شدن کودک از گریه، شانه زدن گیسوان پریشان، برش زدن، بافتن پارچه، لالایی خواندن، به سوزن کشیدن، چیدن موها، بار برداشتن، آبستن بودن، بیرون زدن مو از روسری، گیر کردن پاشنه‌ی کفش به دامن، شکافتن، دوختن بالش، شستن رخت چرک، سقط شدن جنین نارس، سوهان کشیدن ناخن، چیدن نخ دور ماسوره، باز کردن پیش بند، نطفه بستن، پیچیدن سر نوزاد در رحم، جوشیدن غذا، چیدن اثاث خانه، جوشاندن چای تازه، تفت دادن گوشت چرخ کرده، برداشتن در دیگ، ورز آمدن خمیر، رج رج بافتن، گل بهی کردن گونه، پهن کردن لباس روی طناب، سرخ کردن گوجه فرنگی، به سر کشیدن چادر، رنگ کردن موی سر، قیچی کردن بندناف، به دست کردن النگو، از دهن افتادن غذا، شام پختن، روشن بودن اجاق، جوش بودن آب، رفتن مهمانان از خانه، کوک زدن، قلاب زدن، صیقل دادن دیگ دودزده، سرانداختن (بافتنی)، گل زدن به مو، کامو بافتن، سر زارفتن، کباب شدن ماهی ...

از آن جاکه واژگان زبان، محملی برای ظهور باورهای ذهنی، تفکرات و احساسات درونی شاعران است، در بسیاری از واژه‌هایی که شاعران زن به کار گرفته‌اند، تمایلات و گرایش‌های جنسیتی مشاهده می‌شود که یک‌سوی آن، ریشه در تفاوت‌های زیست‌شناختی و سوی دیگر آن، ریشه در نقش فرهنگی و اجتماعی دارد. مثلاً استفاده از واژگانی که مربوط به حوزه‌های بافندگی، خیاطی، آشپزی و لوازم خانه هستند، به علت پایگاه اجتماعی خاص زنان و فعالیتشان در این زمینه‌ها، در شعرشان ظهور کرده‌اند، و از سوی دیگر واژگان مربوط به اندام زنان و بارداری و زایمان، از تفاوت‌های فیزیولوژیکی و زیست‌شناختی مردان و زنان ناشی می‌شوند. هم‌چنین شاعران از این واژگان جنسیت‌زده برای بیان مضامینی هم‌چون مخالفت با اندیشه‌ی مردسالاری، اعتراض به وضعیت نامطلوب زنان در جامعه، توجه به آزادی زنان و تساوی حقوق آنان با مردان، تجربه‌های زنانه، مسایل عاشقانه، مخالفت با سنت‌های دست‌وپاگیر، توجه به جنگ و عواقب آن، بروز عواطف مادری، بیان غم و اندوه، انزوا و تنهایی، فراق و جدایی و بیان احساسات عمیق درونی، استفاده کرده‌اند که هم نشان‌دهنده‌ی فردی شاعران زن و هم متأثر از من اجتماعی، آنان است که این من اجتماعی به خواسته‌های فردی نمی‌اندیشد؛ بلکه به همه‌ی زنانی می‌اندیشد که سرنوشتی همانند او دارند. بدین ترتیب می‌توان گفت که مضامین ناشی از نگرش خاص زنان شاعر به زندگی و اجتماع، جلوه‌های گوناگونی دارد که در اغلب موارد، از طریق زبانی که دارای گرایش‌های جنسیتی است، بیان شده است. در عین حال، نسبت به کارگیری واژگان جنسیت‌زده در شعر شاعران مورد نظر، متفاوت است، چنین به نظر

می‌رسد که شاعران زن، بیش‌تر برای بیان مضامین حسی-عاطفی و مسایل و مشکلات مربوط به زنان در جامعه، از واژگان جنسیت‌زده استفاده کرده‌اند. با این حال، این موضوع در مورد برخی از شاعران، نقض می‌شود؛ برای مثال، میرصادقی با این‌که بعد رمانتیک شعرش پررنگ است، چندان تمایلی به استفاده از واژگان جنسیت‌زده ندارد. شاید این امر از ذهنیت و نوع نگرش شاعر به دنیای پیرامونش ناشی می‌گردد.

۸. سطح نحوی

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، این بخش با توجه به فرانش بینافردی هالیدی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. «در این تلقی، زبان پدیده‌ای اجتماعی است و هیچ ماهیت فطری و ذاتی از خود ندارد. از این منظر، معنا بر اساس چگونگی کاربرد اعاده می‌شود و هر زبانی در بافت کاربردی، مفهوم خود را بازمی‌یابد» (کلانتری، ۱۳۹۱: ۱۸)، در این فرانش شاعر به عنوان سوژه در موقعیت‌های گفتمانی گوناگون که بر زبانش نیز تأثیرگذار است، با مخاطب خویش ارتباط برقرار می‌کند و از زبان، برای بیان دیدگاه‌ها و نگرش‌هایش بهره می‌جوید؛ از این‌رو، برای بررسی این ارتباط، سطح نحوی کلام شاعر در سه وجه خبری (خبر و پرسش)، امری و التزامی مورد سنجش قرار می‌گیرد. پیش از این به نظر لیکاف درباره‌ی جنبه‌های احساسی فراوان در زبان زنان و ترجیح آنان به مؤدبانه‌تر و به گویش معیار سخن گفتن و ارتباط آن با عدم اعتماد به نفس اشاره شد. او تأکید می‌کند که زنان بیش از مردان از جمله‌های پرسشی، تأکیدی و دستورمند استفاده می‌کنند؛ بنابراین تفاوت زبان زنان و مردان، را در سطح نحوی در کاربرد فراوان جمله‌های پرسشی، دستورمند و تأکیدی از سوی زنان می‌داند؛ بنابراین از سه وجه فرانش بینافردی، وجه پرسشی بررسی می‌شود که زبان‌شناسان آن را وجه تمایز زبان زنان از مردان دانسته‌اند. «در وجه پرسشی، گوینده/ نویسنده چیزی را از مخاطب می‌خواهد که در این مورد اطلاعات مطرح است و مخاطب در جایگاه ارائه‌دهنده‌ی اطلاعات، قرار دارد» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۹۲)؛ بدین ترتیب، یکی از نکته‌های قابل توجه این است که جمله‌های پرسشی، تأکیدی و به‌طور غیرمستقیم، دستورمند، پیش از آن که به جنسیت مرتبط باشد، با قدرت در پیوند است. در نوشتار مردانه نیز در مواجهه با قدرت (به‌ویژه سیاسی)، این گونه ساختارها بیش‌تر نمودار می‌شوند. و قابل انتظار است که در زبان زنان نیز که همواره در رویارویی با قدرت مردان بوده‌اند، این نوع کاربرد جمله‌ها شاخص‌تر باشد و از این میان نیز، در نوشته‌های زنان هم متناسب با

میزان حساسیت و دغدغهی آنان، این متغیر، نوسان یابد. در نتیجه در این بخش، بسامد و نوع کاربرد جمله‌های پرسشی، تأکیدی و دستورمند، در شعر شاعران زن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۸. ۱. جمله‌های پرسشی

از میان شاعران زن منتخب، برخی به استفاده از جمله‌های پرسشی گرایش بیش‌تری دارند و برخی به آن کم‌تر تمایل نشان می‌دهند؛ از این رو تعداد جمله‌های پرسشی در شعر آنان متفاوت است. برای مثال، میمنت میرصادقی، خاطره حجازی و رُزا جمالی بیش از دیگران از این نوع جمله‌ها استفاده کرده‌اند؛ در مقابل، عفت‌کیمیایی، شیوا ارسطویی و فرشته ساری، کم‌ترین تعداد جمله‌های پرسشی در شعرشان دیده می‌شود. هم‌چنین این جمله‌ها را، برای بیان هر نوع مضمونی، چه احساسی و عاطفی، چه اجتماعی و فرهنگی به کار گرفته‌اند؛ پس شاخصی وجود ندارد که تعیین کند آنان چه مضامینی را از طریق جمله‌های پرسشی به خواننده منتقل می‌نمایند. آن‌چه مهم است نفس پرسش است که گذشته از این که اثبات بودن است، حامل آگاهی است و در خود نوعی گفت‌وگوی دیالکتیک را حمل می‌کند و مناسبات گفت‌وگویی را تغییر می‌دهد؛ برای مثال: چه کرده‌ام مگر؟/ چه طور تو را بیرون کنم از حاشیه‌ی حیاط؟/ به سیاتیک می‌مانست/ و عصب‌های من. (جمالی، ۱۳۸۰: ۱۶)؛ روزی آیا کسی قفل آن ضریح را باز می‌کند؟/ و خورشید که مثل بادبادکی گیج/ از آسمانی به آسمان دیگر می‌رود/ دست مرا هم می‌گیرد؟ (موسوی، ۱۳۷۹: ۲۷)؛ بیش‌تر شبیه یک شوخی است، باور کنید/ شما این زن را نمی‌شناختید؟/ یا این سایه از آن شما نخواهد بود؟ (نظام‌شهبیدی، ۱۳۷۷: ۲۲)

در مجموع چنین به نظر می‌رسد که شاعران زن برای استفاده از جمله‌های پرسشی از خود تمایل نشان می‌دهند. این جمله‌ها اغلب بیان‌گر آرزوهایی البته تحقق‌پذیرند؛ اما به دشواری. از همین رو شاعر با عدم اطمینان و به صورت جمله‌ی پرسشی و نه خبری یا تأکیدی، آن را بیان می‌کند؛ ضمن این که درنگی را نیز طلب می‌کند. اگرچه هالیدی معتقد است که رابطه‌ی میان کنش کلامی و وجه سخن رابطه‌ای یک به یک نیست و ممکن است افراد درگیر در ارتباط برای انجام یک کنش کلامی، از وجهی ناهم‌خوان با آن بهره‌گیرند، مثلاً از وجه پرسشی برای دادن فرمان استفاده کنند (مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶: ۵۱)، با این حال شاعران زن اگر گاهی قصد پرسش را هم نداشته‌باشند با استفاده از ساختار پرسشی، مخاطب را به تأمل و درنگ، دعوت می‌کنند، گویی آن‌چه را

که قصد دارند به خواننده منتقل کنند، در ساختار پرسشی بیش‌تر محقق می‌گردد. «یکی از اهداف اساسی فرانش بینافردي در نظام زبانی، تأثیرگذاری بیش‌تر بر مخاطب است» (آفاگل زاده، ۱۳۸۵: ۸۸)، شاید بتوان گفت که بهره‌گیری از ساختار پرسشی از سوی زنان شاعر مورد نظر به منظور تأثیرگذاری عمیق‌تر بر مخاطب از طریق این ساختار است. البته باید توجه داشت که گاهی زنان شاعر در قالب جمله‌های پرسشی، نظام زندگی زنانه را مورد نقد قرار می‌دهند. مثلاً ناهید کبیری شعری دارد با عنوان «رخصت» که در آن نُه بار از جمله‌ی پرسشی استفاده می‌کند و مضمون آن، محدودیت زنان و عدم آزادی آنان است. در این شعر در واقع شاعر از طریق پرسش، نظام پرسشی را نقض می‌کند. نمونه: آقا اجازه هست / باز کنم پنجره‌ام را به‌روی وسوسه‌ی نور / و چشم بدوزم به چشم زندگی / از همین فاصله‌ی دور؟ / آقا اجازه هست که یک‌روز / از این سیصد و شصت و پنج عدد روز خودم باشم؟ / از هر چه نباید و باید / رها باشم؟ ... / آقا اجازه هست / خواب عشق بینم / و زندگی‌ام را بسپارم به آیه‌های بوسه و شهادت و نور؟ ... (کبیری، ۱۳۸۶: ۳۷-۳۸)

جدول شماره ۴: جمله‌های پرسشی

شاعر / مجموعه شعر	جملات مجموعه	بسامد درصد	شاعر / مجموعه شعر	جملات مجموعه	بسامد درصد
خاطره حجازی	مکاشفه‌ی حوا اندوه زن بودن	۳۴۲	ناهید کبیری	طرحی برای سنگ .. پنجره‌ای کافیسیت تا ..	۲۸
		%۸			۱۵
شیوا ارسطویی	بیا تماش کنیم گم	۵۶۱	رزا جمالی	برای ادامه‌ی این ... دهن کجی به تو	۱۶
		%۲			۱۰۴
فرشته ساری	روزها و نامه‌ها قاب‌های بی تمثال	۳۸۶	گراناز موسوی	پابره‌نه تا صبح خط خطی روی شب	۹
		%۲/۳۳			۵۴
عفت کیمیایی	آفتاب به سینه‌ام ..	۴۸۷	پگاه احمدی	این روزهایم گلوست اما من معاصر بادها ...	۳
		%۰/۶۱			۲۲
میمنت میرصادقی	زیر خونسردترین ...	۵۹۲	نازنین نظام شهیدی		۵۳
		%۸/۹۵			۴۲
					%۴/۶۶

۲.۸. جمله‌های تأکیدی

تأکید در شعر شاعران زن بیش‌تر از طریق تکرار یک واژه، شبه جمله یا جمله، صورت می‌گیرد. در تجزیه و تحلیل آماری علاوه بر جمله، واژگان تأکیدی نیز لحاظ شده تا در کل، میزان گرایش شاعران زن به استفاده از تأکید، تبیین گردد. در بررسی‌های انجام‌شده مشخص شد که همه‌ی شاعران به یک نسبت از تأکید استفاده نمی‌کنند. در شعر میمنت میرصادقی و ناهید کبیری، بیش‌ترین و در شعر فرشته ساری و نازنین نظام شهیدی، کم‌ترین تعداد تأکید به چشم می‌خورد. مثال: دیوار، دیوار، دیوار، دیوار/ آه.../ این سال‌های جدا ماندن/ این سال‌های جدا ماندن از خویش (میرصادقی، ۱۳۸۹: ۳۲)؛ شب می‌آید/ شب می‌آید/ و آرزوها را می‌خواباند/ دستم باز نیست/ دستم باز نیست/ تا بیداری را/ از مزرعه‌ی رسیده‌ی خورشید درو کنم (کبیری، ۱۳۸۶: ۱۹)؛ انگشتانم تمام می‌شود/ قورت می‌دهم تو را با آب دهان قرینه‌اش/ هاشور می‌خورم قهوه‌ای‌تر از موهایم/ هاشور می‌خورم قهوه‌ای‌تر از موهایم/ هاشور می‌خورم قهوه‌ای‌تر از موهایم (جمالی، ۱۳۷۷: ۲۳)

جدول شماره ۵: تأکید (شامل جمله، شبه جمله و واژگان)

شاعر/ مجموعه شعر	جملات مجموعه	بسامد درصد	شاعر/ مجموعه شعر	جملات مجموعه	بسامد درصد
خاطره حجازی	مکاشفه‌ی حوا	۳۴۲	ناهید کبیری	طرحی برای سنگ ..	۵۳۴
		۱۵			۷۱
اندوه زن بودن	بیا تمامش کنیم	۶۳۰	رزا جمالی	پنجره‌ای کافیس تا ..	۵۲۳
		۴۲			۷۶
گم	بیا تمامش کنیم	۵۶۱	رزا جمالی	برای ادامه‌ی این... ..	۱۷۳۶
		۱۵			۱۱۰
روزها و نامه‌ها	آفتاب به سینه‌ام	۸۱۱	گراناز	پابرهنه تا صبح	۱۰۴۹
		۳۹			۱۰۷
قاب‌های بی تمثال	آفتاب به سینه‌ام	۳۸۶	موسوی	نخط خطی روی شب	۶۱۸
		۱۴۵			۷
زیر خونسردترین	آفتاب به سینه‌ام	۴۸۷	پگاه احمدی	این روزهایم گلوست	۷۲۹
		۹-۱/۸			۶۲
میمنت میرصادقی	زیر خونسردترین	۵۹۲	نازنین نظام شهیدی	اما من معاصر بادها ...	۹۰۱
		۱۲۵			۴
		۲۱			۰/۴۴

لازم به ذکر است، زمانی که شاعران از جمله‌های تأکیدی در متن بهره می‌گیرند، وجه این جمله‌ها گاه خبری و گاه پرسشی و التزامی است و هرکدام از این وجوه از سوی زنان شاعر، مورد تأکید واقع می‌شوند. در این جا ساختار در ارتباط با متن، معنا می‌یابد و با توجه به بافت، تغییر کار کرد می‌دهد. وانگهی نمی‌توان صریحاً مشخص کرد که شاعران سعی دارند بیش‌تر چه مضامینی را از طریق این جمله‌ها مورد تأکید قرار دهند. هر مفهومی ممکن است از طریق جمله‌های تأکیدی القا شود. شاید استفاده از این جمله‌ها از سوی زنان شاعر به این علت است که صدای زنان در طول تاریخ هیچ‌گاه شنیده نشده است و زنان همواره از سوی مردان، دست‌کم گرفته شده‌اند و از پایگاه اجتماعی شایسته‌ی خویش، محروم بوده‌اند، از این رو برآن چه می‌گویند، تأکید می‌ورزند؛ شاید سخنانشان مورد توجه قرار گیرد.

۳.۸. جمله‌های دستورمند

مری هایات (Mary Hiatt) معتقد است که بین نوشتار زنان و مردان در سطح نحوی تفاوت‌هایی مشاهده می‌شود؛ یکی از این تفاوت‌ها عدم پیچیدگی جمله‌ها از لحاظ دستوری در نوشتار زنان است (میلز، ۱۹۹۵: ۵۱)، از این رو در این بخش به شیوه‌ی دخل و تصرف شاعران زن در دستور زبان توجه شد. اگرچه در شعر به نسبت نثر ارکان جمله به هم می‌ریزد و شاعر می‌تواند در حذف یا جابه‌جایی ارکان جمله آزادانه عمل کند و محدودیت خاصی برای او در این زمینه وجود ندارد؛ اما برخی از شاعران مورد نظر بیش از بقیه از جمله‌های دستورمند استفاده می‌کنند؛ مثل گراناز موسوی که تعداد جمله‌های دستورمند در شعرش قابل توجه است و پس از او خاطره حجازی و نازنین نظام شهیدی به این نوع جمله‌ها گرایش نشان داده‌اند. پگاه احمدی و شیوا ارسطویی در مقایسه با شاعران دیگر به استفاده از جمله‌های دستورمند کم‌تر تمایل دارند. نمونه: دختران بهار/ در کومه‌های یونجه و نعنا بالغ می‌شدند/ کاگل رؤیاهاشان را رنگ می‌کردند/ و شب‌ها از پشت پنجره‌های بسته/ ستاره‌های سرخ را می‌شمردند/ آنان سنگ‌های ریزودرشت را/ زیر دامن گلدارشان پنهان می‌کردند/ و از بازی سنگ و سار می‌ترسیدند. (کبیری، ۱۳۸۱: ۳۳)؛ وقتی در را بستی و رفتی/ پرده‌ها گریختند/ و دیوارها به سویم خزیدند/ و خانه بی‌تو تنگ شد/ و من در باریکه‌راه پریشانی/ آن قدر قدم زدم/ که نقش قالی به پایم پیچید. (حجازی، ۱۳۷۱: ۹)

۶۷ _____ بررسی تأثیر جنسیت بر زبان زنان شاعر معاصر

از آن‌جاکه رُزَا جمالی، شاعری پست‌مدرن است و تشبُّت و معناگریزی از ویژگی‌های شعر پست‌مدرن تلقی می‌گردد، باید نحوی پراکنده و از هم گسیخته داشته باشد؛ این تشبُّت و پراکندگی نحوی در مجموعه‌ی دهن کجی به تو کاملاً مشهود است؛ چنان‌که تنها ۱۳٪ جمله‌های این مجموعه دستورمند هستند؛ اما چنین به نظر می‌رسد در مواقعی که جمالی در پی القای اندیشه و مفهومی به خواننده است و یا جایی که شعرش حالت روایی پیدا می‌کند، به خصوص در مجموعه‌ی برای ادامه‌ی این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام، ارکان دستوری جمله، مرتب و تعداد جمله‌های دستورمند زیاد می‌شود. نمونه: قتل در اتاق شماره‌ی ۱۳ اتفاق می‌افتد و رنگ دیوارهای اتاق را شما معلوم کنید: جنایتی به وقوع خواهد پیوست و کسی مثل من نکشته است. [تازه این ابتدای جنایت است و انتظار شما به ادامه‌ی این روایت محتوم کمک خواهد کرد، شما جزء دوم این جنایت هستید]. (جمالی، ۱۳۸۰: ۲۲)

جدول شماره ۶: جمله‌های دستورمند

شاعر / مجموعه شعر	جملات مجموعه	بسامد درصد	شاعر / مجموعه شعر		جملات مجموعه	بسامد درصد
			شاعر / مجموعه شعر	جملات مجموعه		
مکاشفه‌ی حوا	۳۴۲	۲۳۲	ناهد کبیری	طرحی برای سنگ ..	۵۳۴	۳۰۳
انده زن بودن	۶۳۰	۴۳۷	ناهد کبیری	پنجره‌ای کافیت تا ..	۵۲۳	۲۸۱
بیا تماشا کنیم	۵۶۱	۲۱۱	رزا جمالی	برای ادامه‌ی این...	۱۷۳۶	۱۱۰۰
گم	۸۱۱	۲۶۰	رزا جمالی	دهن کجی به تو	۱۰۴۹	۱۳۸
روزها و نامه‌ها	۳۸۶	۱۲۴	گراناز موسوی	پایرهنه تا صبح	۶۱۸	۴۲۲
قاب‌های بی تمثال	۱۴۵	۸۴	گراناز موسوی	خط خطی روی شب	۳۳۲	۲۵۴
آفتاب به سینه‌ام ..	۴۸۷	۳۱۱	پگاه احمدی	این روزهایم گل‌وست	۷۲۹	۲۶۰
زیر خونسردترین ..	۵۹۲	۲۵۰	نازنین نظام شهیدی	اما من معاصر بادها ...	۹۰۱	۶۰۹

به نظر می‌رسد اکثر زنان شاعر مورد نظر چندان تمایلی ندارند که ارکان دستوری جمله را دست‌کاری کنند و بیش‌تر سعی دارند که قواعد نحوی زبان را رعایت کنند و اگر جابه‌جایی‌هایی در ارکان جمله صورت می‌گیرد، این امر کم‌تر موجب پیچیدگی

زبان‌شان می‌گردد. شاید به این دلیل که آنان، در درجه‌ی اول می‌خواهند آن‌چه را که در ذهن دارند، به مخاطب منتقل کنند و کم‌تر به زبان و نحوه‌ی به‌کارگیری آن فکر می‌کنند؛ مگر شاعران پست‌مدرن که اجزای جمله را به قصد معناگرایی و هنجارشکنی برهم می‌ریزند. علاوه بر این نمی‌توان به‌وضوح مشخص ساخت که شاعران زن، جمله‌های دستورمند را برای منتقل کردن چه مضامین و اندیشه‌هایی به خواننده، به‌کار گرفته‌اند؛ بلکه هر موضوعی امکان دارد که با این جمله‌ها بیان شود. در هر صورت، برخی از شاعران مورد نظر تمایل بیش‌تری دارند که به‌گوش معیار سخن بگویند و از جمله‌های دستورمند استفاده کنند؛ زیرا از یک‌سو، ذهن زنان نظام‌مندتر و منظم‌تر از ذهن مردان است، و از سوی دیگر تلاشی است تا حضور رسمی خود را در موقعیت‌های اجتماعی تثبیت کنند؛ به‌همین دلیل از زبان معیار به‌عنوان ابزاری استفاده می‌کنند تا پایگاه اجتماعی متزلزل خود را ثبات بخشند.

۹. نتیجه‌گیری

جنسیت، یکی از ابعاد پایه‌ای هویت انسان است که مفهوم گسترده‌ای دارد؛ چرا که از یک‌سو ریشه در تفاوت‌های فیزیولوژیکی و از سوی دیگر، ریشه در ساختار اجتماعی دارد. زبان، یکی از رفتارهایی است که از طریق آن هر فرد هویت جنسی خود را آشکار می‌سازد؛ اما هیچ‌گاه نمی‌توان گفت که یک زبان به‌گونه‌ای صرف، زنانه یا مردانه است؛ بلکه عوامل مختلفی از جمله عوامل زیست‌شناختی، موقعیت اجتماعی و فرهنگ غالب جامعه است که موجب ایجاد تفاوت‌های زبانی می‌گردد. از آن‌جا که زبان محملی برای ظهور احساسات، اندیشه‌ها و تفکرات انسان است و اندیشه‌ها و عواطف زنان و مردان با هم تفاوت دارد، از این‌رو به‌گونه‌ای متمایز بر زبان آنان تأثیر می‌گذارد، اگرچه زنان به‌گونه‌ای صرف، زبان جنسیت‌گرا را به‌کار نمی‌گیرند و در برخی موارد، زبان‌شان از زبان مردانه قابل تفکیک نیست. علاوه بر این میزان استفاده از زبان جنسیت‌گرا در میان زنان شاعری که شعرشان بررسی گردید، متفاوت است. برخی به‌استفاده از این نوع زبان تمایل بیش‌تری دارند. برای این امر، می‌توان دلایلی برشمرد؛ شاید نوع نگرش و ذهنیت برخی شاعران نسبت به دنیای پیرامون، جنسیت‌زدگی را در زبان‌شان بیش‌تر متجلی می‌سازد. چنین به نظر می‌رسد مضامین حسی-عاطفی و مسایل و مشکلات زنان در جامعه، اساساً با زبان جنسیت‌گرا مطرح می‌شود؛ از سوی دیگر وقتی که شاعری، مثلاً فرشته ساری از جنگ و پیامدهای آن سخن می‌گوید، جنسیت‌گرایی در

زبان‌ش به حداقل می‌رسد. هرچند در این موارد نیز تفاوت‌هایی مشاهده می‌گردد؛ برای مثال، میمنت میرصادقی اگرچه بُعد رمانتیک شعرش پررنگ است، چندان گرایش به استفاده از زبان جنسیت‌گرا ندارد. شاید بتوان گفت استفاده از زبان جنسیت‌گرا نشان‌دهنده‌ی سیطره‌ی افکار و عقاید انسان بر زبان است و در واقع، این فرهنگ جامعه، موقعیت اجتماعی و نوع نگرش شاعران، دغدغه‌های فردی و اجتماعی آنان و توجه به هویت و بیان تجربه‌های شخصی است که جنسیت‌گرایی را در زبان‌شان در مرکز قرار می‌دهد یا به حاشیه می‌راند.

فهرست منابع

- آبرامز، ام. اچ. (۱۳۸۵). «نقد ادبی فمینیستی». ترجمه‌ی سمانه (صبا) واصفی، چیستا، شماره‌ی ۲۳، صص ۷۸۸-۷۹۵.
- آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۵). *تحلیل گفتمان انتقادی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- احمدی، پگاه. (۱۳۸۳). *این روزهایم گلوست*. تهران: ثالث.
- ارسطویی، شیوا. (۱۳۸۲). *بیا تمامش کنیم*. تهران: گیو.
- ارسطویی، شیوا. (۱۳۸۴). *گم*. تهران: قطره.
- پاک‌نهاد جبروتی، مریم. (۱۳۸۱). *فراستی و فرودستی در زبان*. تهران: گام‌نو.
- پاینده، حسین. (۱۳۷۶). «نقد فمینیستی بر رؤیای یک‌ساعته». *مجله‌ی ادبیات داستانی*، شماره‌ی ۴۴، صص ۱۲۲-۱۲۴.
- تانگ، ژزمی. (۱۳۷۸). *درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی*. ترجمه‌ی منیژه نجم عراقی، تهران: نی.
- ترادگیل، پیترو. (۱۳۷۶). *زبان‌شناسی اجتماعی*. ترجمه‌ی محمدطباطبایی، تهران: آگه.
- جمالی، ژزا. (۱۳۷۷). *دهن‌کجی به تو*. تهران: نقش‌هنر.
- جمالی، ژزا. (۱۳۸۰). *برای ادامه‌ی این ماجرای پلیسی قهوه‌ای دم کرده‌ام*. تهران: گیو.
- چاوشیان، حسن. (۱۳۸۶-۸۷). «زبان‌شناسی و تحلیل گفتمان». *فصلنامه‌ی ادب‌پژوهی*، سال ۱، شماره‌ی ۴، صص ۱۱۷-۱۴۰.
- حجازی، خاطره. (۱۳۷۱-الف). *مکاشفه‌ی حوا*. تهران: روشنگران.
- حجازی، خاطره. (۱۳۷۱-ب). *اندوه زن‌بودن*. تهران: روشنگران.
- حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۸۲). *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. تهران: آگاه.
- زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۹۰). *بوطیقای کلاسیک (بررسی تحلیلی-انتقادی نظریه‌ی شعر در منابع فلسفی از ترجمه‌ی ابویشر متی بن یونس قنایی تا اثر حازم قرطاجنی)*. تهران: سخن.

۷. _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۵، شماره‌ی ۳، پاییز ۹۲ (پیاپی ۱۷)

- ساری، فرشته. (۱۳۸۱). *روزها و نامه‌ها*. تهران: چشمه.
- ساری، فرشته. (۱۳۸۷). *شهرزاد پشت چراغ قرمز: قاب‌های بی‌تمثال*. تهران: نگاه.
- ساناساریان، الیز. (۱۳۸۴). *جنبش حقوق زنان در ایران*. ترجمه‌ی نوشین احمدی خراسانی، تهران: اختران.
- فرکلاف، نورمن. (۱۳۷۹). *تحلیل انتقادی گفتمان*. ترجمه‌ی فاطمه شایسته پیران و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- فیاض، ابراهیم و رهبری، زهره. (۱۳۸۵). «صدای زنانه در ادبیات معاصر ایران». پژوهش زنان، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۴، صص ۲۳-۵۰.
- قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). *آوا و القا*. تهران: هرمس.
- کیبری، ناهید. (۱۳۸۱). *طرحی برای سنگ، شرحی برای سار*. تهران: ثالث.
- کیبری، ناهید. (۱۳۸۶). *پنجره‌ای کافیسیت تا آفتاب بشود*. تهران: ثالث.
- کلانتری، عبدالحسین. (۱۳۹۱). *گفتمان (از سه منظر زبان‌شناختی، فلسفی و جامعه‌شناختی)*، تهران: جامعه‌شناسان.
- کیمیایی، عفت. (۱۳۸۱). *آفتاب به سینه‌ام سنجاق می‌شود*. تهران: ثالث.
- محمودی‌بختیاری، بهروز؛ افخمی، علی و تاج‌آبادی، فرزانه. (۱۳۹۰). «بازتاب اندیشه‌ی مردسالارانه در زبان فارسی: پژوهشی در جامعه‌شناسی زبان». فرهنگ و هنر، دوره‌ی ۲، شماره‌ی ۴، صص ۹۱-۱۰۷.
- مدرّسی، یحیی. (۱۳۶۸). *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*. تهران: مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- مزیان‌پور، فاطمه. (۱۳۹۰). «تأثیر جنسیت بر زبان شعر پروین و فروغ از نظر معنا». مجموعه‌ی مقالات ششمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، به‌کوشش قدسیه رضوانیان، تهران: خانه‌ی کتاب، صص ۵۶۹-۵۸۱.
- موسوی، گراناز. (۱۳۷۹). *پابره‌نه تا صبح: خط‌خطی روی شب*. تهران: سالی.
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد. (۱۳۷۶). *به سوی زبان‌شناسی شعر (رهیافتی نقش‌گرا)*. تهران: مرکز.
- میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۹). *زیر خون سردترین برف جهان*. تهران: مروارید.
- ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۳۳). «نغمه‌ی حروف». مجله‌ی سخن، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۸، صص ۵۷۳-۵۷۹.
- نظام‌شهبیدی، نازنین. (۱۳۷۷). *اما من معاصر بادها هستم*. مشهد: نیکا.
- Mills, Sara. (1995). *Feministic Stylistic*. London: Routledge.