بسم الله الرحمن الرحیم

به نام خداوند بسیار بخشندهٔ همیشه بخشنده

فصلنامه «هنرزبان»

مجلهٔ علمی بین‌المللی و چندزبانه هنرزبان با هدف انتشار پژوهش‌های اصیل با موضوعات مرتبط به حوزهٔ زبان‌شناسی و زبان به‌صورت فصلنامه و دسترسی آزاد منتشر می‌گردد. داوری محتوای ارسالی در این نشریه به‌صورت دوسویهٔ کور خواهد بود و به‌طور معمول چهل‌وپنج روز زمان می‌برد. انتشار فصلنامه به‌صورت الکترونیکی برای نویسندگان هزینه‌ای ندارد. عنوان نشریه، هنرزبان، نامی است که به مطالعات حوزه‌های هنری زبان داده شده است. به‌طور سنتی هنر زبان به دو قسمت ادبیات و زبان مربوط می‌شود و زبان نیز خود به دو قسمت زبان‌شناسی و زبان تقسیم می‌گردد. در این مجله در حوزه های یادشده به زبان‌های فارسی، انگلیسی و عربی مقاله پذیرفته می‌شود.

راهنمای نگارش و شرایط پذیرش مقاله یا گزارش

- محتوای ارسالی به مجله باید حاصل تحقیق و پژوهش یا ترجمه نویسنده(گان) باشد.
- زبان نگارش به‌اختیار نویسنده(گان) می‌تواند فارسی، انگلیسی یا عربی باشد.
- محتوای ارسالی در مجلهٔ دیگری به‌چاپ نرسیده و هم‌زمان به مجلات داخلی و خارجی ارسال نشده باشد. مجله، ترجمه را به شرط ارسال مقاله اصلی به هیئت تحریریه مجله و ارجاع به مجلهٔ اصلی می‌پذیرد.
- ساختار محتوای ارسالی که می‌تواند مقاله یا گزارش باشد باید دارای عنوان، چکیده بین۱۰۰ تا۱۵۰ کلمه و واژگان کلیدی از ۳ تا ۷ کلمه، مقدمه، متن اصلی، نتیجه‌گیری و فهرست منابع باشد قابل ذکر است که عنوان، چکیده و واژگان کلیدی باید به زبان انگلیسی روان نیز ارائه گردد. حجم مناسب متن برای گزارش به طور متوسط بین ۱۵۰۰ تا۲۵۰۰ کلمه و برای مقاله ۲۵۰۰ تا۵۰۰۰ واژه است.
- صفحهٔ عنوان مقاله: دارای عنوان کامل مقاله، نام و نام خانوادگی، دانشگاه و مرتبهٔ علمی، تلفن و نشانی پست الکترونیک (دانشگاهی) نویسنده(گان) باشد.
- ارجاعات در متن مقاله: در میان دو کمان ()، شامل نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار منبع و شمارهٔ صفحه باشد (خانلری ۲۰۱۳، ۹۲).
- منابع مورداستفاده در متن براساس **استاندارد هاروارد** تنظیم شوند:
- کتاب: نام خانوادگی، نام، تاریخ انتشار (داخل پرانتز)، *عنوان اثر اصلی و فرعی (مورب یا ایتالیک)*، محل نشر: ناشر، صفحه.
- مقاله: نام‌خانوادگی، نام و تاریخ انتشار داخل پرانتز، عنوان مقاله، *نام مجله یا مجموعه مقالات (مورب)*، دوره یا سال و شماره برای مجله، محل نشر و ناشر، صفحهٔ شروع و صفحهٔ پایان مقاله.
- منابع اینترنتی: نام خانوادگی، نام، عنوان اثر، نشانی کامل پایگاه اینترنتی، تاریخ مراجعه به سایت.
- مجله حق رد یا چاپ و ویرایش محتویات ارسالی را برای خود محفوظ می‌داند.
- فایل پذیرش‌شده با فرمت ورد ۲۰۰۷ است که کل متن به‌صورت تک‌ستونی و در سایز A4 با حاشیهٔ ۲/۵۴ سانتیمتر از همه‌طرف تایپ شده و اندازهٔ فونت انتخابی برای همه زبان‌ها ۱۴ باشد. نوع فونت در زبان فارسی (B Nazanin)، زبان عربی (Adobe Arabic) و زبان انگلیسی (Times New Roman) باشد. فواصل بین تمام خطوط مقاله ۱ واحد باشد، بعد و پیش از پاراگراف فاصله‌ای نباشد.
- مقاله تنها از طریق ارسال به سایت مجله: http://www.languageart.ir پذیرفته می‌شود.

بر اساس مجوز شمارۀ ۷۷۰۰۹ مورخ ۱۳۹۴/۱۱/۲۶و با تأیید معاون امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ وارشاد اسلامی به‌عنوان مجلۀ علمی اجازۀ نشر یافت.

****

فصلنامۀ «هنرزبان» علاوه‌بر سایت مجله در پایگاه‌های معتبر داخلی و بین‌المللی نیز نمایه می‌شوند و مقالات آن به‌صورت آزاد قابل‌دسترسی است.

اعضای هیئت تحریریه

دکتر زهرا ابوالحسنی چیمه، استادیار گروه زبان‌شناسی مرکز تحقیقات سازمان سمت، ایران
دکتر ولادیمیرایوانف، استاد بخش زبان‌شناسی زبان‌های ایرانی دانشگاه دولتی مسکو، روسیه.
دکتر سوسن جبری، دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
دکتر جهاد حمدان، استاد بخش زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه اردن، اردن.
دکتر مبارک حنون، استاد بخش زبان‌شناسی، دانشگاه قطر، قطر.
دکتر موسی‌سامح‌ارشید ربابعه، استاد بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه یرموک، اردن.
دکتر اسحاق رحمانی، دانشیار بخش زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز، ایران.
دکتر رحمان صحراگرد، استاد بخش زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیراز، ایران.
دکتر اکبر صیادکوه، دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران.
دکتر حسین‌علی فلاح‌عبیدات، دانشیار گروه زبان‌شناسی مرکز زبان‌های دانشگاه یرموک، اردن
دکتر شاهرخ محمدبیگی، دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران.
دکتر اولنا مزه‌پوا، دانشیار انستیتوی‌زبان‌شناسی‌دانشگاه ملی تاراس شفچنکوکیف، اوکراین.

سردبیر: دکتر شاهرخ محمدبیگی
دستیارسردبیر: دکتر مهدی محمدبیگی
مدیر داخلی: امیر امینیان طوسی
ویراستار: مریم نورنمایی

صاحب امتیاز: دکتر مهدی محمدبیگی
آدرس: شیراز، خ ایمان شمالی، کوچه ۲۸/۵، پ۸۱
کد پستی: ۷۱۸۶۶۵۵۵۶۸
تلفاکس: ۳۶۳۰۸۳۷۸ -۰۷۱
شاپا: ۶۵۲۶-۲۴۷۶
چاپخانه: چاپ خانه لوح

شیراز-ایران
وب‌سایت: www.languageart.ir
mahdimb@languageart.ir

فهرست

مقایسهٔ لهجهٔ صنعاء با عربی فصیح
شاهرخ محمدبیگی و مهدی محمدبیگی ۵- ۱۹
توصیف واجی وزن‌های عروضی شعر کلاسیک فارسی بر اساس نظریهٔ آواشناسی عمومی
مریم نورنمایی و جلال رحیمیان ۲۱- ۳۶
نقد زیبایی‌شناسی غزل‌های سیف فرغانی
شیوا متحد ۳۷- ۵۸
بررسی کارکرد نظام کنشی و غیرکنشی در گفتمان‌های ورزشی
زهرا احمدی‌کلاته‌احمد ۵۹- ۸۰
فرارشته‌ای: گزارشی از انجمن ادبیات جهانی و مؤسسه ادبیات جهانی
امیر امینیان‌طوسی ۸۱- ۱۰۲
حینما یستنجدالترکیببالصواتهٔ
مبارک حنون ۱۰۳- ۱۲۲

Language Art,1(1):pp.5-19, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.01
فصلنامه هنر زبان، دوره ۱، شماره ۱، سال ۲۰۱۶، از صفحه ۵ تا ۱۹

مقایسهٔ لهجهٔ صنعاء با عربی فصیح

دکتر شاهرخ محمدبیگی[۱]
دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز،
شیراز، ایران

دکتر مهدی محمدبیگی[۲]
دکترای زبان‌شناسی مقابله‌ای، دانشگاه ملی تاجیکستان

(تاریخ دریافت: ۱۶ اردیبهشت ۱۳۹۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۳ تیر ۱۳۹۵)

هدف از نگارش این مقاله، شناسایی برخی از خصوصیات آوایی لهجهٔ صنعاء و مقایسهٔ آن با زبان عربی معیار است. لهجهٔ صنعاء یا لهجهٔ صنعانیه درواقع لهجهٔ مردمان صنعاء پایتخت یمن است. این لهجه به‌واسطهٔ غلبهٔ معمول لهجهٔ پایتخت بر دیگر لهجه‌های یمن شاید به‌عنوان لهجهٔ یمنی نیز شناخته شود. داده‌ها از طریق مصاحبه حضوری غیررسمی با دانشجویان یمنی به‌صورت فردی یا جمعی و مکالمه با افراد بومی در شهر صنعاء به‌عنوان سخنگوهای آن لهجه و همچنین مشاهده و شنیدن سخن آن‌ها و تجزیه و تحلیل کلامشان و با تکیه بر دیگر روش‌های تحقیقات میدانی گردآوری شده است. و در این مقاله تمرکز نویسندگان معطوف به بیان تغییرات آوایی در ضمایر و دستگاه‌های فعلی این لهجه است.

واژگان کلیدی: زبان عربی، لهجهٔ صنعاء، صنعانیه، صرف، نحو.

[1] sh_beygi@yahoo.com
[2] mahdimb@yahoo.com

مقدمه

این تحقیق به توصیف و تحلیل خصوصیات آوایی لهجهٔ صنعاء یا صنعانیه و مقایسهٔ آن با عربی فصیح در حوزهٔ ضمایر فعلی و زمان‌های مختلف فعلی می‌پردازد. درواقع، زبان اهالی صنعاء عربی است ولی با خصوصیات آوایی خودش و حتی بعضاً با قواعد دستوری متفاوت؛ ازاین‌رو، داده‌ها با زبان عربی فصیح مقایسه شده است. شهر صنعاء پایتخت جمهوری یَمَن کشوری در جنوب غربی آسیا منطقهٔ خاورمیانه، واقع در جنوب شبه‌جزیره عربستان است. جمعیت یمن درحال حاضر بیش از۲۷میلیون نفر برآورد می‌شود[1] و عربی زبان رسمی آن است. کشور یمن به بیست استان تقسیم می‌شود که استان صنعاء به مرکزیت شهر صنعاء از شمال به کوه مرتفع تُقُم، و از جنوب به کوه عَیبان، از مغرب به راه صنعاء، صعده و از مشرق به راه صنعاء- عدن در ساحل خلیج عدن محدود می‌گردد. جمعیت حال حاضر شهر صنعاء بیش از دومیلیون نفر برآورد می‌شود. کشور یمن اگرچه جمهوری است ولی هنوز طایفه‌ها از لحاظ سیاسی در آن دارای قدرت بسیار و اکثر این طوایف دارای لهجهٔ مخصوص به‌خود هستند. لهجهٔ صنعاء درواقع برگرفته از نام آن منطقه است. در سنگ‌نبشته‌ها و نقوش تاریخی، صنعاء به چند نام مختلف شناخته شده است. در برخی از نقوش بنام «صنعاو» نوشته شده است. در جای دیگر بنام «قرناو» و «صنعن» نیز یافت شده است. در شبام سُخیم قطعه‌سنگ‌هایی بدست آمده است که بر روی آن‌ها نام «صنعن» حک شده است. مورخان می‌گویند «صنعن» نام یکی از معبدهای متعددی است که در آن دوران در شبام بوده است، به‌اضافه، نام «ذهبان» یا صنعاء، همچنین نام «رئام» در ارحب و حاز و الحقه و ناعط و ظفار، و مانند آن عثتر و المقه نیز آمده است. و این دلیلی می‌تواند باشد که صنعاء به نام «صنعن» نیز نامیده می‌شده است. امروزه در یمن کسانی هستند که صنعاء را با نام «صنعن» نیز تلفظ می‌کنند. در بعضی از مخطوطات آمده است که «صنعن» به زبان مردم سبا و قوم تُبّع بمعنی «الصانع» یعنی (سازنده) است. درجای دیگر نیز نوشته شده که سبئیون نام‌های مختلفی مانند «الصانع» و «المقه» و «ذسموی» برای یمن نیز گذاشته بوده‌اند.

ارتباطات گستردهٔ صوتی و تصویری عصر ما اگرچه به‌همراه خود مزایای بسیار زیادی دارد، لیکن شاید بتوان گفت یکی از معایب آن ازبین‌رفتن زبان‌ها، گویش‌ها و لهجه‌های مختلف است. هرچند لهجهٔ موردمطالعه با توجه به مرکزیت آن منطقه، خود به‌عنوان زبان معیار یمن و لهجهٔ غالب بر دیگر لهجه های عربی یمن است و مسلماً آن‌ها را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. بااین‌حال امید است که تحقیقات انجام پذیرفته برای پژوهشگران زبان‌شناسی و همچنین برای علاقه‌مندان به زبان عربی و لهجه‌های آن مفید باشد. پرسش‌های اصلی تحقیق عبارت‌اند از:

۱- چه تفاوت‌هایی بین لهجهٔ صنعاء و عربی فصیح در تلفظ ضمایر فعلی و افعال وجود دارد؟

۲- کدام فرایندهای آوایی در لهجهٔ صنعاء رخ می‌دهد که در عربی فصیح دیده نمی‌شود؟

[1] http://www.worldometers.info/world-population/yemen-population/

پیشینهٔ تحقیق

از نظر زبان‌شناختی، تاکنون هیچ اثری دربارهٔ لهجهٔ صنعاء به زبان فارسی منتشر نشده است. اما در مورد آن به زبان‌های دیگر مخصوصاً عربی مکتوبات مختصری در اینترنت به‌طور غیررسمی یافت می‌شود که بیشتر به طرز تلفظ حروف همخوان و بعضی کلمات پرداخته‌اند و از لهجهٔ صنعانیه به‌عنوان یکی از لهجه‌های زیبا و ملایم عربی نام برده‌اند و گفته می‌شود لهجهٔ مردم صنعاء که شهر هنر و عشوه‌گریست، دارای لحن عاشقانه است.

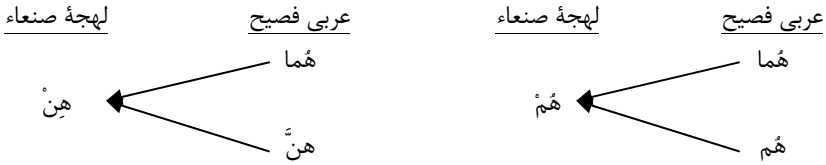
با توجه به اینکه هیچ‌یک از آثار دیده‌شده تحلیلی دقیق از لهجهٔ صنعانیه نداشته، نویسندگان بر آن شدند تا در این مقاله نتایج تحقیقات میدانی خود را که حاصل تحقیق، مصاحبه و مذاکره است به‌روش پژوهشی توصیفی- تحلیلی بیان کنند.

نویسندهٔ اول مقاله از سال ۲۰۰۰ تا سال ۲۰۰۲ میلادی در دانشگاه صنعاء به‌عنوان استاد اعزامی زبان و ادبیات فارسی در دانشکده زبان‌ها گروه زبان عربی و ترجمه مشغول به فعالیت بوده است و در طی این مدت به جمع‌آوری داده‌های لازم می‌پردازد. جهت بررسی لهجه‌ها همیشه یکی از نکات بسیار مهم انتخاب سخنگوی مناسب است، این نکته در مورد لهجهٔ صنعانیه نیز مستثنا نبوده و خود از مراحل سخت این کار بود چرا که اگر سخنگو از افراد بی‌سواد انتخاب می‌شد، امکان داشت غلط‌های تلفظی آن شخص وارد مثال‌ها گردد و اگر از افراد تحصیل‌کرده انتخاب می‌شد، گرایش آن‌ها به زبان فصیح عربی بیشتر می‌نمود همان‌طور که آقای دکتر منصور اختیار به‌خوبی در مقالهٔ شیوهٔ بررسی گویش‌ها در انتخاب سخنگو می‌گوید «این شخص باید خود و بهتر است حتی پدر و مادرش، در ناحیه‌ای که مردم به این گویش تکلم می‌کنند، به دنیا آمده باشند و اکنون نیز در آنجا سکونت کنند. هر قدر «سخنگو» از زبان ملی و گویش‌های مجاور به‌دور و در امان باشد بهتر است... . ولی این نکته را نیز نباید نادیده گرفت زبان‌شناسی که می‌خواهد با این سخنگو کار کند و زبان او را نمی‌داند؛ اگر سخنگو هم زبان این محقق را نداند کار تفاهم لنگ می‌شود و درنتیجه ممکن است مواد اولیه نادرست جمع‌آوری گردد.» (اختیار ۱۳۴۳، ۱۷۵) ازاین‌رو، سخنگوها از میان دانشجویان کارشناسی رشتهٔ زبان عربی و ترجمه که اهل صنعاء بودند و تا حدودی به زبان فارسی نیز آشنا بودند، انتخاب شدند تا نتایج دقیق‌تر باشد. البته به دست‌آوردن داده‌ها از این لهجه از آن‌رو که لهجهٔ صنعانیه خود همانند زبان معیار عربی در یمن نقش بازی می‌کند، کار را کمی ساده‌تر می‌کرد. کلمات از نظر آوایی تک‌تک به‌طوردقیق موردبررسی قرار گرفته، به‌وسیلهٔ چندین سخنگو تلفظ شده و درآخر با دقت اعراب‌گذاری می‌شدند.

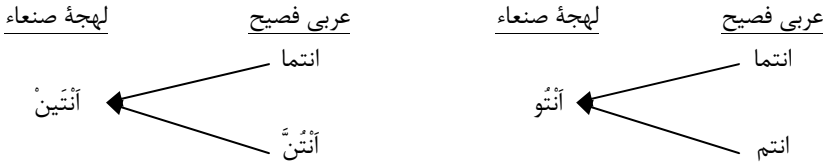
بحث و بررسی

در بررسی ضمایر فاعلی به تغییرات آوایی و دستوری جالبی برخوردکردیم که به تفضیل بیان می‌شوند. در لهجهٔ صنعانیه ضمایر فقط به‌صورت مفرد و جمع به‌کار می‌رود و عملاً تثنیه کاربردی ندارد.

مانند:



مثال‌های گفته‌شده مربوط به شخص سوم غائب مثنای مذکر و مؤنث است و حال بررسی شخص دوم مثنای مذکر و مؤنث:



همان‌طور که ملاحظه می‌شود نه تنها از ضمیر مثنا استفاده نمی‌شود؛ بلکه ضمیر با تغییرات آوایی تلفظ می‌شود. این تغییرات آوایی نه تنها برای ضمیر مثناست که درمورد ضمایر مفرد و جمع نیز اعمال می‌شود:

عربی فصیح		لهجهٔ صنعاء	عربی فصیح		لهجهٔ صنعاء
هُوَ	←	هُوْ	هِی	←	هِی/هیهْ
اَنتَ	←	اَنتْ	انتِ	←	انْتی
اَنَا	←	اَنَا	نَحْنُ	←	اِحْنا

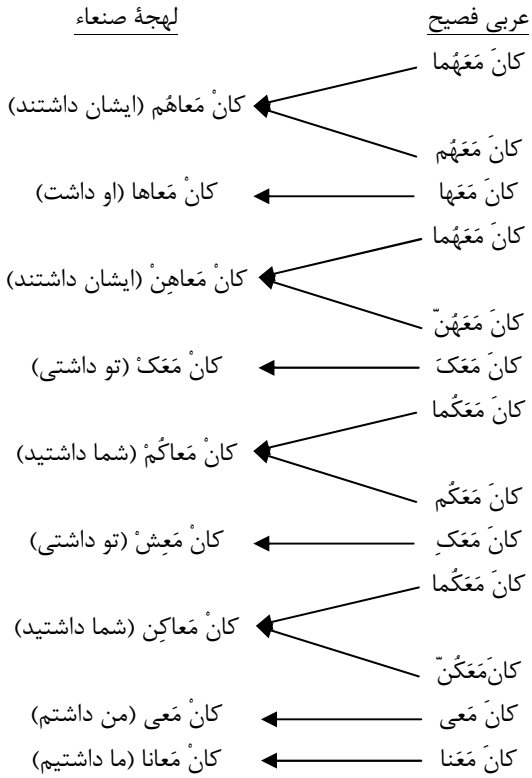
قابل ذکر است بجای ضمیر مؤنث متصل «کِ»، در این لهجه «شْ» کاربرد دارد مانند:

عربی فصیح		لهجهٔ صنعاء
لَکِ	←	لِشْ
مِنْکِ	←	مِنِّشْ
مَعَکِ	←	مَعِشْ

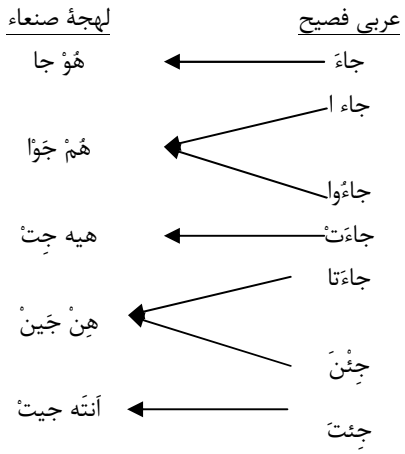
مثلاً جملهٔ ما اسْمُکِ؟ مَا اسْمِش/اَیشْ اِسْمِشْ

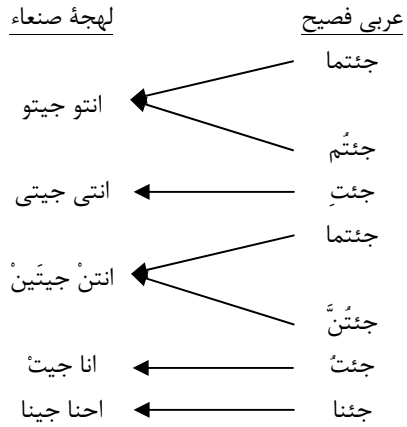
کاربرد کلمهٔ مَعَ با ضمایر

عربی فصیح		لهجهٔ صنعاء
کانَ مَعَهُ	←	کانْ مَعِهْ (او داشت)


عربی فصیح
لهجهٔ صنعاء
كانَ مَعَهُما
كانَ مَعَهُم
كانْ مَعاهُم (ایشان داشتند)
كانَ مَعَها
كانْ مَعاها (او داشت)
كانَ مَعَهُما
كانَ مَعَهُنّ
كانْ مَعاهِنْ (ایشان داشتند)
كانَ مَعَكَ
كانْ مَعَكْ (تو داشتی)
كانَ مَعَكُما
كانَ مَعَكُم
كانْ مَعاكُمْ (شما داشتید)
كانَ مَعَكِ
كانْ مَعِشْ (تو داشتی)
كانَ مَعَكُما
كانَمَعَكُنّ
كانْ مَعاكِن (شما داشتید)
كانَ مَعی
كانْ مَعی (من داشتم)
كانَ مَعَنا
كانْ مَعانا (ما داشتیم)

صرف فعل ماضی


عربی فصیح
لهجهٔ صنعاء
جاءَ
هُوْ جا
جاء ا
جاءُوا
هُمْ جَوْا
جاءَتْ
هیه جِتْ
جاءَتا
جِئْنَ
هِنْ جَینْ
جِئتَ
اَنتَه جیتْ



قابل ذکر است در موقع سؤال فقط لحن افعال، تنها از حالت اخباری به حالت استفهامی تغییر می‌کند مانند:

عربی فصیح	لهجهٔ صنعاء
هَل جاءَ؟ ←	هُوْ جا؟

صرف فعل ماضی منفی

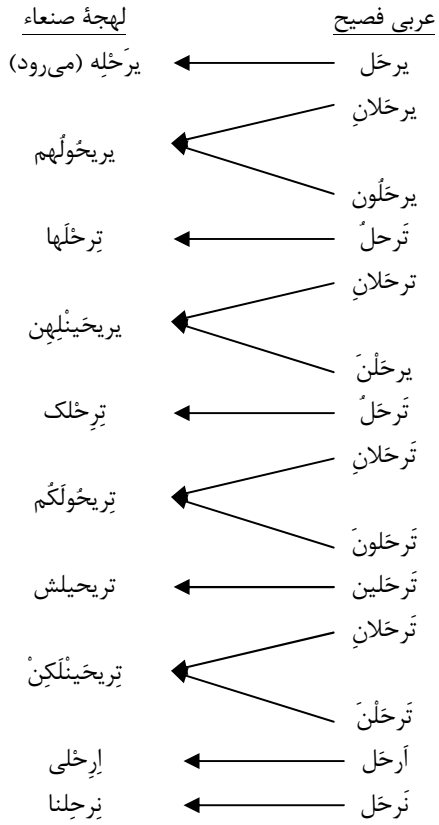
وقتی که فعل به‌صورت منفی به‌کار می‌رود درآخر آن حرف «ش» اضافه می‌شود.

هُوْ ما جاشْ	هُمْ ما جَوشْ
هی ما جِتْشْ	هنْ ما جنْشْ
اَنتْ ما جیتشْ	انتو ما جیتُوشْ/انتم ما جیتُمْشْ
اَنتی ما جیتیشْ	انتِنْ ما جیتَنْشْ
اَنا ما جیتْشْ	اِحْنا ما جیناشْ

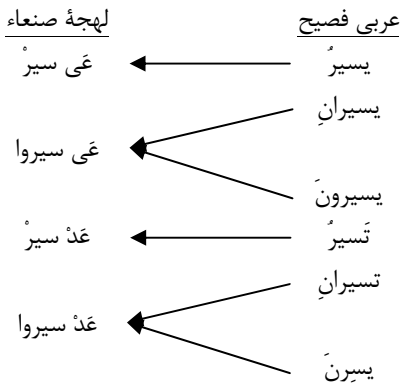
مثال:

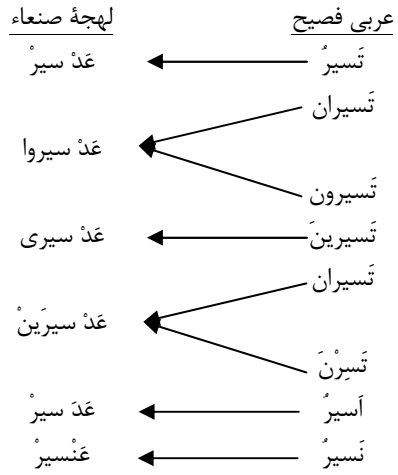
عربی فصیح	لهجهٔ صنعاء
هل جِئْتَ هُنا ←	اَنتْ جیتْ هانا؟
کَلّا، ما جِئْتُ ←	ما شی، اَنا ما جیتْشْ

صرف فعل مضارع (به‌معنای حال)



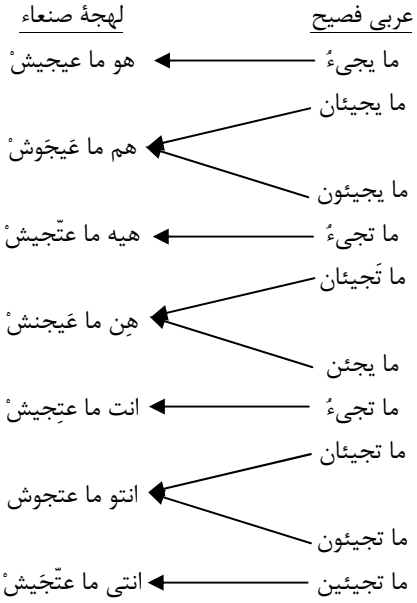
صرف فعل مضارع (به‌معنای آینده)

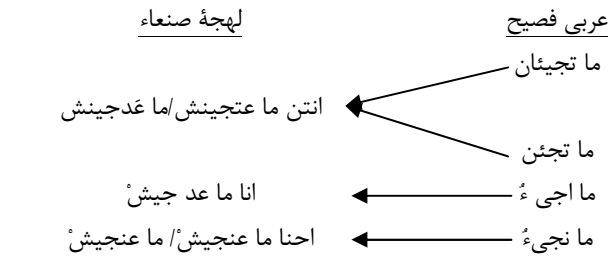




همان‌طور که ملاحظه می‌کنید فعل مضارع با علامت عَدْ/عَی (به‌جای س آیندۀ نزدیک) به‌کار می‌رود و نیز آخر افعال را بدون علامت رفع و نون رفع به‌کار می‌برند.

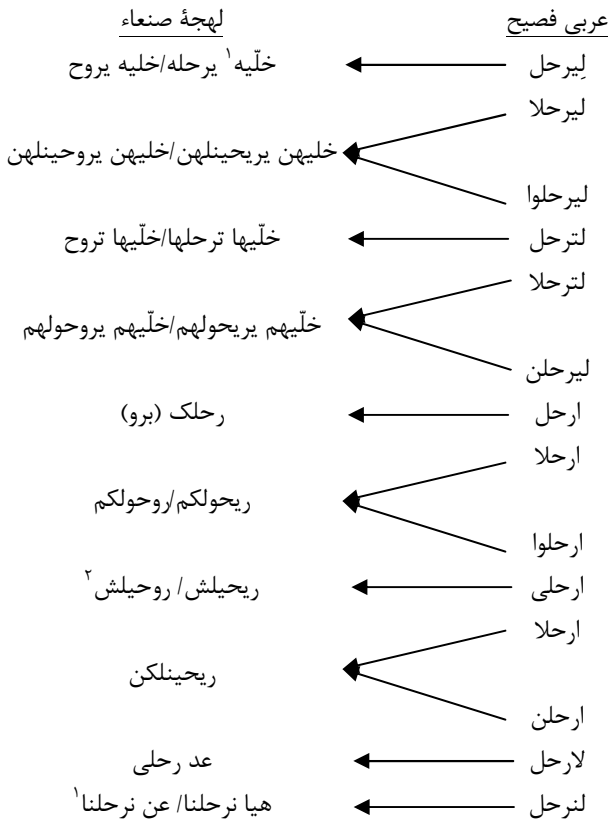
صرف مضارع منفی





قابل‌ذکر حرف «ما» را که برای نفی حال به‌کار می‌رود در این لهجه برای نفی حال و مستقبل به‌کار می‌برند و در آخرِ فعل هم «ش» اضافه می‌نمایند.

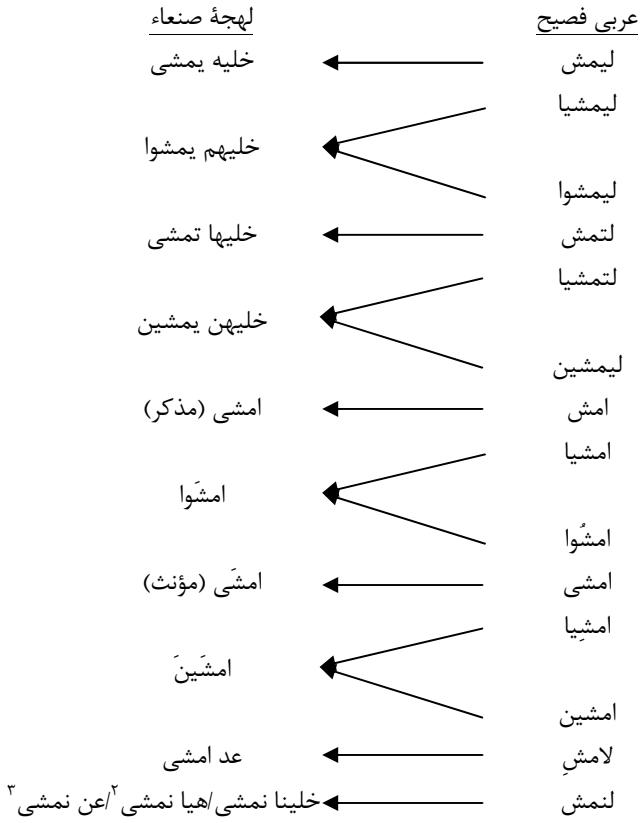
صرف فعل امر



[1] خَلّی یُخَلّی تَخلیه. امر (خَلّی) به معنای دَعْ

[2] رُوحیلِش: ۱- برو ۲- روح من برای تو (فدات بشوم من/قربانت بشوم من)

صرف فعل امر از مادۀ مشی



قابل ذکر است فعل مضارع به‌جای فتحه، با کسره تلفظ می‌شود؛ یعنی به‌جای یَمْشی، گفته می‌شود: یِمْشی.

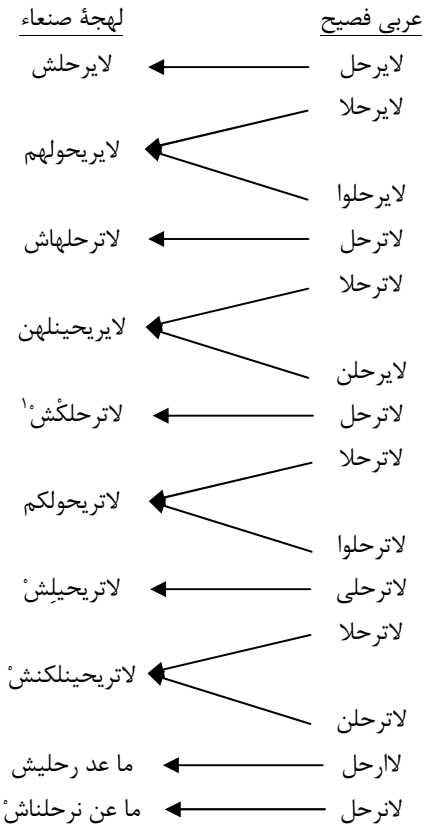
و نیز آخر فعل امر به‌صورت اشباع تلفظ می‌شود. به‌جای امش، گفته می‌شود: امشی.

[۱] در موقعی که به شخص دیگر خبر می‌دهند.

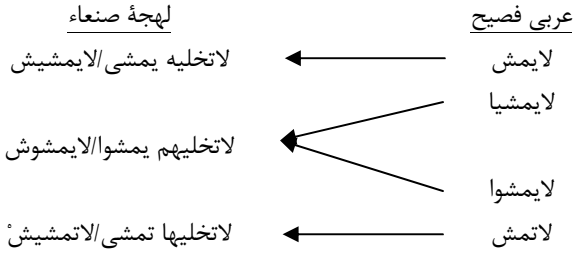
[۲] پاشیم، بریم.

[۳] در موقعی که به دیگری خبر می‌دهند.

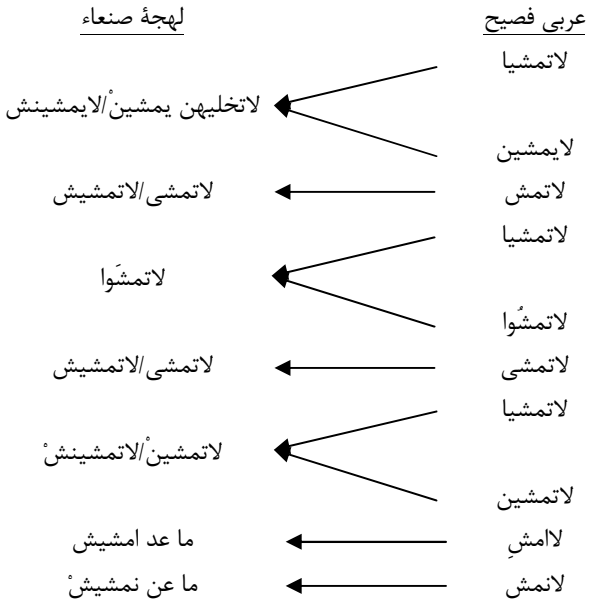
صرف فعل نهی



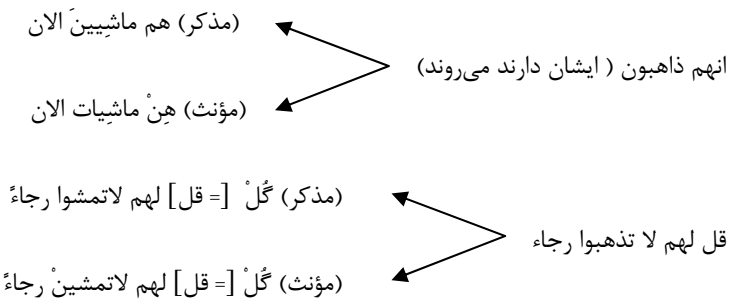
صرف فعل نهی از مادهٔ مشی



[1] لاترِحلَکْشْ: لا + ترحل + ک (ضمیر) + ش (حرف نفی در آخر فعل) به معنای نرو.

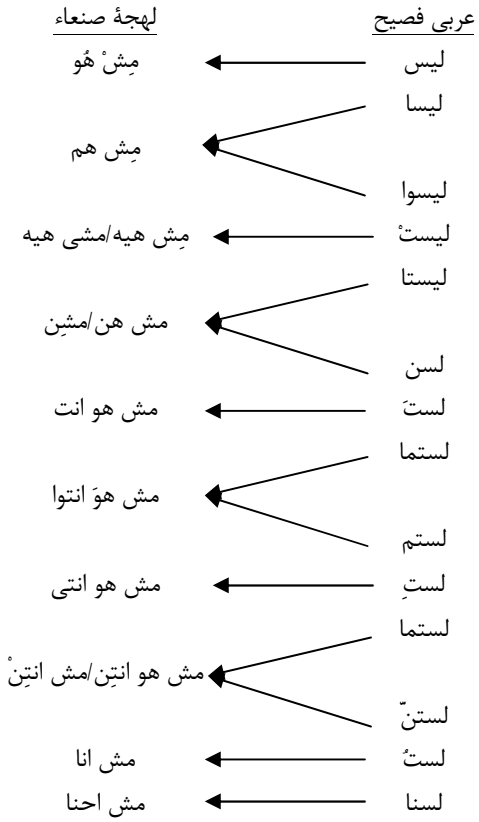


مثال:



در لهجۀ صنعانیه به‌جای آوای ق، آوای گ تلفظ می‌شود.

صرف معادل فعل لیس



نتیجه‌گیری

زبان عربی دارای لهجه‌های مختلف است که قابل بررسی و مقایسه با زبان عربی معیار یعنی زبان فصیح قریش است، زبانی که قرآن کریم به آن زبان نازل شده است. یکی از این لهجه‌ها، زبان عربی در شهر صنعاء پایتخت یمن است. در این تحقیق دریافتیم صرف و نحو این لهجه تفاوت چشمگیری با زبان معیار دارد. از جهت علم نحو، قواعد عربی فصیح رعایت نمی‌شود و اکثراً کلمات با حرکت فتحه و سکون بیان می‌شوند. صرف افعال به لهجهٔ صنعانیه دارای قواعد خاصی است. در این پژوهش به تفاوت کاربرد ضمایر و دستگاه‌های فعلی ازجمله افعال ماضی، مضارع به‌شکل مثبت و منفی، امر، نهی، افعال کان و لیس در آن پرداخته شده است. درنتیجه، با یادگیری لغات محلی و قواعد صرف و نحو آن لهجه است که درک مطلب بهتر و باب گفتگو با اهالی شهر صنعاء پایتخت یمن فراهم می‌شود.

ارجاعات به منابع غیر انگلیسی

محمدبیگی، شاهرخ (۱۳۷۸). *دو سال تحقیقات میدانی در مورد لهجه صنعانیه*. صنعاء، یمن.

محمدبیگی، شاهرخ و عبیدصالح‌عبید، یحیی(۱۳۷۹) *بررسی لغات یمنی*. صنعاء، یمن.

اختیار، منصور. (۱۳۴۳). شیوهٔ بررسی گویش‌ها. *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات‌وعلوم انسانی دانشگاه تهران*. سال دوازدهم دی‌ماه (شماره ۲)، صص ۱۷۰تا۲۱۵.

الصنعانی، محمدبن‌یحیی‌بن‌عبدالله‌بن‌احمد، الیمانی(۱۹۸۴). *اَلأَنبـاءَ عَـن دُولـةَ بَلقِـیسَ وَ سَـبأ*، صـنعاء : منشورات دار الیمنیهٔ للنشر والتوزیع. (به زبان عربی)

الجرو، سعید، اسمهان (۲۰۰۳). *دراسات فی التاریخ الحضاری للیمن القدیم*، عدن : دار الکتاب الحـدیث. (به زبان عربی)

References

Mohammad Beigi, Sh.(2000). *Two Years Field Research on Sana'aniye Accent.* Sana'a, Yemen.

Mohammad Beigi, Sh. and Yahya Obeid Saleh Obeid. (2001). *Review on Yemeni Lexicon.* Sana'a, Yemen.

Ekhtiar, M.(1964). ʃiveye barrasie gouyeʃhā. *Tehran University Journal of the Faculty of Literature and Humanities*. 12: 2, pp. 170–215. [in Persian]

al-Sana'ani, Mohammad ibn Yahya ibn Abdullah ibn Ahmad, al-Yamani. (1984). *al–anbā'o an dowlata Belqissa wa sabā'*. manʃorāt dar al-Yamaniye lel-naʃr va al-tawzi' (Yemeni House for publication and distribution of publications.) Sana'a, Yemen [in Arabic]

al-Jaru,Saeed, E.(2003). *derāsāt fi al-tarix al–hozzariy lel–Yaman al–qadim*. dar al–kitāb al–hadith, Adan, Yemen. [in Arabic]

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Mohammad Beigi, Sh., Mohammad Beygi, M. (2016) A Comparison of Sana'ani Accent to Eloquent Arabic. *Language Art*, 1(1): 5- 19, Shiraz, Iran.[in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2016.01
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/8

Language Art,1(1): pp. 5-19, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.01
Article No.: 11.12.13958.519

ORIGINAL RESEARCH PAPER

A Comparison of Sana'ani Accent to Eloquent Arabic

Shahrokh Mohammad Beigi *
Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Shiraz University, Iran.

Mahdi Mohammad Beygi **
Ph.D. Comparative Linguistics, Tajik National University.

(Received:5 May 2016; Accepted: 3 July 2016)

The purpose of this paper is to identify some phonetic characteristics of Sana'ani accent and to compare them with the Standard Arabic language. Sana'a dialect or accent Sana'aniye is the accent of Sana'a people, the capital city of Yemen. Perhaps by the influence of the accent of capital city on the other accents, this accent is known as Yamani accent, too. Data were collected through the methods of informal interviews by students of Sana'a university and other native people of Sana'a as Yemen's spokespersons, and direct observation, collective discussions, analyses of personal documents produced within the group, self-analysis and other methods of field research. And in this article, authours' focus is on the phonetic changes in pronouns and verbs in this accent.

***Keywords*:** Arabic Language, Accent of Sana'a, Sana'ani, Morphology, Syntax.

* E-mail: sh_beygi@yahoo.com
** E-mail: mahdimb@yahoo.com

Language Art,1(1): pp.21-36, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.02
فصلنامه هنر زبان، دوره ۱، شماره ۱، سال ۲۰۱۶، از صفحه ۲۱ تا ۳۶

توصیف واجی وزن‌های عروضی شعر کلاسیک فارسی بر اساس نظریهٔ آواشناسی عمومی

مریم نورنمایی [۱]
کارشناسی‌ارشد، زبان‌شناسی همگانی، دانشگاه شیراز،
شیراز، ایران

دکتر جلال رحیمیان [۲]
استاد بخش زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز،
شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۲۲ اردیبهشت ۱۳۹۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۵ تیر ۱۳۹۵)

هدف از توصیف واجی وزن‌های عروضی شعر کلاسیک فارسی ۱. بهره‌مندی از چهارچوب نظری آواشناسی عمومی در توصیف وزن‌های عروضی؛ ۲. نشان‌دادن تفاوت‌های واجی شعر عروضی با زبان فارسی معیار و ۳. بررسی تغییرات واج‌ها و الگوهای هجایی در شعر فارسی قبل و بعد از اعمال وزن‌های عروضی بر برش هجایی آن‌ها بوده است. بدین‌منظور، تعدادی از ابیات اشعار عروضی به‌طورتصادفی انتخاب شدند و برش هجایی آن‌ها قبل و بعد از اعمال وزن‌های عروضی نشان داده شد. درنهایت، بر اساس ساختمان الگوهای هجایی زبان فارسی، تفاوت‌های بارزی در الگوهای هجایی وزن‌های عروضی شعر فارسی مشاهده شد: ۱. تعداد کمیت‌های عروضی از نظر نوع وزن از کمیت‌های هجایی زبان فارسی معیار کمتر است. ۲. رفتار همخوان‌ها و واکه‌ها در اشعار عروضی با رفتار آن‌ها در زبان فارسی معیار تفاوت چشمگیری دارد؛ همخوان‌ها به‌تنهایی می‌توانند معرف یک کمیت عروضی باشند و کشش هیچ یک از واکه‌های زبان فارسی در بافت عروضی شعر ثابت نیست.

واژگان کلیدی: کمیت‌های عروضی، موراهای زبان فارسی، واکه‌های شعر عروضی.

[1] ma.namaee@yahoo.com
[2] jrahimian@rose.shirazu.ac.ir

مقدمه

توصیف واجی یکی از دریچه‌های اصلی ورود به حوزهٔ انواع مطالعات دقیق و علمی گونه‌های زبان است. بنابراین، چنانچه شعر فارسی را گونهٔ زندهٔ این زبان به‌شمار آوریم، باید بتوانیم ویژگی‌های واجی آن را براساس نظام صوتی آن مشخص نموده و توصیف کنیم. از سوی دیگر، عروض‌دانان سنتی در مقولهٔ تعیین وزن شعر و طبقه‌بندی اوزان، مبنای کار خود را علم عروض قرار دادند و کوشیدند تا زبان فارسی و مشخصه‌های آن را با اوزان عروضی هماهنگ سازند و به‌جای استفاده از سبب و وتد و فاصله، به تعیین وزن مصرع‌ها بر اساس کمیت هجاهای زبان فارسی پرداختند. بنابراین، وزن شعر فارسی را در قیاس با اوزان عربی، قیاسی دانستند. حال آنکه، هر زبانی دارای وزن است و اگر شعر عروضی فارسی را موزون بدانیم باید وزن آن برای فارسی‌زبانان نیز به شیوهٔ سماعی میسر باشد (خانلری ۱۳۴۵، ۹۲). اما، درک شنیداری این اوزان به دلیل تعداد زیاد و پیچیدگی‌های موجود در تعیین آن و همچنین صرف افاعیل عروضی بر مبنای صیغه‌های عربی به امری دشوار تبدیل شده است. دلیل اینکه چرا فارسی‌زبانان نمی توانند وزن اشعار فارسی را به‌سادگی تشخیص دهند وجود همین پیچیدگی‌هاست. اگر عروض به‌مثابهٔ علمی قراردادی فرض شود، باید پیرو قواعد زبان فارسی تنظیم گردد؛ چه درحین آموزش یا فراگیری و چه درحین به‌کاربردن (نجفی ۱۳۵۲، ۹تا۱۴۸). «اگر عروض بی‌جهت وزن شعر فارسی را پیچیده کرده باشد، باید گفت که تاکنون شیوه‌ای علمی نداشته است!» (نجفی ۱۳۵۲، ۹تا۱۴۸). به عقیدهٔ نجفی (۱۳۵۲) اگر هنوز بتوان وزن شعر را به‌شیوهٔ ساده‌تری تبیین کرد، می‌توان گفت علم عروض در زبان فارسی هنوز نارسا و ناتوان است.

عروض جدید، هجا را کوچک‌ترین واحد وزن شعر عروضی فارسی معرفی نمود (خانلری ۱۳۴۵، ۱۷۶تا۲۵۴) و مجدداً به مطابقت اوزان شعر فارسی با قواعد عروضی پرداخت. عروض‌دانان فارسی، عروضی‌بودن وزن‌های‌های شعر فارسی را ناشی از تمایز واکه‌های کوتاه و بلند آن‌ها می‌دانند (خانلری ۱۳۴۵، ۱۷۶تا۲۵۴؛ نجفی ۱۳۵۲، ۹تا۱۴۸؛ وحیدیان‌کامیار ۱۳۷۰، ۸تا۳۷). چنانچه این معیار تنها ملاک عروضی‌بودن شعر فارسی باشد، پس زبان‌هایی هم که در آن‌ها تمایز واکه‌هایشان بر اساس کوتاه و بلند است، باید دارای وزن عروضی باشند، مثل زبان انگلیسی! درحالی‌که وزن شعر این زبان تکیه‌ای است.

در این پژوهش، همواره خوانش شعر را ملاک تقطیع و قضاوت و نتیجه‌گیری‌های خود قرار داده‌ایم. زیرا یکی از نارسایی‌های عروض جدید از انطباق‌نداشتن خوانش شعر با شیوهٔ تقطیع آن نشئت می‌گیرد، مانند ساقط‌فرض‌کردن همخوان خیشومی /n/ از پایان هجای کشیده. در حالی که اگر عملاً این همخوان از پایان هجای کشیده حذف گردد، صورت ملفوظ شعر برای فارسی‌زبانان ناآشنا خواهد بود. برای مثال:

دردم از یارست و درما* نیز هم دل فدای او شد و جا* نیز هم

مشاهده می‌شود که حذف همخوان خیشومی هم معنی واژه‌ها را تغییر می‌دهد و هم صورت ملفوظ حاصل برای فارسی‌زبانان ناخوشایند است. از سوی دیگر، با این که این همخوان را محذوف فرض می‌کنیم، باز هم در حین خوانش شعر تلفظ می‌شود! این دوگانگی را چطور می‌توان توجیه کرد؟ پاسخ به این سؤال نیز از دستاوردهای این پژوهش بوده است که تاکنون جوابی برای آن ذکر نشده بود.

پیشینه پژوهش

وزن شعر فارسی

وزن شعر در زبان فارسی حاصل نظم یا تناسبی است که از کوتاهی و بلندی هجاها حاصل می‌شود به‌شرطی که به آن ارزش موسیقیایی بدهد (شفیعی‌کدکنی ۱۳۷۳، ۳۱). به‌همین دلیل است که زبان‌شناسان و موسیقی‌دانان، آن را مرز مشترک شعر و موسیقی می‌دانند (شفیعی‌کدکنی ۱۳۷۳، ۳۱؛ دهلوی ۱۳۷۹، ۱۷). اهمیت وزن شعر به‌خاطر دارابودن ارزش موسیقیایی آن است و در موسیقی آوازی ایران حتی اجرای آواز بدون ساز برای خواننده امکان‌پذیر است و از ارزش موسیقیایی آن نمی‌کاهد (دهلوی ۱۳۷۹، ۱۷). یعنی، می‌بایست درک و دریافت ریتم موسیقیایی برای خواننده چنان ملموس باشد که بدون همراهی آلات موسیقیایی نیز بتواند آن را درست اجرا کند. ولی چرا این امر در حین آموزش عروض یا فراگیری آن به این سادگی اتفاق نمی‌افتد؟

آن‌طور که از پژوهش‌های پیشین برمی‌آید، وزن زبان فارسی هجازمانی یا کمی است و از آنجا که وزن شعر هر زبان باید از وزن همان زبان پیروی کند؛ بنابراین وزن شعر فارسی را نیز هجازمانی می‌دانند (حق‌شناس ۱۳۸۰، ۱۲۹). این بدان معنی است که واحد وزن در شعر فارسی هجاست و کمیت هجاها از نظر کوتاهی و بلندی آن‌ها (باتوجه به کشش واکه‌ها) همراه با نظم و تناسبی که در چیدمان آن‌ها بوجودمی‌آید، کمی‌بودن وزن شعر فارسی را تعیین می‌کنند (حق‌شناس ۱۳۸۰، ۱۲۹). آنچه موجب کمی‌بودن وزن شعر فارسی می‌شود، در اصل، وجود خصیصهٔ کشش واکه‌ها در این زبان است که در آن واکه‌ها به دو دستهٔ کوتاه و بلند تقسیم می‌شوند و از این‌رو کشش در زبان فارسی ویژگی تمایزدهنده برای واج‌های زبان به‌شمار می‌رود (بوبان ۱۳۸۸، ۸۵). اهمیت این ویژگی تمایزدهنده در وزن شعر نه به خاطر ایجاد تمایز معنایی است، بلکه اهمیت آن در ایجاد نظم و تناسب در واحدهای وزنی شعر است و ارزش معنایی آن در بافت عروضی مطرح نیست.

گفته می‌شود زبان فارسی جزو آن دسته از زبان‌هایی است که در آن‌ها کشش جبرانی وجود دارد و این کشش در فارسی محاوره‌ای با حذف همخوان‌های چاکنایی /h/ و /ʔ/ به‌وجود می‌آید، یعنی واکهٔ کوتاه پیش از آن‌ها کشیده‌تر از حد معمول تلفظ می‌شود (لازار[1] ۱۳۸۲، ۲۰). ما در این پژوهش نشان داده‌ایم که کشش جبرانی در شعر عروضی فارسی که گونه‌ای از زبان معیار به‌شمار می‌رود نیز وجود

[1]. Lazar

دارد، اما نه در بافت مشابه زبان معیار؛ بلکه این کشش در بافت‌های آوایی متفاوتی نسبت به زبان معیار ایجاد می‌شود.

در حقیقت آنچه شعر را از کلام عادی متمایز می‌سازد وجود نظم در میان هجاهای کوتاه و بلند آن است به شکلی که درک این نظم به‌راحتی امکان‌پذیر باشد و آهنگی موسیقیایی را برای گویشور تداعی کند. همین نظم موجود محدودیت‌هایی را بر زبان اعمال می‌کند که در توالی و تکرار الگوهای هجایی، ریتم (وزن) را به‌وجود می‌آورد (بوبان ۱۳۸۸، ۶۸). درک گویشوران هر زبان از وزن شعر آن به چیدمان خاصی از الگوها مربوط می‌شود؛ یعنی در شعر هر زبان شکل‌های خاصی از چیدمان این الگوها پذیرفتنی است و به گوش آن‌ها موزون می‌آید و هر شکلی از چیدمان پذیرفته نیست (بوبان ۱۳۸۸، ۶۸). از همین روست که در وزن‌های عروضی شعر عربی و فارسی که ظاهراً از یک اصل مشابه در ساخت وزن بهره می‌گیرند، ترکیب‌هایی وجود دارد که در یکی موزون به‌حساب می‌آید و در دیگری ناموزون (طبیب‌زاده ۱۳۸۲، ۱۹). زبان‌شناسان بر این باورند برخی از این تفاوت‌ها ناشی از تفاوت خصیصه‌های ساختاری زبان‌های عربی و فارسی هستند؛ از جمله ساختار هجا و واج‌آرائی در هر یک از آن‌ها (یوهانسن ۱۹۹۴، ۱۰). این تفاوت‌ها به هر دلیل که باشند نیاز به تبیین مشخصی از مفهوم وزن دارند و دربارهٔ آنچه که شم اهل زبان موزون تلقی می‌کنند، نیاز به توضیح بیشتری دارد (بوبان ۱۳۸۸، ۶۸).

وزن در شعر عروضی فارسی با تساوی طولی مصراع‌ها و همانندی چیده‌شدن هجاها درون مصرع‌ها تعریف می‌شود. تقریباً همهٔ اشعار فارسی دارای مصراع هستند و از توالی دو مصراع یک بیت ساخته می‌شود و این مصرع‌ها در اغلب قالب‌های شعری دقیقاً از طول برابر برخوردارند (بوبان ۱۳۸۸، ۸۹). تساوی تعداد هجاهای کوتاه و بلند نیز از ارکان اصلی شعر عروضی به‌حساب می‌آید (حسنی ۱۳۷۱، ۵۵).

قواعد واج‌آرایی زبان فارسی

در زبان فارسی سه ساخت هجایی متفاوت وجود دارد: CV, CVC, CVCC. یعنی ساخت هجایی این زبان نه تنها باید آغازه داشته باشد؛ بلکه به‌هیچ‌وجه آغازهٔ آن نباید پیچیده باشد (متولیان نائینی ۱۳۸۷، ۶۷). اما بر اساس کشش واکه‌ها در زبان فارسی، شش نوع ساخت هجایی برای آن قائل می‌شوند:

cv̆, cv̄, cv̆c, cv̄c, cv̆cc, cv̄cc

به چگونگی پیوند و ترکیب ظاهرشدن واکه‌ها و همخوان‌ها در ساخت هجا «واج‌آرایی» گفته می‌شود. ویژگی‌های واج‌آرایی زبان فارسی بدین شرح است:

۱. همواره واکه در هستهٔ هجا قرار می‌گیرد؛
۲. همیشه پیش از واکه یک همخوان آغازی در ابتدای هجا ظاهر می‌شود؛
۳. حداکثر یک یا دو همخوان بعد از واکه می‌تواند ظاهر شود (صفوی ۱۳۸۳، ۱۸۱).

در زبان فارسی واکه‌های کوتاه و بلند را به‌ترتیب تک‌مورایی و دومورایی، و همخوان‌های پایانی در هجاهای cv̆c, cv̄c, cv̆cc را تک‌مورایی دانسته‌اند. بنابراین از نظر وزن، هجای تک‌مورایی cv̆ را هجای سبک (کوتاه)، هجاهای دومورایی cv̄, cv̆c را هجاهای سنگین (بلند)، و هجاهای سه‌مورایی cv̄c, cv̆cc, cv̄cc را هجاهای فوق‌سنگین (کشیده) می‌نامند (طبیب‌زاده ۱۳۸۶، ۴۲۹تا۴۳۱). گفته می‌شود همخوان پایانی در هجای cv̄cc، اگر اصلاً تلفظ شود، فاقد محتوای مورایی است. درواقع این همخوان با مورای همخوان پیش از خود شریک می‌شود. طبق بررسی‌های آزمایشگاهی، تمایزهای مورایی از جمله تمایزهای واجی هستند که به صورت تمایزهای آوایی نیز در صورت زبان متجلی می‌شوند. به‌طورمثال، کشش آوایی یک هجای تک‌مورایی عملاً کمتر از کشش آوایی یک هجای دومورایی است (طبیب‌زاده ۱۳۸۶، ۴۲۹تا۴۳۱). بنابراین، هجاهای زبان فارسی از لحاظ چندمورایی‌بودن به سه دسته تقسیم می‌شوند:

cv̄cc=cv̆cc=cv̄c > cv̆c=cv̄ > cv̆

سبک: تک‌مورایی <سنگین: دومورایی <فوق‌سنگین: سه‌مورایی (بوبان ۱۳۸۸، ۸۵)

بر اساس کوتاهی و بلندی واکه‌ها و نیز آرایش همخوان‌ها، در هجاهای شعر فارسی ۶ نوع هجا و ۳ نوع کمیت برای وزن شعر آن وجود دارد:

جدول ۱. کمیت هجایی در وزن شعر فارسی (نجفی، ۱۳۵۲)

هجاها	کمیت (وزن هجا)	مثال
cv̆	U: سبک	به
cv̄	- : سنگین	با
cv̆c	- : سنگین	بر
cv̄c	-U: فوق‌سنگین	بار
cv̆cc	-U: فوق‌سنگین	برد
cv̄cc	-U: فوق‌سنگین	کارد

ما در این پژوهش نشان دادیم که قواعد واج‌آرایی زبان فارسی در بافت عروضی شعر چگونه دستخوش تغییر می‌شوند و این تغییرات چه تفاوت‌هایی را با زبان فارسی معیار از نظر قواعد واج‌آرایی و ساختمان هجاها در بافت عروضی شعر نشان می‌دهند.

روش انجام پژوهش

این پژوهش در چهارچوب نظریهٔ آواشناسی عمومی[۱] ارائه گردیده و روش جمع‌آوری اطلاعات در آن به‌صورت کتابخانه‌ای بوده است. پیش از این، نگاهی اجمالی به پژوهش‌های ارزشمند گذشته انداختیم و در ادامه با بهره‌گیری از شیوهٔ واج‌نویسی به توصیف واجی وزن‌های عروضی شعر کلاسیک فارسی پرداخته‌ایم. بدین‌منظور، از میان اوزان عروضی، چند بیت را به‌طورتصادفی انتخاب کرده و ابتدا هر مصراع آن را بدون درنظرگرفتن وزن آن (به‌صورت پاره‌ای از گفتار عادی زبان فارسی معیار) تقطیع هجایی نمودیم تا برش هجایی آن براساس الگوهای هجایی زبان معیار مشخص شود. سپس، چنین فرض کردیم که مصراع مدنظر موزون باشد و وزن عروضی پذیرفته‌شده‌ای را برای آن درنظر گرفتیم. با توجه به وزن ارائه‌شده، مصراع مدنظر را تقطیع عروضی کردیم. آن دسته از کمیت‌های هجایی را که با اعمال وزن عروضی متحمل تغییراتی شدند، با علامت * مشخص نمودیم. بدین‌ترتیب، تغییرات حاصل شده در الگوهای هجایی هر مصراع با توجه به قواعد عروض فارسی و ویژگی‌های آوایی‌واجی آن آشکار شد. درنهایت، با توجه به این تغییرات، تفاوت‌های آوایی‌واجی شعر عروضی فارسی را با زبان معیار بیان کردیم. ملاک قضاوت‌های ما دربارهٔ این تغییرات همواره خوانش شعر بوده است.

بررسی و تحلیل

به‌منظور بررسی و تحلیل داده‌ها، بیت زیر را به‌صورت نمونه با تقطیع قبل و بعد از اعمال وزن عروضی نشان دادیم و سپس، برای تحلیل بیشتر از مثال‌های دیگری بهره گرفتیم.

مثال ۱: مرنجان دلم را که این مرغ وحشی ز بامی که برخاست مشکل نشیند

(طبیب‌اصفهانی)

cv̆-cv̆c-cv̄c	cv̆-cv̆c-cv̄	cv̆-cv̄c-cv̆c	cv̆-cv̆c-cv̄
ma ran*ǰân	de lam râ	ke *ʔin mor	qe vah ši

cv̆-cv̄-cv̄	cv̆-cv̆c-cv̄cc	cv̆c-cv̆c	cv̆-cv̄-cv̆c
ze bâ mi	ke bar *xâst	moš kel	ne ši nad

با فرض اینکه وزن بیت فوق: *فعولن فعولن فعولن فعولن* باشد تقطیع عروضی این بیت به شکل زیر درآمد:

---

[۱]. در واج‌شناسی زایشی، نظام همگانی اصولی که در زیربنای ساخت آوایی همهٔ زبان‌های انسانی قراردارد، بررسی می‌شوند. بررسی این نظام همگانی به تدوین جدول نشانه‌های بین‌المللی خط آوانگار منجر شد و در چهارچوب نظریهٔ آواشناسی همگانی (عمومی) ارائه گردید (چامسکی و هله، ۱۹۶۸).

cv̆-cv̆c-cv̄	cv̆-cv̆c-cv̄	cv̆-cv̄-cv̆c	cv̆-cv̆c-cv̄
ma ran ǰâ	de lam râ	ke ʔi mor	qe vah ši

cv̆-cv̄-cv̄	cv̆-cv̆c-cv̄	c-cv̆c-cv̆c	cv̆-cv̄-cv̆c
ze bâ mi	ke bar xâ	s moš kel	ne ši nad

اما، از آن‌جا که ملاک ما در این پژوهش همواره خوانش شعر بوده است، شم زبانی ما حذف همخوان خیشومی /n/ را از پایان هجاهای /ǰân/ و /ʔin/ نمی‌پذیرد و همواره در خلال شعر، این همخوان خوانده می‌شود. پس چرا آن را از تقطیع ساقط فرض می‌کنند؟! چنانچه مشاهده می‌کنید نیز طبق سنت عروضیان، این همخوان را از تقطیع ساقط فرض کرده‌ایم، ولی مشاهده می‌کنیم که خوانش این مصراع بدون همخوان خیشومی /n/ برای فارسی‌زبانان پذیرفتنی نیست. پس چاره چیست؟ همان طور که پیش از این گفتیم، چون ملاک ما در تقطیع عروضی خوانش شعر است، بنابراین به‌جای فرض ساقط‌بودن این همخوان از تقطیع، به دنبال توجیه مناسبی برای آن طبق ویژگی‌های آوایی زبان فارسی بوده‌ایم. پیش از این نیز، مرحوم خانلری (۱۳۷۳) به این نکته اشاره نموده بودند، اما خود ایشان همچنان به سنت عروضیان عمل کرده‌اند! واکهٔ بلند /â/ قبل و بعد از همخوان‌های خیشومی کوتاه‌تر از بافت‌های آوایی دیگر تلفظ می‌شود (ثمره ۱۳۸۳، ۹۲). این واکهٔ بلند قبل و بعد از همخوان‌های خیشومی دارای واج‌گونه‌ای است که از نظر کشش، از واکهٔ بلند /â/ کوتاه‌تر است. در بافت عروضی شعر، معمولاً این واکه قبل از همخوان خیشومی /n/ قرار می‌گیرد و کشش طبیعی خود را از دست می‌دهد. از این رو، هجایی که این واج‌گونه هستهٔ آن باشد، هجای بلند باقی می‌ماند. البته ما بر این باوریم، که نه تنها واکهٔ بلند /â/، بلکه واکه‌های بلند دیگر نیز (/u/ و /i/) پس از همخوان خیشومی /n/ در بافت عروضی شعر کشش طبیعی خود را از دست می‌دهند و کوتاه‌تر تلفظ می‌شوند. درنتیجه، تقطیع عروضی مصراع بالا به این صورت درآمد:

cv̆-cv̆c-cv̄	cv̆-cv̆c-cv̄	cv̆-cv̄-cv̆c	cv̆-cv̆c-cv̄
ma ran ǰɑn	de lam râ	ke ʔɪn mor	qe vah ši

«خاست» با برش هجایی cv̄cc در فارسی هجای فوق‌سنگین به‌حساب می‌آید که گرایش به حذف همخوان پایانی خود دارد. از این رو واج /t/، بدون ایجاد خللی در وزن مصراع، از انتهای این کمیت فوق سنگین حذف می‌شود. اما، /xâs/ هنوز هم هجای فوق‌سنگین است و هنوز هم گرایش به حذف همخوان پایانی در آن وجود دارد. منتهی این‌بار، به‌دلیل انطباق بر وزن عروضی، نه تنها واج /s/ حذف نمی‌شود؛ بلکه از انتهای این هجا جدا شده و خود تشکیل یک کمیت کوتاه می‌دهد. کمیتی که تنها از یک همخوان تشکیل شده است! بنابراین، برش هجایی آن به صورت زیر درمی‌آید:

cv̆-cv̄-cv̄	cv̆-cv̆c-cv̄	c-cv̆c-cv̆c	cv̆-cv̄-cv̆c
ze bâ mi	ke bar xâ	s moš kel	ne ši nad

از این‌رو، در بافت عروضی شعر، به‌جز کمیت‌های کوتاه و بلند، یعنی از نظر وزن سبک و سنگین، کمیت دیگری (کشیده یا فوق‌سنگین) وجود ندارد. همچنین، وزن‌های عروضی هم برطبقهٔ همخوان‌ها و هم بر طبقهٔ واکه‌ها تأثیر می‌گذارند و ساختمان هجاها را ساده‌تر و منظم‌تر می‌سازند.

تغییرات واکه‌ها

تغییرات واکه‌ها تحت‌تأثیر وزن‌های عروضی موارد زیر را شامل می‌شود:

هیچ‌یک از واکه‌ها در بافت عروضی دارای کمیت ثابت نیستند. واکه‌های بلند /a, u, i/ پس از همخوان خیشومی /n/ کشش طبیعی خود را از دست می‌دهند و کوتاه‌تر از حد معمول تلفظ می‌شوند. برای این واکه‌ها نشانه‌های /ɑ, ʊ, ɪ/ را برگزیده‌ایم. هنگام تغییر کمیت هجاها در بافت عروضی شعر، تغییراتی که در کمیت واکه‌ها رخ می‌دهد بدین قرار است:

/e/ قبل از /j/ به /i/ تبدیل نمی‌شود (درست عکس آنچه در فارسی معیار رخ می‌دهد؛ یعنی، همگونی /e/ با /j/ صورت نمی‌گیرد)؛ بلکه واج‌گونهٔ کوتاه‌تر واکهٔ /i/، که در این پژوهش با نشانهٔ /ɪ/ مشاهده می‌شود، نمود آوایی پیدا می‌کند.

مثال ۲:

بیا ای ساقی گل‌رخ بیاور بادهٔ رنگین که فکری در درون ما از این بهتر نمی‌گیرد

*bɪ	jâ	jej	sâ	*qɪ	je:	gol	rox	*bɪ	jâ	var	bâ	de	je:	ran	gɪn
ke	fek	ri	dar	da	ru	ne:	mâ	ʔa	zɪn	beh	tar	ne	mi	gi	rad

/u/ نیز پیش از /j/ کشش طبیعی خود را از دست داده و واج‌گونهٔ کوتاه‌تر آن یعنی /ʊ/ نمود آوایی پیدا می‌کند.

مثال ۳:

چون سوی مردار رود زنده شود مردهٔ او چون سوی درویش رود برق زند ژندهٔ او

čʊn	*sʊ	je	mor	dâ	r	ra	vad	zen	de	aš	vad	mor	de	Je	ʔu
čʊn	*sʊ	je	dar	vi	š	ra	vad	ba:	rq	za	nad	žen	de	Je	ʔu

برخی واکه‌ها، در صورت حذف یا جدایی همخوان پایان هجا از هجاهای فوق‌سنگین با ساختمان هجایی cv̆cc دارای کشش جبرانی می‌شوند. نه بدین معنی که به واکه‌های بلند تبدیل شوند، بلکه خود دارای کشش بیشتری می‌گردند به‌طوری‌که این کشش کاملاً برای گوش محسوس است. برای نشان‌دادن این کشش از نشانهٔ [:] استفاده کردیم. در چنین مواردی واکه‌های کوتاه /a، e، o/ به‌صورت /a:، e:، o:/ درمی‌آیند.

/e/ بعد از /j/ معمولاً در پایان رکن عروضی دارای کشش جبرانی شده[۱] و در تقطیع با نشانهٔ /e:/ نمایش داده می‌شود؛

مثال ۴:

مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد قضای آسمانست این و دیگرگون نخواهد شد

ma	râ	meh	re:	sɪ	jah	čaš	mɑn	ze	sar	bi	rʊn	na	xâ	had	šod
qa	zâ	*je:	â?	se	mâ	nas	ti	no	di	gar	gʊn	na	xâ	had	šod

/o/ نیز اگر بازماندهٔ هجای فوق‌سنگینی باشد که در بافت عروضی به دو کمیت بلند و کوتاه تبدیل شده است، دارای کشش جبرانی می‌شود و کشیده‌تر از حد طبیعی خود تلفظ می‌گردد.[۲]

مثال ۵:

نسیم خلد می‌وزد مگر ز جویبارها که بوی مشک می‌دهد هوای مرغزارها

na	si	me	*xo:	ld	mi	va	zad	ma	gar	ze	ǰu	j	bâ	r	hâ
ke	bu	je	*mo:	šk	mi	da	had	ha	vâ	je	*ma:	rq	zâ	r	hâ

بنابراین، تعداد واکه‌های شعر عروضی فارسی که نمود آوایی آن‌ها در بافت شعر تمایز کمی ایجاد می‌کنند بدین قرار هستند:

جدول ۲. واکه‌های شعر عروضی فارسی

	واکه‌های شترک فارسی معیار و شعر عروضی	واکه‌های شعر عروضی	توضیحات
کوتاه	a, e, o	ɑ, ʊ, ɪ	پیش از همخوان خیشومی /n/ و همخوان میانجی /j/
بلند	â, u, i	a:, e:, o:	پیش از کمیت کوتاه c, cc و انتهای واژه

[۱]. این نتیجه از دستاوردهای این پژوهش نیست، اما واردکردن نمود واجی آن در تقطیع راهکار پیشنهادی این پژوهش بوده است.

[۲]. تنها واردنمودن نمود واجی این واکه در تقطیع کمیت‌های عروضی از دستاوردهای این پژوهش به‌حساب می‌آید.

تغییرات همخوان‌ها

تغییرات همخوان‌ها وابسته به تغییر ساختمان هجاهاست. در پی اعمال وزن‌های عروضی بر هجاهای فوق‌سنگین با الگوهای هجایی cv̄c و cv̆cc و cv̄cc، همخوان‌های پایانی (اگر در پایان مصراع باشند) حذف می‌گردند و در بقیهٔ موارد از هجای خود جدا گشته و کمیتی مستقل می‌سازند که در بافت عروضی شعر، معرف کمیت کوتاه است. این کمیت کوتاه به‌خلاف ساختار هجای کوتاه در زبان فارسی دارای واکه نیست! همین امر یکی از موارد اختلاف الگوهای هجایی شعر عروضی با الگوهای هجایی زبان فارسی معیار به‌شمار می‌رود. بدین‌معنی که در زبان فارسی معیار هیچ هجایی را نمی‌توان یافت که دارای واکه نباشد یا به‌عبارت دیگر، وجود واکه از شرایط الزامی تشکیل هجا در زبان فارسی است. اما، در اشعار عروضی، حالت‌هایی را مشاهده کردیم که در آن‌ها کمیت‌هایی یافت شدند که معادل هجای کوتاه به‌شمار می‌رفتند ولی دارای واکه نبودند. به‌نظر می‌رسد این کمیت‌ها واحدهای مورایی زبان فارسی باشند. بنابراین، وزن شعر فارسی را باید مورازمانی بدانیم نه هجازمانی. بدین‌ترتیب، نزدیک‌تربودن وزن شعر زبان فارسی به زبان ژاپنی[1] به‌دلیل مورایی‌بودن وزن آن است (گریب و لو[2]، ۲۰۰۲؛ به نقل از بوبان ۱۳۸۸، ۶۶). درنتیجه، موراهای شعر عروضی فارسی عبارت‌اند از:

c, cc, cv̆, cv̆c, cv̄ .

بنابراین، وزن کمیت‌های عروضی با توجه به چندمورایی‌بودن آن‌ها به صورت زیر در می‌آید:

cv̄=cv̆c > cv̆=cc=c

سبک: تک‌مورایی >سنگین: دومورایی

همچنین مشاهده کردیم که الگوهای هجایی شعر عروضی با الگوهای هجایی زبان فارسی معیار تفاوت‌های چشمگیری داشتند. از میان ۶ نوع کمیت هجایی زبان فارسی معیار (کوتاه، بلند، کشیده)، شعر عروضی فارسی تنها دارای ۲ نوع کمیت کوتاه و بلند است. و علی‌رغم ۳ نوع الگوی هجایی زبان فارسی رسمی، شعر عروضی فارسی دارای ۵ الگوی هجایی است. این تفاوت را در جدول زیر نشان داده‌ایم:

جدول ۳. مقایسهٔ الگوها و کمیت‌های هجایی شعر عروضی فارسی با زبان معیار

	الگوی هجایی	کمیت هجایی
زبان فارسی رسمی	CV(C)(C) CV, CVC, CVCC	cv̆, cv̄, cv̆c, cv̄c, cv̆cc, cv̄cc
شعرعروضی فارسی	C(V)(C) C, CC, CV, CVC	cv̆, cv̄, cv̆c, cc, c

[1] Ladefoged (2006).
[2] Grabe & Low (2002).

قواعد عروض فارسی

بر اساس رفتار واکه‌ها و همخوان‌ها و نیز قواعد واج‌آرایی شعر عروضی، قواعد عروضی را به دو دستهٔ کلی زیر تقسیم می‌کنیم:

قواعد واج‌آرایی شعر عروضی (ضروریت‌های زبانی)

این دسته قواعدی را شامل می‌شوند که در آن‌ها واحد تقطیع، مصراع است. این اصول زاییدهٔ ویژگی‌های آوایی‌واجی زبان فارسی هستند و شاعر نمی‌تواند در آن‌ها دخل و تصرف کند. هر نوع تغییری در کمیت واکه‌ها ناشی از هم‌نشینی آن‌ها با واج‌های مجاورشان است. یعنی، این دسته از قواعد همان فرایندهای آوایی‌واجی زبان فارسی هستند که در بافت عروضی شعر، بر واکه‌ها اعمال می‌شوند و واج‌گونه‌های متفاوتی را برای واکه‌های زبان فارسی به‌وجود می‌آورند. این فرایندها در شعر محدودتر از بافت آوایی‌واجی زبان فارسی عمل می‌کنند و عبارت‌اند از:

۱. *فرایند همگون‌سازی واکه با همخوان*: کوتاه‌شدن کشش واکه‌های بلند پیش از همخوان خیشومی /n/ و همخوان میانجی /j/ (مثال‌های ۲ و ۳)؛

۲. *فرایند حذف همخوان*: حذف همخوان آغازین چاکنایی انسدادی همزه؛

مثال ۶:

ای نفس خرّم باد صبا از بر یار آمده‌ای مرحبا (سعدی)

cv̆c	cv̆	cv̆	cv̄	cv̆c	cv̆	cv̆	cv̄	cv̄	cv̆	cv̄
ʔej	na	fa	se:	xor	ra	me	bâ	de:	sa	Bâ
ʔaz	ba	re	jâ	*râ	ma	de	ʔi	mar	ha	Bâ

۳. *فرایند کشش جبرانی واکه‌های کوتاه*: واکه‌های کوتاه در شعر عروضی پیش از موراهای c یا cc از کشش بیشتری برخوردار می‌شوند به‌طوری که این کشش کاملاً برای گوش محسوس است. به‌شرطی که این همخوان‌ها در ساختار هجایی زبان فارسی معیار موراهایی از هجاهای فوق‌سنگین CVCC و CVC بوده باشند (مثال ۵).

۴. *فرایند افزایش همخوان*: افزایش همخوان میانجی (مثال ۲).

۵. *فرایند حذف همخوان*: حذف همخوان از پایان مصراع. درصورتی که این همخوان آخرین مورای هجای فوق‌سنگین باشد.

مثال ۷:

هر کسی را نتوان گفت که صاحب‌نظر است عشق بازی دگر و نفس‌پرستی دگر است

har	ka	si	râ	na	ta	vɑn	go:	ft	ke	sâ	heb	na	za	*ras
ʔe:	šq	bâ	zi	de	ga	ro:	na:	fs	pa	ras	ti	de	ga	*ras

اختیارات شاعری (ضروریت‌های وزنی)

هنگامی‌که بیت واحد تقطیع شعر قرار گیرد، شاعر می‌تواند با تطبیق‌دادن مصراعی با مصراع دیگر در برخی کمیت‌های عروضی منطبق بر هم دخل و تصرف کند. منتهی این دخل و تصرف با توجه به قابلیت کشش واکه‌ها در زبان فارسی صورت می‌گیرد. بدین‌معنی که شاعر می‌تواند به‌جای واکهٔ کمیت مدنظر، یکی از واج‌گونه‌های مناسب آن را جایگزین کند به‌طوری که وزن هر دو کمیت منطبق، یکسان شود. تنها در رکن اول مصراع‌هایی که با *فعلاتن* یا *فاعلاتن* آغاز می‌شوند، شاعر مختار است که هر دو مصراع را به یک وزن نرساند. زیرا ظاهراً این تغییر برای گوش فارسی‌زبانان محسوس نیست. درنتیجه، اختیارات شاعری عروض فارسی به قواعدی محدود می‌شوند که شاعر با کمیت‌های عروضی سروکار دارد نه با واج‌های زبان.

اختیارات شاعری را می‌توان در قواعد زیر خلاصه کرد:

۱. *ابدال*: آوردن فاعلاتن به جای فعلاتن در رکن اول مصراع.

۲. *قلب*: آوردن کمیت بلند+کوتاه، به‌جای کمیت کوتاه+بلند یا به‌عکس؛ مانند آوردن مفتعلن به‌جای مفاعلن.

۳. *تسکین*: آوردن یک کمیت بلند در برابر دو کمیت کوتاه، یا به‌عکس، به‌شرط این‌که در آغاز مصراع نباشد. مانند: فعلن به‌جای فع‌لن، یا فعلاتن و مفتعلن به‌جای مفعولن.

نتیجه‌گیری

پس از توصیف واجی وزن‌های عروضی شعر فارسی به نتایج زیر دست یافتیم:

زبان فارسی در ساختار شعر عروضی خود تنها دارای دو کمیت کوتاه و بلند است و کمیت فوق سنگینی به نام هجای کشیده عملاً در تعیین وزن جایگاهی ندارد.

در این پژوهش، عروض فارسی را فقط و فقط مطابق با ویژگی‌های آوایی‌واجی زبان فارسی توصیف کردیم و توانستیم به برخی سؤالات لاینحل عروض، از جمله ساقط‌فرض‌کردن همخوان خیشومی /n/ پاسخ دهیم و ابهامات مربوطه را برطرف کنیم.

با توجه به ساختمان کمیت‌های عروضی شعر فارسی، وزن شعر عروضی فارسی باید مورازمانی باشد نه هجازمانی. بنابراین، به پیروی وزن شعر از وزن زبان، زبان فارسی معیار نیز باید دارای وزن مورازمانی باشد. هرچند این ادعا نیاز به بررسی‌های دقیق نرم‌افزاری یا آزمایشگاهی دارد.

عروض جدید همواره کوشیده است تا عروض فارسی را از عروض عربی جدا بداند. توجه به ویژگی‌های اوزان شعر عروضی فارسی نقش ویژه‌ای در این زمینه خواهد داشت. اما، سؤالی که همچنان بی‌پاسخ مانده این است که چرا زبان فارسی همچنان از افاعیل عربی برای نشان‌دادن اوزان شعری خود بهره می‌گیرد؟ آیا برای مشخص‌نمودن وزن الزاماً نیاز به چنین نظامی هست؟ یا اینکه هدف از تعیین وزن، دادن ارزش موسیقیایی به شعر فارسی است؟ اگر مورد اخیر، هدف تعیین اوزان شعر فارسی باشد،

اهل زبان باید بتوانند تقطیع اشعار را به‌صورتی انجام دهند که بدون نیاز به افاعیل عربی بتوانند به درک موسیقیایی از شعر برسند و نگارنده این هدف را میسر نمی‌داند مگر در سایهٔ خوانش صحیح شعر و به رسمیت‌شناختن نمود واجی واکه‌های شعر عروضی فارسی در حین تقطیع. شاید بتوان با طراحی نرم افزاری در حوزهٔ عروض فارسی، آموزش، یادگیری و نیز تشخیص وزن را برای همگان آسان نمود. اما، در درجهٔ اول، باید بتوانیم نظام عروضی شعر فارسی را به طریقی برای رایانه تعریف کنیم که از حداقل خطا برخوردار باشد و بتواند تمام ویژگی‌های شعر عروضی فارسی را دربر گیرد.

ارجاعات به منابع غیر انگلیسی

بوبان، نگار (۱۳۸۸). *بنیان مشترک ریتم در موسیقی دستگاهی ایران و زبان فارسی*. پایان‌نامهٔ دکتری، دانشگاه الزهرا. تهران.

ثمره، یدالله (۱۳۸۳). *آواشناسی زبان فارسی (آواها و ساخت آوایی هجا)*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

حسنی، حمید (۱۳۷۱). *موسیقی شعر نیما (تحقیقی در اوزان و قالب‌های شعری نیما یوشیج)*. تهران: کتاب زمان.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۰). *آواشناسی (فونتیک)*. تهران: آگاه.

دهلوی، حسین (۱۳۷۹). *پیوند شعر و موسیقی آوازی*. تهران: مؤسسهٔ فرهنگی‌هنری ماهور.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). *موسیقی شعر*. تهران: توس.

صفوی، کورش. (۱۳۸۳). *از زبان‌شناسی به ادبیات*. تهران: سورهٔ مهر (حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی).

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۲ الف). «مقایسهٔ امتداد هجاها و مصوت‌ها در فارسی گفتاری، شعر رسمی و شعر عامیانهٔ فارسی» در *جشن‌نامهٔ دکتر علی‌اشرف صادقی: پژوهش‌های زبان‌شناسی ایرانی (۱). به همت امید طبیب‌زاده*. تهران: هرمس، ۳۰۷- ۳۳۹.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۶ الف). «کشش در دستگاه مصوت فارسی». *مجموعه مقالات هفتمین همایش زبان‌شناسی ایران*. جلد اول، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی، صص ۴۱۸- ۴۴۰.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۸۶ ب). «ساخت وزنی و تکیه‌ای واژه در فارسی: پژوهشی بر اساس نظریهٔ وزنی» *مجلهٔ زبان‌شناسی*. سال ۲۲، شمارهٔ ۲، پیاپی ۴۱ و ۴۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۶.

لازار، ژیلبر (۱۳۸۴). *دستور زبان فارسی معاصر*. ترجمهٔ مهستی بحرینی، تهران: هرمس.

متولیان‌نائینی، رضوان (۱۳۸۷). «ساخت هجای زبان فارسی و فرایند حذف» *مجلهٔ زبان و زبان‌شناسی*. سال ۴، شمارهٔ ۲، پیاپی ۸، پاییز و زمستان ۱۳۸۷، ۶۵-۷۹.

مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۷۴). *ساخت آوایی زبان*. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۴۵). *وزن شعر فارسی*. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۷۳). *وزن شعر فارسی*. انتشارات بنیاد فرهنگ.

نجفی، ابوالحسن (۱۳۵۲). «اختیارات شاعری» جنگ *اصفهان*: ویژهٔ شعر، دفتر دهم. تهران: تابستان ۱۳۵۲، صص ۱۴۷-۱۸۹.

References

Bouban, N. (2009). *bonyāne moʃtarake ritm dar mouseqie dastgāhie iran va zabāne fārsi*. Ph.D. Alzahra University, Tehran. [in Persian]

Chomsky, N. and M. Halle. (1968). *The Sound Pattern of English*. Harper & Row.

Dehlavi, H. (2000). *Peivande ʃe'r va mouseqie āvāzi*. Tehran: Mahour Institution. [in Persian]

Haqshenas, A.M. (2001). *āvāʃenāsi (fonestik)*. 7th ed. Tehran: Agah. [in Persian]

Hasani, H. (1992). *museqie ʃe're nimā (tahqiqi dar ozān va qālebhāye ʃe'rie nimā youʃij)*. Tehran: Ketabe Zaman. [in Persian]

Johanson, L. (1994). *Formal Aspects of Arud Versification, in: Arabic Prosody and its Applications in Muslim Poetry,* Lars Johanson and Bo Uta (eds.), Swedish Research Institute in Istanbul, Transactions: vol. 5 (Upsala 1994), 7-16.

Ladefoged, P. (2006). *A Course in Phonetics*. International Student Edition, the 5th Edition.

Lazard, G. (2005). *grammaire du Persian contemporain*. Translated by: Mahasti Bahreini. Tehran: Hermes.

Meshkotoddini, M. (1995). *Sound Pattern of Language: an Introduction to Generative Phonology*. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad.

Motavalian, R. (2008). Syllabic Structure of Persian and Deletion Process. *Language and Linguistics,* 4: 2(8), Fall and winter 2008–2009, pp. 65–79.

Najafi, A.H. (1973). extiyārāte ʃa'eri. *jonge Isfahan: for poetry*, the 10th Note, Tehran: Summer 1973, pp. 147–189. [in Persian]

Natl Khanlari, P. (1966). *vazne ʃe're fārsi*. Tehran: bonyade farhange Iran. [in Persian]

Safavi, K. (2004). *az zabānʃenāsi be adabiyāt*. Volume 1. Tehran: Soureye Mehr. [in Persian]

Samare, Y. (2004). *avāʃenāsie zabāne fārsi (āvāhā va saxte āvāie hejā)*. 2nd ed. Tehran: Markaze Nashre Daneshgahi. [in Persian]

Shafi'ie Kadkani, M.R. (1989). *Mouseqie ʃe'r*. Tehran: Tous. [in Persian]

Tabibzade, O. (2003). moqāyeseye emtedāde hejāhā va mosavathā dar fārsie goftāri. She're rasmi va she're amyane. *In: jashn nāmeye doctor Ali Ashrafe Sadeghi: Research in Linguistics,* Tehran: Hermes, pp. 307–339. [in Persian]

Tabibzade, O. (2007a). keʃeʃ dar dastgāhe mosavate fārsi. *The 7th Proceedings of Iranian Linguistics Conference*, Volume 1, Tehran: Allame Tababtaba'i University, pp. 418–440. [in Persian]

Tabibzade, O. (2007b). sāxte vazni va tekyeie vazhe dar fārsi: pazhouheshi bar asase nazarieye vazni. *Iranian Journal of Linguistics.* 22: 2(41, 42), Fall and winter 2007. [in Persian]

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Nournamaee, M. & Rahimian, J. (2016) A Phonemic Description of Prosodic Meters of Classical Persian Poetry Based on General Phonetics Theory. *Language Art,*1(1):21- 36, Shiraz, Iran. [in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2016.02
URL:http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/3

Language Art,1(1): pp. 21- 36, 2016, Shiraz, Iran.
DOI: 10.22046/LA.2016.02
Article No.: 11.22.13958.2136

ORIGINAL RESEARCH PAPER

A Phonemic Description of Prosodic Meters of Classical Persian Poetry Based on General Phonetics Theory

Maryam Nournamaee[*]
M.A. General Linguistics, Shiraz University, Iran.

Jalal Rahimian [**]
Professor of Foreign Languages and Linguistics Department, Shiraz University, Iran.

(Received: 11 May 2016; Accepted: 6 July 2016)

The aim of phonemic description of prosodic meters of classical Persian poetry was applying the theoretical framework of General Phonetics in: 1. Describing the prosodic meters, 2. Indicating the phonemic differences between prosodic poetry and Standard Persian language, 3. Investigating the changes of phonemes and syllabic patterns before and after applying prosodic meters on their syllabic segmentations. Therefore, some verses with prosodic meters have been selected randomly, and their syllabic segmentations have been indicated before and after applying prosodic meters on them. Regarding the structures of the syllabic patterns of Persian language, the results indicated clear differences in the syllabic patterns of prosodic meters of Persian poetry. 1. The number of prosodic quantities is lower than that of Standard Persian language considering type of meter, 2. the behaviors of vowels and consonants in prosodic poetry differ from the behaviors of vowels and consonants in Standard Persian language extensively; consonants can be solely presented as a prosodic quantity, and none of the Persian vowels have a fixed length in the context of prosodic poetry.

***Keywords*:** Prosodic Quantities, Moras of Persian Language, the Vowels of Prosodic Poetry.

∗ E-mail: ma.namaee@yahoo.com
** E-mail: jrahimian@rose.shirazu.ac.ir

Language Art,1(1): pp. 37- 58, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.03
فصلنامه هنر زبان، دوره ۱، شماره ۱، سال ۲۰۱۶، از صفحه ۳۷ تا ۵۸

نقد زیبایی‌شناسی غزل‌های سیف فرغانی

شیوا متحد[1]
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز،
شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۲۸ مرداد ۱۳۹۵؛ تاریخ پذیرش: ۳۰ شهریور ۱۳۹۵)

زیبایی‌شناسی سخن پارسی تحلیل شعر فارسی از دیدگاه بدیعی و بیانی و به‌طورکلی از دیدگاه بلاغی است؛ آن‌گاه که به تحلیل شعر از دیدگاه بیانی می‌پردازیم، تشبیه‌ها، استعاره‌ها، کنایه‌ها، مجازها و نمادهای آن را باز می‌نماییم یا هنگامی که از زاویهٔ دانش معانی از غرض ثانوی سخن شاعرانه سخن می‌گوییم یا حتی وزن عروضی بیتی را باز می‌نماییم، همه تحلیل‌های زیبایی‌شناختی سخن پارسی است.

سیف فرغانی از شاعران برجستهٔ فارسی است که قرارگرفتنش در کنار سعدی در یک قرن، و همچنین به دلیل مهاجرتش به منطقهٔ آسیای صغیر باوجود لطافت طبع و غزل‌های بسیار دلنشینش آن‌طور که باید شناخته نشده است؛ این پژوهش سعی دارد زیبایی‌های کلام سیف فرغانی را بشناساند؛ از این‌رو، پژوهش حاضر به زیبایی‌شناسی ساختاری در اشعار سیف فرغانی می‌پردازد و صنایع بدیعی و آرایه‌های ادبی و هم‌چنین ظرافت‌های زبانی غزل‌های سیف فرغانی را شرح داده، به تأثیرپذیری‌های این شاعر لطیف‌طبع قرن هفتم هجری، از سعدی استاد بزرگ سخن نیز می‌پردازد.

واژگان کلیدی: سیف فرغانی، زیبایی‌شناسی، غزل، نقد، شعر، آرایه.

[1] E-mail: mottahed_1986@yahoo.com

مقدمه

زیبایی‌شناسی سخن پارسی تحلیل شعر فارسی از دیدگاه بدیعی و بیانی و به‌طورکلی از دیدگاه بلاغی است؛ آن‌گاه که به تحلیل شعر از دیدگاه بیانی می‌پردازیم، تشبیه‌ها، استعاره‌ها، کنایه‌ها، مجازها و نمادهای آن را باز می‌نماییم، یا هنگامی که از زاویهٔ دانش معانی از غرض ثانوی سخن شاعرانه سخن می‌گوییم یا حتی وزن عروضی بیتی را باز می‌نماییم، همه تحلیل‌های زیبایی‌شناختی سخن پارسی است.

از دیرباز اندیشمندان بدین پرسش که «زیبایی چیست؟» یا «یک چیز چرا زیباست؟» توجه کرده‌اند و کوشیده‌اند تا بدان پاسخ بدهند. هنگام سخن‌گفتن از ریشه‌های نقد زیبایی‌شناسی، نخست از یونان آغاز می‌کنند؛ چرا که قدیمی‌ترین دیدگاه‌ها دربارهٔ زیبایی‌شناسی چه معنوی و ماوراءالطبیعی و چه دیدگاه علمی، نخست از افلاطون آغاز شد و پس از آن ارسطو به این مباحث پرداخت.

دیدگاه‌های گوناگون را در ارتباط با زیبایی می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

دیدگاه مابعدالطبیعی، که دیدگاه افلاطونی است، البته باید گفت که اگرچه این دیدگاه به نام افلاطون ثبت شده است اما افلاطون که در تمام زمینه‌های فکری نگاهی به ایران دارد و متأثر از اندیشه‌های زرتشت است در زیبایی‌شناسی نیز از این اندیشه‌ها تأثیر گرفته است. در نظام فکری افلاطون نظریهٔ معروف به نظریه‌ی مُثُل[1] اساس و بنیاد است و بر طبق نظریهٔ مُثُل، اصل و حقیقت هرچیز، از جمله اصل و حقیقت زیبایی را درعالم مُثُل، که همان عالم ارواح جهان مجرد است، باید بازجُست که در یک کلام و به تعبیر میرفندرسکی[2]، متفکر عصر صفوی، «صورتی در زیر دارد آن چه در بالاستی». افلاطون از «آن چه در بالاست» و مجرد است و کلی، به «مُثُل» تعبیر می‌کند و می‌گوید همهٔ موجودات این جهان نمونه‌ای از موجودات عالم بالا هستند و هرکدام یک ایده دارند که اصل آن نوع است. مثال‌ها یا ایده‌ها، اصل‌اند و موجودات این جهان، فرع؛ مثال‌ها، علت‌اند و موجودات این جهان، معلول و به‌زبان تشبیه و تمثیل مثال‌ها اصل‌اند و موجودات این جهانی، عکس و سایه و پرتو. زیبایی، زیبایی‌ها و موجودات زیبا نیز از این قاعده مستثنی نیستند؛ خواه زیبایی‌های طبیعی اعم از پدیده‌های زیبای طبیعت و موجودات زندهٔ زیبا، به‌ویژه، مردم زیباروی یا زیبارویان، خواه زیبایی‌های هنری یا هنرهای زیبا، اعم از شعر و موسیقی و معماری و آوای‌خوش و نقاشی و دیگر هنرها... حکایت چنین است جمله، پرتو مثال یا ایدهٔ زیبایی هستند و هریک به‌نسبتی از آن مثال و از آن ایده بهره‌مند شده‌اند، و شیء یا موجود زیبا، هرچه زیباتر باشد از ایدهٔ زیبایی بهرهٔ بیشتری برده است. بالاتر از حکایت مثال و ایدهٔ زیبایی، آن‌سان که افلاطون تصریح می‌کند، مثال‌ها (ایده‌ها) نیز خود مثال‌های برتر و کامل‌تری دارند و جهان مُثل، به‌زبان تشبیه، چونان مخروط است که از یک قاعده آغاز می‌شود، به‌سوی بالا می‌رود و هرچه بالاتر می‌رود

[1] Ideas
[2] Mir Fendereski

محدودتر و باریک‌تر می‌شود؛ تا سرانجام در یک نقطه، که نوک مخروط است، پایان می‌یابد. نوک مخروط (یا هرم) مُثُل، مثال اعلی نامیده می‌شود که خیر مطلق، حقیقت مطلق و زیبایی مطلق است، که آنجا خیر و حقیقت و زیبایی به وحدت می‌رسند (دادبه ۱۳۸۸).

دیدگاه تجربی (علمی)، که دیدگاه ارسطویی است، یا دست کم همان‌گونه و به همان دلایل که دیدگاه مابعدالطبیعی به افلاطون منسوب می‌شود، دیدگاه تجربی (علمی) هم به شاگرد وی، ارسطو منسوب می‌گردد. اگر افلاطون همواره روی به آسمان داشت، ارسطو روی از آسمان برتافت و به زمین توجه کرد. گفته‌اند و نوشته‌اند که در کلیسای واتیکان اثر نقاشی رافائل هست که در آن افلاطون درحالی‌که با انگشت اشارهٔ خود به آسمان اشاره می‌کند، نقش شده و ارسطو درحالی که به زمین اشاره می‌کند. رافائل خواسته است تا ازطریق این نقاشی نگرش کلی و حرکت بنیادی این دو فیلسوف را نشان دهد. سخن ارسطو هم در نقشهٔ استاد خود، افلاطون مشهور است؛ این سخن که: «حقیقت را بیش از استاد خود، افلاطون، دوست می‌دارم». ارسطو این سخن را در نقد نظریهٔ مُثُل افلاطونی، که بنیادی‌ترین نظریهٔ افلاطون و اساس همهٔ نظریه‌های اوست، بیان می‌کند و بدین‌سان، به آن‌گونه نگرش روی می‌آورد که در برابر نگرش مابعدالطبیعی افلاطونی از آن به نگرش تجربی یا عملی تعبیر می‌شود. از این دیدگاه بود که ارسطو اعلام کرد که سرچشمهٔ زیبایی، علت زیبابودن یک چیز زیبا و حکایت چیستی زیبایی را، نه در آسمان که در زمین و در قلمرو تجربه باید جست‌وجو کرد. به‌نظر ارسطو رمز و راز زیبایی در «تناسب‌وهماهنگی‌اجزاست» و یک چیز، یا یک کل بدان سبب زیباست که‌اجزای تشکیل دهندهٔ آن هماهنگ و متناسب باشد.

چیستی شعر: شعر یکی از زیبایی‌های هنری یا یکی از هنرهای زیباست. زیبایی، دارای انواعی است که یکی از آن‌ها نوع شعر است. قرارگرفتن واژه‌ها در کنار هم به‌شیوه‌ای متناسب و موزون زیبایی می‌آفریند و این نوع از زیبایی را که به‌وسیلهٔ واژه‌ها ایجاد می‌شود، شعر می‌گوییم.

شعر را دو گونه تعریف کرده‌اند:

یکی از دیدگاه محتوا؛ بنابراین دیدگاه، شعر کلامی خیال‌انگیز است و دیگر از دیدگاه لفظ، که براین اساس شعر کلامی است موزون و مقفا (صبور ۱۳۸۴).

بنابراین می‌توان گفت شعر کلامی است که مخیل باشد و علاوه‌براین اجزای موجود در آن تناسب و هماهنگی داشته باشند و از وزن عروضی نیز برخوردار باشد.

بیان مسئله

زیبایی‌شناسی بر دو گونه است:

۱.زیبایی‌شناسی ساختاری و صوری که بر ظاهر اثر تکیه دارد و آن عبارت است از آرایه‌های لفظی که در هنگام خواندن اثر در ظاهر آن‌ها توجه ما را جلب می‌کند.

از میان این آرایه‌ها می‌توان به تشبیه، جناس، واج‌آرایی و دیگر تکنیک‌ها نظیر شکل کاربرد واژه‌ها، به‌گزینی آن‌ها، برجسته‌سازی و عادت‌گریزی یا آشنایی‌زدایی‌های زبانی یا نحوی اشاره کرد.

۲. زیبایی‌شناسی معنوی، که به محتوای اثر مربوط می‌شود و تکنیک‌هایی است که شاعر به‌کار می‌گیرد تا زیبایی اثرش را پس از دریافت آن به‌وسیلهٔ مخاطب تأمین کند و موجب لذت هنری خواننده شود. این معیارها می‌تواند شامل هماهنگی تصویر و عاطفه باشد، یعنی تصویر به‌گونه‌ای توصیف شود که انتظار مخاطب را از حادثه برطرف کند؛ یا وحدت تأثیر اثر ادبی باشد، یعنی متناسب با حال مخاطب باشد و مخاطب در هر لحظه‌ای که آن را می‌خواند لذت هنری ببرد.

ویژگی دیگر، واقعیت مشاهدات و تجارب سرایندهٔ اثر است، شاعر فضایی را احساس و تجربه کرده باشد و هنگام سرودن اثرش دقیقاً آن را وصف کند.

از این گذشته، اجزای اثر ادبی باید هماهنگی داشته باشند. قرینه‌سازی به زیبایی یک اثر بسیار کمک می‌کند.

در این پژوهش سعی کرده‌ایم گوشه‌ای از زیبایی‌های ساختاری و محتوایی غزل‌های سیف فرغانی را نشان دهیم، از آن‌جایی که تعداد غزل‌های این شاعر هنرمند قرن هفتم هجری، زیاد بود، در این پژوهش ۳۰۰ غزل ابتدایی دیوان او بررسی شده و نکته‌های زیبایی‌شناسانهٔ آن را برگزیده، برای خواننده شرح‌داده‌شده‌است.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ سیف فرغانی و آثار او مقالاتی نوشته شده است، آنچه این مقاله‌ها بر آن تأکید دارند، بیشتر مضامین اجتماعی اشعار سیف است. او که زمانهٔ پر تب‌وتاب مغولان و حملات وحشیانه و کشتارهای بی‌رحمانهٔ آنان را به‌چشم خود دیده و دوران سستی و سراسر هرج‌ومرج پس از هجوم مغول را تجربه کرده بود، در آثارش به پیامدهای این هجوم‌های بنیان‌کَن اشاره کرده است.

مقالهٔ سیف فرغانی و انتقادهای اجتماعی، از قدم‌علی سرامی و دیار رفاعی (۱۳۹۱)، به سلوک عرفانی و خانقاه‌نشینی سیف فرغانی اشاره می‌نماید اما از خلال اشعار او توصیف او را از اوضاع آشفتهٔ عصر خویش که حاصل حملهٔ مغول و ادامهٔ خون‌ریزی گماشتگان آنان است، مطرح می‌کند. این مقاله انتقادهای سیف فرغانی را از طبقات گوناگون جامعه، از سلاطین، وزرا و کارگزاران حکومت گرفته تا کسبه و بازاری مطرح می‌کند و برای هریک از انتقادهای تند او نمونه‌هایی‌را می‌آورد.

علاوه‌براین، مقاله‌ای با عنوان «نقد و بررسی تشبیه در قصاید سیف فرغانی» (۱۳۹۲)، آرایهٔ تشبیه، شیوهٔ کاربرد و مشبه و مشبه‌های آن را در قصاید سیف بررسی می‌کند و با ارائهٔ آمارهایی درنهایت اثبات می‌کند که بیشترین مشبهٌ‌به‌های اشعار سیف فرغانی از ابزار و آلات هستند.

چمن‌آرا در پایان‌نامهٔ خود باعنوان «تحلیل موضوعی دیوان سیف فرغانی»، به موضوعات متعدد اشعار سیف فرغانی می‌پردازد و این موضوعات را در قالب‌های توحید، نعت، منقبت و مرثیه، انتقاد اجتماعی،

وصف، شکواییه، مفاخره، عشق، اخوانیات، زبان حال، عرفان و پند و موعظه تقسیم‌بندی نموده و هریک را زیر عنوانی جداگانه بررسی می‌نماید. (چمن‌آرا ۱۳۹۱)

باوجود تمامی این پژوهش‌ها هنوز تحلیل زیبایی‌شناختی مبتنی‌بر آرایه‌های ادبی از اشعار سیف فرغانی، به‌ویژه غزل‌های شیوای او، صورت نگرفته است و پژوهش حاضر ضمن پرداختن به آرایه‌های لفظی و معنوی شعر سیف، راه را برای مقایسه و تطبیق غزل‌های این شاعر عارف با غزل‌های استادان پیش از او به ویژه انوری و خاقانی و همچنین استاد یگانهٔ سخن سعدی شیرازی باز نموده است.

شیوهٔ پژوهش

این پژوهش به صورت کیفی و به شیوهٔ تحلیلی‌توصیفی انجام شده است. بدین‌سان که با تعمق در غزل‌های سیف فرغانی، تعداد ۳۰۰ غزل به عنوان داده‌های پژوهش تعیین شده و صنایع بدیعی و بیان آن شناسایی و شرح شده است.

دربارهٔ سیف فرغانی

سیف‌الدین فرغانی از شاعران برجسته اما مظلوم قرن هفتم هجری است که بسیار دیر شناخته شد و از آثارش جز دیوانی که با تلاش و تصحیح استاد ذبیح‌اله صفا منتشر شده است، اثر دیگری در دست نداریم. دربارهٔ آثار او و شرح زندگانیش تمام دانسته‌های ما منحصر به اطلاعاتی است که از دیوان او به دست می‌آید و صفا در مقدمهٔ دیوانی که از او چاپ کرده، آن‌ها را ذکر نموده است. ظاهراً او از شاعرانی بوده که در دوران جوانی با مشاهدهٔ فترتی که در اثر حملهٔ مغول در تمام جوانب زندگی سیاسی و اجتماعی و دینی جامعهٔ ایرانی به‌وجود آمد، ایران را ترک کرد و از زادگاهش ناحیهٔ فرغانه که در منطقهٔ فرارود (ماوراءالنهر) در مشرق سغد قدیم بود، مهاجرت نمود و چندی به تبریز رفت و سپس راهی آسیای صغیر شد.

بزرگ‌ترین علت گمنامی این صوفی عالی‌قدر در تاریخ ادب فارسی و نزد کسانی که از قرن ششم به بعد به نگارش تذکره‌ها و شرح احوال مردان بزرگ همت گمارده‌اند، این است که سیف فرغانی پس از مهاجرت به آسیای صغیر و سرزمین‌های روم، دیگر به وطن باز نگشته است و در شهر «آق‌سرای[1]» که محل سکونتش بود از دنیا رفت (سیف فرغانی ۱۳۶۴، ۹).

از تاریخ ولادت سیف فرغانی اطلاعی نداریم. او در یکی از قصیده‌هایش زمان تولدش را بیان می‌کند که اشاره دارد به «قران نحوس برای ویرانی جهان، روان‌شدن خون عزیزان به‌سان آب بر سر خاک، افتادن ولایت به دست مردم بی‌عقل و بی‌دین، درآمدن ملک آدمیان در اختیار شیاطین، سرگردانی امرا و سلاطین، شکستن رایت اسلام، پیری و فرتوتی دولت دین و جوانی و برومندی دولت کفر، وزش باد فنا از مهب قهر الهی، و امثال این مطالب که در آثار نویسندگان و شاعران قرن هفتم عادهٔ همهٔ آن‌هنا

[1] Aksaray

تعبیرهایی از هجوم بنیان‌کن مغول و تاتار و فتنه‌های پیاپی در عهد استیلای آن شیاطین پلید است (فرغانی ۱۳۶۴، ۹).

علاوه‌براین، در سراسر دیوان سیف فرغانی تأثیر آشکار سروده‌های سعدی را می‌بینیم و این خود بدین معناست که سیف از معاصران سعدی بوده و با وی مکاتبه و مشاعره داشته است. از آن‌جا که بسیاری از غزل‌های سعدی را جواب گفته است و در یکی از ابیاتش اشاره‌ای هم به وفات سعدی دارد[۱]؛ بنابراین پس از وفات سعدی نیز زنده بوده است.

تنها اثر بازمانده از سیف فرغانی دیوان اوست که خودش آن را گرد آورده و مجموعه‌ای است از قصیده، قطعه، غزل و رباعی که در حدود یازده‌هزار بیت هستند.

آنچه در بررسی غزل‌های سیف فرغانی به‌خوبی موردتوجه قرار می‌گیرد، شباهت بی‌اندازهٔ اشعار او به سعدی است، او که به‌گفتهٔ ذبیح‌اله صفا در مقدمهٔ دیوان (صفا ۱۳۶۴، مقدمه)، شاگرد مکتب سعدی بوده و با وی مکاتبه داشته است، در زمان حیات سعدی شاعری قابل بوده است و علاوه‌بر اشعار عارفانه، غزلیات عاشقانهٔ زیبایی دارد که رد پای کلام سعدی و نیز تأثیر بزرگان شعر فارسی در قرن ششم به‌ویژه انوری و خاقانی در آن‌ها نمایان است و این نشان می‌دهد که سیف فرغانی عصارهٔ تلاش‌های شاعرانی چون انوری در سرودن غزلیات روان و ساده و نیز صاحب استعدادی شگرف در استفادهٔ به‌جا و درست از امکانات زبان و ویژگی‌های بلاغی ادب فارسی است.

بررسی و تحلیل

هدف از نقد زیبایی‌شناسی، شناساندن عوامل زیبایی یک اثر هنری و دریافت علت اشتهار سراینده یا نویسندهٔ آن است؛ از آن‌جا که سیف فرغانی علی‌رغم مهارت مثال‌زدنی در سرودن شعر، ناشناخته مانده است، در این پژوهش سعی نمودیم جنبه‌هایی از شعر او را واکاوی نموده، شیوهٔ تأثیرپذیری او را از استادان مسلم و قله‌های بلند شعر فارسی نشان بدهیم. یکی از جنبه‌های شایان توجه غزل‌های سیف، آرایه‌های ادبی و شگردهای هنری او در سرودن غزل است، از میان این شگردها می‌توان به آرایه‌های ادبی زیر اشاره کرد:

تشبیه

در غزل سیف فرغانی انواع مختلفی از تشبیه را می‌بینیم. تشبیه‌های مفرد، مرکب، مجمل و مفصل. که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

سیف فرغانی چو روی دوست دیدی ناله کن　　عندلیبی و تو را جز روی او گـــــــــلزار نیست

(دیوان: ۸۹)

---

[۱]. برای وقت جوانان کنون که سعدی رفت　　ســـــخن بگو که درین خانقـــاه پیر تویی

که شاعر خودش را به عندلیب تشبیه کرده و داشتن گلزار برای بلبل و روی چون گلزار معشوق برای عاشق، به‌عنوان وجه شبه میان بلبل و شاعر آمده است.

بر ســـــــر بالین عشـــــــاقت به شب خواب چون بلبل سحر خوانی گرفت

(همان: ۹۶)

خواب را به بلبل تشبیه کرده است.

چو فرهاد از غم شیرین ز بهر دوسـت می‌میرم که‌این لیلی بهر جانب چو مجنون کشتگان دارد

(همان: ۱۱۲)

در این بیت علاوه‌بر تلمیحی که به داستان خسرو و شیرین و عاشق‌شدن فرهاد بر شیرین دارد، خود را به فرهاد تشبیه کرده است و مشبه، مشبه‌به، ادات تشبیه و وجه شبه همگی در بیت حضور دارند.

یا در این بیت شاعر سخن خودش را به آب تشبیه می‌کند، و سپس آن را به مروارید مانند می‌کند:

سخن بنده چو آبی اسـت که کرده است آن را دل صدف‌وار به صد خون جگر مروارید

(همان: ۱۳۶)

تشبیه مرکب

علاوه‌بر تشبیه‌های ساده و مفرد، تشبیه‌های مرکب نیز در غزل‌های سیف به‌فراوانی مشاهده می‌شود، که به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌کنیم:

چو چشمهٔ خـــــضر اندر مـــــیان تاریکـــــی لـب تو کرده نهان اندر آب حیوان در

(همان: ۱۴۲)

در این بیت شاعر، لب معشوق را که در درون آب دارد، به چشمهٔ آب حیوان تشبیه کرده است که در میان تاریکی قرار دارد، طرف دوم بیت به طرف اول تشبیه شده است.

ویا در این بیت، سخن‌بردن خودش به نزد معشوق را مانندِ بردن شکر به مصر و بردن دُر به عمان می‌داند، یک طرف سخن خود اوست و در طرف دیگر دو مشبه‌به وجود دارد:

بـــــه نزد تو ســـــخن آورد سیف فرغـــــانی کسی به مصر شکر چون برد به عمان‌در

(همان: ۱۴۲)

یا در این بیت در هر دو مصراع تشبیه مرکب وجود دارد.

در مصراع اول مردم را که در نبود معشوق غمگین هستند، به بلبلی مانند می‌کند که در نبود گل غمگین است و در مصراع دوم خود را از غم معشوق شاد می‌داند همانند بلبل که از آمدن بهار شاد است:

ای جمله بی تو غمگین چون عـــــــندلیب بی گل من از غم تو شادم، چون بلبل از بهاران

(دیوان: ۱۹۸)

تشبیه تفضیل از نمونه‌های دیگر تشبیه است که در غزل‌های سیف وجود دارد و در آن‌ها معشوق را به چیزی تشبیه می‌کند و سپس او را بر آن برتری می‌دهد:

در طبع من که هستم قـــــــربان روز وصـــــلت خوش‌تر ز ماه عیدی در چشم روزه‌داران
(همان: ۱۸۶)

معشوق را به ماه عید رمضان تشبیه کرده و او را بر آن هم برتری داده است.

در این بیت معشوق را ماه می‌داند اما ماهی که لبخند می‌زند و نیز او را سرو می‌داند، اما سروی که راه می‌رود:

گر کسی ماه ندیده است که خـــندید آن است ور کسی سرو ندیده‌است که رفته است این است
(همان: ۸۳)

یا در این بیت معشوق را بر ماه برتری می‌دهد:

مـــــه پیش تو از حـــــسن زند لاف ولـــــــیکن او نوش لـــــب و غمزهٔ چون نیش ندارد
(همان: ۶۵)

تشبیه مفردبه‌مرکب:

روی تو مه تمـــــــــام بر ســـــــــــــرو رخســـــــــاره گل شـــکفته بر ماه
(همان: ۲۰۱)

در این تشبیه چهره به ماهی تشبیه شده است که بر روی سرو قامت قرار گرفته است، و رخساره به گلی که بر ماه شکفته باشد! یعنی مشبه مفرد است و مشبه‌به مرکب و این یکی از انواع تشبیه است.

جناس

یکی دیگر از آرایه‌های ادبی است که کاربرد آن در متن و کشف آن توسط خواننده سبب التذاذ هنری می‌شود و ازاین‌رو، یکی از معیارهای زیبایی‌شناسی ساختاری به‌حساب می‌آید. در غزل‌های سیف فرغانی از آرایهٔ جناس به شکل‌های مختلف استفاده شده است و نکتهٔ جالب در این‌باره آن است که بیشتر واژه‌هایی که سیف به‌وسیلهٔ آن‌ها جناس ساخته است، علاوه بر متجانس‌بودن، تناسبی هم با یکدیگر دارند؛ به نمونه‌هایی از کاربرد جناس در غزل‌های او اشاره می‌کنیم:

ای رفـــــته رونق از گـــــل روی تو بـــــــاغ را نزهـــت نبوده بی رخ تو باغ و راغ را
(همان: ۳۲)

علاوه‌بر جناس ناقص در میان کلمات «باغ» و «راغ»، که اولی به‌معنای بوستان و دومی به‌معنای مرغزار است، میان این دو واژه و واژه‌های گل و نزهت نیز تناسبی وجود دارد.

دوش سلطان حسن از سر کبر بـــا خـــیالـــت کـــه یار غار من است

سخنی در هلاک من می‌گفت غم عشق تو گفت کار من است
(دیوان: ۷۳)

در این بیت، میان کلمات «یار» و «غار» جناس ناقص اختلافی وجود دارد، علاوه‌براین، یار غار به معنی یار وفادار و یادآور داستان مهاجرت پیامبر اکرم است.

جفای تو وفا باشد ازیرا ز نیکو هرچه آید نیکویی هست
(همان: ۵۳)

میان واژه‌های «جفا» و «وفا» که متضاد نیز هستند، جناسی ناقص وجود دارد.

علاوه‌براین، جناس ناقص حرفی، یعنی هنگامی که دو کلمه تنها در مصوت اختلاف داشته باشند نیز در غزل‌های سیف فرغانی دیده می‌شود:

دُر چو در بحر بود چون تو نباشد صافی گل چو بر شاخ بود چون تو به رعنایی نیست
(همان: ۵۳)

به‌علاوه، جناس تام نیز در غزل‌های سیف وجود دارد، در بیت زیر واژهٔ میان اول، به معنای درون و در میان و میان دوم به معنای کمر است.

اگر کمر بگشایی و زلف باز کنی میان موی تو گم گردد آن میان که تو راست
(همان: ۵۶)

یا در بیت زیر، حد نخست به‌معنای تازیانه و دومی به‌معنای حد و حدود است. به‌وسیلهٔ این جناس و کاربرد این واژه‌های متناسب جذابیت هنری نیز ایجاد کرده است.

گر کرده‌ام گناهی در ملک چون تو شاهیی حدم بزن ولیکن از حد مبر جفا را
(همان: ۳۲)

و در این بیت واژهٔ «سر»، دوبار آمده است که یکی به‌معنای نوک موهای معشوق و دیگری به‌معنای سر به‌عنوان عضوی از بدن است:

در حلقهٔ زلف تو هر دل خطری دارد زیرا که سر زلفت پرفتنه سری دارد
(همان: ۶۹)

ایهام

از دیگر آرایه‌های ادبی است که به‌کاربردن آن در متن، ایجاد غافل‌گیری می‌کند و مخاطب پس از دریافت معنای اولیه و ثانویهٔ واژه، از آن لذت می‌برد (همایی ۱۳۸۶)، ایهام به‌شکل ساده و نیز به‌شکل ایهام تناسب در غزل‌های سیف فرغانی بسیار به‌کار رفته است که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم:

از در باغ خودم میوه ده ای دوست که من نه چنان دست‌درازم که رسم تا دیوار
(همان: ۹۱)

واژهٔ دست‌دراز در این بیت دو معنی را به ذهن می‌آورد: ۱. درازبودن دست، یعنی بلندبودن آن برای آن که به دیوار برسد و ۲. مفهوم دست‌درازی را به ذهن می‌آورد؛

علاوه‌براین در بیت:

تو شاهدی نه غـــــــایب ازیرا خـــــــــیال تو از پیش خـــــــــاطر نگرانم نمی‌رود

(دیوان: ۷۷)

ایهام در واژهٔ نگران است که در این بیت هم معنای مضطرب دارد و هم به‌معنای درحال نگاه‌کردن است و واژهٔ شاهد، علاوه‌بر آن‌که به‌معنای حاضر است، معانی نظاره‌گر و زیبارو را نیز دارد.

ایهام تناسب

نوع دیگر ایهام تناسب است که در غزل‌های سیف نمونه‌های بی‌شماری دارد. ایهام تناسب یکی از تکنیک‌هایی است که علاوه‌بر کاربرد هنری ایهام، ویژگی تناسب را در کلام شاعر نشان می‌دهد. هنگامی که شاعر از ایهام تناسب بهره می‌گیرد، علاوه‌بر اینکه یک واژه را در دو مفهوم به خدمت می‌گیرد، واژه‌های متناسب با آن را نیز به‌کار می‌برد و این تناسب و هماهنگی در کلام سیف گاه‌گونه‌ای مراعات نظیر هم هست:

نیست **شـــــیرین** که ز فـــــرهاد برای بوســـــی ملک خـــسرو طلبد شکر رنگین لبت

(همان: ۴۸)

واژهٔ شکر در این بیت مفهوم شیرینی لب را می‌رساند. از سوی دیگر یادآور نام شکر همسر اصفهانی خسرو پرویز است و با واژه‌های شیرین، خسرو و فرهاد تناسب دارد.

از سوی دیگر واژهٔ شیرین در این بیت که نخست به‌معنای شیرین، همسر خسرو است، در هنگام خواندن بدین صورت به ذهن می‌آید که شاعر ضمن آن، می‌گوید: لبت شیرین نیست!

این شکل کاربرد نمونه‌های فراوانی در دیوان سیف فرغانی دارد. استفاده از کلمهٔ شیرین به‌معنای معشوقهٔ خسرو و نیز به‌معنای طعم شیرین، یکی از نمونه‌های استفادهٔ شاعر از امکانات زبانی است که گاه زیبایی‌های بسیار می‌آفرینند.

شـــیرین‌تری ز لیلی و در کـــــوی تو بســـــی فرهاد جان‌سپرده و مجنون بی‌دل است

(همان: ۴۷)

واژهٔ شیرین در اینجا دو مفهوم را به ذهن می‌آورد و ایهام تناسب است.

از آن زمان که چو فرهـــــاد بر تو عـــــاشق شد چو وجد گفتهٔ شیرین اوست **شورانگیز**

(همان: ۶۳)

شیرین هم به‌معنای کلام شیرین است و هم یادآور شیرین همسر خسرو پرویز که با واژهٔ فرهاد تناسب دارد. از این گذشته احتمالاً شاعر نظری هم به واژهٔ شور در شورانگیز داشته است که تضادی هنری و زیبا با واژهٔ شیرین دارد.

اشعـــــار سیف گـــــــــوهر دریای عشق تو است این نظم در سراســـر این بحر کامل است
(همان: ۶۴)

در این بیت واژهٔ بحر مفهوم دریا دارد که با واژه‌های نظم و کامل که نام یکی از بحور عروضی است، تناسب دارد. این بیت را می‌توان ایهام ترجمه نیز به‌حساب آورد، چرا که واژهٔ بحر، ترجمهٔ واژهٔ دریاست که در مصراع اول آمده است.

بیت زیر نیز می‌تواند نمونه‌ای دیگر برای ایهام ترجمه باشد:

ای خوب‌تر ز لیلی، هرگـــــــز مده چو مجنون بر بند رســـــتگاری دیوانهٔ دلم را
(دیوان: ۲۶)

در بیت زیر خرمن مه، که به‌معنای‌هالهٔ دور ماه است در این بیت همراه با واژه‌های گاو و کاه آمده است و علاوه‌بر معنای نخستین، معنای خرمن حاصل از درو را نیز به ذهن می‌رساند.

وصل تو از خود نصـــــــــیب ما نفـــــرستاد خـــــــــرمن مه بهر گاو کاه ندارد
(همان: ۶۴)

و واژهٔ خویش در این بیت که به‌معنای خویشتن است، با واژه‌های بیگانه و پیوند نیز تناسب دارد و مفهوم قوم و خویش را نیز به ذهن می‌آورد.

عاشـــــــق روی تو از خـــــلق بود بیگـــــانه مرد را عـشق تو از خویش ببرد پیوند
(همان: ۷۰)

واژهٔ چنگ در بیت زیر، هم به‌معنای انگشتان دست است و هم با واژه‌های بربط و نالان (به‌معنای صدای ساز) ارتباط دارد و ایهام تناسب می‌سازد.

چو بربط بر کـــــــــناری خـــــــــفته بودیم بزد چنگی و نالان کـــــــــرد ما را
(همان: ۲۷)

کاربرد هنری واژهٔ سر در این بیت توجه را جلب می‌کند، به‌کارگیری واژهٔ سر در ترکیب «سر وقت آمدن»، به‌معنای به‌سراغ‌رفتن، و درعین‌حال تناسب واژهٔ سر با واژه‌های پا و دست کاربردی هنری است که شیوهٔ سعدی را در انتخاب به‌جای واژه‌ها به ذهن می‌آورد و این دست کاربردها در سروده‌های سیف فرغانی کم نیستند که پس از این اشاره خواهیم کرد.

به لطف بر ســـــــر وقت من آ که در طلـــــبت ز پا در آمدم و دست هم به تو نرسید
(همان: ۷۴)

ایهام تناسب از آرایه‌هایی است که در کلام سیف فرغانی نمونه‌های بسیار زیادی دارد و ما تنها به ذکر این مثال‌ها بسنده می‌کنیم.

تضاد

به‌کارگیری کلمات یا مفاهیم متضاد، یکی از آرایه‌های ادبی و از نشانه‌های تسلط شاعر بر زبان و قدرت او در به‌کارگیری واژه‌های متضاد در کنار هم و در خدمت مفهوم یک بیت است. در غزل‌های سیف فرغانی نمونه‌های بی‌شماری از این‌گونه کاربرد هنری می‌بینیم:

حـــــــدیث عـــــــاشقی با او بگـــــــفتیم بخـــــــندید او گـــــریان کرد ما را

(همان: ۲۹)

به‌کارگیری واژهٔ خندیدن در مقابل گریان‌کردن.

در آرزوی رویش چندین عجـــــــب نباشـــــد گر آفتاب از این پس، پیش از سحر بر آید

(همان: ۴۹)

کاربرد هنرمندانهٔ واژه‌های پیش و پس به‌شکل متضاد و در کنار هم.

ای بسا شب که من خشـــــــک‌لب از حسرت تو به زمـین ریختم از دیدهٔ تر مروارید

(همان: ۴۸)

به‌کاربردن واژهٔ خشک در ترکیب خشک‌لب، با واژهٔ تر در ترکیب دیدهٔ تر، از هنرنمایی‌های زبانی سیف است.

در بیت زیر نیز کاربرد واژه‌های یقین و گمان ایجاد آرایهٔ تضاد نموده است:

خـــــلق جهـــــــان مختلف شدند نگـــــــارا پرده برانداز از آن یقین گـــمان‌سوز

(دیوان: ۷۵)

در بیت زیر شاهد هنرنمایی شاعر در به‌کارگیری واژه‌های بی‌تاب و تابان هستیم، شاعر ضمن اینکه به سه حرف اصلی کلمهٔ «تابان»، یعنی «تاب» توجه داشته است، واژهٔ «بی تاب» را در مقابل آن آورده است و تضادی هنری و زیبا میان این دو ساخته است:

بســـــــــان ذرهٔ بـــــی‌تاب بـــــودیم کـنون خورشـــید تابان کـــــرد مـــا را

(همان: ۴۹)

ضمن اینکه واژه‌های ذره، خورشید و تابان هم باهم تناسب دارند و شاعر در به‌کارگیری آن‌ها تعمدی داشته است.

پارادوکس

گونه‌ای از تضاد است که در شعر سیف فرغانی نمونه‌هایی دارد؛ و آن عبارت است از جمع‌کردن دو امر متضاد در ظاهر و باطن، به‌گونه‌ای که جمع آن‌ها در ذهن امکان‌پذیر نباشد.

مـــــرا بلای تو از محنت جـــــــهان برهـــــاند چگونه شکـــر کنم نعمت بلای تو را
(همان: ۴۱)

نعمت بلا، متناقض نمایی است که شاعر به شیوه‌ای هنری آن را ساخته و استفاده کرده است.

مرغ مـــــــرده است دل که صـــــــید تو نیست به تو زنده است هر که جان به تو داد
(همان: ۶۶)

در این بیت نیز، در کاربردی متناقض، جان‌دادن در برابر معشوق را زنده‌شدن می‌داند و می‌گوید هرکه کشتهٔ معشوق شود زنده می‌شود.

اسلوب معادله

آرایه‌ای است که شاعر یک مصراع را بیان می‌کند و در مصراع دوم برای تأکید مفهوم موردنظرش مثالی می‌آورد.

از نیکوان عـــــــالم کس نیست همـــــــسر تو بر انبیای دیگـر فضل است مصطفا را
(همان: ۳۸)

در این بیت، شاعر معشوق را به محمد(ص) تشبیه می‌کند و می‌گوید همان‌گونه که خاتم پیامبران بر دیگر انبیا برتری دارد تو نیز بر دیگر زیبارویان برتری داری. این بیت علاوه‌بر اسلوب معادله، ترک ادب شرعی نیز هست.

در دور خـــــــــــوبی تو بی‌قـــــیمت‌اند خوبان گل در رسید و لابد رونق بشد گیا را
(همان: ۳۶)

در این بیت نیز معشوق را به گل تشبیه می‌کند و دیگر زیبارویان را به گیا یا علف هرز مانند می‌کند که در برابر گل سرخ زیبایی ندارند و اضافی و زائد هستند.

چه بود سود از آن عـــــــــمر که بی دوست رود چه بود فایده از چشم چو بینایی نیست
(دیوان: ۵۵)

عمری که بی معشوق به‌سر رود هیچ فایده‌ای ندارد، وقتی که چشم داشته باشی اما نتواند ببیند چه سودی دارد؟

دوســـــت بی‌هـــــمت نگـــــردد ملک کس مُلک بی شـــــــمشیر نتوانی گرفت
(همان: ۵۲)

در این بیت نیز لازمهٔ به‌دست‌آوردن معشوق را همت و تلاش می‌داند، همان‌گونه که بدون شمشیر نمی‌توان کشورگشایی نمود و مُلکی را از آن خود کرد.

جان بر طـــــبق نهـــــاده به دســـــت نیاز دل پای ملخ به نزد سلیمان هـــــمی برند
(همان: ۷۷)

در مصراع اول مسئلهٔ هدیهٔ جان به معشوق را بیان می‌کند و در مصراع دوم مثالی می‌آورد، بخشیدن جان به معشوق مانند بردن پای ملخ توسط موران به نزد سلیمان است.

لفّ‌ونشر، جمع و تفریق و تقسیم

این آرایه‌ها را که تقریباً از یک دسته هستند، همراه با هم ذکر می‌کنیم و برای هریک از آن‌ها نمونه‌هایی می‌آوریم:

لفّ‌ونشر

بوســـــتانی است که قدر شکر و گل بشکـــــست ناردان لـــــب و لعل شکر گفتارش

(همان: ۱۳۸)

لفّ‌ونشر مشوش است، ناردان لب، که سرخ است، بازار گل را شکسته و لعل شیرین ارزش شکر را از بین برده است.

چو بشنودم سماع او، نگردد کـــم، نخواهـــد شد ز چشمم ژالهٔ اشک و ز گوشم نالهٔ چنگش

(همان: ۱۴۲)

لفّ و نشر مرتب است؛ شاعر می‌گوید صدای او را که شنیدم پس از آن، ژالهٔ اشک از چشمم کم نمی گردد و نالهٔ چنگش از گوشم بیرون نخواهد رفت.

جمع و تفریق و تقسیم

چه نیکـــــــــو هـــــر دو با هـــــــــم اوفتادند دلم با چشمت، این دیوانه آن مست

(همان: ۴۴)

در مصراع اول دل و چشم را در «باهم‌بودن» جمع کرده و در مصراع دوم، تقسیم کرده و «دل» را «دیوانه» و «چشم» را «مست» دانسته است.

در تو حـیرانم و آن‌کـــس که ندانســـت تو را و اندر آن‌کس که بدانست و طلب‌کار تو نیست

(همان: ۴۶)

شاعر صفت حیران‌بودن را میان سه تن جمع کرده است، یکی حیران در جمال معشوق، دیگری حیران در آن که معشوق را نمی‌شناسد و سوم حیران در آن‌کس که معشوق را می‌شناسد اما به‌دنبال به دست‌آوردن او نیست.

مـــــــــرا از حـــــــال عشق و صبر پرســـــــید چه گـــــویم این مقیم و آن سفر کرد

(دیوان: ۸۲)

در این بیت آرایهٔ تقسیم به‌کار رفته است، شاعر نخست مسئلهٔ عشق و صبر را مطرح می‌کند، سپس در مصراع دوم، با به‌کارگیری ضمایر اشارهٔ این و آن از حال آن دو خبر می‌دهد. عشق مقیم است و صبر سفر کرده است.

تلمیح

عبارت است از اشاره به‌یک داستان یا روایت معروف که بیشتر خوانندگان آن را می‌شناسند و شاعر برای عینیت‌بخشیدن به کلامش از آن بهره می‌گیرد.

در شعر سیف فرغانی نمونه‌های زیادی از تمثیل به داستان‌های تاریخی یا منظوم ادب فارسی و یا قصه‌های قرآنی به چشم می‌خورد. مثلاً اشاره به داستان خسرو و شیرین و دلدادگی فرهاد به شیرین از نمونه‌های تلمیح در غزل‌های سیف هستند که این مفاهیم در خدمت بیان مقصود شاعر درآمده‌اند:

ای مدعی که کـــــــردی فرهـــــــاد را ملامت باری ببین و تن زن شیرین خوش‌لقا را

(همان: ۵۶)

یا اشاره به داستان بهرام گور و دلاوری‌های او که در بیت زیر می‌بینیم:

نه عـــــــاشق کند مُلـــــــک دنیا طلـــــــب نه بهـرام شمشیر چـــوبین خوهد

(همان: ۱۳۶)

علاوه‌براین در این بیت، اسلوب معادله نیز وجود دارد و آوردن لفظ چوبین نوعی به‌گزینی واژه است چرا که بی‌درنگ واژهٔ «بهرام چوبین» را نیز به ذهن می‌آورد. واژهٔ چوبین هم ایهام دارد، به‌معنی کنیهٔ بهرام و نیز به‌معنای از جنس چوب است.

در بیت زیر نیز اشاره‌ای به داستان سلطان‌محمود غزنوی و دل‌باختن او به یکی از غلامانش به نام ایاز شده است:

عشق سلـــــطان قاهـــــــر است و کـــــند صد چو محـــــــــمود را غلام ایاز

(همان: ۹۹)

در بیت زیر به داستان لیلی و مجنون و دلدادگی این دو اشاره دارد:

در دل مـــــــــجنون چه ســــــوز بود ز لیلی هـــــــست مرا ای نگار از تو همان سوز

(همان: ۱۰۲)

آشنایی‌زدایی و هنجارستیزی یا عادت‌گریزی

آشنایی‌زدایی یا بیگانه‌سازی در ادبیات و هنر به شگردی اطلاق می‌گردد که بااستفاده از آن نویسنده یا هنرمند در اثر خود به‌گونه‌ای نامعمول به اشیا و پدیده‌ها می‌نگرد و بدین‌ترتیب سعی دارد تا نگاهی نو به اطراف خود بیندازد. این شگرد اقسام مختلف دارد و اگر چه در دوران معاصر نامی برای خود یافته، از دیرباز مورداستفاده بوده است و در ادبیات فارسی بی‌سابقه نیست.

با توجه به تعریف آشنایی‌زدایی، در ژرف‌ساخت بیشتر آرایه‌های ادبی چون تشخیص، استعاره، تشبیه، اغراق، حس‌آمیزی و به‌ویژه پارادوکس می‌توان آشنایی‌زدایی را یافت؛ چرا که در همهٔ این آرایه‌ها شاعر به‌گونه‌ای از واقعیت معمول انحراف می‌یابد و به ما نشان می‌دهد آن‌گونه که فکر می‌کنیم نیست! بنابراین، زیرساخت تمام این آرایه‌ها را می‌توان آشنایی‌زدایی دانست.

آشنایی‌زدایی انواع مختلفی دارد: واژگانی، نحوی و محتوایی که در این مجال شرح آن‌ها نیست و بایستی از آن عبور کنیم اما نمونه‌هایی از این نوع شگرد هنری را در غزل‌های سیف فرغانی یافته‌ایم که اشاره می‌کنیم. در بیت زیر نوعی آشنایی‌زدایی در حوزهٔ محتوا صورت گرفته است.

وصال تو به شب کس را میسر چون شود هرگز که تو چون روز گردانی به روی خود شبستان را

(دیوان: ۶۵)

شاعر می‌گوید وصال تو به شب برای کسی میسر نمی‌شود، تا اینجا خواننده گمان می‌برد معشوق به خاطر پاک‌دامنی یا به هر دلیل دیگر شب را نزد کسی به سر نمی‌برد اما در مصراع بعد می‌گوید: چرا که تو هرکجا قدم بگذاری، آن را چون روز روشن می‌کنی.

هنگامی‌که به مصراع دوم می‌رسیم از آنجا که خواننده انتظار ندارد چنین توضیحی را بشنود، غافلگیر می‌شود؛ پس می‌توان گفت شاعر هنجارگریزی و ترک عادت نموده است.

در بیتی دیگر نیز شاعر از قواعد حاکم بر زبان عدول می‌کند، او می‌خواهد بگوید که وصل تو را حتی در خواب هم نمی‌بینم، اما خواننده گمان می‌برد که غایت دوری معشوق از عاشق سبب این حرمان است. اما شاعر می‌گوید: علت آن است که هرگز به خواب نمی رود!

روز وصـــــــــــلت چون توان دیدن به خواب چون مرا در هـجر تو شب خواب نیست

(همان: ۹۴)

یعنی اگر به خواب بروم می‌توانم وصل تو را در خواب ببینم.

اسلوب حکیم

نوعی دیگر از آشنایی‌زدایی که در حوزهٔ زبانی است و درمیان صنایع بدیعی نام اسلوب حکیم بر آن گذاشته‌اند، آن است که شاعر از امکانات عادی زبان و زمینه‌های ذهنی مخاطب بهره می‌گیرد و واژه‌هایی به رشتهٔ کلام می‌کشد؛ اما نتیجه‌ای که از آن می‌گیرد مطابق با انتظار مخاطب نیست. (همایی ۱۳۸۶)

در بیت زیر می‌بینیم که شاعر آرزوی معشوق را در کنار خودش توصیف می‌کند. با خواندن این بیت خواننده گمان می‌کند عاشق در جایگاهی بالاتر از معشوق قرار دارد و آنچه آرزوی معشوق بوده، در کنار شاعر است حال آن که‌این گونه نیست:

آب چشـــــــــــم من آرزوی تو بـــــــــود آرزوی تو در کـــــــــنار من است

(دیوان: ۹۸)

شاعر خطاب به معشوق می‌گوید تو آرزو داشتی اشک چشمان مرا ببینی و اکنون آرزوی تو محقق شده است و کنار دامانم پر از اشک‌هایی است که در فراق تو ریخته‌ام.

سادگی کلام، برجسته‌سازی و بِه‌گزینی واژه‌ها

این بخش که مهم‌ترین خصیصهٔ کلام سیف فرغانی است، پدیده‌ایست که دلیل اصلی زیبایی سخن اوست و درعین‌حال آن‌قدر طبیعی در کلامش جلوه کرده است که به‌راحتی قابل تشخیص و نام‌بردن نیست.

می‌توان گفت که یکی از ویژگی‌های مهم آثار ماندگار هنری، سادگی زبان و نحوهٔ تعبیر است؛ به گونه‌ای که اگر سخنوری هنرمند بخواهد درون جامعهٔ ادبی جایی برای خود باز کند، باید اثرش تا اندازه‌ای ساده باشد که مخاطب بتواند به‌شایستگی از آن بهره گیرد. خیلی‌ها معتقدند رکن اساسی اثر هنری، سادگی است. منظور از سادگی همه‌فهم‌بودن است، ویژگی مهمی که قدما با عنوان «سهل ممتنع» از آن یاد کرده‌اند و عنصرالمعالی در کتاب قابوسنامه هنگامی که دربارهٔ سادگی بیان سفارش می‌کند، می‌گوید: «و اگر شاعر باشی، جهد کن تا سخن تو سهل ممتنع باشد. بپرهیز از سخن [غامض] و چیزی که تو دانی و دیگری را به شرح آن حاجت آید، مگوی که شعر از بهر مردمان گویند نه از بهر خویش (عنصرالمعالی ۱۳۶۲، ۲۲۷).

پیش از این گفتیم که سیف فرغانی از سعدی تأثیر بسیاری گرفته است و شیوهٔ سخن‌گفتنش به سعدی شباهت دارد. این شاعر گمنام به نظر می‌رسد راز موفقیت سعدی را در به‌کارگیری زبان دریافته و سعی کرده از آن بهره بگیرد. بدین‌سان کلامش چه در غزلیات فراوانی که از سعدی تضمین نموده و چه در سایر غزل‌ها به سعدی بسیار نزدیک است. به گفتهٔ دکتر کاووس حسنلی، «سادگی بیان از ویژگی‌های شعر غنایی است، حتی سخنوران دیرآشنایی چون خاقانی، در غزل زبان و بیانی ساده دارند اما سادگی شعر سعدی گونه‌ای دیگر است. آن‌گونه که صفت سهل ممتنع نامدارتر از همه به سخن سعدی اختصاص یافته است.» (حسنلی ۲،۱۳۸۳)

اکنون به چند نمونه از شگردهای هنری او در به‌کارگیری واژه‌ها و ساختن جمله‌ها اشاره می‌کنیم. یکی از این شگردها، استفاده از الفاظ رایج و پرکاربرد زبان فارسی است که به‌سادگی و روانی کلام کمک می‌کند، در شعر ایجاد تناسب می‌کند و اگرچه به‌چشم نمی‌آید؛ یکی از معیارهای زیبایی و روانی کلام شاعر است. این ویژگی را سیف فرغانی از سعدی گرفته است.

سادگی زبان سعدی را مرهون استفاده از الفاظ رایج و پرکاربرد زبان پارسی به ویژه استفادهٔ او از نام اعضای بدن و ساختن مراعات نظیر و رعایت تناسب و تضاد در کاربرد آن‌ها می‌دانند. به گفتهٔ دکتر اکبر صیادکوه، یکی از پژوهشگران خارجی (مانوکیان) در پژوهشی که بر روی هزار بیت از ابیات غزل سعدی انجام داده، به این نتیجه رسیده است که بخش بزرگی از کلمات به‌کاررفته در غزلیات سعدی را نام اجزای بدن تشکیل می‌دهد (صیاد کوه ۱۳۸۶، ۱۴۹). واژگانی چون دل، چشم، سر، روی، دست و غیره،

علاوه‌بر معنای ظاهری، کیفیات و صفاتی دارند که در طول سنت شعری کسب کرده‌اند؛ بهره‌گیری از ظرفیت این کلمات که همهٔ آن‌ها شناخته و آشنا هستند، یکی از دلایل روانی کلام شاعر است. در شعر سیف فرغانی نمونه‌هایی از این کاربرد به پیروی از سعدی وجود دارد. مانند کاربرد نام اعضای بدن در این بیت:

ز راه چشـــــــم به دل می‌رســـــد خدنگ مژه مرا مدام ز ابروی چون کمان که تو راست

(دیوان: ۹۲)

و کاربرد واژه‌های دست و پا و سر که به شیوهٔ هنری در این بیت‌ها نشسته‌اند:

از عشق خوبرویان من دســـــــــــت شسته بودم پایم به گل فرود شد، در کوی تو قضا را

(همان: ۸۲)

بگـــــــــــیر دست منِ افتاده را که در ره عشق به پای صـــدق به سر می‌برم وفای تو را

(همان: ۸۵)

در بیت زیر نیز این کلمات به‌کار رفته‌اند اما شیوهٔ کاربرد آن‌ها متفاوت است:

این راه را که تـــرک ســـــــــر است اولین قدم از سر گرفته‌اند و به پایان همی‌برند

(همان: ۱۱۸)

در این بیت کلمات سر و قدم در مصراع اول و کلمات سر و پایان در مصراع دوم جلب توجه می‌کند. چنان که می‌دانیم میان واژه‌های «سر» ایهامی وجود دارد، اما از نظر لفظی کاربرد آن‌ها نخست واژهٔ «سر» به عنوان عضوی از بدن را به ذهن می‌آورد، علاوه‌براین، شاعر کلمهٔ «پایان» را در مقابل عبارت «از سر» به‌کار گرفته است که هم به مفهوم «انتها» در برابر «ابتدا» است و هم جزئی از کلمهٔ «پایان»، یعنی «پا» تناسبی با واژهٔ «سر» در مصراع اول دارد. این‌گونه کاربرد واژه، شگردی است که سیف از سعدی گرفته است.

نمونهٔ دیگر برای استفاده از نام اعضای بدن بیت زیر است:

دست تدبیر کـــسی پای گـــــــــــشاده نکند چون دلـی را سر گـــــــیسوی تو آرد در بند

(دیوان: ۷۹)

اگرچه کلمات «دست»، «پا» و «سر» در این بیت معانی استعاری دارند، اما کاربرد آن‌ها همراه هم و با واژهٔ «گیسو» و نیز با واژهٔ «بند» که معنای دومش می‌تواند «پیوندها و مفاصل بدن» باشد، تناسب دارد.

علاوه‌براین، نمونه‌ای دیگر در به‌گزینی واژه‌ها، تناسب کلمات یک بیت با یکدیگر است. مثلاً آنجا که شاعر از دریا سخن می‌گوید، کلماتی چون کشتی، موج و ساحل به کلامش راه می‌یابند:

بحر عشـــــــــــقت گر ازین شیوه زند موج فراق کشتی من نه همانا که به ساحل برسد

(همان: ۷۸)

در بیتی دیگر تناسب میان مزه‌های اصلی است:

نکـــــــنم رو ترش ار تیز شـــــــود کز لب او سخن تلخ چون جان در دل من شیرین است
(همان: ۶۶)

یا هنگامی که از شراب سخن می‌گوید، واژه‌هایی متناسب با آن را می‌آورد:

مستی و دیوانـــــگی از چون منی نبود عجـــب کز شراب عشق تو در من رگی هشیار نیست
(همان: ۷۱)

و در بیتی دیگر تناسب میان پدیده‌های طبیعی است، وقتی از آفتاب سخن می‌گوید، به‌دنبال آن کلمات پرتو، روز، شب و ماه را می‌آورد:

بی رخت ای آفـــــــتاب پـــــــــرتو رویت روز من اسـت آن شبی که ماه ندارد
(همان: ۵۹)

شاهدی دیگر برای این معنی بیت زیر است:

چون سایه نور ندهد بر اوج بـــــــــام گردون بی نردبان مهرش خورشید اگر برآید
(همان: ۶۲)

واژگان سایه، نور، اوج (اصطلاحی نجومی) و آفتاب با هم تناسب دارند؛ ضمن این که واژهٔ مهر علاوه بر مفهوم محبت به‌معنای خورشید نیز هست.

در این بیت نیز تعمدی در به‌کاربردن عناصر اربعه با یکدیگر وجود دارد:

ای دل خـــــام طـــــمع آب برین آتـــش زن چند بر خاک درش باد همی پیماید دست
(همان: ۴۵)

شاعر آب، آتش، خاک و باد را با هم در این بیت آورده است؛ این تناسب میان عناصر چهارگانه نیز از شگردهایی است که به زیبایی و تأثیرگذاری کلام کمک می‌کند و همان‌طور که پیش از این نیز اشاره کردیم، در شعر سیف‌الدین فرغانی مانند دیگر شاعران بزرگ هم‌عصرش، از جمله سعدی، وجود دارد.

نتیجه‌گیری

سیف‌الدین‌محمد فرغانی شاعری است بسیار هنرمند و توانا که تنها قرارگرفتنش در یک زمان در کنار سعدی شیرازی سبب شده که اشعار دلنشینش به‌چشم نیاید؛ اما در زمینهٔ زیبایی‌های لفظی و استفاده از آرایه‌های ادبی و همین‌طور کاربرد علم معانی برتر از همای تبریزی است و در ردیف سعدی قرار می‌گیرد.

سیف‌الدین فرغانی شاعری عارف‌مسلک و آگاه به زبان فارسی است که خواندن دیوان شعریش خالی از لطف نیست و موضوع انکارنشدنی در میان شعرهایش، تأثیرپذیری از سعدی و دیگر بزرگان شعر پارسی است. سیف فرغانی می‌توانست معروف‌تر از این باشد، اگر به آسیای صغیر مهاجرت نکرده بود یا دست‌کم در پایان عمرش به کشورش باز می‌گشت و یا اگر شهر آقسرا، پس از مرگ او نقش سیاسی مهمی می‌یافت تا نام این شاعر که مدفنش شهر آقسرا است، مطرح شود.

ارجاعات به منابع غیر انگلیسی

چمن‌آرا، فاطمه (۱۳۹۱)، *تحلیل موضوعی دیوان سیف فرغانی*؛ پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه ایلام.

حسنلی، کاووس (۱۳۸۳)، *شگردهای هنری سعدی*؛ « مجله(نشریه)شعر»، نیمه دوم تابستان، شماره ۳۷، صص ۳۰-۳۳.

دادبه، اصغر (۱۳۸۸)، *حکایت چیستیِ زیبایی در غزل‌های سعدی*؛ بحثی در فلسفه هزار دیدگاه سعدی، ارائه شده در همایش یادروز سعدی.

سرامی، قدمعلی، دیار رفاعی (۱۳۹۱)، *سیف فرغانی و انتقادهای اجتماعی*؛ عرفانیان در ادب فارسی، پاییز، دوره‌ی ۳، شماره ۱۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *صور خیال در شعر فارسی :تحقیق انتقادی در تطور ایماژهایی شعر پارسی و سیر نظریه از بلاغت در اسلام و ایران*؛ تهران، آگاه.

صبور، داریوش (۱۳۸۴)، *آفاق غزل فارسی*؛ تهران، زوار.

صیاد کوه، اکبر (۱۳۸۶)، *مقدمه‌ای بر نقد زیبایی شناسی سعدی*؛ تهران، روزگار.

فرغانی، سیف الدین محمد (۱۳۶۴)، *دیوان سیف فرغانی*؛ به کوشش ذبیح اله صفا، تهران، دانشگاه تهران.

فرغانی، سیف الدین محمد (۱۳۶۹)، *گزیده‌ی اشعار*؛ تهران، امیرکبیر.

کیکاووس بن اسکندر وشمگیر، عنصر المعالی (۱۳۸۳)، *قابوسنامه*؛ به اهتمام و تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، علمی و فرهنگی.

مشهدی، محمدامیر، عبدالله واثق عباسی، فاطمه ثواب (۱۳۹۲)، *نقد و بررسی تشبیه در قصاید سیف فرغانی*؛ مجله فنون ادبی، اصفهان، دوره ۵ شماره۲.

همایی، جلال الدین (۱۳۸۶)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*؛ تهران، هما.

References

Chaman Ara, F. (2012). *Thematic Analysis of Seyfe Farghani's Poetical works*. MA. Thesis. Ilam University. [in Persian]

Dadbeh, A. (2009). hekāyate čistie zibāyi dar qazalhāye Saadi: bahsi dar falsafeye hezār didgāhe Saadi, In: *Saadi's Memorial Day*. Shiraz, Iran. [in Persian]

Farghani, S.M. (1985). *divāne seyfe farghāni*. Compiled by: Safa, Zabihollah. Tehran: Tehran University. [in Persian]

Farghani, S.M. (1990). *gozideye aʃār*. Tehran: Amir Kabir. [in Persian]

Hasanli, K. (2004). ʃegerdhāye honarie Saadi. *She'r*, Summer 2004, No. 37, pp. 30–33. [in Persian]

Homayi, J. (2007). *fonoune belāqat va sana'āte adabi*. Tehran: Homa.

Mashhadi, M.A., Vaseq Abbasi, A. and Savab, F. (2013). Review Simile in Seife Farghani's Odes. *Literary Art*, Isfahan, 5: 2. pp. 123-148. [in Persian]

Onsorolma'aali, K. (2004). *Qabousnāme*. Compiled and Corrected by: Yousefi, Qolamhossein. Tehran: Elmi va Farhangi. [in Persian]

Sabour, D. (2005). *āfāqe qazale fārsi*. Tehran: zavvar. [in Persian]

Sarami, Qadamali and Dayyar Refaie. (2012). seyfe farghāni va enteqādhaye ejtemāie. *Erfāniyat Dar Adab Farsi*, Fall 2012, Vol. 3, No.12. [in Persian]

Sayyad Kouh, A. (2007). *moqaddamei bar naqde zibāyi ʃenāsie saadi*. Tehran: Rouzgar. [in Persian]

Shafieye Kadkani, M.R. (2011). *sovare xiyal dar ʃe're fārsi: tahqiqe enteqādi dar tatavvore imazhhāyie ʃe're pārsi va seire nazarieye az belāqat dar eslām va irān*. Tehran: Agah. [in Persian]

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Shiva Mottahed (2016) Aesthetics Review of Seyfe Farghani's Lyrics. *Language Art*, 1(1): 37- 58, Shiraz, Iran. [in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2016.03
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/7

Language Art,1(1):pp. 37- 58, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.03
Article No.: 11.31.13958.3758

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Aesthetics Review of Seyfe Farghani's Lyrics

Shiva Mottahed*
Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature Department,
Shiraz University, Shiraz, Iran.

(Received: 18 August 2016; Accepted: 20 September 2016)

The aesthetics of Persian language is the analysis of poems' figures of speech. When we are analyzing the diction of Persian poems, we find similes, metaphors, allusions, synecdoches and symbols or when we are speaking of the secondary objective of the poet or even we talk about the prosodic meter of a poetry; all are aesthetic analysis of Persian language.

Seyfe Farghani is one of the greatest poets in Persian language, but his coincide with the great, Saadi, and his immigration to Minor Asia, were the causes of his remaining unknown; he has been not known as he should be in spite of his wits and harmonious lyrics. Therefore, this research has analyzed the structural aesthetics of Seyfe Farghani's lyrics, figures of speech and sensibility. This article also indicate the influence of Saadi Shirazi on this witty poet in 7 A.H.

Keywords: Seyfe Farghani, Aesthetics, Lyrics, Criticism, Poetry, Figure of Speech.

* E-mail: mottahed_1986@yahoo.com

Language Art,1(1): pp. 59-80, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.04
فصلنامه هنر زبان، دوره ۱، شماره ۱، سال ۲۰۱۶، از صفحه ۵۹ تا ۸۰

بررسی کارکرد نظام کنشی و غیرکنشی در گفتمان‌های ورزشی

زهرا احمدی‌کلاته‌احمد [1]
دکترای زبان‌شناسی و مدرس دانشگاه فرهنگیان مشهد پردیس هاشمی نژاد،
مشهد، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۸ تیر ۱۳۹۵؛ تاریخ پذیرش: ۲ شهریور ۱۳۹۵)

این مقاله به تحلیل کلامی نمونه‌هایی از متن‌های ورزشی روزنامه‌های ایران می‌پردازد و به نظام کنشی (روایی) و غیرکنشی (عاطفی و شناختی و تنشی) در رویکرد نشانه‌معناشناختی نوین در تحلیل متن توجه می‌کند. هدف مقالهٔ حاضر بررسی شرایط تولید معنا از نظر سازوکارهای کنشی و غیرکنشی در گفتمان‌های ورزشی است. بر همین اساس، مشاهده می‌شود که معنا و فرایند تولید آن در همهٔ گفتمان‌ها دارای سازوکارهای یکسان نیستند. در گفتمان (ورزشی)، معنا می‌تواند از ویژگی‌های نظام روایی، عاطفی، شناختی و تنشی تبعیت کند.

با بررسی کارکرد نظام کنشی و غیرکنشی در گفتمان ورزشی و براساس متن‌های منتخب از مطبوعات ورزشی، بسامد کارکرد هر یک از نظام‌های گفتمانی مشخص شده است. گفتمان ورزشی همانند دیگر گفتمان‌ها از تعامل نظام گفتمانی متنوع‌تری بهره‌مند است تا بتواند وقایع و رویدادهای ورزشی را به‌خوبی بازگو نماید؛ اما براساس تحلیل‌های انجام‌شده دربارهٔ متن‌های ورزشی در مقالهٔ حاضر، این نتیجه حاصل می‌شود که نظام کنشی بیش از نظام غیرکنشی زیربنای متن‌های ورزشی را تشکیل می‌دهد.

واژگان کلیدی: گفتمان، نشانه‌شناسی، نشانه-معناشناسی کنشی (روایی)، نشانه-معناشناسی غیرکنشی (عاطفی و شناختی و تنشی).

[1] ahmadikazahra@yahoo.com

مقدمه

زبان را نهادی اجتماعی و ابزاری برای ایجاد ارتباط دانسته‌اند. تعیین واحدی مناسب برای مطالعات معناشناسی زبان همواره مبحثی برای مجادلات زبان‌شناختی در طی چند دهۀ گذشته بوده است. بررسی معنا در چهارچوب جمله به‌عنوان واحد اصلی معناشناختی زبان، از گرایش‌های اخیر زبان‌شناسان بوده است. بررسی معنا در قالب جمله و بدون درنظرگرفتن بافت، مسلماً نمی‌تواند دربردارندۀ تمام مطالب باشد. بافت زبانی و غیرزبانی حاکم بر گزاره‌های بیان‌شده، تأثیری بسزا در درک معنا خواهدداشت. بدین‌ترتیب، نظر برخی زبان‌شناسان نیز درمورد واحد معنایی به پاره‌گفتار معطوف می‌شود و منظور از آن، جمله‌ای همراه با بافت است. لازم به ذکر است که نگرش‌های اخیر معناشناسی پا را از این فراتر گذارده و به معناشناسی متن پرداخته است و آن را به‌عنوان واحد معناشناختی درنظر آورده است. تجزیه و تحلیل کلام، بررسی چگونگی ارتباط عناصر، واژگان، جمله‌های درون آن و بافت زبانی و غیرزبانی حاکم بر آن با درنظرگرفتن تمامی شرایط و روابط بین سخنگو و شنونده یا خوانندۀ آن، چیزی است که در نگرش اخیر به آن توجه شده است.

هرگاه بحث گفتمان به میان می‌آید، دیگر ما با نشانۀ تنها روبه‌رو نیستیم؛ بلکه چیزی است ورای آن، که معنا را فرا می‌خواند همان‌طور که معنا در نشانه تجلی می‌یابد. بنابراین، نشانه و معنا وابسته به یکدیگر، به‌طور هدفمند جریانی را شکل می‌دهند. بر این اساس، نه نشانه به‌تنهایی کارایی دارد و نه معنا بدون نشانه؛ پس برای بیان همۀ توان و کارایی نشانه، از اصطلاح نشانه‌معناشناسی استفاده می‌شود. این دیدگاه به‌دنبال شناخت چگونگی کارکرد، تولید دریافت معنا در نظام‌های گفتمانی است. مقالۀ حاضر نیز از منظر نشانه‌معناشناسی به تحلیل گفتمان‌های ورزشی پرداخته است.

گفتمان[1]

گفتمان عمل یا فعالیتی است که به تولید گفته منجر می‌شود. هر داده‌ای که ما با آن مواجه می شویم عاملی است که از فرهنگ خاصی سرچشمه می‌گیرد و بار معنایی دارد. جهت «تبیین مفهوم گفتمان در ابتدا باید به تعریف اصطلاحات گفته‌پرداز[2]، گفته[3]و گفته‌پردازی[4] پرداخت. گفته‌پرداز کسی است که مسئول تولید متن است گفته‌پردازی عملیاتی است که به تولید گفته منجر میشود و گفته، محصول گفته‌پردازی است. در واقع در هر تولید زبانی، شخصی به نام گفته‌پرداز هست که مسئول متن تولید شده است». (خراسانی ۱۳۹۴، ۳۸)

در بررسی‌های کلامی و تحلیل گفتمان شاهد دو نگرش هستیم: یکی تجزیه و تحلیل کلام که به طورطبیعی گفتگوها، مصاحبه‌ها، گزارش‌ها و سخنرانی‌ها را شامل می‌شود و دیگری تجزیه و تحلیل متن

[1] discourse
[2] Enunciator
[3] statement
[4] Enunciation

که بر روی ساختار زبان نگارش نظیر: انشاها، آگهی‌های و علایم راهنمایی‌و... متمرکز است. در این مقاله، تأکید ما بر متون نوشتاری و به‌طور اخص، روزنامه‌های ورزشی است. به‌عبارت دیگر، کاربرد زبان در نوشتار موردبحث است.

به‌طورکلی هر گفتمان، دو نوع ساختار دارد؛ یکی «ساختار روایتی»[1]که آن را به این دلیل که با تغییر و تحول و گذر از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر همراه است، فرایند روایی یا پویایی کلام می‌نامیم. دیگری «ساختار معناشناختی»[2]که به مطالعات بعدی، اعم از ارتباط، گفته‌پردازی، بی‌ثباتی معنا و غیره می‌پردازد.

تحلیل گفتمان[3]

اصطلاح گفتمان ظاهراً اولین‌بار در مقاله‌های تحلیل گفتمان (۱۹۲۵) نوشتهٔ زلیک هریس[4] به‌کار رفت. هریس در این مقاله، دیدی صورت‌گرایانه و ساخت‌گرایانه از سازه‌های بزرگ‌تراز جمله دارد و می‌گوید تحلیل گفتمان نگاهی صرفاً صورت‌گرایانه به متن است. بعد از او، عده‌ای آن را نقطهٔ مقابل تحلیل نوشتار به‌کار برده‌اند. این عده معتقد بودند که تحلیل گفتمان شامل ساختمان زبان گفتار، مانند گفتارها، مصاحبه‌ها، تفسیرها و سخنرانی‌هاست و تحلیل متن[5] شامل ساختمان زبان نوشتار، مانند مقاله‌ها، داستان‌ها، گزارش‌ها و غیره است.

بعد از آن، برخی از زبان‌شناسان معتقد بودند که تحلیل گفتمان بیشتر به کارکرد یا ساخت جمله و کشف و توصیف روابط آن می‌پردازد. به‌عبارت دیگر، تحلیل گفتمان عبارت است از: رابطهٔ جمله‌ها با یکدیگر و نگریستن به کل آن چیزی که نتیجهٔ این روابط است. آنچه از این تعریف برمی‌آید، این است که ما در تحلیل گفتمان، برخلاف تحلیل‌های سنتی زبان‌شناختی، صرفاً به عناصر نحوی و لغوی تشکیل دهندهٔ جمله به‌عنوان مبنای عمدهٔ تشریح معنا، یعنی بافت متن، سروکار نداریم؛ بلکه فراتر از آن، ما با عوامل برون‌زبانی، یعنی بافت موقعیتی‌فرهنگی و غیره سروکار داریم. بنابراین، تحلیل گفتمان «چگونگی تبلور و شکل‌گیری معنا و پیام واحدهای زبانی را در ارتباط با عوامل درون‌زبانی (بافت متن) واحدهای زبانی، محیط بلافصل زبانی مربوطه و نیز کلام نظام زبانی و عواملی برون‌زبانی (بافت اجتماعی و فرهنگی و موقعیتی) بررسی می‌کند.» (لطفی‌پورساعدی ۱۳۷۱).

زبان‌شناسان در مطالعهٔ تحلیل گفتمان، دو دیدگاه را مطرح کرده‌اند: «نخست، دیدگاهی است که تحلیل گفتمان را بررسی و تحلیل واحدهای بزرگ‌تر از جمله را تعریف می‌کند؛ دیدگاه دیگر، تحلیل گفتمان را متمرکز بر چرایی و چگونگی استفاده از زبان در ارتباط با محیط می‌داند. دیدگاه اول را که به

---

[1] narrative structure
[2] sémiotique structure
[3] discourse analysis
[4] Harris, Zellig
[5] text analysis

شکل و صورت متن توجه می‌کند، صورت‌گرا یا ساخت‌گرا می‌نامند و به دیدگاه دوم که به نقاشی و کارکرد متن توجه دارد، نقش‌گرا می‌گویند». (مطهرنیا ۱۳۸۸)

بنابراین، می‌توان گفت در تحلیل گفتمان، ما با دو عنصر کلیدی سروکار داریم که بایستی به هر دوی آن‌ها توجه کافی نمود: ۱. بافت متن[1] ۲. بافت موقعیت[2]. منظور از بافت متن این است که یک عنصر زبانی در چهارچوب چه متنی قرار گرفته و جمله‌های قبل و بعد آن عنصر در داخل متن، چه تأثیری در تبلور صوری و کارکردی و معنایی آن دارند. در بافت موقعیتی که از آن به بافت غیرزبانی هم یاد می‌کنند، نخستین بار توسط مالینوفسکی[3] به‌کار گرفته شد و بعد از آن، قوم‌نگاران و زبان‌شناسان زیادی آن را به‌کار بردند. در بافت موقعیتی، یک عنصر یا متن در چارچوب موقعیت خاصی که در آن تولید شده است، مدنظر قرار می‌گیرد. (پیران ۱۳۷۵)

تحلیل گفتمان با رویکرد نشانه-معناشناختی

شعیری در گفتگو با خبرگزاری مهر دربارهٔ نشانه-معناشناختی و اهداف آن، معتقد است که نشانه-معناشناسی جریانی علمی است و مانند همهٔ جریان‌های علمی پویایی خود را دارد. همچنین، نشانه-معناشناسی می‌خواهد بن‌بست‌های زبانی یا مطالعات زبانی را که در زمینهٔ معنا مطرح هستند، از بین ببرد و به این مسئله گسترده‌تر نگاه کند. اما از طریق نشانه-معناشناسی، می‌توانیم نوعی نقد، البته نقد نه به معنای نقد ادبی، بلکه نوعی شیوهٔ موشکافانه و دقیق را از تحلیل گفتمان یا متن ارائه دهیم. نشانه-معناشناسی به ما کمک می‌کند تا بتوانیم به‌طورعلمی به بررسی شرایط تولید و دریافت معنا بپردازیم.

درواقع از سال ۱۹۷۰ به بعد، معناشناسان و در رأس آن‌ها گرمس[4] به این نتیجه رسیدند که برای رهایی از بن‌بست نشانه‌ای یا بن‌بست زبان‌معنایی، باید بتوانیم این محدودیتی را که در مطالعهٔ نشانه ایجاد نموده‌ایم، برداریم. یعنی به فراتر از نشانه رفته و به روابط نشانه‌ای نیز بپردازیم. پس در این کشمکش بینِ نشانه‌ایست که معنا رخ می‌دهد اگرنه هر نشانه به‌طورمستقل و جدا از نشانهٔ دیگر چه چیزی را می‌خواهد بگوید؟! (شعیری ۱۳۸۵)

نظام معناشناختی گفتمان

همان‌طور که قبلاً بیان شد هر گفتمان دو نوع ساختار دارد: یکی ساختار روایتی که به دلیل تغییر و تحول و گذر از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر، به فرایند پویایی کلام نیز معروف است، و دیگری ساختار معناشناختی که از آن به‌معنای ابتدایی تعبیر کردیم. در بحث ژرف‌ساخت گفتمان، ساختار معناشناختی وابسته به ساختار روبنایی یا روایی گفتمان است.

[1] Co-text
[2] Context of situation
[3] Malinowski
[4] Greimas

معناشناسی به‌گونه‌ای که امروزه در اروپا و به‌خصوص در فرانسه مطرح است، سه شیوهٔ رسیدن به معنا: کنشی(روایی‌کنشی)، سودایی‌عاطفی و شناختی را هنگام بررسی کلام مهم می‌داند.

طرح‌واره‌های فرایندی گفتمان

عمل گفتمان نه تنها عملی پیچیده است بلکه فقط به حوزهٔ احساسات محدود نمی‌شود، همچنین عملی هوشمند است و به‌همین دلیل دربرگیرندهٔ سلسلهٔ اطلاعات و شناخت‌هایی است که ما در پی رسیدن به شرایط تولید و چگونگی کارکرد آن‌ها در گفتمان هستیم. گفتمان را می‌توان عملی دانست که می‌تواند طرح‌واره‌ای هوشمند از فرایندی که در آن قرار گرفته است، ارائه کند. این فرایندها عبارت اند از: فرایند روایی کلام، فرایند عاطفی گفتمان، فرایند شناختی یا تنشی گفتمان و... .

معناشناسی کنشی (فرایند روایی کلام)

تغییر و تحول از شاخص‌های مهم معناشناسی کنشی است؛ زیرا چنین دیدگاهی معنا را به تغییر و تحول و گذر از وضعی به وضع دیگر معطوف می‌داند. در این حالت، اگر بتوان از معنایی صحبت کرد، این معنا در غالبِ «شدن» تجلی می‌یابد. چون از دیدگاه کنشی، آن چه ما هستیم ایجاد معنا نمی‌کند؛ بلکه آنچه ما می‌شویم (حرکت به‌سوی جلو) معناساز است. بنابراین، تغییر و تحول با «شدن» سازگار است نه با بودن. برای مثال، اگر کسی بخواهد نقاش شود، باید عملیاتی انجام دهد و فرایندی پویا را طی کند، به‌عبارتی با برنامه‌ریزی پیش رود تا آن کسی شود که اکنون نیست.

نظام روایی گفتمان (نظام کنشی) مبنی بر تغییر مناسب معناست. به‌عبارت دیگر، هر گاه براساس کنش یا برنامه‌ای نظام‌مند و منطقی، در وضعیت عامل اصلی یا عوامل گفتمان تغییری به‌وجود آید (به عنوان مثال، در ماجرای سیندرلا، ماجرا از فقر و تنگ‌دستی (حالت اولیه) به ثروت و خوشبختی (حالت ثانویه) تغییر معنا می‌دهد) می‌توان گفت که معنا تحقیق یافته است.

در نظام روایی، با مراحل منطقیِ دخیل در تغییر معنا روبه‌رو هستیم. کنش از نطقه‌ای آغاز می‌شود، پس از طی مراحلی، به‌سوی نقطهٔ پایانی پیش می‌رود و در آنجا مراحل پس از تحقق تغییر معنا پایان می‌یابند. چنین نظام نشانه‌معناشناختی را باید نظامی بسته خواند زیرا تغییر معنا تابع منطق نشانه معناشناختی است و با تحقق این تغییر، فرایند روایی به‌پایان رسیده و متوقف می‌شود. به نشانه معناشناسی روایی[1]، نشانه-معناشناسی بسته[2] نیز می‌توان گفت. نام دیگری که می‌توان بر گفتمان روایی نهاد، گفتمان پویاست؛ زیرا مجموعهٔ عوامل تشکیل‌دهندهٔ آن حرکتی روبه‌جلو دارند، درمقابلِ چنین گفتمانی، «گفتمان توصیفی» قرار دارد که ایستایی از ویژگی‌های بارز آن است. در گفتمان توصیفی،

[1] sémiotique narrative
[2] sémiotique close

زمان از حرکت باز می‌ایستد، هیچ چیز دچار تغییر نمی‌شود و آنچه بر گفتمان حاکم است نوعی ایستایی صِرف است، حال آن که در گفتمان روایی تغییر یا دگرگونی از شرایط اساسی آن به‌شمار می‌آید.

پویایی کلام که با مسألهٔ گذر از مرحله‌ای به مرحلهٔ دیگر برای ایجاد تغییر وضع، گره خورده است بحثِ «شدن» را به‌میان می‌آورد. «شدن» اساس معناشناسی گرمس را تشکیل می‌دهد؛ به قول این معناشناس، معنا هنگامی پدید می‌آید که تغییری رخ دهد. ژاک فونتنی[1] معتقد است که در این حالت «شدن در معنای عام آن، پیوستگی و استمراری است که در تغییر و دگرگونی به ثبت می‌رسد.» در «شدن» مقولهٔ «غایت»[2] و «نیل»[3] وجود دارد. «غایت» فاعل را در یک نظام حرکتی باز و پویا قرار می دهد، درحالی که «نیل» نظام حرکتی را می‌بندد و موجب توقف می‌شود. زمانی که غایت و نیل کاملی در کار باشد، فاعل خوشنود می‌شود و دلیلی برای برنامه‌ریزی و حرکت نمی‌بیند.

مراحل فرایند تحولی کلام

در اولین مرحله از فرایند تحولی یا روایی کلام، پای یک«قرارداد» در میان است. همین قرارداد است که ارزش عملی را تعیین می‌کند. دومین مرحله، توانشی لازم برای انجام عملیات، هم از نظر مادی (تجهیزات) و هم از نظر شناختی (طرز استفاده از آن‌ها) را شامل می‌شود که به‌نام «مرحلهٔ توانشی» معروف است. مرحلهٔ سوم از مراحل فرایند پویایی کلام، «مرحلهٔ کنشی» خواهد بود و آخرین مرحله از مراحل فرایند روایی، ارزیابی عملیات تحقق‌یافته است. با توجه به نکات ذکرشده، می‌توان مراحل فرایند روایی یا تحول کلام را به ترتیب زیر نشان داد:

۱. عقد قرارداد؛ ۲. مرحلهٔ توانشی؛ ۳. مرحلهٔ کنشی؛ ۴. مرحلهٔ ارزیابی.

فرایند تنشی گفتمان

مهم‌ترین طرح‌وارهٔ فرایندی هوشمند در حوزهٔ سخن به گفته استاد شعیری در کتاب «تجزیه و تحلیل نشانه-معنا شناختی گفتمان»، طرح‌وارهٔ تنشی است که دو بُعد «فشاره‌ای (قبض)» و «گستره‌ای (بسط)» دارد. فشاره همان بعد عاطفی است و گستره همان بعد هوشمند است که باعث گشایش، تعدد و فاصله می‌شود. تعامل این دو بعد یا ما را با فشار عاطفی مواجه می‌سازد که در این حالت، تنش در بیشترین میزان آن تحقق می‌پذیرد یا به‌سوی گسترهٔ شناختی هدایت می‌نماید که در این صورت، با افت تنش عاطفی و دربردارندگی رهایی سخن از گستردگی زیاد، روبه‌رو می‌شویم. طبق گفتهٔ ژاک فونتنی طرح‌وارهٔ تنشی فرایند گفتمانی چهار گونه دارد، این طرح‌واره از اصل محور x وy پیروی می‌کند. محور

[1] Fontanille, Jacques
[2] visée
[3] saisie

x همان محور قبضی یا فشار عاطفی و محور y همان محور بسط یا گسترهٔ شناختی است. تعامل دو محور x و y چهار حالت را به‌وجود می‌آورد:

۱. *طرح‌وارهٔ فرایندی افت یا تنزلی تنش*: در این حالت، با کاهش فشار عاطفی و گسترش گونه های شناختی مواجه هستیم.

۲. *طرح‌وارهٔ فرایندی افزایش یا اوج فشارهٔ عاطفی*: این طرح‌واره ما را به‌سوی حضور عاطفی یا فشارهٔ بالا هدایت می‌کند؛ یعنی کلیهٔ عناصر و نشانه‌های مطرح به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که ما را به‌سوی نقطهٔ انفجار می‌کشانند.

۳. *طرح‌وارهٔ فرایندی افزایش هم‌زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها*: در این حالت، افزایش هم‌زمان فشار بر محور عاطفی و محور شناختی وجود دارد. پس، در دو محور، حرکتی روبه‌رشد جریان دارد.

۴. *طرح‌وارهٔ فرایندی کاهش هم‌زمان قدرت فشاره‌ها و گستره‌ها*: در این فرایند، به‌همان‌اندازه که از قدرت فشاره‌ها کاسته می‌شود، گستره‌ها نیز قدرت و اهمیت خود را از دست می‌دهند. (شعیری ۱۳۸۵، ۳۴-۴۴)

فرایند شناختی گفتمان

در گفتمان، شناخت جریانی فعال است که موجب بروز راه‌کارها یا شگردهای زبانی می‌گردد. این شگردها دائماً درحال تولید، تکثیر، جابه‌جایی، دگرگونی، حذف، جایگزینی یا زایش گونه‌های شناختی دیگر هستند. شناختِ گونه‌ای گفتمانی است که در عمل گفتمان به‌کار رفته و بازسازی می‌شود و به شکلی انسجام‌یافته از طریق چالش یا تبانی، بروز پیدا می‌کند و تحقق می‌یابد.

نشانه‌معناشناسی نوین با این موضوع که شناخت انتقال اطلاعات است، مخالف نیست؛ بلکه بر این نکته تأکید دارد که هیچ تولید زبانی، نمی‌تواند ادعای ایجاد یا ارائهٔ شناختی کامل را داشته باشد. شناخت در تولیدات زبانی و اعمال گفتمانی، یعنی تأثیرگذاری بر شناختی به‌ثبت‌رسیده و برهم‌ریختن گونه‌های شناختی رایج برای ایجاد شکلی جدید یا گونه‌ای متفاوت از شناخت همان چیز. مثلاً در همهٔ تابلوهای عصر عاشورا، موضوع یکی است ولی شیوهٔ ارائهٔ گونهٔ شناختی متفاوت است.

تعریف شناخت در حوزهٔ گفتمانی

شناخت زمانی ایجاد می‌شود که ما، از چیزی آگاهی کسب می‌کنیم. در زبان افعالی وجود دارند که دارای بار شناختی هستند مانند مطلع‌شدن، آگاه‌شدن، دریافتن، فهمیدن، متوجه‌شدن، باخبرشدن و...؛ اما مهم‌ترین فعل مرتبط با مسئلهٔ شناخت به‌طورمستقیم، فعل «دانستن» است. در تمام واژه‌های مربوط به شناخت، نکتهٔ بدیهی این است که از موضوعی یا چیزی شناخت حاصل می‌گردد. نکتهٔ دیگر ارزشی است که آن موضوع دارد؛ یک موضوع زمانی در چرخهٔ ارتباطی قرار می‌گیرد که ارزش مبادله را داشته

باشد. ارزش دارای دو جنبهٔ مادی و غیرمادی است. منظور از شناخت مادی (فنی)، شناختی کاربردی و حرفه‌ای است. درحالی که شناخت غیرفنی یا غیرحرفه‌ای و غیرکاربردی، شناختی است که بر نوع رابطهٔ ما با عنصری از دنیا تأثیر می‌گذارد یا اینکه جهان‌بینی ما را دربارهٔ موضوع یا چیزی که با آن مواجه هستیم، تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. بنابراین، شناخت را برحسب نوع آن باید تعریف نمود. شناختِ فنی شناختی است که بر کنش استوار است و آن را گونهٔ شناختی‌کنشی می‌نامند. شناخت کنشی شناختی است که دارای سیر منطقی است و از جنبهٔ استدلالی برخوردار است و دارای مراحل خاصی است. به عنوان نمونه، مراحل راه‌اندازی یک وسیلهٔ برقی یا طرز کار یک ماشین برقی یا مکانیکی یا مراحل نقشهٔ دستبرد به یک بانک نیز از همین امر پیروی می‌کنند. آنچه اهمیت دارد، برنامه‌ای است که دارای ترتیب خاص خود باشد.

شناخت اسطوره‌ای، شناختی است که تعیین‌کنندهٔ شرایط حضور یا گونهٔ زیستی ما در مقابل یک موضوع یا جریان است و آن را «شناخت شَوِشی»[1] نیز می‌نامند؛ یعنی گونه‌ای پدید می‌آید تحت‌عنوان زیست‌شناخت که تعیین‌کنندهٔ رابطهٔ حساس بین انسان و شیء یا موضوع موردنظر است. در این رابطه است که ما از لذت و هیجان برخوردار می‌شویم، به‌وجد می‌آییم و شگفت‌زده می‌شویم. این نوع شناخت با «شدنِ» ما در ارتباط مستقیم است برای همین آن را شوشی می‌نامند. حضور اسطوره‌ای، حضور قوی و قدرتمند است که دیگر نیاز به استدلال و صغری‌کبری‌چیدن ندارد؛ و به‌جای دانش‌آفرینی، باورآفرین است. جنس آن رخدادی است، درحالی که شناخت کنشی دارای جنسی ترتیبی یا برنامه‌ای است.

رابطهٔ شناخت و کنش

با تأمل در طرح‌وارهٔ فرایند روایی گرمس، متوجه می‌شویم که به اعتقاد این نشانه‌معناشناس در اکثر داستان‌ها، روند حاکم بر حرکت متن به‌گونه‌ای است که همه چیز از یک نقصان آغاز می‌شود و سپس با عقد قرارداد یا پیمان، وارد مرحلهٔ کنش می‌گردد. درپایان این مرحله نیز، فعالیت ارزیابی شناختی آغاز می‌گردد؛ یعنی عملیات انجام‌گرفته توسط خودِ قهرمان داستان یا بدعت‌گذار حرکت، ارزیابی می‌شود. در اینجا، دو نوع ارزیابی مطرح می‌شود: ۱. ارزیابی شناختی که شامل بررسی عملیات و نتایج به‌دست‌آمده براساس شواهد و مدارک است و ۲. ارزیابی عملی، که به معنی اجرای حکم یا عمل تنبیه یا پاداش در مورد کنشگر است.

فرایند عاطفی گفتمان

گونه‌های عاطفی تا مدت‌های مدید در مطالعات روان‌شناختی و ادبی موردبررسی قرار می‌گرفتند، اما بازشناسی گفتمان در سال ۱۹۹۱ کمک کرد تا برای گونه‌های عاطفی، سازوکارهای زبان‌شناختی قائل شویم.

[1] savoir événementiel

عواطف، همچون عطری هستند که در سرتاسر گفتمان پخش می‌شوند و فضای آن را با بوی ملایم یا تندِ خود تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. مطالعهٔ جریان عاطفی گفتمان به هیچ‌وجه به‌معنای مطالعهٔ خصوصیات عاطفی و روانی شخصیت‌های گفتار نیست؛ بلکه به‌معنی بررسی شرایط شکل‌گیری و تولید نظام عاطفی و چگونگی ایجاد معنا از طریق آن است. در هنگام تولیدات زبانی، دیگر نمی‌توان وجود چند واژهٔ عاطفی را برای بحث دربارهٔ نظام عاطفی گفتمان کافی دانست، بلکه باید از راهبردهای عاطفی سخن به‌میان آورد.

ژاک فونتنی معتقد است که عواطف در تقابل با کنش‌ها قرار دارند و این گفته ما را بر آن می‌دارد تا از معناشناسی روایی یا زنجیره‌ای به نشانه‌معناشناسی نوین یا عاطفی وارد شویم. به‌عبارتی، می‌توانیم دو دورهٔ مهم برای نشانه‌معناشناسی در نظر بگیریم: دورهٔ اول که دورهٔ نشانه‌معناشناسی برنامه‌مدار، انعطاف ناپذیر یا روایی است و دورهٔ دوم که آن را دورهٔ نشانه‌معناشناسی احساسات و عواطف می‌نامیم. در دورهٔ اول، معنا تابع تغییرات مرحله‌ای است. معنا زمانی شکل می‌گیرد که رفع نقصان انجام پذیرد. اما در دورهٔ دوم، معنا دیگر تابع تغییرات مرحله‌ای نیست، دیگر قرار نیست از وضعیتی مشخص به وضعیت مشخص دیگری برسیم. معنا، عنصری است ناپایدار و آنچه ما به آن دست می‌یابیم، همین ناپایداری است. به عبارتی دیگر، ما از نشانه‌معناشناسی کنش‌ها به نشانه‌معناشناسی سوداها روی می‌آوریم.

انتشار کتاب معناشناسی عواطف، توسط گرمس و فونتنی تحول عظیمی در حوزهٔ نشانه‌معناشناسی به‌شمار می‌آید. آنان معتقد به‌وجود فضای تنشی هستند که بر اساس آن، شرایط عاطفی گفتمان تنظیم می‌گردد. در چنین فضایی، به‌محض احساس کمترین اختلاف، پتانسیلی که سبب ازهم‌پاشیدگی توازن و تعادل و تقارن بشود، تغییراتی جهت‌دار و پیش‌بینی‌کننده به‌وجود می‌آید.

هرگاه در فضای تنشی، مقاومتی یا مانعی بر سر راه جریان تنشی به‌وجود آید، به‌طوری که باعث تغییر مسیر آن جریان شود، جبهه‌های متفاوتی شکل می‌گیرد که نتیجهٔ آن ایجاد ساختارهایی مسئله ساز است که در آن‌ها نیرویی منحصربه‌فرد در مقابل نیروهای مخالف یا رقیب، جبهه‌گیری می‌نماید.

درکل، دنیای عاطفی دنیایی است که در تقابل با منطق روایی قرار می‌گیرد. دنیایی است که بر کنش استوار نیست، بلکه شوش در آن حرف اول را می‌زند. دنیایی که نظام ناپیوسته را ترک می‌کند و بر نوعی پیوستگی یا استمرار استوار است. به‌عبارتی، دنیایی سودایی‌عاطفی، یعنی توقف دنیای کنشی یا نظام منطقی و شناختی و خروج از فرایند پویا و حرکت‌مداری که در پی وصال به هدفی معین است. شوش‌گر سودایی تسلط بر خود و دنیای پیرامون خود را از دست داده است و انتظار هیچ کنشی که مبتنی بر شناخت باشد از او نمی‌رود؛ بلکه اوست که تحت تأثیر کنش‌ها و واکنش‌های دنیای پیرامون خود قرار دارد.

در زبان طبیعی، عواطف از طریق واژه‌ها شناسایی می‌شوند. واژگان عاطفی حکم کلید یا دکمه را در ناو نظامی دارند. منظور اصلی از مطالعهٔ عواطف، بررسی ناو، نقشی است که آن کلید یا دکمه در ارتباط با همهٔ کلیدهای دیگر و در مجموعهٔ نشانه‌ها و تعامل بین آن‌ها ایفا می‌کند. گفتمان عاطفی یعنی

مطالعهٔ عواطف در شرایط پویا، در فرایند و در رابطه با مجموعهٔ نشانه‌های دیگر و همچنین با توجه به فرهنگ فردی که این نشانه‌ها به او تحمیل شده است. جایگاه واقعی مفهوم عاطفی در بافت گفتمانی تجلی می‌یابد. عواطف عناصری هستند که همواره موردقضاوت و ارزش‌گذاری قرار گرفته‌اند. بنابراین، باید همواره سهمی برای جریان ارزش‌گذاری که سوداها را از نظر اخلاقی و فرهنگی به عرصهٔ ارزیابی و قضاوت می‌کشاند، قائل شد. به‌عنوان مثال، غرور از جمله عواطفی است که با توجه به بافت و شرایط تجلی آن، می‌تواند بسیارمثبت (غرور زیبا)، مثبت (غرور مناسب)، منفی (غرور بیجا) یا بسیارمنفی (غرور زشت) تشخیص داده شود. این نوع نگرش‌ها دربارهٔ غرور نتیجهٔ جایگاهی است که گفتمان برای آن قائل شده است وگرنه واژهٔ غرور به‌تنهایی و خارج از گفتمان، یک معنا دارد.

مسئلهٔ دیگری که در مطالعهٔ نظام سوداها نباید از نظر دور داشت، مسئلهٔ تنش‌داربودن عواطف است. همهٔ ما می‌دانیم که از بسیارمنفی تا بسیارمثبت نوعی تنیدگی در کار است که می‌توان آن را به سیر صعودی تعبیر نمود. به‌همان‌ترتیب که بسیارمثبت تا بسیارمنفی سیری نزولی را نشان می‌دهد.

به‌هرحال، رویکرد واژگانی در بحث عاطفی، یعنی پرداختن به یکی از مواد تشکیل‌دهندهٔ متن، درحالی‌که در شکل‌گیری نظام عاطفی، ساختار جامع‌تری دخالت دارد که دربرگیرندهٔ ساختارهای جزئی، مثل جمله و واژه است. از آن‌جا که عواطف با ارزش‌ها مرتبط هستند و ارزش‌ها در بالاترین مرتبهٔ کلام، راهی به‌جز بررسی نظام عاطفی در مجموعهٔ گفتمانی وجود ندارد.

گفتهٔ روایی یا کنشی فرایندی است که به‌واسطهٔ نتیجه‌ای که به‌بار می‌آورد (تغییر از حالت اولیه به‌سوی حالت ثانویه) اهمیت می‌یابد و این درحالی است که گفتمان عاطفی، نه از دیدگاه فرایندی که نتیجهٔ آن «تغییر» است؛ بلکه به‌واسطهٔ فرایندی که محل حاضرسازی و به‌صحنه‌کشیدن رخدادهاست، اهمیت می‌یابد.

طرح‌وارهٔ فرایند عاطفی گفتمان

مراحل فرایند عاطفی گفتمان مختص هر متن را می‌توان در مراحل زیر نشان داد:

۱. *مرحلهٔ تحریک عاطفی*[1]: که در آن شوش‌گرِ عاطفی دچار حسی خاص می‌شود و حضوری عاطفی از نظر گستره‌ای‌فشاره‌ای در او شکل می‌گیرد. آهنگ و حرکت شوش‌گر دستخوش تغییر است. کندی، شتاب، ناآرامی و توقف در این مرحله با تنش‌های عاطفی از طریق آهنگ یا ریتم کلامی بروز می‌نماید.

۲. *مرحلهٔ آمادگی یا توانش عاطفی*[2]: که طی آن شوش‌گرِ عاطفی با هویت فعلی مؤثر ظاهر می گردد. شوش‌گر آمادگی لازم برای کسب هویت عاطفی را پیدا می‌کند.

---

[1] éveil affectif
[2] dispootion affectif

۳. *مرحلهٔ هویت یا شوش عاطفی*[1]: از مراحل اصلی به‌شمار می‌رود. همانند محوری اصلی عمل می‌کند و نقش جایگاه مرکزی را در مجموعهٔ این مراحل عاطفی بر عهده دارد. در این مرحله تغییر رخ می‌دهد و شوش‌گر هویت عاطفی خاصی را از خود بروز می‌دهد. تمام تخیلات، تصورات، پندارها و بالاخره تردیدهای شوش‌گر پاسخ قطعی یافته و نتیجهٔ آن تحقق حالت عاطفی مشخصی است.

۴. *مرحلهٔ هیجان عاطفی*[2]: نتیجهٔ تغییر وضعیت و هویت عاطفی بروز هیجاناتی است که نشانه های فیزیکی دارد و می‌توان آن را با بیان جسمی یا فعالیت جسمانی یکی دانست مانند لرزیدن، تکان‌خوردن، ازجاپریدن، بی‌قراری‌کردن و...، این رفتارهای جسمی عکس‌العمل‌های قابل مشاهده هستند که شوش‌گر پس از کسب هویت عاطفی از خود بروز می‌دهد.

۵. *مرحلهٔ ارزیابی عاطفی*[3]: آخرین مرحلهٔ فرایند عاطفی به‌شمار می‌رود که نوعی ارزیابی یا قضاوت است و می‌تواند در هر یک از مراحلِ این فرایند صورت گیرد.

مراحل فرایند عاطفی گفتمان را می‌توان به‌صورت زیر خلاصه کرد:

تحریک یا بیداری عاطفی ← آمادگی یا توانش عاطفی ← هویت یا شوش عاطفی ← هیجان عاطفی← ارزیابی عاطفی

نمونه‌های تحلیلی از گفتمان‌های ورزشی

نمونهٔ ۱

سوریان: «مدال‌های طلای من در چشم مسئولان مفرغ است!»

(روزنامهٔ گل، پنج‌شنبه ۵ آذرماه۱۳۸۶، ص ۸)

«هیچ انگیزه‌ای برای حضور در المپیک ندارم!»

«با کمری آسیب‌دیده در چین، همهٔ رقبایم را از پیش‌رو برداشتم تا برای وطنم افتخاری دوباره کسب کنم. اما باز هم آب از آب تکان نخورد. به همهٔ مشکلات پشت کردم و در باکو سومین طلای جهان را به سینه زدم، اما ظاهراً طلاهای من برای مسئولان به‌اندازهٔ مفرغ هم ارزشی ندارد!»

شکل‌گیری فرایند معنا

چرا با نظام فرایندی مواجه‌ایم؟ به دلیل این که در ابتدای گفتمان جریان عبور از طلا به مفرغ شکل گرفته است که این جریان خود تابع نظامی پیش‌گزاره‌ای است. یعنی اینکه قبلاً باید در دنیای کنشی، طلایی وجود داشته باشد (کسب شده باشد) تا بتوان از تبدیل و سقوط آن به مفرغ سخن گفت.

[1] Pivot affectif
[2] émotion affectif
[3] moralization affectif

گونه‌های مختلف نشانه‌معناشناختی

در این گفتمان شاهد بروز گونه‌های مختلف نشانه‌معناشناختی (روایی، عاطفی، شناختی) هستیم که به توضیح آن‌ها می‌پردازیم:

از بین‌رفتن تعامل یا حذف آن: تعامل بین مسئولان و قهرمان (کنشگر)

در مرحلهٔ آخر فرایند روایی، ارزشیابی و قضاوت صورت نگرفته یا ناقص صورت گرفته است و همین امر سبب بی‌انگیزگی قهرمان شده است. قرارداد ذهنی یا فرضی قهرمان چه بوده است؟ بُردن، و در صورت بردن، قدرشناسی یا قدردانی‌کردن از قهرمان از جانب مسئولان. قهرمان در دو مرحلهٔ توانشی و کنشی موفق بوده است چرا که کسب مدال طلا نشان‌دهندهٔ این موفقیت است. ولی چون در پایان، کنش‌گزاران مرحلهٔ قضاوت یا ارزشیابی را که تشویق و قدرشناسی است به‌خوبی انجام نداده‌اند، انگیزه ازبین رفته و رابطهٔ جانشینی اتفاق افتاده است که در این رابطه، مفرغ به‌جای طلا نشسته است.

در اینجا، بحث انتظار کنشگر نیز مطرح می‌شود (رویکرد عاطفی). شاید در قرارداد اولیه، هیچ جا قید نشده باشد که در صورت بردن، مسئولان قدرشناسی می‌کنند. ولی این به‌عنوان فرض ذهنی در ذهن کنشگر وجود دارد. انتظار قدرشناسی و تشویق ملّی چیزی است که پاداش را تکمیل می‌کند و طلای کسب‌شده را طلا معرفی می‌نماید نه مفرغ.

به این دلیل نظام عاطفی دچار شکست و پشتوانهٔ روایی آن دچار ضعف می‌شود، یعنی اینکه مرحلهٔ نهایی نظام روایی که ارزیابی و تشویق است، ناقص صورت گرفته و به‌همین دلیل، نظام عاطفی دچار نقصان شده است که این نقصان با واژهٔ «هیچ انگیزه‌ای» نمایه می‌شود.

درپایان، بحث شناختی نیز مطرح می‌شود، و آن این است که طلا همیشه طلا نیست. معیار اقتصادی آن مشخص است، اما معیار اقتصادی آن تحت‌تأثیر معیارهای اخلاقی و مرامی و فرهنگی قرار می‌گیرد. در بعضی از فرایندها، طلا به‌عنوان گونهٔ ارزشی مادی نمی‌تواند کامل‌کنندهٔ فرایند باشد. آنچه فرایند را کامل می‌کند ارزش عاطفی شناختی طلاست که این ارزش را باید به‌خود بگیرد. در اینجا نیز طلا چون فاقد ارزش عاطفی و شناختی است، جایگاه ارزشی خود را از دست داده و سقوط کرده است.

نمونهٔ ۲

پیغام تازه الونگ[1] به پرسپولیسی‌ها

(روزنامهٔ پیروزی، شنبه ۱۵دی‌ماه ۱۳۸۶، ص ۸)

ژاک الونگ هافبک مدافع مصدوم پرسپولیسی، برای مسئولان این تیم پیغام تازه‌ای فرستاده است. درحالی‌که پرسپولیس به مسئلهٔ مصدومیت رباط صلیبی او و خروج نامش از فهرست سرخ‌پوشان فکر می‌کند، الونگ پیغام داده: «به‌کمک یک پزشک متخصص درحال برطرف‌کردن مصدومیتش است و

[1] Jacques Aurelien Elong Elong

می‌خواهد بدون آسیب‌دیدگی به ایران و به ترکیب سرخ‌پوشان باز گردد.» مسئولان باشگاه منتظر هستند الونگ هرچه زودتر به ایران باز گردد تا مشخص شود میزان مصدومیت او در چه حدی است.

کارکرد روایی‌کنشی

تغییر و تحول از شاخص‌های مهم معناشناسی کنشی است، چرا که چنین دیدگاهی معنا را پویا و درحال تغییر و تحول و گذر از وضعی به وضع دیگر می‌داند. بنابراین، تغییر و تحول با «شدن» سازگار است نه با بودن. در این نظام با مراحل منطقی روبه‌رو هستیم. کنش در نطقه‌ای آغاز می‌شود، طی مراحلی به‌سوی نقطهٔ پایانی پیش می‌رود و پس از تحقق معنا، پایان می‌یابد. درواقع، در این نوع از گفتمان‌ها در آغاز کار نقصانی وجود دارد که برای رفع نقصانِ آن فعالیتی انجام می‌شود تا درپایان نقصان رفع شود. در اولین مرحلهٔ فرایند روایی کلام، پای یک قرارداد در میان است. در گفتمان موردبررسی، ژاک الونگ با پیغام خود مبنی بر مداوای مصدومیتش، تصمیم مسئولان دربارهٔ اخراجش را به‌تأخیر می‌اندازد، بنابراین، قرارداد به‌صورت ضمنی صورت می‌گیرد. رباط صلیبی کنشگر آسیب دیده است ازآن‌رو باید تحت‌مداوای جدی قرار گیرد. ظاهراً مرحلهٔ توانش نیز با موفقیت صورت گرفته است چرا که بیان «با کمک یک پزشک متخصص در حال برطرف‌کردن مصدومیتش است» نشانگر همین امر است. قهرمان می‌داند که مربع سبز (زمین بازی) محل دویدن و تحرک شدید است؛ بنابراین بدون نشانی از آسیب‌دیدگی باید وارد میدان بازی شود، احتمالاً او در پایان مداوای خود به‌سر می‌برد و تمرین های شخصی خود را نیز آغاز کرده است، پس کنشگر وارد مرحلهٔ کنش شده است؛ نشانهٔ آن را می‌توان از پیغام تازهٔ او به مسئولان و اعلام پیوستن به تیم بدون آسیب‌دیدگی در متن دریافت. پایان کار که ارزیابی از نتیجهٔ کار یا به‌عبارت دیگر رفع مصدومیت بازیکن است، توسط کنش‌گزاران (مسئولان باشگاه) صورت می‌گیرد که بعد از ورود بازیکن به ایران و انجام معاینات پزشکی او، دربارهٔ اخراج یا ادامهٔ عضویتش در تیم تصمیم خواهند گرفت. این تصمیم نمایهٔ مرحلهٔ ارزیابی فرایند روایی این گفتمان است.

کارکرد شناختی

شناخت زمانی ایجاد می‌شود که ما دربارهٔ مسئله‌ای آگاهی کسب کنیم. واژهٔ «پیغام داده» در متن حاضر، با خود بار شناختی به‌همراه دارد و به این وسیله، گفته‌پرداز گفته‌یاب را از خبری آگاه می‌کند. در تمام واژه‌های مربوط به شناخت نکته‌ای بدیهی وجود دارد و آن این است که از موضوع یا پدیده‌ای شناخت حاصل می‌گردد. دراینجا، گفته‌یاب برای کسب اطلاعات بیشتر در موردموضوع، به خواندن ادامه می‌دهد و در می‌یابد که بحث در موردمصدومیت یک بازیکن خارجی و تصمیم‌گیری در مورد ادامهٔ بازی او در تیم است. همچنین می‌دانیم که یک موضوع زمانی در چرخهٔ ارتباطی قرار می‌گیرد که ارزش مبادله داشته باشد، و ارزش، دارای دو جنبهٔ مادی و غیرمادی است. در این گفتمان، ارزش همان اخراج

یا بازی دوبارهٔ الونگ است؛ بنابراین شناخت از جنبهٔ مادی آن مدنظر است. شناختی که بر کنش استوار است و آن را گونهٔ شناختی‌کنشی نیز می‌نامند. چنین شناختی دارای سیر منطقی است و از جنبهٔ استدلالی برخوردار هست. همان‌طور که در نمونهٔ حاضر ملاحظه می‌کنیم فرایند دارای سیری منطقی با مراحل خاص است. از آنجا که الونگ مصدوم شده و ناتوانایی او به ادامهٔ بازی در تیم مشکل‌آفرین‌شده است، مسئولان در فکر خارج‌کردن اسم او از فهرست بازیکنان هستند. اما پیغام ارسالی از سوی الونگ بیانگر آن است که فرایند درحال طی‌کردن مسیری با مراحلی خاص است چرا که بازیکن (الونگ) خبر داده که به‌کمک یک پزشک متخصص درحال مداواکردن مصدومیتش است و بعد از رفع آسیب‌دیدگی، خواهان بازگشت به ایران و ادامهٔ بازی در تیم پرسپولیس است.

همچنین می‌توان به گونهٔ مجابی از جریان شناختی در این گفتمان اشاره کرد. زمانی‌که الونگ با پیغام تازهٔ خود که نشانی‌از مداواکردنش زیر نظر یک پزشک متخصص‌است، مسئولان را از حضور دوباره اش در تیم بدون آسیب‌دیدگی مطلع می‌سازد. با توجه به مجموعهٔ عناصری که آن را باور اخلاقی و مرامی و ارجاعی می‌نامیم، مسئولان تصمیم خود را برای اخراج الونگ به‌تأخیر می‌اندازند. یعنی اینکه بازیکن (الونگ) در مجاب‌نمودن مسئولان به اینکه تا آمدن او به ایران نامش را از فهرست بازیکنان حذف نکنند، موفق شده است. در اینجا، ما با گونهٔ مجابی از جریان شناختی مواجه هستیم.

نمونهٔ ۳

قطبی به‌دنبال ماشینِ بازیکن‌سازی!

(روزنامهٔ گل، پنج‌شنبه ۵ آذرماه۱۳۸۶، ص۳)

افشین قطبی به مسئولان باشگاه پرسپولیس قول داده تا یک ماشین بازیکن‌سازی را در این باشگاه تأسیس کند. قطبی که قصد دارد با راه‌اندازی یک مدرسهٔ فوتبال بزرگ و سرمایه‌گذاری برای استعدادهای جوان تیم پرسپولیس به این باشگاه کمک کند، به مسئولان پرسپولیس قول داده تا هر چه زودتر این پروژه را راه‌اندازی کند.

کارکرد روایی‌کنشی

در این گفتمان، هنوز ارجاع روایی شکل نگرفته است، چون ما در مرحلهٔ تخیل روایی هستیم. به عبارت دیگر، ترسیم فرایند روایی اتفاق افتاده است، زیرا کنشگر (قطبی) با قولی که به مسئولان باشگاه پرسپولیس داده است قصد انجام عملی را در ذهن خود برنامه‌ریزی و ترسیم کرده است. قصد انجام‌دادن عمل، نشانی از زمان آینده دارد که بند از پای گفته‌پرداز می‌گشاید و به او قدرت مانور در زمان می‌دهد. آینده راه فراری است که زمان به کاربر زبانی می‌دهد تا قوهٔ تخیل او فعال شود و این همان چیزی است که حیوانات از آن بی‌نصیب‌اند. بنابراین در این ترسیم، همهٔ شرایط لازم و دخیل در یک فرایند، ترسیم و تصور شده است. تصور وجود یک نقصان، قهرمان را بر می‌انگیزد تا با قولی به مسئولان باشگاه، به طورضمنی پای قراردادی را به‌میان آورد و دست به عملی سازنده بزند (احداث مدرسهٔ فوتبال). کنشگر

احتمالاً توانش فرایند، یعنی فراهم‌کردن تجهیزات پروژه را پیش‌بینی کرده است، با اینکه صریحاً در این مورد حرفی به‌میان نیامده است، اما قول او در اجرای سریع پروژه به مسئولان باشگاه، نشانگر این امر است. راه‌اندازی هرچه زودتر پروژه و سرمایه‌گذاری برای استعدادهای جوان تیم که نشانی از قصد و هدف قهرمان است، می‌تواند به‌عنوان مرحلهٔ کنش این فرایند در ذهن تصور شود. مرحلهٔ آخر ارزیابی شناختی است که شامل بررسی عملیات و نتایج به‌دست آمده براساس شواهد می‌شود که در آینده پس از بهره‌برداری از پروژه صورت خواهد گرفت.

نمونهٔ ۴

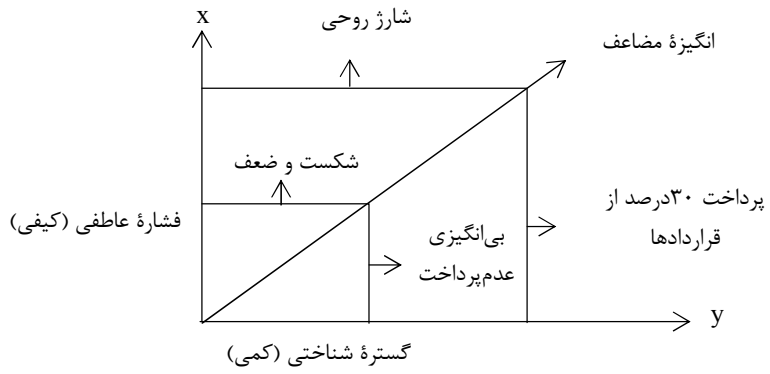
شارژ روحی بازیکنان ابومسلم

(ایران ورزشی، سه‌شنبه ۶ شهریورماه ۱۳۸۶، ص۱۱)

مسئولان ابومسلم برای بالابردن انگیزهٔ بازیکنان تیم، ۳۰درصد از مبلغ قراردادهایشان را پرداخت کردند. این درحالی است که ابومسلم دو بازی قبلی خود را با شکست پشت سر گذاشته است و اکنون در آستانهٔ سومین و حساس‌ترین دیدار خود روز چهارشنبه به‌مصاف پرسپولیس می‌رود. به‌همین دلیل، مسئولان ابومسلم برای فرار از شکست‌های متوالی این تیم، تصمیم گرفتند تا با پرداخت ۳۰درصد از مبلغ قراردادهای بازیکنان، آن‌ها را از نظر روحی شارژ کنند تا با انگیزهٔ مضاعف‌تری به‌مصاف سرخ‌پوشان پایتخت بروند.

پرداخت ۳۰درصد از مبلغ قراردادهای بازیکنان (گسترهٔ شناختی)، شارژ روحی بازیکنان ابومسلم (فشارهٔ عاطفی) را دربر دارد. عکس آن نیز صادق است؛ عبارت «فرار از شکست‌های متوالی این تیم» که نشان از عدم پرداخت است، دارای گسترهٔ پایین است و شکست و ضعف روحی بازیکنان را به‌دنبال دارد و دلیلی برای افت فشارهٔ عاطفی است.

همهٔ این‌ها به‌خوبی نشان می‌دهند که دو جریان عاطفی و شناختی (گستره و فشاره) در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند و به‌این‌ترتیب، فرایند تنشی سخن، تحقق می‌یابد. محور زیر به‌خوبی این فرایند را نشان می‌دهد.



این محور نشان‌دهندهٔ رشد یکسان گونهٔ عاطفی و گونهٔ شناختی است. به‌همین دلیل رابطه‌ای که به دست می‌آید، رابطهٔ همسو نامیده می‌شود. به‌عبارت دیگر، به همان میزان که عناصر کیفی بر روی محور x رشد می‌یابند، عناصر کمی نیز بر روی محور y رشد یافته و اوج می‌گیرند. از این رابطهٔ همسو، منحنی صعودی همسو به‌دست می‌آید. از تلاقی دو گونهٔ فشاره‌ای و گستره‌ای، گونهٔ جدیدی شکل می گیرد که گونهٔ ارزشی نامیده می‌شود. این ارزش هم مثبت و هم منفی تلقی می‌گردد. در اینجا ارزش تحت دو عنوان انگیزهٔ مضاعف و بی‌انگیزگی ارائه شده است.

نمونهٔ ۵

پیغام سرپرست استقلال به ستارهٔ پرسپولیس

(روزنامهٔ پیروزی، پنجشنبه ۱۳ دی‌ماه ۱۳۸۶، ص۸)

اصغر حاجیلو سرپرست استقلال در مصاحبه‌ای با خبرگزاری‌ها از تمایل این تیم برای بازگشت علیرضا نیکبخت‌واحدی، ستارهٔ پرسپولیس به جمع آبی‌پوشان خبر داد. حاجیلو البته با حفظ کلاس اعلام کرده: «آغوش استقلال همیشه به‌روی نیکبخت باز است و هر زمان که اراده کند، می‌تواند قدم به این تیم بگذارد و به‌گرمی از این بازیکن استقبال می‌کنند.»

رویکرد عاطفی

حالات عاطفی می‌توانند هر یک دارای صحنه‌ای باشند که در آن شوشگر عاطفی، به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد به‌عنوان یکی از عناصر اصلی صحنه ظاهر گردد. درحقیقت، برای بروز احساسات و عواطف در گفتمان، قائل‌بودن به چهارچوبی برای صحنه، یعنی درنظرگرفتن عنصری عاطفی‌را در قالب زمان، مکان و با توجه به عوامل بشری و غیربشری مرتبط با آن؛ به‌عنوان مثال، ابراز تمایل به بازگشت علیرضا نیکبخت از سوی استقلال در برگیرندهٔ صحنه‌ایست که در آن فردِ (گروه) مشتاق در مکان عمومی به‌فرد دیگری (نیکبخت‌واحدی) که مورداشتیاق آنان واقع شده است، آغوش گرمی را باز می‌کند. این صحنه در فرهنگ ما صحنه‌ای آشناست و در صورت بروز آن در گفتمان، می‌تواند از صحنه‌ای مشترک از نظر فرهنگی صحبت نمود. اما ممکن است در گفتمان، همین میل و اشتیاق در صحنه‌ای بسیار خاص بروز نماید که در این صورت، فرهنگ شخصی جایگزین فرهنگ مشترک می‌گردد؛ به‌عنوان مثال، صحنه‌ای را تصور کنید که در آن شخص مشتاق درحالی‌که به‌طرف فرد موردنظر (مورداشتیاق واقع شده) نزدیک می‌شود، علاوه بر ظاهری پر از شعف و شادی که در چهرهٔ او نمایان است، دسته گلی نیز تقدیمش کند. اینگونه صحنه‌های عاطفی با ساختارهای ارزشی مرتبط هستند. شاید به همین دلیل است که در بسیاری از موارد، شوشگر با پیش‌احساسی به صحنهٔ عاطفی، مواجه می‌شود که براساس حس ارزیابی او از آن‌چه با آن روبه‌روست، توجیه‌پذیر است. در نمونهٔ موردبررسی، همان‌طور که می‌بینیم پیغام سرپرست استقلال از تمایل این تیم به بازگشت نیکبخت، احساس رضایت شوشگر عاطفی را بیان می دارد و به همین علت به آن ارزش مثبت داده است. «ستارهٔ پرسپولیسی» که مظهر تجلی یا نمایه‌ای از

«تمایل این تیم (استقلال)» است، نشان می‌دهد که شوشگر عاطفی در رویارویی با «تمایل برای بازگشت علیرضا نیکبخت» احساس رضایت و خشنودی دارد. عالم عواطف با تخیل شوشگرها از عناصر طبیعی مرتبط است در اینجا می‌بینیم که صحنه‌هایی که منبع تولید بار عاطفی هستند با عنصری طبیعی گره خورده‌اند؛ در عبارت: «به‌گرمی استقبال‌کردن» واژۀ «به‌گرمی» نشانی از حرارت و گرما دارد که در ذهن، منبع حرارت، یعنی آتشی متصور می‌شود و در ایجاد صحنه‌هایی دخالت دارد که بار عاطفی آن در این گفتمان دوستی، محبت و احساس سرخی است.

جدول کارکردهای گفتمانی

با توجه به بررسی‌های مذکور، در متون ورزشی بر پایۀ رویکرد نشانه‌معناشناختی، می‌توان کارکردهای به‌کاررفته و ویژگی‌ها و نظام معنایی آن‌ها را مختصراً در جدول ذیل ارائه نمود:

کارکردهای گفتمانی		ویژگی‌ها	اثر معنایی یا نظام معنایی
کنشی یا روایی		نظام برنامه‌مدار، روایتی، منطقی، رفع نقصان	ناپیوسته و تداومی
غیرکنشی	**عاطفی**	رخدادی غافلگیرانه، ناپایداری معنا، چالش معنایی	تعلیق معنایی
	شناختی	ارائۀ اطلاعات، جهت‌بندی، غایت‌مندی	تفسیری-غایتی
	تنشی	گستره‌ای، فشاره‌ای، ارزشی	ترفیع معنایی- افت معنایی

نتیجه‌گیری

تحلیل گفتمان متنی ما را به این ویژگی مهم زبان‌شناختی و نشانه-معناشناسی، متوجه نموده است که کلام فرایندی معنایی است؛ زیرا بر اثر فعالیت گفتمانی شکل می‌گیرد. به‌عبارت دیگر، گفتمان مسئول به‌وجودآمدن کلام است؛ بنابراین نباید به کلام به چشم مجموعه‌ای از نشانه‌ها نگاه کرد، بلکه باید آن را یک واحد معنایی یا یک کل معنادار دانست.

چون معنا جریانی بسته و تمام‌شده نیست و چون با توجه به نوع عملکرد گفتمانی تغییر می‌یابد، ابعاد و ساختارهای کلام نیازمند ابزارهای جدید دیگری نیز هستند تا کارایی خود را در بررسی معنا از دست ندهند. این ابزار جدیدِ معناشناسی، گفتمان است که ما را قادر می‌سازد تا به معنا به دید جریانی منطقی نگاه کنیم که براساس شرایط خاص گفتمانی تولید می‌شود. راه گفتمان راهی باز است و شیوه های ارائۀ تولید معنا از گفتمانی به گفتمان دیگر متفاوت است؛ یکی ممکن است با شرایط عاطفی بروز کند و دیگری راه شناختی را درپیش گیرد و آن دیگری به‌صورت روایی این فرایند را دنبال کند. همۀ این‌ها به این معنا نیست که اگر در گفتمانی ویژگی‌های روایی بروز کند، دیگر اثری از ویژگی‌های

عاطفی، شناختی، تنشی و... وجود ندارد؛ بلکه گفتمان عملی تعاملی است و این تعامل می‌تواند موجب تحقق همهٔ گونه‌های گفتمانی شامل روایی، عاطفی، شناختی و... در گفتمان شود.

در مقالهٔ حاضر، طبق تحلیل و بررسی‌های صورت‌گرفته بر روی گفتمان‌های ورزشی، تعاملی از نوع کارکردهای روایی، عاطفی، شناختی، تنشی و... به‌چشم می‌خورد.

در نظام شناختی، اصل بر آگاهی و کسب اطلاعات دربارهٔ چیزی است و بعضی از واژگان و افعال خاصی وجود دارند که با خود، بار شناختی به همراه دارند و بدین‌وسیله، گفته‌پرداز، گفته‌یاب را از خبری مطلع می‌سازد. در تمام واژه‌های مربوط به شناخت، یک نکته بدیهی وجود دارد که شناخت از موضوع یا چیزی حاصل‌شود. گفتمان‌های ورزشی نیز مستثنی از این قضیه نیستند و در آن‌ها واژه‌هایی به‌کار می‌رود که گفته‌یاب بر اساس آن‌ها می‌تواند اطلاع کسب کند.

گاهی نیز شناخت برمبنای ارزیابی و قضاوتی به‌دست می‌آید که درپایان، فرایندی ایجاد می‌شود که براساس آن، تفسیرها و تحلیل‌هایی برای برنامه‌ریزی‌های بعدی در پیشبرد اهداف ورزشی صورت می گیرد. در متون ورزشی، گاهی با گونهٔ مجابی از جریان شناختی مواجه هستیم. عمل مجاب‌نمودن ابزاری شناختی است که بسیاری از گفتمان‌ها از آن سود می‌برند؛ در گفتمان ورزشی نیز ما با همین مسئله مواجه هستیم. گاهی برای تغییر برنامه و تصمیم‌گیری بر روی هدفی و دستیابی به آن غایت موردنظر، باید راهکارهایی به‌کار بست. یکی از این ابزارهای مهم تأثیرگذاری از طریق جریان شناختی‌مجابی به دست می‌آید.

از دیگر کارکردهایی که در متون ورزشی می‌توان به آن توجه کرد، کارکرد عاطفی است. تشویق (مادی و معنوی)، عنصری برونه‌ای است و می‌تواند باعث بروز گونهٔ عاطفی از قبیل تقویت روحی و بالابردن انگیزه شود. نکتهٔ مهم دیگری که باید درمورد گونه‌های عاطفی اذعان داشت ارزش‌پذیری آن هاست؛ یعنی اینکه هر یک از گونه‌های عاطفی در گفتمان می‌توانند از ارزشی برخوردار باشند که از بسیارمثبت تا بسیارمنفی در نوسان است و این امر نشان‌دهندهٔ این واقعیت است که عناصر عاطفی میزان‌پذیرند و همواره موردقضاوت قرار می‌گیرند. به‌عنوان مثال، در بحث کنش‌زایی گونه‌های عاطفی گفتمان ورزشی، هرچه میزان شوشی کمتر باشد (بی‌توجهی مسئولان و قدرنشناسی و...) کنش کمتری از طرف بازیکن (کنشگر) دیده می‌شود.

کارکرد تنشی از دیگر کارکردهای غیرکنشی محسوب می‌شود که در گفتمان ورزشی نیز به چشم می‌خورد. در این فرایندِ گفتمانی با حرکتی جهت‌دار روبه‌رو هستیم، یا حرکت به‌سوی تنشی‌بالا و یا حرکتی به‌سوی گستردگی و افت فشار و رفع تنش. همان‌طور که در تحلیل داده‌ها شاهد بودیم، در گفتمان‌های ورزشی نیز شاهد این فرایند تنشی هستیم که می‌تواند در چهار حالت مختلف در فرایندهای گفتمانی بروز نماید: یا به‌صورت افت تنشی، افزایشی یا اوج تنشی، افزایش هم‌زمان فشار و گستره یا کاهش هم‌زمان فشاره و گستره و عمل گفتمان عملی است که در تعامل فشاره‌ها و گستره‌ها

رقم می‌خورد. همچنین از تلاقی دو گونهٔ فشاره‌ای و گستره‌ای است که گونه‌ای ارزشی شکل می‌گیرد و این ارزش می‌تواند مثبت یا منفی تلقی گردد.

اما به‌نظر می‌رسد گفتمان‌های ورزشی بیشتر تابع نظام کنشی (روایی) هستند، به‌عبارت دیگر، در متون ورزشی ممکن است ترکیبی از عناصر روایی، شناختی، عاطفی و... وجود داشته باشد؛ اما با مرکزیت نظام روایی؛ چرا که در اکثر گفتمان‌های ورزشی شاهد روایت‌کردن رویدادها و وقایعی هستیم که یا دربارهٔ فرایند و روند پیروزی (گذشته، حال، آینده) صحبت به میان است یا اینکه جریان شکست را به‌تصویر می‌کشد. همچنین در تحلیل‌های کارشناسان ورزشی نیز شاهد برنامه‌ریزی‌های منطقی و هدفمند هستیم که در قالب نظامی کنشی (روایی) صورت می‌گیرد. ویژگی‌های کنشی گفتمان‌های ورزشی در قالب نظامی برنامه‌مدار و منطقی، فرایندی مرحله‌ای است که تغییر و تحول از شاخص‌های مهم این فرایند به‌حساب می‌آید، زیرا چنین دیدگاهی معنا را به تغییر و تحول و گذر از وضعی به وضع دیگر معطوف می‌داند. در این حالت اگر بتوان از معنایی صحبت کرد، این معنا در غالبِ «شدن» تجلی می‌یابد. در این منطق، کنش از نقطه‌ای آغاز می‌شود و پس از طی مراحلی منطقی به‌سوی نقطهٔ پایانی پیش می‌رود و در آنجا پس از تحقق تغییر معنا، پایان می‌یابد. اما با توجه به تحلیل‌های انجام‌شده بر روی متون ورزشی، ذکر این نکته ضروری به‌نظر می‌رسد که در این متون، مرحلهٔ پایان فرایند که ارزیابی و قضاوت شناختی یا عملی هست خود می‌تواند نقطهٔ شروعی برای فرایند و فرایند بعدی باشد. به‌همین دلیل می‌توان نظام معنایی حاکم را نظامی ناپیوسته و تداومی دانست.

ارجاعات به منابع غیر انگلیسی

اسپنانی، رضوانه (۱۳۸۴). بررسی ویژگی‌های گفتمانی گزارش‌های خبری تلویزیونی (اخبار سیاسی)، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز.

بهرام‌پور، شعبان‌علی(۱۳۷۸). بازنمود گفتمان در گفتمان رسانه‌ها، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

پیران، فاطمه شایسته (۱۳۷۵) سخن‌کاوی و تحلیل مکالمه، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران، ۱۳۷۵.

خراسانی، فهمیه، غلامحسین‌زاده، غلامحسین و شعیری، حمیدرضا(۱۳۹۴). بررسی نظام گفتمانی شَوِشی در داستان سیاوش، فصلنامه پژوهش‌های‌ادبی سال ۱۲، شمارهٔ ۴۸، تابستان ۱ صص. ۳۵ - ۵۴

شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۱). مبانی زبان‌شناسی نوین، تهران: انتشارات سمت.

شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۳). مجموعه مقالات همایشی بررسی نهضت رمان جدید. کنفرانس موزهٔ هنرهای معاصر تیرماه.

شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۵). برقراری تعامل جدی میان معناشناسی و فلسفه امکان‌پذیر است. خبرگزاری مهر، آدرس اینترنتی: http://www.mehrnews. com/ news/432303

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). تجزیه و تحلیلی نشانه-معناشناختی گفتمان. تهران: انتشارات سمت.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). معنی‌شناسی ومعناشناسی، چهارمین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر، دانشگاه هنر، ۹ اسفندماه، صص ۶۰-۴۹

لطفی‌پورساعدی، کاظم. (۱۳۷۱). درآمدی بر سخن‌کاوی، مجلهٔ زبان‌شناسی، بهار و تابستان سال نهم، شمارهٔ پیاپی ۱۷.

مطهرنیا، مهدی. (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر تحلیل: ادبیات گفتمانی انقلاب اسلامی، مجلهٔ اندیشه انقلاب اسلامی، شماره ۳. آدرس اینترنتی:

http://www.hawzah.net/fa/Article/View/81945

References

Bahrampour, Sh. (1999). *bāz nemude goftmān dar goftmān rasāneha*, Tehran: Bureau of Media Studies and Planning. [in Persian]

Espinani, R. (2005). *barrasie vizhegihāye goftmānie gozāreſhāye khabarie televizioni (axbāre siyāsi)*. Master Thesis, Islamic Azad University, Central Tehran Branch. [in Persian]

Fontanille, J. (1988). *sémiotque de discours*, Limoges, Pulim.

Fontanille, J. (1992). *Les forms de vie*, Montréal: RSSI.

Fontanille, J. (1995). *Le devenir*, Actes du colloque, Linguidtique et sémiotique III, Limoges, Pulim.

Fontanille, J. (1999). *sémiotque et literature*, Essais de méthod, Paris: PUF.

Greimas, A. (1970). *Du sens I*, Paris, Seuil.

Greimas, A. (1972). *Essais de sémitique poétique*, Paris.

Greimas, A. (1983). *Du sens II*: *Essais sémiofiques*, Paris, Seuil.

Greimas, A. (1993). *sémiofique dictionaire raisonné de la théorie du language*, Paris: Hachette.

Khorasani, F., Gholam Husseinzadeh, Gh. and Shabari, H. (2015) *Study of Shavashi dialog in the tale of Siavash*, Literary Research, Vol. 12, issue 48. Summer pp. 35-54 [in Persian]

Lotfipour, K. (1992). *darāmadi bar soxankāvi*. Iranian Journal of Linguistics, Spring & Summer, Vol.9, Issue 17. [in Persian]

Motahharniya, M. (2009). *moghaddamei bar tahlil: adabiyāte goftemāni enghelābe eslāmi*. Journal andiſe enghelābe eslāmi, No.3, [online] Available at: www.hawzah.net/fa/Article/View/81945 [Accessed 10 May 2015] [in Persian]

Piran, F.Sh. (2006). *soxan kāvi va tahlile mokāleme*. Master. Tehran University [in Persian]

Shairi, H. (2002). *mabānie zabānʃenāsie novin*, Tehran: The Organization for Researching and Composing University textbooks in the Humanities (Samt). [in Persian]

Shairi, H. (2006). barqarāri ta'āmole jeddi miyāne ma'nāʃenāsi va falsafe. *Mehrnews*,[online] Available at: http://www.mehrnews. com/ news/432303 [Accessed 23 Apr. 2015] [in Persian]

Shairi, H. (2006). ma'ni ʃenāsi va ma'nā ʃenāsi, *The 4th Conference of Art Semiotics*, Tehrna University of Art, Feb 28th, 2006, pp. 49–60. [in Persian]

Shairi, H. (2006). *tajzie va tahlile neʃāne–ma'nāʃenaxtie goftmān*, Tehran: The Organization for Researching and Composing University textbooks in the Humanities (Samt). [in Persian]

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Shiva Mottahed (2016) Study of Narrative and Non-narrative Elements in Sport Newspaper Discourse. *Language Art*, 1(1): 59-80, Shiraz, Iran.[in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2016.04
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/9

Language Art,1(1): pp. 59-80, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.04
Article No.: 11.41.13958.5980

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Study of Narrative and Non-narrative Elements in Sport Newspaper Discourse

Zahra Ahmadi Kalate Ahmad*
Ph.D. Linguistics, Lecturer at Farhangian University
Shahid Hasheminejad Campus, Mashhad, Iran.

(Received: 8 July 2016; Accepted: 23 August 2016)

This paper is concerned with discourse analysis about samples of sport texts in Iranian newspapers based on semiotics approach, its purpose is investigation about condition of meaning production according to narrative and non-narrative mechanisms in sport discourse. In this regard, it shows meaning and its process of production have mechanisms which aren't equal in all discourses; and according to condition of discourse, can comply with features of narrative or non-narrative (tense-cognitive-emotive) systems.

According to the subject of the paper and the chosen sport texts, application frequency of each discourse system will be found in these texts. Although sport discourses the same as other discourses benefit from interaction of different types of discourse systems that show sport events well and get remarkable results, but they are more based on narrative system to non-narrative system.

Keywords: Discourse, Semiotics, Semiotic Narrative, Semiotic Non-narrative.

* E-mail:ahmadikazahra@yahoo.com

Language Art, 1(1): 81- 102, 2016
DOI: 10.22046/LA.2016.06
فصلنامه هنر زبان، دوره ۱، شماره ۱، سال ۲۰۱۶، از صفحه ۸۱ تا ۱۰۲

فرارشته‌ای: گزارشی از انجمن ادبیات جهانی و مؤسسه ادبیات جهانی[۱]

امیر امینیان طوسی *
دانشجوی دکترای رشته زبان و ادبیات انگلیسی پردیس بین المللی دانشگاه شیراز
شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۲۱ تیر ۱۳۹۵؛ تاریخ پذیرش: ۲۵ مرداد ۱۳۹۵)

مقالهٔ پیش رو تلاشی جهت پوشش‌دادن همایش‌ها و بحث‌هایی که جهت بازتعریف مفهوم ادبیات نه‌تنها در حوزه‌ای که همگی با آن آشنایی داریم، بلکه در مفهومی گسترده‌تر و جهانی است. درواقع، این مقاله در پی یافتن معانی و روابط پیچیدهٔ ادبیات در جوامع مختلف، فرهنگ‌های مختلف و پیداکردن اشتراک‌ها و خطوط یکسان در آن‌ها است. ادبیات در جایگاهی بسیار وسیع که قابلیت تأثیرگذاری بر سیاست، اقتصاد و اجتماع را دارد، دارای نقشی کاربردی و فراتر از بینامتنی است.

گزارش حاضر با موردمثال‌قراردادن چندین همایش و مطرح‌کردن عناوین اصلی و اهداف آن‌ها سعی بر یافتن خط مشی مشخص جهت واکاوی ادبیات حال حاضر جهان و آیندهٔ آن دارد.

واژگان کلیدی: انجمن، ادبیات، جهانی‌شدن، سمینار، فرارشته‌ای.

---

[۱] این مقاله ترجمه است و اصل آن با مشخصات زیر به زبان انگلیسی چاپ شده است
Domínguez, César and Azcárate, Asunción López-Varela. "*Disclosures: A Report on the World Literature Association and the Institute for World Literature*". Literary Research, Vol.29, No 57-58, 2013, p. 77-97.

* E-mail: aminian68amir@gmail.com

«ادبیات قلب جهان است که تمام شادی‌ها و غم‌ها، آرزوها و امیدها، ناامیدی‌ها و خشم‌ها را دربرمی‌گیرد. تمام احساسات بشر، هنگامی‌که در مقابل زیبایی‌های طبیعت قرار می‌گیرد و تمام ترس و وحشتی که در برابر عظمت و اسرار طبیعت به آن دچار می‌شود، بخشی از ادبیات هستند.» (گورکی[1] ۱۹۴۶، ۹۰).

«گاهی اوقات باید حد و مرز رشته‌ها را مشخص کرد. مثل اینکه محلی را با حصارکشی جدا کرده و از آن محافظت کنی.» (فوکو ۱۹۹۵، ۱۴۱) اگرچه در توضیح میشل فوکو[2] دربارهٔ مشخص‌نمودن حدومرز استفاده از اصطلاح رشته، منظور فقط رشته‌های دانشگاهی نیست، ولی این توضیح، بسیاری از مفاهیم مشترک را دربرمی‌گیرد. درمجموع، رشتهٔ تحصیلی «هنری برای آموزش صحیح» است که «افراد را تربیت می‌کند.» (فوکو ۱۹۹۵، ۱۷۰)

در تاریخ اجتماعی و اقتصادی انگلستان، اصطلاح انحصار دررابطه با حقوق کشاورزی به‌نحوی تعریف می‌شد که حق و حدود کشاورزان را در استفاده از زمین برای دامداری و کشاورزی در سیستم مزرعهٔ آزاد تعیین می‌کرد. بدین‌ترتیب، دیگر زمین‌ها فضایی مشترک نبود. در قرن هجدهم و نوزدهم، مورخان مارکسیست توجه زیادی به «قوانین انحصاری» کردند که به مسائلی نظیر تضاد طبقاتی مربوط می‌شد و درنهایت منجر به حذف طبقهٔ دهقانان در انگلستان شد و علاوه‌بر تحکیم دولت ملی، طبقهٔ بورژوا در جامعه ظهور کرد (مارکس[3] ۱۹۹۰، بخش اول ۲۷).

به‌همین‌ترتیب، رشته‌های دانشگاهی هر یک محدوده‌ای دارند که افراد تنها پس از به‌اتمام‌رساندن برخی مراحل، می‌توانند به آن دست یابند. برای مثال، می‌توان به مراحلی اشاره کرد که پایان‌نامهٔ دکترا برای عبور از این حدود طی می‌کند. برخلاف رشته‌ها، مطالعهٔ موضوع‌های مختلف از مرزهای رشته‌ای عبور می‌کند.

با اینکه همواره به تخصصی‌بودن رشته‌ها توجه زیادی می‌شود، توجه به دانش میان‌رشته‌ای تبدیل به نشانه‌ای از علوم روز شده است. این وضعیت در مورد علوم انسانی پیچیده‌تر است، چرا که در این علوم، «بین‌رشته‌ای» تبدیل به شعاری جادویی و انگیزهٔ کلی در سازمان‌دهی مجدد مدیریت دانشگاهی شده است؛ مدیریتی که همواره براساس بودجهٔ محدود و به‌دنبال «به‌دست‌آوردن سود کوتاه‌مدت از طریق سرمایه‌گذاری روی مهارت‌های مفید، کاربردی و درخور سودآوری بوده است» (نوسبام[4] ۲۰۱۰، ۲).

به‌عکس، ادبیات تطبیقی که یکی از رشته‌های علوم انسانی با ویژگی‌های میان‌رشته‌ای بیشتر است، تبدیل به قربانی اصلی «سودآوری» و «توجیه اقتصادی» به‌عنوان دو واژهٔ کلیدی در فرهنگ نئولیبرالی شده است که دربارهٔ موسسه‌ای یا دانشگاهی به‌کار می‌رود که درنهایت قربانی «منافع تجاری و صنعتی»

[1] Gorki
[2] Michel Foucault
[3] Marx
[4] Nussbaum

شده است (دریدا[1] ۲۰۰۱، ۱۹). در دانشگاه‌های آمریکا، بریتانیا و کانادا بسیاری از دانشکده‌های ادبیات تطبیقی یا حذف شده‌اند یا در مراکز، دانشکده‌ها یا برنامه‌های آموزشی دیگر با رشته‌های زبان و ادبیات ادغام شده‌اند. این درحالی است که در کشورهای دیگر (انگلیسی‌زبان یا غیر آن) مانند کشورهای اطراف اروپا، آمریکای جنوبی، ژاپن، تایوان و کشور بزرگ چین این رشته به قوّت خود باقی مانده است، و دلیل آن شاید این باشد که ادبیات تطبیقی در این کشورها بعداً به یک رشته تبدیل شده است.

پژوهش‌های میان‌رشته‌ای دررابطه با ادبیات تطبیقی به سال ۱۹۵۸ برمی‌گردد که پاسخی برای ناتوانی در «یافتن روش خاص و موضوعی ویژه» تلقی می‌شد (ولک[2] ۱۹۶۵، ۲۸۲؛ همچنین گزارشهای لوین ۱۹۶۵ و گرین ۱۹۷۵). این وضعیت در ۱۹۹۳ تغییر یافت، زمانی که چارلز برمینر[3] (۱۹۹۵) برتری زبان و ادبیات اروپا، انگلیس و آمریکا را نقد نمود و به‌جای آن بررسی و گفتمان چندفرهنگی را در قالب تحلیل گستردهٔ فرهنگ، ایدئولوژی، نژاد و جنسیت مطرح کرد. باوجود این، برمینر معتقد بود این تغییرات ممکن است رشته را تحت‌تأثیر قرار دهد به‌طوری که «اصطلاح «ادبیات» دیگر نتواند موضوع مطالعات ما را به‌روشنی توصیف نماید.»(برمینر ۱۹۹۵، ۱۵) برمینر همانند پیشینیان خود اصرار داشت دانش زبان‌های خارجی کانون اصلی ادبیات تطبیقی باقی بماند. بعد از گذشت بیش از ده سال که ترجمه اساس جهانی‌شدن ملت‌ها گردید، تطبیق‌گران به‌خصوص در اروپا به چندین زبان تسلط داشتند و با سنت‌های ادبی مختلف آشنا بودند. همچنین آن‌ها از اشکال مختلف تئوری‌های نقد و دانش میان‌رشته‌ای آگاهی داشتند.

این موضوع همچنان موردبحث باقی ماند. برخی می‌پندارند ادبیات تطبیقی به‌عنوان رشتهٔ تحصیلی همواره تحت‌تأثیر تعریف‌های گوناگون از خود مفهوم «ادبیات» است، چنانکه «تاریخ ادبیات تطبیقی به عنوان رشته‌ای دانشگاهی تنها دربارهٔ درک پیوسته و عمیق از موضوع موردمطالعه نیست، بلکه درواقع پیشینهٔ تلاش‌هایی است که برای مشخص‌کردن آن موضوع صورت گرفته است» (ساوسی[4] ۲۰۰۶، ۱۲).

آیا کلودین گولن[5] درست می‌گفت که ورود طیف گسترده‌ای از رشته‌های مطالعاتی به ادبیات تطبیقی باعث افزایش قدرت تأثیرگذاری آن شده است؟ آیا این گستردگی می‌تواند مرز رشتهٔ ادبیات را کم‌رنگ کند و از ارزش آن بکاهد؟

«میل مبهم هوس[6]» مرکز توجه اکثر مقالات انجمن ادبیات تطبیقی آمریکا[7] بود. اشخاصی نظیر سوزان بسنت[8] در سال ۱۹۹۳ یا گایاتری اسپیواک[1] که ده سال پس از بسنت بود، تلاش می‌کردند

---

[1] Derrida
[2] Wellek
[3] Charles Bernheimer
[4] Saussy
[5] Claudio Guillén
[6] Cet obscur objet du désir, فیلم فرانسوی تولید سال ۱۹۷۷
[7] American Comparative Literature Association
[8] Susan Bassnett

ادبیات تطبیقی را خارج از رویکردهای ملّی‌بنیان بررسی کرده و آن را در قالب رشد صنعت ترجمه، مجدداً چهارچوب‌سازی کنند. دراین‌میان، صنعت ترجمه یا ادبیات جهان خود به‌دنبال فضایی برای مطرح‌شدن بود، و بحث جایگاه این رشته‌ها در ارتباط با ادبیات تطبیقی نیز همچنان پابرجا است.

موضوع مهم این است که ما در اینجا به ادبیات جهان به زبان انگلیسی نمی‌پردازیم؛ هرچند درک مفهوم ادبیات جهان به‌عنوان تک‌زبانی جهانی درقالب زبان انگلیسی باعث ادغام ادبیات تطبیقی در حوزه‌های مطالعات زبان انگلیسی و بالعکس شده است. برای مثال، هندریک بیروس[۲] از ایدهٔ ظهور مشترک مقولهٔ ادبیات جهان و رشتهٔ ادبیات تطبیقی پشتیبانی می‌کند، درحالی که گالین تیهانو[۳] با چنین ظهور مشترکی مخالف است چرا که معتقد است مقولهٔ ادبیات جهانی سی سال قبل از ادبیات تطبیقی وجود داشته است (تیهانو ۲۰۱۱، ۱۵۰). از میان سایر متفکران، جاناتان کولر[۴] اظهار داشت هیچ رابطه‌ای میان این دو مقوله وجود ندارد و «ادبیات تطبیقی باید با همان ویژگی‌هایی که مردم را به خود جلب کرده، تعریف شود و حدس می‌زنم این ویژگی‌ها به «ادبیات جهان» مربوط نمی‌شوند.» (کولر ۲۰۰۶، ۲۴۶). درنهایت برخی محققان از رشتهٔ ادبیات جهان حمایت کردند. هیلیس میلر[۵] بیان می‌کند که «رشتهٔ جدید ادبیات جهان» به‌خلاف مطالعات فرهنگی، «ممکن است به‌عنوان آخرین تلاش‌ها برای نجات رشتهٔ مطالعات ادبیات تلقی شود.» (میلر ۲۰۱۱، ۲۵۳-۲۵۴)

به‌راستی ادبیات جهان چیست؟ اگرچه مفهوم ادبیات جهان برای اولین‌بار در نوشته‌های یوهان ولفگانگ فون گوته[۶] به‌چشم خورد، خیلی پیش‌تر از اینکه رشته ادبیات تطبیقی معرفی شود، و ادبیات جهان را هدف مطالعهٔ صریح خود قرار دهد. به‌همین‌ترتیب، «ادبیات تطبیقی» نه عنوانی خاص و نه اولین عنوان برای این رشته است (برای مثال، عبارت فرانسوی *chaires de littérature étrangère* (کرسی‌هایی برای ادبیات خارجی قرن نوزدهم) و امثال آن؛ اصطلاحات دیگر مانند *Weltpoesie* (اشعار جهانیِ گوته[۷] و هردر[۸])، *littérature universelle* (ادبیات جهانِ چارلز رمی[۹]) و *littérature générale* (ادبیات عمومیِ پل ون تیم[۱۰])؛ در کنار *world literature* (ادبیات جهان) به‌کار رفتند یا گاهی جایگزین آن می‌شدند.

در مبحث رشته‌ای، ادبیات جهان از ابتدا تاکنون به‌عنوان یکی از واحدهای درسی در سطوح مختلف آموزشی تدریس شده و یکی از موضوع‌های پژوهشی درون ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود. هرچند

[1] Gayatri Chakravorty Spivak
[2] Hendrik Birus
[3] Galin Tihanov
[4] Jonathan Culler
[5] Hillis Miller
[6] Johann Wolfgang von Goethe
[7] Goethe
[8] Herder
[9] Charles Rémy
[10] Paul Van Tieghem

همهٔ موضوع‌های تدریس شده در هر رشته لزوماً شاخهٔ خاصی را تشکیل نمی‌دهند، همان‌طور که قبلاً بحث شد مباحث میان‌رشته‌ای که موردمطالعه و پژوهش قرار دارند در بین رشته‌ها مشترک هستند. حال آیا ادبیات جهان بخش ویژه‌ای از ادبیات تطبیقی محسوب می‌شود یا خود رشته‌ای جداگانه است یا صرفاً موضوعی برای بررسی تلقی می‌شود؟ در این میان باید به نظریهٔ فرایند بین‌ادبیاتی توجه کرد که موضوع پیدایش آن از ابتدای مطالعهٔ ادبیات جهان مطرح بوده است. (یوریسین[1] ۱۹۸۹)

جوامع علمی ادبیات جهان را به‌عنوان رشته نپذیرفته‌اند و ارزیابی دقیقی برای تعیین جایگاه درست آن لازم است؛ آیا یک «الگوی جدید» خوانده شود (فوکما[2] ۱۹۸۲)، روشی در ادبیات تطبیقی، یا «خوانشی متفاوت» (دامروش[3]). به‌علاوه ادبیات جهانی مجموعه مطالبی از سایر حوزه‌ها مانند «نظریهٔ ادبی» را دربرمی‌گیرد که دراصل، کلیات آن نباید براساس یک نوع ادبیات باشد. همان‌طور که رنه اتیمبل[4] اشاره می‌کند باید توجه داشت که:

> *«آیا نظریه‌های ادبی بلاغت ادبیات هندی، عربی و چینی و ژاپنی را نادیده می‌گیرند؟ چگونه می‌توانیم حتی بدون تلاش برای درک حداقل آنچه دربارهٔ ادبیات سامی، فین واوگری، ترک‌مغول، مالزی یا ادبیات شفاهی آفریقا و آثار قبلی کلمبیا می‌دانیم، اقدام به بررسی ادبیات کنیم؟»*
> (اتیمبل ۱۹۷۵،۱۳-۱۲)

تاریخ ادبیات جهان بسیار طولانی‌تر از تاریخی است که ادبیات، به‌موضوعی برای تحقیق در ادبیات تطبیقی تبدیل شده باشد. هدف ما این نیست که تاریخ دقیق ظهور ادبیات تطبیقی را تعیین کنیم، اگرچه تمایزی که پل ون تیم[5] بین ادبیات تطبیقی و ادبیات جهان قائل شد، نقطهٔ عطفی در تاریخ این رشته است. در قرن بیست و یکم «پیدایش مجدد» ادبیات جهان در بحران ادبیات تطبیقی که خود در سال ۱۹۵۸ توسط ولک[6] روشی انحصاری یا تخصصی تلقی شد، موردتوجه قرار گرفته است.

راه حل پیشینه، فرضیهٔ هنری اچ. اچ ریماک[7] در سال۱۹۶۱ است که با تمرکز بر موضوع ادبیات تطبیقی دریافت که از حوزه‌ای درون‌ادبی (شامل مجموعهٔ کتب غربی) نشئت گرفته و پدیدهٔ میان‌هنری (مقایسهٔ ادبیات با دیگر هنرها) و درون‌گفتمانی (مقایسهٔ ادبیات با سایر حوزه‌های علوم انسانی) را در خود گنجانده است. اگر چه تعریف ریمارک، تعریفی جامع تلقی می‌شود، اظهارنظرهای جدید، موضوع‌های میان‌هنری و درون‌گفتمانی را رد می‌کند و به‌جای آن به اصل مبحث می‌پردازد؛ اینکه نوع میان‌ادبی فراتر از محدودیت‌های مجموعهٔ کتب غربی رفته و در مطالعات شرق و غرب، مطالعات پسااستعمارگری و اخیراً در ادبیات جهان گسترش یافته است. احیای دوبارهٔ ادبیات جهان می‌تواند به

---

[1] Ďurišin
[2] Fokkema
[3] Damrosch
[4] René Étiemble
[5] Paul Van Tieghem
[6] René Wellek
[7] Henry H.H. Remak

خاطر گستردگی این موضوع‌ها باشد. «از آن‌جا که ادبیات تطبیقی در عصر حاضر بیشتر به سمت ادبیات جهانی می‌رود، ادبیات جهانی مرحله‌ای از ادبیات تطبیقی به شمار می‌رود.» این نقل قول از نینگ وانگ[۱] ذکر شده و در مقدمهٔ نئو هلیکن «ادبیات تطبیقی: به‌سوی تجدید ادبیات جهانی» آمده است (نینگ وانگ ۲۰۱۱، ۲۴۷).

برخلاف دیگر رشته‌های پژوهشی، ادبیات تطبیقی مجموعه‌ای است که گویی از مراحل و بُعدهای مختلف در فضا نقشه‌برداری می‌کند. بعدهایی که از فرهنگ‌های مختلف در طول زمان به‌وجود آمده و تشابه و تفاوت‌های آن‌ها را از نظر موضوع، فرایندهای نشانه‌شناختی، سبک و غیره بررسی می‌کند. طبق «نظریهٔ ادبی» اثر رنه ولک و آستین وارن[۲] در پایان فصل دوم: «اثر ادبی و هنری موضوع ساده‌ای نیست، بلکه سازمانی پیچیده با ویژگی‌های طبقه‌بندی شده است که معانی و روابط متعددی دارند... . تجزیه و تحلیل مدرن از آثار هنری با سؤال پیچیده‌ای آغاز می‌شود که به موجودیت این سیستم و طبقه‌بندی آن مربوط می‌شود.» (وارن ۱۹۸۴، ۲۷).

اولین بار ایدهٔ ادبیات جهان در ژانویهٔ ۱۸۲۷ در آلمان مطرح شد، زمانی که گوته در مجلهٔ هنر و قدمت (*Kunst und Altertum*) به خوانندگان می‌گوید توجه وی به نمایش *Le Tasse* نوشتهٔ الکساندر دووال[۳] که اقتباسی از *Torquato Tasso* نوشتهٔ ۱۷۹۰ خودِ گوته بوده جلب می‌شود، و با دلایلی برتر از علایق شخصی می‌گوید:«همه جا افراد دربارهٔ پیشرفت نژاد بشر و روابط انسان با جهان می‌خوانند و می‌شنوند. ولی ممکن است این تنها یک کلی‌نگری باشد، و من در جایگاهی نیستم که این مسئله را بیش از این بررسی کنم. بااین‌حال شخصاً حاضرم به اطلاع دوستانم برسانم که بر این باور هستم ادبیاتی جهانی درحال شکل‌گیری است؛ که در آن ما آلمانی‌ها نقشی پرافتخار ایفا می‌کنیم» (گوته ۱۸۲۷، ۲۲۵). تأیید این امر در موضوع نامهٔ وی به دوستش آدولف فردریش[۴] در همان ماه به چشم می‌خورد. «من بر این باورم که ادبیاتی جهانی درحال شکل‌گیری است و ملت‌ها از آن حمایت می‌کنند و این منجر به برقراری روابط دوستانه خواهد شد. آلمانی‌ها بی‌چون‌وچرا در این عرصه فعال خواهند بود و نقش مهمی‌در روابط دوستانه خواهند داشت.» (به نقل از استریچ[۵] ۲۰۰۸، ۳۴۹).

دیوید دامروش[۶] در «تولد دوبارهٔ یک رشتهٔ تحصیلی؛ منشأ جهانی مطالعات تطبیقی» باصراحت به تطبیق‌گر و سردبیر اولین مجلهٔ ادبیات تطبیقی در اروپا یعنی آقای هوگو ملتز[۷] اشاره می‌کند که نام اثر وی *Acta Comparationis Litterarum Uni versarum* است (دامروش ۱۸۷۷-۱۸۸۸)، دامروش معتقد است که ایدهٔ ادبیات جهان برخاسته از اشتیاقی برای نزدیک‌ترشدن هر چه بیشتر و

[1] Ning Wang
[2] Austin Warren
[3] Alexandre Duval
[4] Adolph Friedrich Carl Streckfuss
[5] Strich
[6] David Damrosch
[7] Hugo Meltzl

جامع‌تر با دگرگونی مکانی (بیگانه‌زدایی) است. درحقیقت، با بررسی سخنرانی گوته دربارهٔ ادبیات جهان خواهیم دید که وی اصرار می‌کند آلمان در میان کشورهایی که از مجموعهٔ کتب غنی برخوردار هستند (مثل فرانسه، بریتانیا، ایتالیا و اسپانیا) باید جایگاه برتری داشته باشد. گوته همزمان با اولین اشارات خود به ادبیات جهان، دقیقاً در تاریخ ۳۱ ژانویهٔ ۱۸۲۷، طی نامه‌ای به شاگردش یوهان پیتر اکرمن[۱]، چنین می‌نویسد:

> «من به باوری عمیق رسیده‌ام که «شعر» داراییِ جهانی بشریت است. ادبیات ملی دیگر معنایی ندارد. اکنون ما ادبیات ارزشمند جهان را در دست داریم... و درعین‌حال که برای آثار خارجی ارزش قائل هستیم، نباید خودمان را اسیر آن‌ها کرده و به‌عنوان مدل از آن‌ها استفاده کنیم. ما نباید این ارزش را به چینی‌ها یا صرب‌ها یا کالدرانی‌ها و یا اشراف آلمانی بدهیم. اگر به‌دنبال مدل هستیم باید به یونان باستان برگردیم که همواره آثار زیبای بشریت در آن پیداست. بقیهٔ آثار را باید از جنبهٔ تاریخی بررسی کنیم و آثار زیبا را به خودمان نسبت دهیم.» (اکرمن، *مذاکره با گوته*؛ دامروش ۲۰۰۳، ۱ و ۱۲)

به‌عبارت دیگر، مفهوم کاربردی ادبیات جهان در روابط و مسائل محلی (خود، جامعه و ملت) یا جهانی (دیگری، فراملی) درنهایت به امری پیچیده و نیز «تغییراتی در انگیزه‌ها و شرایط» منجر شده است (بریدر[۲] ۲۰۰۹، ۵۹). تا آن‌جا که ادبیات جهان از منظرهای گوناگون «در پربارکردن شاهکارهای ادبی به‌عنوان بخشی از آثار کلاسیک و شاهکارهای درحال تشکیل نقش عمده‌ای داشته و پنجره‌های متعددی به سوی جهان باز می‌کند» (دامروش ص.۱۵به نقل از بریدر ۲۰۰۹، ۵۹).

طبق گفتهٔ دامروش، شکل‌گیری این رشته را می‌توان از یک جنبهٔ برتر برای کاربردی خاص مورد بررسی قرار داد. بدیهی است که چنین تعریف‌هایی موجب شده اشخاصی نظیر مارشل براون[۳] سؤالاتی مطرح کنند. برای مثال، «چگونه پژوهش ادبیات جهان برای کسی که تقریباً تمام عمر خود را به بررسی تنها بخش کوچکی از جهان پرداخته، میسر است؟» (براون ۲۰۱۱، ۳۵۱) بررسی‌های براون اهمیت رویارویی نزدیک‌تر را آشکار می‌کند: «شاید پدیده‌های جهان باتجربه از نزدیک بهتر قابل درک باشد، اکتشاف مرزها، مانند زمانی که لحظه‌ای از افق‌های معمول فراتر می‌رویم.» (براون ۲۰۱۱، ۳۵۲) بدون شک زمانی که افکار در قالب متن از قالب فرهنگ‌ها و زمان‌های مختلف عبور می‌کند، پژوهش‌های جهانیِ ادبیات پیچیده‌تر شده و تبدیل به مطالعات دور یا «تعامل جدا (detached engagement)» از متن می‌شوند (دامروش ص.۲۷۷؛ به نقل از براون ۲۰۱۱، ۳۵۰) یا به حالتی مانند فردی سرگردان در بالای دریای از مه نقاشی دیوید فردریک[۴] در سال ۱۸۱۸ تبدیل خواهد شد.

«ادبیات جهان مجموعه‌ای از آثار بی‌شمار و غیرقابل فهم نیست، بلکه نوعی جریان و گونه‌ای از خوانش است، جریانی که قابلیت اجرا بر روی آثار به‌صورت جداگانه و همچنین بر روی بدنهٔ یک اثر

---

[1] Johann Peter Eckermann
[2] Braider
[3] Marshall Brown
[4] Caspar David Friedrich

دارد، حالتی که گونه‌ای از خوانش را هم برای آثار کلاسیک و هم برای اکتشافات جدید فراهم می‌کند.» (دامروش ۲۰۰۳، ۵) البته تأکید روی کلمهٔ جریان (circulation) مرتبط با دومین نظریهٔ مهم دامروش است: «ادبیات جهان نوشته‌ای است که به ترجمه نیاز دارد.» (دامروش ۲۰۰۳، ۲۸۱) و اضافه می‌کند «ترجمه را می‌توان به‌عنوان گونهٔ گسترش‌یافته از اصل متن درنظر گرفت، تظاهری واقعی از تبادل فرهنگ و مرحله‌ای جدید از زندگی یک اثر، مرحله‌ای که طی آن اثر از خانهٔ اولش به جهان وارد می‌شود» (دامروش، ۲۰۰۹، ۶۶). براون بر این باور است که: «ترجمهٔ متون اجتناب‌ناپذیر است و بسیار مطلوب تلقی می‌شود. خوانندگان را از فرهنگ و روزمرگی فراتر می‌برد و پنجره‌ای به‌سوی جهان باز می‌کند. مطالعات پراکنده و وسیع حرف‌های زیادی دربارهٔ جهان ادبی دارد ولی دربارهٔ جهان در ادبیات حرفی نیست (براون ۲۰۱۱، ۳۶۳). وی همچنین با استفاده از اصطلاح دامروش، بیان می‌کند چنین مطالعه‌ای مثل این است که «جایی برای خود در جهان باز کنی.» (براون ۲۰۱۱، ۳۴۹)

برای همه این مفهوم از شبکهٔ گستردهٔ جهانی[1] دریافت می‌شود که هر وقت صفحات اینترنتی را یکی پس از دیگری باز می‌کنیم مثل این است که پنجره‌های متعددی به‌سوی جهان می‌گشاییم: «جهان نمی‌تواند معنا و مفهومی برای ما بیاورد. زیرا چیزی فراتر از آن چه که در افق دید ما پیداست، نهفته است. جهان، ما را با چیزهایی روبه‌رو می‌کند که ارزش‌هایش به‌صورت دقیق در سرآغاز آن نهفته است» (براون ۲۰۱۱، ۳۵۱). طبق گفتهٔ فرانکو مورتی[2]، آیا مطالعهٔ متون پراکنده و مختلف می‌تواند راهی برای حل مشکل فزایندگی اطلاعات باشد؟ آیا باید به‌جای این که «چه چیزی» را بخوانیم، بر روی «چگونه» بخوانیم تمرکز کرد؟ دامروش از اصطلاح «بیضوی» استفاده می‌کند تا چگونگی روش خواندن را که هم خطی است و هم دورانی، شرح دهد. این تصویر کمک می‌کند تا به پیچیدگی الگوها پی برده شود. الگوها صاف و خطی نیستند، بلکه دارای سه بعد هستند که تفاوت‌های زمانی و مکانی با هم هم‌پوشانی دارند (به‌صورت هم‌زمان) و همچنین در قالب فعالیت‌های تکراری یا متفاوت پیش می‌روند. درحقیقت، روش مطالعه باید به‌گونه‌ای باشد که خوانندهٔ آثار نویسندگانی نظیر لوئیس بورخس[3] یا جیمز جویس[4]، احساس بیگانگی نکنند. اما آیا این تنها الگویی است که تغییر می‌کند؟ براون ادعا می‌کند: «پیشنهاد می‌کنم که هم در مفهوم عملی یعنی این که چگونه بخوانیم و آموزش دهیم، و هم در نوع تجارب و برداشت‌هایمان از 'خارجی' بودن متون، تفاوت قائل شویم.» (براون ۲۰۱۱، ۳۵۴) حالا به مشکلی که در مقدمه مطرح شد برمی‌گردیم که هم به انواع انحصار و «حدومرز» اشاره کردیم (براون ۲۰۱۱، ۳۵۲)، و هم به تفاوت مطالعهٔ متن‌های ادبی در فرهنگ‌های مختلف پرداختیم.

[1] World wide web
[2] Franco Moretti
[3] Jorge Luis Borges
[4] James Joyce

ادبیات جهانی چیست؟ روشی برای خواندن و توزیع آثار در جهان (دامروش ۲۰۰۳)، انگل‌وار پرسه زدن برای تحت‌سلطه قراردادن (براون ۲۰۱۱، ۳۵۰ و ۳۵۲)، جهانی‌سازی در بحران (رابینز[1] ۱۹۹۹)، کژفهمی و تعابیر نادرست (کازانوا[2] ۲۰۰۴)، *Cannibalism in Lietrature* تسلط گونه‌های برتر ادبی (آندراده[3])، آثاری که با خواندن آن هرگز احساس نمی‌کنیم در خانه هستیم (لنون[4] ۲۰۱۰)، حالتی از درمعرض اجنبی قرارگرفتن یا راهی برای از خود بیگانه‌شدن است؟ با تعریف براون نتیجه‌گیری می‌کنیم و به خوانندگان اجازه می‌دهیم تا تعریف خود را دررابطه با نظام ادبیات جهان شکل دهند.

> «من ادبیات جهان را به‌خاطر وجود عنصر 'غافلگیری' در آن تحسین می‌کنم. هرگاه که حتی برای لحظه‌ای غافلگیر می‌شوم، این همان لحظه‌ای است که با جهان روبه‌رو هستم. بنابراین پیشنهاد می‌کنم که به فرمول دامروش از درون به بیرون بنگریم. برای من ادبیات جهان نوشته‌ای نیست که از ترجمه حاصل شود، بلکه متنی است که بیگانگی خود را حتی در متن مبدأ حفظ می‌کند.» (براون ۲۰۱۱، ۳۶۴)

نشانهٔ بارز تغییر در الگوی رشته‌ها این است که نظام دانشگاهی دچار تغییراتی در انتشارات، کنفرانس‌ها، مؤسسات تحقیقاتی و انجمن‌های حرفه‌ای می‌شود. در تمام این تغییرات، ادبیات جهان در قرن بیست و یکم دوباره ظهور کرده است. انتشارات محیط مناسبی برای مشارکت‌های ادبی فراهم می‌کند ولی کنفرانس‌ها و انجمن‌های حرفه‌ای کمتر موردتوجه قرار می‌گیرند، چرا که این‌ها از قدیم، مکانی برای بازسازی رشته‌ای توسط خودشان به‌حساب می‌آمده‌اند. در مقدمهٔ این گزارش، نگاه کوتاهی به نشریات جدید دربارهٔ ادبیات جهان انداختیم. دربارهٔ کنفرانس‌ها باید گفت که کنفرانس ژولای ۲۰۱۱ از مهم‌ترین رویدادهای مطالعاتی ادبیات جهان بود.

از ۳۰ ژوئن تا ۳ ژولای سال ۲۰۱۱ اولین کنفرانس انجمن ادبیات جهانی با عنوان «ظهور ادبیات جهان» در دانشگاه پکن به میزبانی ژائو بای‌شنگ[5] برگزار شد. وی استاد ادبیات جهان تطبیقی و مدیر انجمن ادبیات جهان در این دانشگاه است. مرکز ادبیات جهان توسط هیئت علمی وابسته به چهار بخش ادبیات خارجی در دانشگاه پکن، در سال ۱۹۸۶ تأسیس شد و در سال ۲۰۰۱ هم‌زمان با گسترش آن، به نام مؤسسهٔ ادبیات جهان شهرت یافت. این مؤسسه رشته‌های ادبیات جهان و مطالعات میان‌فرهنگی را در مقاطع کارشناسی‌ارشد و دکترا ارائه می‌دهد.

ژائو بای‌شنگ می‌گوید: «ما درحال ورود به دوران جدیدی از ادبیات جهان هستیم: عصر ادبیات جهان. از ادبیات جهان به جهان ادبیات، همهٔ ما صدایی برای مشارکت داریم» (به نقل از کنفرانس مذکور). جهان ادبیات را می‌توان به‌طور مفصل موردبحث قرار داد. کنفرانس مذکور جهانی‌بودن ادبیات را با حدود ۲۰۰ سخنران از ۳۰ کشور جهان به‌صورت عملی نشان داد.

---

[1] Robbins
[2] Casanova
[3] Andrade
[4] Lennon
[5] Zhao Bai Sheng

این کنفرانس به شش جلسه برای بررسی شش موضوع تقسیم شد: نظریه‌های ادبیات جهان، زمینه‌های ادبیات جهان، نویسندگان بزرگ و ادبیات جهان، زبان‌های اقلیت و ادبیات جهان، ادبیات ملی به‌عنوان ادبیات جهان و مطالب تاریخ ادبیات جهان. هر جلسه به موضوعی اختصاص داده شد. اشخاصی مانند (دیوید دامروش، ژان بسیئر، هلنا کاروالهو بواسکو، ژانگکون گو، بیودون جییفو، رابرت دیکسون، بکیزی پیترسون، تئو دوهائن، گایاتری اسپیواک، آلفرد هورنانگ و اسلوبادانکا گلوور)[1] در کنفرانس مشارکت داشتند. از آن‌جا که همایش ادبی برگزار می‌شد، جلسات با شعرخوانی آغاز می‌شد و با گفتگو و مناظرهٔ جذاب نویسندگان به‌پایان می‌رسید.

در اینجا نمی‌توان به تک‌تک نظرات و بحث‌ها پرداخت. ولی به سه الگوی مطالعات ادبیات جهان از بین دیگر الگوها اشاره می‌کنیم. اولین الگو استفاده از اصطلاح «ادبیات جهان» است که برای تعریفی جامع برای آن به توافق رسیدند. بحث‌ها مربوط به پیدایش این اصطلاح و ترجمه و مسائل میان‌فرهنگی و غیره بود. دومین الگو شباهت‌های شایان‌توجه بین موضوعات ذکرشده را تحلیل می‌کرد. برخلاف دو الگوی قبل، سومین الگو تفاوت‌های بنیادین سبک‌های دانشگاهی را نشان می‌دهد که آخرین نشانه‌های علمی‌محلی را تحت‌تأثیر جهانی‌شدن بررسی می‌کرد. در همایشی که جامعهٔ جهانی دانشمندان علاقه‌مند به موضوع ادبیات جهان در آن گرد هم آمده بودند، الگوی سوم به‌عنوان جالب‌ترین دیدگاه در همایش مطرح شد (بااستفاده از عبارت «صدای ما» در سخنرانی ژائو بای‌شنگ برای توصیف این الگو).

کنفرانس با تأسیس انجمن ادبیات جهان[2] پایان یافت. بلافاصله پس از آن، اولین مدرسهٔ تابستانی در دانشگاه پکن از ۴تا۲۹ ژولای در سال ۲۰۱۱ برگزار شد که نتیجهٔ مشارکت انجمن‌های ادبیات جهان دانشگاه پکن و دانشگاه هاروارد[3] بود.

هرگاه شخصی تاریخ ادبیات جهان را به‌عنوان موضوعی برای مطالعهٔ ادبیات تطبیقی دنبال کند، باید مشارکت آکادمی اروپای شرقی‌مرکزی را درنظر داشته باشد. جالب است که بورسیهٔ تحصیلی پژوهش محور ادبیات جهان در اروپای شرقی‌مرکزی سازمان‌دهی نیز می‌شود. برای مثال مؤسسهٔ ای. ام گورکی در سال ۱۹۳۲ یا مؤسسهٔ ادبیات جهان در براتیسلاوا در سال ۱۹۶۴ به این منظور تأسیس شدند. مسئلهٔ جالب دیگر این است که تحقیقات گسترده دربارهٔ روابط رژیم کمونیستی و رژیم‌های نوین هم در شرق و هم در غرب ظهور یافته و به‌گفتهٔ امیر ر. موفتی[4] «نهاد جهان ادبیات» را تشکیل داده است که این موضوع فراتر از حوزهٔ این گزارش می‌رود.

---

[1] David Damrosch, Jean Bessière, Helena Carvalhão Buescu, Zhengkun Gu, Biodun Jeyifo, Robert Dixon, Bhekizizwe Peterson, Theo D'haen,Gayatri C. Spivak, Alfred Hornung, and Slobodanka Vladiv-Glover

[2] World Literature Association (WLA)

[3] The Institute for World Literature (IWL)

[4] Aamir R. Mufti

مؤسسهٔ ادبیات جهان یا IWL توسط دامروش ایجاد شد تا «مطالعات ادبیات جهان در سراسر جهان گسترش یابد و فراتر از مجموعه کتب کلاسیک اروپایی برود؛ مطالعاتی که راجع به نیروهای اقتصادی، سیاسی، دینی و فرهنگی ملت‌ها در جهان باشد» که در وب‌سایت IWL بیان شده است. هر تابستان جلسات چهارهفته‌ای برگزار می‌شود، افتتاحیهٔ IWL در پکن آغاز شد و در سال ۲۰۱۲ در استانبول برگزار شد و در سال ۲۰۱۳ در هاروارد خواهد بود.

موسسهٔ ادبیات جهان (IWL) سال ۲۰۱۱ با گروهی از شصت شرکت‌کننده از کشورهای مختلف جهان نظیر استرالیا، بلژیک، چین، دانمارک، مصر، آلمان، کره، لهستان، پرتغال، اسپانیا، تایوان، ترکیه، انگلستان و ایالات متحدهٔ آمریکا برگزار شد که شامل چهار سمینار بود و هر دوهفته یک‌بار برگزار می شد. مقداری بودجه به‌منظور تسهیل مشارکت محققان از مناطق کم‌درآمد درنظر گرفته شد. آقایان ژائو بای‌شنگ و دامروش میزبان بودند و در میان محققان مدعو تئو دوهائن[1] (دانشگاه کاتولیک لون) و ژانگ لانگکسی[2] (دانشگاه سیتیِ هنگ‌کنگ) حضور داشتند. مهم‌ترین موضوع‌ها دربارهٔ ادبیات جهان موردبحث قرار گرفت که در اینجا به‌خلاصه‌ای از چهار سمینار می‌پردازیم.

دوهائن یکی از سر دبیرهای مجموعه‌کتاب‌هایی مانند «همراهی روتلج با ادبیات جهان» و «ادبیات جهان: خواننده و نویسندهٔ مجموعه‌کتاب‌های تاریخ ادبیات جهان» است که دربارهٔ مفهوم و گسترش ادبیات جهان و اهمیت ترجمه در سمینار خود سخنرانی کرد و به آثار سوزان بسنت، امیلی اپتر و سایرین اشاره‌ای نمود. دوهائن همچنین دربارهٔ ادعاهای دامروش در کتاب «ادبیات جهان چیست؟» سخنرانی کرد. شرکت‌کنندگان نیز در بررسی عوامل اقتصادی و سیاسی‌اجتماعی که در جریان ادبیات جهان دخیل هستند، اظهارنظر کردند. این گروه همچنین به بررسی اثر فرانکو مورتی پرداختند. وی «فرضیه‌هایی دربارهٔ ادبیات جهان»، نقشه‌ها، نمودارها، نمودارهای درختی و هر چیزی که مربوط به «مطالعات پراکنده و مختلف» بوده، ارائه کرده است. حضور چند شاگرد مورتی سمینار را جالب‌تر کرده بود. دوهائن دربارهٔ روش مشابهی که منتقد فرانسوی، پاسکال کازانوا به کار برده، یعنی انقلاب جهانی حروف[3] صحبت کرد. کازانوا از نظریات پیئر بوردیو به‌عنوان جامعه‌شناس استفاده کرد تا ببیند چگونه و از چه راه‌هایی نویسندگان آثار خود را در شهرهای بزرگ منتشر کرده و شهرت جهانی به‌دست آورده‌اند و سپس تبدیل به ادبیات جهان شده‌اند. از دیگر نقدهای گروه، بررسی اثر گایاتری اسپیواک یعنی «مرگ یک رشتهٔ تحصیلی» بود. اسپیواک، استاد دانشگاه کلمبیا است که در اثر ذکرشده به اهمیت ترجمه می‌پردازد و از فراگیری زبان حمایت می‌کند. وی ترجمه را مسئولیتی اخلاقی و تعهدی خطیر در برابر جهانیان می‌داند و لازمهٔ اجرای این رسالت را تجدید نظر دربارهٔ خودمان و دوری‌کردن از تعصبات فرهنگی می‌شمارد. یکی دیگر از موارد موردبررسی اثر امیلی اپتر «در حوزهٔ ترجمه» است که رابطهٔ

[1] Theo D'haen
[2] Zhang Longxi
[3] The Revolution of World Letters

تاریخ ترجمه را با ادبیات تطبیقی در آثار لئو اسپیتزر و اریک اورباخ بررسی می‌کند. هر دو نفر آن‌ها مانند مهاجران دیگری همچون سعید، دریدا و اسپیواک طی جنگ جهانی دوم به استانبول تبعید شده بودند. برخلاف اسپیواک، اپتر نیاز به حضور زبان در خط مقدم را زیر سؤال برده است و با برجسته‌سازی ظرفیت بالقوهٔ ترجمه به‌عنوان «فضای سوم» آن را به عنوان عامل تغییر شکل پیش‌فرض‌های محدودکنندهٔ فرهنگی معرفی می‌کند. درنهایت، لارنس ونوتی (دانشگاه تمپل) در «نامرئی‌بودن مترجم: تاریخ ترجمه و رسوایی ترجمه: به‌سوی رعایت اصول اخلاقی در تفاوت‌ها» همانند اسپیواک بر رسالت مترجم و مسئولیت‌های اخلاقی وی تأکید دارد. تلاش‌های ونوتی، شیوه‌های دیگری از ترجمه را بنا نهاد که به‌جای شبیه‌سازی، تفاوت‌های فرهنگی را نشان می‌دهد و از این طریق، جایگاهی برای تولید رسوم جایگزین ایجاد می‌کند. در آخر سمینار، دوهائن، اثر وانگ نینگ (مدیر مرکز ادبیات تطبیقی در دانشگاه شینهوا) موردبحث قرار داد.

ژانگ لانگکسی استاد کرسی ادبیات تطبیقی و ترجمه در دانشگاه سیتیِ هنگ‌کنگ و عضو آکادمی رویال سوئد است. از کتاب‌های او می‌توان به این موارد اشاره کرد: «شباهت غیرمترقبه: مطالعهٔ فرهنگ‌ها؛ تفاوت نیروها: از تناقض‌ها تا تفاوت‌های مطالعات تطبیقی چین» و «مقدمه‌ای بر ادبیات تطبیقی». لانگکسی در سمینار خود به موقعیت این رشته در چین پرداخت و عملاً تطابق جهانی را بین منابع غربی و غیرغربی مورد مطالعه قرار داد. وی همچنین ایده‌هایی برای تدریس ادبیات جهان داشت. مثلاً زمینه‌های میان‌فرهنگی نظیر «استعارهٔ سفر زندگی» از آثار دانته، خیام و لی‌بای گرفته شده است. این سمینار همچنین تحقیقات ژوگوان کوان‌ره در زمینهٔ روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی را معرفی کرد. اشارات میلتون[1] به چین و تاریخ غزل میلتون دربارهٔ نابینایی‌اش مطرح شد (اولین شعر غربی که به‌زبان چینی ترجمه شده است). همچنین کوان ژانگ‌شو به‌صورت پراکنده و مجموعه‌وار مقالات زیادی دربارهٔ تطابق ادب کلاسیک چینی‌ها و ادب اروپای غربی داشت که بررسی شدند. سمینار ژانگ به محققان غربی پیشنهاد داد که از ادبیات خود فراتر روند و از ادبیات و دانش چینی به‌عنوان انتقال میان‌فرهنگی و نه به‌عنوان میراث فرهنگ‌های بسته بهره جویند.

ژائو بای‌شنگ در مطالعات زندگینامه‌نویسی و شرح‌حال‌نویسی تخصص دارد و آثار وی شامل موارد زیر است: «سرستون ایالات؛ زندگی‌نامه»، «توصیف؛ روشن‌فکران چینی»، «نظریه‌ای دربارهٔ شرح‌حال‌نویسی»، مقالاتی دربارهٔ ادبیات اروپایی و آمریکایی»، «جایزهٔ نوبل در ادبیات»، و مقالاتی در رابطه با «بوم‌شناسی و ادبیات آفریقایی». سمینار وی دربارهٔ مکانیزم‌های پیچیدهٔ عبور از مرزهای شرق و غرب و پیامدهای فرهنگی آن بود. مکانیزم‌هایی مثل مهاجرت، استعمارگری، غرب‌گرایی، گسترش مارکسیسم و پدیدهٔ جهانی‌شدن موردبحث قرار گرفت. همچنین به نکاتی مثل بارورشدن زبان‌های اقلیت و نقش زبان‌های جهانی غیرانگلیسی مثل عربی، چینی، فرانسوی، پرتغالی، روسی و اسپانیایی در عصر

[1] John Milton

ادبیات جهان اشاره شد. از میان آثاری که موردبحث بودند به چند مورد اشاره می‌کنیم: «توفیق الحکیم؛ مقدمه‌ای برای 'پادشاه ادیپ'»، «ادبیات آفریقایی؛ گلچینی از نظریه‌ها و نقدها»، «استفان اوون؛ اشعار جهانی چیست؟»، «سلمان رشدی؛ وطن‌های خیالی»، «مایکل بروبی؛ مقدمه: انگلیسی جهانی»، «هاجین؛ نویسنده‌ای مهاجر»، «نگوگی واتینگو؛ بازگشت به خانه؛ مقاله‌هایی دربارهٔ ادبیات آفریقایی و کارائیب»، «کیان ژانگ‌شو؛ مجموعه‌ای از مقالات کیان ژانگ‌شو»، «فرهنگ و سیاست»، «هو شی؛ رنسانس چینی‌ها»، «تی‌آن ژانگ‌شو[1]؛ مجموعه‌مقالات انگلیسی تی‌آن ژانگ‌شو؛ نیاز به غرب‌گرایی کامل» و «جان فربانک[2]؛ پاسخ چینی‌ها به غرب».

درنهایت، دامروش در سمینار خود به بررسی تنش‌های بین مطالعهٔ پراکنده و مطالعهٔ دقیق پرداخت. آثار در قالب ترجمهٔ انگلیسی بررسی شده بودند، ولی وجود زمینه‌های گوناگون تولید و اشاعهٔ آثار سبب بحث دربارهٔ محتوای ذات پیچیدهٔ ترجمه شد؛ ویژگی مهمی که قبلاً اسپیواک نیز به آن باعنوان «ترجمه‌ناپذیری» (اپتر و ونوتی) متون اشاره کرده بود. گوته در نامه‌ای به توماس کارلایل[3] (۱ ژانویه ۱۸۲۸) دربارهٔ ترجمهٔ انگلیسی اثر خودش *Tasso* صحبت می‌کند: «مایلم نظر شما را راجع به این که چقدر این تاسو می‌تواند انگلیسی باشد، بدانم. نظر شما کمک زیادی به من خواهد کرد. چرا که ارتباط متن اصلی با متن ترجمه‌شده در حقیقت رابطهٔ کشوری را با کشور دیگر بیان می‌کند و هر کسی باید بداند گذر ادبیات جهان از مرزهای ملی اهمیت زیادی دارد.» (استریچ ۲۰۰۸، ۳۴۹-۳۵۰). شبکهٔ گستردهٔ بین‌المللی برای مشارکت آثار در ادبیات جهان کافی نیست. مطالعات و نمونه‌هایی که در سمینار دامروش بررسی شد، توصیف مجدد، مبادلهٔ ادبی و جریان دانش جهانی را از نو شرح داد. همچنین عواملی نظیر ارزش هنری و تأثیر یک اثر خاص بر پیشرفت انسان در عرصهٔ جهانی بررسی شد. البته جوانب اقتصادی و سیاسی ادبیات جهان، مرکز توجه IWL در سال ۲۰۱۲ بود. تنوع اعضای سمینار دامروش که طیف گستردهٔ افرادی از فرهنگ غربی و غیرغربی بود، ابعاد جالب‌تری به بحث‌ها می‌داد. انتخاب دامروش از بین مقالاتی که دیدگاه‌های اقلیت را دربارهٔ ادبیات جهان شرح می‌داد، بسیار مسئله‌ساز بود. دیدگاه‌هایی مربوط به تفاوت‌های جنسی، فرهنگ‌های پسااستعماری و ادبیات آنلاین (که هنوز برخلاف استفادهٔ گسترده از اینترنت، جزئی از بخش آکادمیک نیست).

چندین سخنرانی ویژه برای IWL در سال ۲۰۱۱ تدارک دیده شد که گایاتری اسپیواک، آلفرد هورنانگ (دانشگاه مانیز) و نیز دوهائن، ژانگ لانگکسی، ژائو بیشنگ و دامروش در آن شرکت کردند.

همایش IWL سال ۲۰۱۲ با ۱۱۰ شرکت‌کننده از سراسر جهان، یعنی تقریباً دو برابر سال قبل، در دانشگاه بیلگی استانبول به میزبانی مراد بلگی و ژاله پارلا برگزار شد. هشت سمینار (چهار بار در هر دو هفته) در تلاش برای حفظ استانداردهای ارائه‌شده در پکن و با حضور چهره‌هایی مانند: «غدیر جلال

[1] T'an Ssu-t'ung
[2] John K. Fairbank
[3] Thomas Carlyle

(دانشگاه ایالتی پنسیلوانیا)، بروس رابینز (دانشگاه کلمبیا)، امیر. ر. مفتی (UCLA)، مارتین پاچنر (دانشگاه هاروارد)، پائولو هورتا (دانشگاه نیویورک ابوظبی)، ایلینا اورایچ (دانشگاه ایالتی آریزونا) و سخنرانان مهمان، اورهان پاموک (دانشگاه کلمبیا) و کادر کنوک (دانشگاه میشیگان)»[۱] اجرا شد.

غدیر مؤسس مطالعات بین‌المللی آمریکا، سردبیر سابق «ادبیات جهان امروز» و نویسندهٔ آثار زیر است: «کلمبوس و پایان زمین: کلام نبوی اروپا به عنوان ایدئولوژی فاتح[۲]»، دیگر نوشته‌ها: «مقالاتی پسااستعماری در فرهنگ ادبی آمریکای لاتین[۳]» و «یادداشت‌هایی از شهر محصور؛ خط زندگی برای پایداری فرهنگی[۴]». وی سرپرست سمیناری تحت‌عنوان «هنگامی که ادبیات، جهان را ملاقات می‌کند» بود. این سمینار در هشت جلسه، طی دو هفته برگزار شد و طی آن آثار برگزیدهٔ متن‌محور که بر ادبیات جهان تأثیرگذار بودند، بررسی شدند. فهرستی از مطالعات موجود در جلسهٔ چهارم شامل موارد زیر است: («حقایق ضد و نقیض؛ یک پیکرهٔ متنی» اندرو مارول و «به معشوقهٔ عشوه‌گر او»؛ ناتانیل هاتورن «دختر راپاچینی»؛ یاسوناری کاواباتا: یک‌دست؛ و الن پیل، تصور بدن‌ساخته: از تندیس به سایبورگ)[۵].

مارتین پاچنر در «شعر انقلابی؛ مارکس، پیشگامان» این‌چنین استدلال می‌کند که برداشت گوته از ادبیات جهان مبتنی بر اقتصاد و بازار بوده است که مارکس و انگلس[۶] در بیانیه‌های کمونیستی خود (۱۸۴۸) به آن رسیده‌اند و از اصطلاح «ادبیات جهان» برای توصیف متون ادبی طبقهٔ بورژوایی استفاده می‌کردند. دامروش در «تولد دوبارهٔ یک رشته: ریشه‌های جهانی مطالعات تطبیقی»، به هاچسون مکالی[۷]، محقق ایرلندی اشاره می‌کند که وی از نام این رشته «ادبیات تطبیقی» برای عنوان کتاب خود استفاده کرده است و ادبیات جهان را به‌عنوان قیامی در محیط امپراطوری اواخر دورهٔ باستان که قبل از پیدایش ادبیات ملی بوده، معرفی می‌کند: «پس ضروری است که قهرمانان جهان به کشف طبیعت مشترک انسان‌ها فارغ از تفاوت‌های زبانی، اجتماعی، جنسی و جغرافیایی بپردازند (دامروش ۲۰۰۶، ۱۰۶). علاوه‌بر آن، سمینار IWL پاچنر در سال ۲۰۱۲ به بررسی «ادبیات سرمایه‌داری»[۸] پرداخته

---

[1] Djelal Kadir (Pennsylvania State University), Bruce Robbins (Columbia university), Aamir R. Mufti (UCLA), Martin Puchner (Harvard University), Paulo Horta (New York University Abu Dhabi), Ileana Orlich (Arizona State University), as well as the hosts Parla and Belge, and the guest speakers Orhan Pamuk (Columbia University) and Kader Konuk (University of Michigan)

[2] Columbus and the Ends of the Earth: Europe's Prophetic Rhetoric as Conquering Ideology

[3] Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture

[4] Memos from the Besieged City: Lifelines for Cultural Sustainability

[5] "Counterfactual Facts—The Textual Corpus," were Andrew Marvell, "To His Coy Mistress" (*ca*.1650); Nathaniel Hawthorne, "Rappaccini's Daughter" (1844); Yasunari Kawabata, "One Arm" (1969); and Ellen Peel, "Imagining the Constructed Body: From Statues to Cyborgs" (2009)

[6] Engels & Marx

[7] Hutcheson Macaulay Posnett

[8] Capitalism

است. موضوع‌های سمینار وی بدین شرح است: (فرانکو مورتی: «ایبسن و روح سرمایه‌داری»، میلان کوندرا: «ادبیات جهان»، آدام اسمیت: «سرمایه‌های ملی»، ماکس وبر: «اصول پروتستان‌ها»، مارشال برمن: «تجربهٔ مدرنیته»، کارل مارکس: «سرمایه‌داری»، پاچنر: «شعر انقلابی»، برتولت برشت: «در جنگل شهرها» و دیوید مامت: «گلن گری گلن راس»)[۱].

به‌همین‌ترتیب، مراد بلگی، روشنفکر جناح چپ لیبرال‌ها، منتقد ادبی، مترجم، مقاله‌نویس، فعال حقوق بشر و راهنمای پاره‌وقت تور در انجمن IWL در سال ۲۰۱۲ شرکت کرد و فرایندهای لیبرالیسم[۲] را «در غرب‌گرایی ادبیات داستان‌نویسی ترکی و روسی طی امپراطوری عثمانی» شرح داد. سمینار وی تاریخ و ادبیات روسی و تأثیر آن بر شکل‌گیری افکار جدید عثمانی را معرفی کرد. از جمله، آثاری که در این سمینار بررسی شدند، بدین شرح‌اند: آثار (گورکی، لرمانتوف، پوشکین، گوگول، اوبلاموف)[۳] و همتایان ترکی آن‌ها یعنی، «فهیم بی یا سوآت در *صلح*[۴]».

گوته در نامه‌ای (۱۱ژوئن ۱۸۲۷) به کنت استولبرگ[۵] چنین می‌نویسد: «شعر پدیده‌ای جهانی است و هر چه جالب‌تر و هیجان‌انگیزتر باشد، ویژگی‌های ملی را بهتر نشان می‌دهد» (گوته ۱۹۹۴، ۲۲۷). «احساسات ادغام‌شده» عنوانی است که جیمز کلیفورد[۶] در اظهار نظر برای مجموعه مقالات دربارهٔ جهان‌شهرگرایی انتخاب کرده است. وی چنین می‌نویسد: «ما همواره با شمشیر دولبه سر و کار داریم» (کلیفورد ۱۹۹۸، ۳۶۴). بروس رابینز (دانشگاه کلمبیا) نویسندهٔ «حرکت صعودی جامعه و منفعت عام؛ به سوی تاریخ ادبی»، «احساس و آرامش جهانی؛ انترناسیونالیسم[۷] در بحران»، همچنین ویراستار «جهان وطنی؛ تفکر و احساس فراتر از فضای ملی»، امانوئل والراشتین[۸]: «مشکلات جهان؛ نظام، معیار و فرهنگ» و اخیراً کتاب «جنگ دایِم؛ کیان جهانی و خشونت». رابینز نگرش جهان‌وطنی را به‌عنوان قدمی مثبت از سوی جهان‌نگری مطرح می‌کند و از این طریق زمینه‌ساز مباحثی دربارهٔ نگرش جهان‌وطنی و استقبال از تنوع دارایی‌های حاصل از تقابل مردم و فرهنگ‌ها می‌شود. رابینز با تأکید بر نابرابری اقتصاد جهان و خشونت، به مسئولیت‌های روشنفکران و کاهش سلطهٔ اقتصادی و سیاسی ایالات متحدهٔ آمریکا اشاره می‌کند. سمینار وی بحث را به‌سمت ایدئال جهان‌وطنی سوق می‌دهد، ایده‌ای که

---

[1] Franco Moretti, "Ibsen and the Spirit of Capitalism"; Milan Kundera, "Weltliteratur"; Adam Smith, from *The Wealth of Nations*; Max Weber, from *The Protestant Ethic*; Marshall Berman, from *All That Is Solid Melts into Air*; Karl Marx, from *Capital*; Puchner, from *Poetry of the Revolution*; Bertolt Brecht, *In the Jungle of Cities* and "Notes on the Opera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*"; and Mamet, *Glengary Glen Ross.*

[2] Liberalism

[3] Gorki, Lermontov, Pushkin, Gogol, Oblomov

[4] Fahim Bey or Suat in *Huzur*.

[5] Count Stolberg

[6] Clifford, James

[7] Internationalism

[8] Wallerstein, Immanuel Maurice

شامل وابستگی‌های محلی مانند ملی‌گرایی است و درعین‌حال، درحال تبدیل‌شدن به نوعی جهانی‌سازی منتقدگر است. از میان موضوع‌ها و متن‌هایی که بررسی شدند، به برخی از آن‌ها اشاره می‌کنیم: (فیصل دوجی:«تروریست؛ در جستجوی انسانیت»، بندریت اندرسون: «ناسیونالیسم دور»، آمیتا قوش: «دریای خشخاش»، توماس پوگی: «جهان وطنی؛ یک دفاع»، آرجون آپادورای: «تعارض و تفاوت در اقتصاد جهانی»، مارک گوودل: «اصلاح مدرنیته: جهان‌بین‌المللی بومی در بولیوی»، الکساندر بیروفت: «ادبیات جهان بدون خط تیره»، مایکل روثبرگ: «حافظهٔ چندجانبه: خاطرهٔ هولوکاست در عصر مبارزه با استعمارگری»)[1] و بسیاری دیگر.

احتمالاً امیر مفتی (UCLA) یکی از مهم‌ترین چهره‌ها در مطالعات استعماری و پسااستعماری باشد. وی دارای مدرک دکترا از دانشگاه کلمبیا و از شاگردان ادوارد سعید[2] است. مفتی مانند پاچنر به مباحث مارکسیسم و زیباشناسی و همچنین فرهنگ اقلیت جهانی علاقه‌مند بوده است. اثر وی سکولاریزاسیون[3] را از جنبهٔ مقایسه‌ای و تطبیقی بررسی می‌کند. سعید تمایل ویژه‌ای به اسلام و عصر مدرنیتهٔ هند و هویت سیاسی‌فرهنگی یهودیت در اروپای غربی نشان می‌دهد. او کتاب‌های «سکولاریتهٔ بحرانی» و «رابطهٔ خطرناک؛ جنسیت و ملت» و «چشم‌انداز پسااستعماری» را ویرایش کرده است. آخرین کتاب وی «روشنگری در مهاجرت: پرسش‌های یهودیان و دوگانگی در فرهنگ پسااستعماری» است که از سکولاریزم در جوامع پسااستعماری انتقاد می‌کند.

این سمینار، نبودِ تقارن در بخش پنهانی و بخش ظاهری ادبیات جهان را معرفی می‌کند. مطالعات و آثار بررسی‌شده در این سمینار بدین شرح است: ادوارد سعید: «سکولاریته و روش‌شناسی امپریالیسم»، «شرق‌شناسی»، امیلی اپتر: «ترجمهٔ جهانی»، ریموند شواب:[4] از رنسانس شرقی». همچنین آثار منظوم و منثور تاگور، بورخس، اورهان پاموک و دیگران نقد شد.

در سال ۲۰۱۱ پائولا هورتا[5] میزبان نشست سالانهٔ انجمن ادبیات تطبیقی آمریکایی در دانشگاه سیمون فراسر ونکوور واقع در کانادا بود. وی تحت‌تأثیر «هزارویک شب» و اثر نویسندهٔ قرن شانزدهم پرتغالی لوئیس دوکاموس[6]، دربارهٔ تبادل فرهنگی مطالب زیادی نوشته است. در این سمینار مشترک با

---

[1] Faisal Devji, *The Terrorist in Search of Humanity*; Benedict Anderson, "Long-Distance Nationalism"; Amitav Ghosh, *Sea of Poppies*; Thomas Pogge, "Cosmopolitanism: A Defense"; Arjun Appadurai, "Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy"; Mark Goodale, "Reclaiming Modernity: Indigenous Cosmopolitanism in Bolivia"; Alexander Beecroft, "World Literature Without a Hyphen"; Michael Rothberg, *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*;

[2] Said, Edward Wadie

[3] Secularization

[4] Raymond, Schwab

[5] Paulo Horta

[6] Camões, Luís Vaz de

دامروش تحت‌عنوان «زمینه‌هایی برای تطبیق» نظریه‌های (دتی ان، مورتی، کازانوا، اپتر، یانگ[۱]) و دیگران در مقابل نمونه‌های متفاوت ادبی موردبحث قرار گرفت. همچنین ترجمه و اقتباس «هزارویک شب»، «داستان پورتر و سه دختر جوان» و نظریهٔ لارنس ونوتی یعنی، نامرئی‌بودن مترجم مطرح شد.

ایلینا اوریچ[۲] نویسندهٔ کتاب‌های «اسطوره و مدرنیته در رمان رومانی قرن بیستم» و «تبین جنسیت و داستان‌سرایی ملی؛ زن‌سالاری در ادبیات داستانی رومانی» است. سمینار وی دربارهٔ «ترجمهٔ فرهنگی و بازخلق نمایشی؛ سیاست و جامعه در عصر مدرن و تئاتر معاصر» بود که ادبیات جهانی را در چهارچوب تولیدات تئاتر (پایدارترین و غنی‌ترین میراث فرهنگی) بررسی می‌کرد. سمینار وی نشان داد که تئاتر چگونه شرایطی ویژه از تعامل فرهنگ و سیاست در جامعه را ارائه می‌کند. اعضای سمینار با مقایسه و تحلیل چندین نمایش توانستند به وضوح درک کنند که چگونه تئاتر مدرن و معاصر در ارتباط با مدل‌های کلاسیک و سیاست موجود، تکامل یافته است. به‌خصوص، اوریچ به رویدادهایی مانند انقلاب بلشویکی[۳]، نفوذ استالینیسم[۴] در بلوک کشورهای شوروی سابق و انحلال امپراطوری‌های استعماری توجه دارد. این سمینار همچنین به بررسی نمایشنامه‌نویسان تحسین‌شده‌ای چون (تام استوپارد، و نمایندگی آن‌ها برای «سیاست‌های توتالیر (خودکامه)» در دورهٔ معاصر اشاره کرد. آثار ذیل نیز موردنقد قرار گرفتند: کاریل چرچیل: «جنگل شیفته»، ماتئی ویسنی‌یک: «بدن زن به عنوان میدان جنگ در جنگ بوسنی»، وول سوینکا: «مرگ و سوارکار شاه» و «قصابان نیجریه». در کنار این‌ها زیبایی‌شناسی استالینیستی (گوگول، مایاکوفسکی، زامیاتین)[۵] و کمونیسم به عنوان سیاست بدون بازگشت و بسیاری از آثار جالب دیگر در سمینار قرائت شد.

گوته در نامه‌ای (۲۱ می ۱۸۲۸) به کارل زلتر[۶] چنین می‌نویسد: «ادبیات جهانی که من تعریف کرده‌ام، به‌طور تهدیدکننده‌ای مانند شاگرد جادوگری از ما پیشی گرفته است: اسکاتلند و فرانسه همه روزه در حال تولید آثار هستند و در میلان روزنامه‌ای باعنوان *L'Eco* منتشر می‌کنند» (به نقل ازاستریچ ۱۹۴۹، ۳۵۰). این نقل قول از گوته به ما کمک می‌کند تا کنفرانس ژاله پارلا[۷] تحت عنوان «دگردیسی و ادبیات جهان» را بهتر درک کنیم. ژاله پارلا از کالج رابرت و دانشگاه هاروارد مدرک ادبیات تطبیقی گرفت و ابتدا در دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات غربی، دانشگاه بغازیچی و سپس در سال

---

[1] Detienne, Moretti, Casanova, Apter, Young
[2] Ileana Orlich
[3] Bolsheviks Revolution
[4] Stalinism
[5] Tom Stoppard, and their representation of totalitarian politics in contemporary stage. Readings for this seminar included: Caryl Churchill, *The Mad Forest*; Matei Visniec, *The Body of Woman as Battlefield in the Bosnian War*; Wole Soyinka, *Death and the King's Horseman* and "The Butchers of Nigeria"; as well as Stalinist aesthetics (Gogol, Mayakovsky, Zamyatin)
[6] Carl Zelter
[7] Jale Parla

۲۰۰۰ در دانشگاه بیلگی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی فعالیت می‌کرد. از جمله کتاب‌های وی می‌توان به «پدران و پسران؛ ریشه معرفت‌شناسی در رمان ترکی»، «رمان‌ها از دن کیشوت تا امروز»، تسلط، شرق‌شناسی و برده‌داری اشاره کرد. سمینار او دگردیسی در نویسندگان مختلفی چون (اوید، روسو، هافمن، شلی، گوگول، بورخس، ناباکوف، کافکا، کوئتزی و پاموک)[۱] در رابطهٔ نزدیک با حوزه‌هایی مثل روان‌شناسی (فروید، یونگ، لاکان)[۲]، فلسفه و گروتسک[۳] و رئالیسم جادویی[۴] را بررسی می‌کرد. از دیگر مطالعات انتقادی سمینار، «اکو»ی اسپیواک و «علم شبه خدا»ی پیتر هستند.

درنهایت، دامروش برنامهٔ خود را طبق IWL که در سال ۲۰۱۱ برگزار شد، غنی کرد: «ادبیات را می‌توان از طریق مطالعات پراکنده و مطالعات دقیق بین‌متنی تطبیق داد.» وی همچنین به بررسی چندین اثر و نویسنده پرداخت: فرانکو مورتی در مقابل غزلیات (پتراچ، وایِت، لوئیز لبه، شکسپیر، سور خُوانا اینس دِ لا کروز: «اشعار آزتک»، هیگوچی اوچیو: «راه‌های جدا»، جیمز جویس: «خواهران یا اِولین»، کلاریک لیسپکتور: «تولدت مبارک»).[۵] اعضای سمینار به مطالعهٔ فرهنگ‌ها، مرکز و پیرامون، مقایسهٔ گوگول: «دفترچه خاطرات یک مرد دیوانه»، شارلوت برکینز گیلمن:[۶] «کاغذدیواری زردرنگ»، لو یون:[۷] «خاطرات مرد دیوانه» پرداختند. آن‌ها همچنین دربارهٔ جهانی‌شدن و سیاست زبان‌ها بحث کردند: از سلمان رشدی: «وطن‌های خیالی» و «چکو و زولو»، از رابرت جی. سی. یانگ «ادبیات جهانی و پسااستعماری»، از استفان اوون: «حرکت پیش و پس؛ مسائل مربوط به اشعار جهانی»، و همچنین دربارهٔ رسانه مثل دنیسون لوپز: «سینمای جهان و جهان سینما»، جسیکا پرسمن[۸]: «استراتژی در مدرنیسم دیجیتالی» به بحث می‌پرداختند و به مثال‌های متعددی از فیلم‌ها و ادبیات رسانه‌ای ارجاع می‌دادند.

نویسندگان این گزارش در برخی فعالیت‌های انجمن ادبیات جهان حضور فعالی داشتند. سزار دومینیکز در کنفرانس پکن در سال ۲۰۱۱، برنامهٔ «ادبیات جهان در اسپانیا» را ترتیب داده است. آسونسیون لوپز- وارلا در کنفرانس‌های ۲۰۱۱ و ۲۰۱۲ حضور داشت. روی‌هم‌رفته تجربیات این دو نفر بسیار مفید و پربار بوده است.

انجمن ادبیات جهان فضایی دانشگاهی ترتیب داد تا محققان مجرب از مکان‌های مختلف با پیشینه، سن، دانش و علایق متفاوت دور هم جمع شوند و دربارهٔ ادبیات به بحث‌وگفتگو بپردازند. این سمینارها

---

[1] Ovid, Rousseau, Hoffmann, Shelley, Gogol, Borges, Nabokov, Kafka, Coetzee, and Pamuk,
[2] Freud, Jung, Lacan
[3] Grotesque
[4] Magic Realism
[5] Petrarch, Wyeth, Louise Labé, Shakespeare, Sor Juana Inés de la Cruz, Higuchi Ichiyo, James Joyce, Clarice Lispector
[6] Charlotte Perkins Gilman
[7] Lu Xun
[8] Jessica Pressman

درواقع، شکاف علمی موجود در این رشته را از بین برده است و راه را برای اعضای جوان که به ادبیات جهان علاقه‌مند و به‌دنبال پیشرفت شغلی هستند، هموار کرد و همچنین به محققان پیشکسوت فرصتی داد تا در این گردهمایی با یکدیگر آشنا شوند و در کشور میزبان بتوانند جهان‌وطنی و رابطهٔ نزدیک را تجربه کنند. برخلاف توریستی که تنها به دیدن بعضی جاذبه‌های گردشگری اکتفا می‌کند، تجربهٔ حضور در انجمن ادبیات جهان و آموزش دانشمندان از نقاط مختلف جهان در محیطی دوستانه موقعیت همه جانبه‌ای را در کشور میزبان پدید می‌آورد. اعضای انجمن فرصتی داشتند تا دوستی‌های ماندگار و زنجیرهٔ علمی محکمی را ایجاد کنند. همان‌طور که امیلی هیمن (دانشگاه کلمبیا)، گنگچن چن (دانشگاه سابانسی) و یانپینگ ژانگ (دانشگاه هاروارد) با هم تلاش کردند تا به روش‌های مختلف به شرکت‌کنندگان در کنفرانس‌ها کمک کنند و از این طریق خاطره‌ای بسیار ارزشمندتر از این همایش در یادها باقی ماند.

References

Bernheimer, Charles. (1995) 'Introduction: The Anxieties of Comparison', in Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore:The Johns Hopkins University Press, pp.1–17.

Birus, Hendrik (2005). "The Co-Emergenge of Weltliteratur and littérature comparée." *Comparative Literature in an Age of Multiculturalism*. Eds. Reingard Nethersole and Ina Gräbe. Pretoria: Unisa, pp. 26–35.

Braider, Christopher (2009) Review of *What Is World Literature?*; *The Buried Book: The Loss and Rediscovery of the Great Epic of "Gilgamesh"*; and *The Longman Anthology of World Literature, Compact Edition*. By David Damrosch. *Recherche Littéraire / Literary Research* 25. pp.58–64.

Brown, Marshall (2011). "Encountering the World." *Neohelicon* 38.2. pp. 349–65.

Casanova, Pascale (2004). *The World Republic of Letters*. Trans. M.B. DeBevoise. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Clifford, James (1998). "Mixed Feelings." *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*. Eds. Pheng Cheah and Bruce Robbins. Minneapolis: University ofMinnesota Press, pp. 362–70.

Culler, Jonathan (2006). "Comparative Literature, at Last." *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. Haun Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 237–48.

D'haen, Theo (2012). *The Routledge Concise History of World Literature*. London: Routledge.

D'haen, Theo, David Damrosch and Djelal Kadir, eds. (2012). *The Routledge Companion to World Literature*. London: Routledge.

D'haen, Theo, César Domínguez, and Mads Rosendhal Thomsen, eds. (2013) *World Literature. A Reader*. London: Routledge.

Damrosch, David (2003). *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

Damrosch, David (2006). "Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies. "*Comparative Critical Studies* 3.1–2, pp. 99–112.
Damrosch, David (2009). *How to Read World Literature*. Oxford: Wiley-Blackwell.
Derrida, Jacques (2001). *L'Université sans condition*. Paris: Galilée.
Ďurišin, Dionýz (1989). *Theory of Interliterary Process*. Trans. Jessie Kocmanová and Zdeniˇk Pi∫tek. Bratislava: Veda.
Espagne, Michel (1993). *Le Paradigme de l'étranger: Les Chaires de littérature étrangère au XIXe siècle*. Paris: Éditions du Cerf.
Étiemble, René (1975). *Essais de littérature (vraiment générale)*. 3rd ed. Paris: Gallimard.
Fokkema, Douwe W. (1982). "Comparative Literature and the New Paradigm." *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 9, pp. 1–18.
Foucault, Michel (1995). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage.
Goethe, Johann Wolfgang von (1994). *Essays on Art and Literature*. Ed. John Gearey. Trans. Ellen von Nardroff and Ernest H. von Nardroff. Vol. 3 of *The Collected Works*. Princeton: Princeton University Press.
Gorki, Maxim (1946). "World Literature." *Literature and Life*. Trans. Edith Bone. London: Hutchinson International Authors, pp. 90–93.
Greene, Thomas (1995). "The Greene Report, 1975. A Report on Standards." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 28–38.
Guillén, Claudio (1993). *The Challenge of Comparative Literature*. Trans. Cola Franzen. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Lennon, Brian (2010). *In Babel's Shadow: Multilingual Literatures, Monolingual States*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
Levin, Harry (1995). "The Levin Report, 1965. Report on Professional Standards." *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Charles Bernheimer. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 21–27.
Marx, Karl (1990). *Capital: A Critique of Political Economy*. Trans. Ben Fowkes. 3 vols. London: Penguin.
Miller, J. Hillis (2011). "Globalization and World Literature." *Neohelicon* 38.2, pp. 251–65.
Moretti, Franco (2000). "Conjectures on World Literature." *New Left Review* 1, pp. 54–68.
Moretti, Franco (2003). "More Conjectures." *New Left Review* 20, pp. 73–81.
Moretti, Franco (2007). *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*. London: Verso.
Mufti, Aamir R. (2010)"Orientalism and the Institution of World Literatures." *Critical Inquiry* 36.3, pp. 458–93.
Ning Wang (2011). "Introductory Remarks." *Neohelicon* 38.2, pp. 245–47.
Nussbaum, Martha C. (2010). *Not for Profit: When Democracy Needs the Humanities*. Princeton: Princeton University Press.

Puchner, Martin (2005).. *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-gardes*. Princeton: Princeton University Press.

Remak, Henry H.H. (1961). "Comparative Literature: Its Definition and Function." *Comparative Literature: Method and Perspective*. Eds. Newton P. Stallknecht and Horst Frenz. Carbondale: Southern Illinois University Press, pp. 3–57.

Robbins, Bruce (1999). *Feeling Global. Internationalism in Distress*. New York: New York University Press.

Saussy, Haun (2006). "Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes." *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. Haun Saussy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 3–42.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2003). *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.

Strich, Fritz (2008). *Goethe and World Literature*. Trans. C.A.M. Sym. London: Routledge & K. Paul, 1949.Thomsen, Mads Rosendhal. *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*. London: Continuum.

Tihanov, Galin (2011). "Cosmopolitanism in the Discursive Landscape of Modernity: Two Enlightenment Articulations." *Enlightenment Cosmopolitanism*. Eds. David Adams and Galin Tihanov. London: Legenda, pp. 133–52.

Van Tieghem, Paul (1946). *La Littérature comparée*. 3rd ed. Paris: Librairie Armand Colin.

Wellek, René (1965). "The Crisis of Comparative Literature." *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, pp. 282–98.

Wellek, René and Austin Warren (1984). *Theory of Literature*. 3rd ed. New York: Harcourt Brace.

Zhang Longxi (2009). "What Is Literature? Reading across Cultures." *Teaching World Literature*. Ed. David Damrosch. New York: The Modern Language Association of America, pp. 61–72.

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Amir Aminian Toosi (2016) *Disclosures:* A Report on the World Literature Association and the Institute for World Literature. [Persian translation]. *Language Art*, 1(1): 81- 102, Shiraz, Iran.
DOI: 10.22046/LA.2016.06
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/6

Language Art,1(1): pp. 81- 102, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.06
Article No.: 11.51.13958.81102

TRANSLATED PAPER

Disclosures: A Report on the World Literature Association and the Institute for World Literature[1]

Amir Aminian Toosi *
Ph.D. Candidate of English language and literature
at Shiraz University International Division (SUID),
Shiraz, Iran.

(Received: 11 July 2016; Accepted: 15 August 2016)

The current article is an attempt to cover conferences and discussions on redefining the meaning of literature, not only in its typical sense, but also in its broader sense. In fact, the text is trying to find the complicated meaning and relationships in literature in different societies, cultures, and aims to find similarities and common areas in this field. Literature in a sublime position is capable to influence on politics, economy and sociology, and it has a major and functional role other than intertextuality.

The present report exemplifies some conferences by outlining their most important goals and tries to find an obvious guideline to research in today's literature and its future.

***Keywords*:** Association, Literature, Globalization, Seminar, Interdisciplinary.

[1] This review has been published by Domínguez, César and Azcárate, Asunción López-Varela. in Literary Research, Vol.29, No 57-58, 2013, p. 77-97 in English and now translated to Persian by Amir Aminian Toosi.

* E-mail: aminian68amir@gmail.com

Language Art,1(1): pp. 103- 122, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.05
فصلنامه هنر زبان، دوره ۱، شماره ۱، سال ۲۰۱۶، از صفحه ۱۰۳ تا ۱۲۲

حينما يستنجد التركيب بالصواتة

-حالتا دفع الالتباس وتأسيس علاقات تركيبية-

أ.د. مبارك حنون[1]
جامعة قطر

(Received: 8 June 2016; Accepted: 15 July 2016)

ملخص

يرمي هذا البحث إلى البرهنة على أن الوقف، باعتباره ظاهرة إيقاعية (صوتية)، ليس تابعا للتركيب ولا أثرا من آثاره كما كانت قد ذهبت إلى ذلك الصواتة التوليدية. وقد اعتمد الباحث، للبرهنة على استنجاد التركيب بالوقف وإعادة تنظيم القول ليكون تاما ودالا، على نصوص من القرآن الكريم، وعلى تراث لغوي ساهم فيه النحاة والمفسرون والأصوليون، من جهة، وعلى تراث لساني طمسته النظريات التي هيمنت على الساحة اللسانية. وقد اكتفينا، هنا، بدراسة ظاهرتين: تتمثل أولاهما في دور الوقف في رفع اللبس التركيبي، بينما تتمثل الثانية في تأسيس الوقف للعلاقات التركيبية. وقد تبنينا، لبيان ذلك، النظرية الصواتية الإيقاعية كما تبلورت داخل الاتجاه التوليدي.

وقد خلصنا إلى أن الوقف مبنين للقول، وموجه وبان له. وبذلك لا يكون الوقف ظاهرة سطحية بل هو ظاهرة مؤسسة للقول مساوية، في هذا الباب، للتركيب. وهكذا، تبطل فكرة تحكمية التركيب، وتبرز فكرة التعاون بين مكونات النحو (الصواتية والصرفية والتركيبية والدلالية والتداولية) من أجل إنتاج أقوال تؤَمِّن التواصل اللغوي وتصونه.

الكلمات الأساسية: الوقف، علم الأصوات، اللبس التركيبي، التعقيد التركيبي، المقولات التركيبية والصرفية، التنغيم، التقطيع الزمني.

[1] Email : mbarek.hanoun@qu.edu.qa

تمهيد

عادة ما كانت دراسة الوقف تنصرف إما إلى البرهنة على أن للوقف وظائف منها: الصواتية أو التطريزية والتركيبية والدلالية والبلاغية والأسلوبية، أو إلى أن الوقف ليس سوى أثر من آثار التركيب. ولعله من الواضح أن هذين التصورين تصوران يكادان يختلفان، وأن الأول إذا كان يعطي بعض الوضع للوقف باعتباره كيانا تطريزيا قائما بذاته، فإن التصور الثاني يختزله إلى مجرد صدى للتركيب حتى وإن اجتهد فأسند إليه وضعا تطريزيا لا يكاد يقام حتى يطفو عليه التركيب. هذا التصور الأول غير الواضح المعالم والوضع هو الذي سنعمل على تطويره وتأسيسه النظري وعلى إجلائه من خلال أمثلة يشكل القرآن عمودها الفقري.

وبودنا أن نشير، في هذا المقام، إلى أن الصواتة التوليدية الحديثة (ومنها أساسا الصواتة العروضية Metrical phonology والصواتة المستقلة القطع Autosegmental phonology)، مع أنها قد صححت الكثير من القضايا المطروحة في **النسق الصوتي للغة الإنجليزية لتشومسكي وهالي (١٩٦٨)**، ومع أنها قد رسمت ما كان يكرر في الأدبيات اللسانية حول الطبيعة الإيقاعية للغة، فإنها لم تقطع مع بعض أسس الصواتة التوليدية ولم تضع موضع تساؤل الوضع الذي أسند إليها داخل ذلك الإطار النظري.

إننا نطمح، في هذه الدراسة، إلى تطوير تصور كنا قد بلورناه في ١٩٩٧، و٢٠٠٣، و٢٠١٠ و٢٠١٣،[١] و مفاده أن للوقف تنظيمه الصواتي الإيقاعي، وأن هذا التنظيم الذي طالما تم إغفاله يبدو أنه يقيد التركيب، بل ويسكبه في القالب التطريزي الذي يهيئه له.

سنحاول، في هذا البحث بعد عرض الإطار النظري والحصيلة البحثية للموضوع (القسم الأول)، البرهنة، في القسم الثاني، على أن الوقف كان عاملا أساسيا في رفع الالتباس، وفي القسم الثالث، على أن الوقف مؤسس للعلاقات النحوية. وسنختم هذه الدراسة ببسط أهم نتائج الدراسة.

١ . اللغة العربية والتنظيم الصواتي للوقف: في البحث عن إطار نظري لدراسة توجيه النحو للوقف:

لا نعتقد أن هذا الرأي الذي ندافع عنه قد سُبقنا إليه في صيغته الراهنة، خاصة فيما يتصل بفكرته العامة أو بعض أفكاره الجزئية لأن ما نقول به لا يكاد يشبه، فيما نزعم، ما قد يعتقد أن هناك من ذكره بالقصد أو بالعرض. لقد سبق للعرب القدماء أن تحدثوا، بأسلوبهم ومنطقهم، عن التوهم واللبس اللذين يدفعهما الوقف، ونذكر، في هذا الباب، السجاوندي وابن الجزري اللذين سنعود إليهما أسفله. وقد يكون من الصائب اعتبار المؤلفين في **إعراب القرآن** من الرواد الأوائل الذين نبهوا، بطريقة أو بأخرى، على ما للوقف من أثر على النحو. ومن جهة أخرى، وفي نفس السياق، كتب باحثان عربيان في هذا الموضوع موظفين، أساسا، تراث إعراب القرآن بل ذلك الذي أورده ابن الجزري بالحرف. وهذان الباحثان هما: مصطفى النحاس (**١٩٨٦**) في مقاله "**الفواصل الصوتية في الكلام وأثرها على المواقع النحوية (دراسة للوقف والسكت)**"، ومحمد يوسف حبلص في كتابه "**أثر الوقف على الدلالة التركيبية**"(**١٩٩٣**). وقد درس أولهما الفواصل الصوتية (الوقف والسكت) و"أثرها على المواقع النحوية" معتبرا أن اللغويين القدامى قد اسندوا "قسمة موقعية تحل بواسطتها بعض القضايا النحوية" (مصطفى النحاس ١٩٨٦، ١٢١). موضحا أنه كلما اختلف بناء الجملة اختلفت حالة الوقف... (مصطفى النحاس ١٩٨٦، ١٣٥). لكنه يركز بحثه أساسا على اعتبار الوقف "فاصلا صوتيا مهما في فهم المعنى النحوي"(مصطفى النحاس ١٩٨٦، ١٣٧) ، كما تحدث عن السكت المقرون بما سماه بـ"الإفهام النحوي" أي أن السكت يكون في بعض المسائل النحوية عاملا من عوامل فهمها (مصطفى النحاس ١٩٨٦، ١٣٩). أما محمد يوسف حبلص، فقد خصص كتابه للكشف عن الأثر المباشر "للوقف وحده" أو "للوقف مقرونا بقرائن" نـحوية وصرفية على ما سماه بـ "الدلالة التركيبية". ويعود ذلك، في رأيه، إلى "ارتباط الوقف بفكرة التلازم بين الوحدات" (محمد يوسف حبلص ١٩٩٣، ١٨٤) منتهيا إلى أنه "بالوقف يتم إعادة تنظيم لهذه العلاقات يترتب عليها قيامها بوظائف معينة، وفي ضوء ذلك يتغير معنى التركيب"

---

[١] . انظر: بنية الوقف وبنينة اللغة (أطروحة لنيل الدكتوراة)، وكتبنا: الصواتة الزمنية؛ وفي التنظيم الإيقاعي للغة العربية؛ والصواتة البصرية.

(محمد يوسف حبلص ١٩٩٣، ١٨٤-١٨٥). وبذلك يكون الوقف "ذا قيمة كبرى في التنبيه إلى دلالة التركيب لا تقل أثرا عن قرينة العلامة الإعرابية والوظيفة النحوية"(محمد يوسف حبلص ١٩٩٣، ١٨٦). وقد عقد فصلا خصصه لما سماه بأثر الوقف المباشر المتمثل في دفع توهم مقولات نـحوية في عبارات لغوية (محمد يوسف حبلص ١٩٩٣ص. ٩٣ إلى ص. ١٠١)، وفصلا آخر لما سماه بأثر الوقف مع قرينة أخرى (العلامة الإعرابية، الصيغة، الأداة، الوظيفة النحوية، الإسناد) (محمد يوسف حبلص ١٩٩٣، ص. ١٠٥-١٥٥)، ولما سماه بأثر الوقف مع قرينتين فأكثر (محمد يوسف حبلص ١٩٩٣، ص. ١٥٩-١٧٩).

وعلى الرغم مما لهذه الإشارات النبيهة من أهمية في ما يتصل بالفكرة الرئيسة التي تقوم عليها، فإن رأي الباحثين، في نظرنا، يستدعي بسط الملاحظات التالية:

أ ـ لا ينطلق هذان الباحثان من تصور نظري متماسك لطبيعة الوقف، ولموقعه في الصواتة، ولطبيعة صلاته بالتركيب والدلالة والمقام، تصور يكون كفيلا بأن يسند مثل هذا الرأي. ومن الأكيد أن هذا الغياب يقف وراءه انعدام تصور نظري لساني يحدد النحو ومكوناته وطبيعة العلاقة القائمة بين الطرفين. فقد انطلق الباحثان من ملاحظة معطيات بعض النحاة العرب وبعض المؤلفين في مجال إعراب القرآن والقراءات، وبنيا عليها رأيا مفاده أن للوقف أثرا على التركيب والدلالة. وتبقى الدراسة قديمة من حيث التصور والخلفية ومن حيث طريقة التحليل.

ب ـ خلو هاتين الدراستين من أية إشارة إلى البعد الإيقاعي، وهو خلل كبير في نظرنا، وإلى طبيعة قواعد الوقف وصلتها بالإيقاع، ودور الإيقاع في تنظيم القول، وذلك على الرغم مما توفره كتب القراءات والتجويد وكتب البلاغة وخاصة منها ما كتب عن إعجاز القرآن.

ج ـ خلو الدراستين من أي ذكر لأحوال الوقف التي نعتقد أنها قادرة، إذا عولجت بما يلزم من الصرامة العلمية، على كشف صلة الوقف بالإيقاع وعلى طبيعة الوقف الإيقاعية.

د ـ اقتصار الدراستين على أمور جزئية، مهما كانت أهميتها، وعدم توسيع أفقها بتقديم المزيد من الحجج المدعمة للرأي الذي يبدو أنه صائب في عمومه.

٢. الوقف ورفع اللبس التركيبي:

نود، هنا، أن نثير مسألة في غاية الأهمية. وتقضي هذه المسألة بكون الوقف ضابطا تطريزيا للعلاقات التركيبية. ويتجلى وجه من وجوه ضبطه التطريزي هذا في قيامه بمهمة رفع الالتباس والغموض التركيبيين الناتجين عن امتداد العلاقات التركيبية والوظائف النحوية وانتشارهما على أوسع مدى.

وقد كانت الأدبيات اللسانية قد أشارت، مرات عديدة، إلى دور التنغيم والتقطيع الزمني في رفع مثل هذا الالتباس. ويمكن أن نذكر، في هذا الصدد وعلى سبيل التمثيل لا الحصر، أعمال كل من لوهيست (١٩٦٠) واوكانور وطولي (١٩٦٤) وزويكي وصادوك (١٩٧٥) وهورست (١٩٧٥) وباتل (١٩٧٧). وقد انتهى أغلب الدارسين، على الرغم من اختلاف تصوراتهم، إلى أن التنغيم، إن لم يسهم كله في رفع اللبس التركيبي وبذلك تُدرَج ملامح تنغيمية في النحو، فهو، على الأقل، مؤشر مساعد إلى جانب مؤشر أساسي قد يكون هو التركيب نفسه. لكن، لم يكلف أحد نفسه عناء البحث في دور الوقف في القيام بنفس الوظيفة، إلا من تلك الإشارات التي ألمحنا إليها أعلاه. ومن المعلوم أن هذا اللبس يتسبب في تعدد التأويلات، وأنه يكون ناتجا عن عدة عوامل من بينها التعقيد التركيبي الذي حظي بنوع من الاهتمام في إطار صلته بالوقف. فقد انتهت الأبحاث التي تمحورت حول هذا الموضوع إلى دور التعقيد التركيبي في مدة الوقف. وقد انطلقت هذه الدراسات من المسلمة القائلة بأن الوقف يعكس البنية التركيبية للجملة (بنيتها المكونية) ويعلمها. وبالاعتماد على هذا المبدأ الموجه، اعتبر رودر[1] و جينسن[2] أن تزايد التعقيد التركيبي يلازمه تزايد مدة الوقف إذ تقترن العلاقات التركيبية الأكثر تعقيدا بمُدَد أطول لوقف التذكر (رودر و جينسن ١٩٦٩، ١٢٨-١٣٢)، وهذه هي نفس الخلاصة التي أعادا صياغتها مؤكدين أن مدة الوقف تتنوع بالنظر

[1] Roder, K.F.
[2] Jansen, P.J.

إلى التعقيد التركيبي (رودر و جينسن ۱۹۷۲، ۵۱ و ۵۸). ومن جهة أخرى أشارت روشستر[۱] و جيل[۲] إلى توقف "الاضطرابات" في الجمل المركبة على البنية التركيبية للجمل، وإلى تزايد تعطلات الكلام بالنظر إلى تعقيد الجمل، وإلى أن هناك علاقة قوية بين البنيات التركيبية الخاصة وبين تعطلات الكلام (روشستر و جيل ۱۹۷۳، ۲۰۴ و ۲۰۹). وإلى نفس الخلاصة، ذهبت بوتشير[۳] حينما أقرت بأن البنية التركيبية للجملة تبدو المتغير الرئيسي الذي يؤثر في مدة الوقف (بوتشير ۱۹۸۱، ۸۷ – جروسجين[٤] ۱۹۸۲). ولأن التصور المتحكم في هذه الدراسات هو، إلى حد كبير، التصور الذي ينظر إلى الوقف باعتباره إنجازا، فإن هذا الأثر المتمثل في مدة الوقف ليس سوى متغير زمني من متغيرات الإنجاز(برون[٥] و ميرون[٦] ۱۹۷۱، ۶۶۵).

وإذا نـحن تأملنا في هذه الأراء، انتهينا إلى القول بأنها تحاول أن تربط مدة الوقف بالتركيب (بالتعقيد التركيبي) وتجعلها ناتجة عنه. إلا أننا لا نعتقد أن طول الوقف يعود إلى التركيب، بل إنه قد يعود إلى الحيز الزمني المطلوب لإدخال ما يلزم من الهواء بعد طول كلام. وبهذا المعنى، فالوقف يطول بارتباط لا مع التعقيد التركيبي، بل بارتباط مع الكلام الطويل الذي استنفد كل المخزون الهوائي. وبعبارة أخرى، إن طول الوقف يعود إلى عامل إيقاعي يتضافر هو والتركيب، أو عامل إيقاعي يوطده التركيب ويرسمه. فالوحدة الإيقاعية الطويلة والمستقلة تستوجب وقفا أطول من وحدة إيقاعية أقصر غير مستقلة عما بعدها. فكلما كان الكلام قصيرا كلما كان الوقف قصيرا، والعكس بالعكس. وحتى حينما قد تثار مسألة الوقف في صلتها باللبس التركيبي، فهي لا تثار إلا عرضا، بل لا تثار إلا للتقليل من أهمية الوقف لأن معلما تنغيميا هو الذي زعم أنه يتكفل بذلك. ففي مثال شبيه بالمثال التالي:

كَلَّمَتْنِي # كَلَّ مَتْنِي

يرى جورج بولاكيا[۷]، في ما يشبه نوعا من التناقض أو نوعا من التصحيح، أن وقفا بسيطا يسمح بوضع التمييزات بين هذين "المشتركين اللفظيين"، وأن مَعْلَماً تنغيميا (لا الوقف بالضرورة) هو الذي يتكفل بهذا التمييز (يرى جورج بولاكيا ۱۹۸۵، ۴۵).

لقد بنى التركيب علاقات ووظائف وأدمج جملا في أخرى ولم تسعفه وسائله الخاصة به لإدراج ما يفصل جزءا قوليا عن جزء آخر، ولرفع اللبس. فنتج عن ذلك التباس وغموض استعصى دفعه بواسطة التركيب. فكان الوقف هو الضابط الرافع للبس. وقد ذكر ابن الجزري الأمثلة التي سنعالج بعضها هنا، قائلا:

"من الأوقاف ما يتأكد استحبابه لبيان المعنى المقصود، وهو ما لو وُصِلَ طرفاه لأوهم معنى غير المراد، وهذا هو الذي اصطلح عليه السجاوندي لازم وعبر عنه بعضهم بالواجب[...] ويجئ هذا في قسمي التام والكافي وربما يجئ في الحسن".

"**فمن التام** الوقف على قوله (ولا يحزنك قولهم) والابتداء (إن العزة لله جميعا) لئلا **يوهم أن ذلك من قولهم**، وقوله (وما يعلم تاويله إلا الله) عند الجمهور، وعلى (الراسخون في العلم) مع وصله بما قبله عند الآخرين لما تقدم، وقوله (أليس في جهنم مثوى للكافرين) والابتداء (والذي جاء بالصدق) لئلا **يوهم العطف**، ونـحو قوله (أصحاب النار) والابتداء (الذين يحملون العرش) لئلا **يوهم النعت**؛ وقوله (ربنا إنك تعلم ما نخفي وما نعلن) والابتداء (وما يخفى على الله من شيء) لئلا **يوهم وصل** "ما" وعطفها".

---

[1] Rochester, S.R.
[2] Gill, J.
[3] Butcher, A.
[4] Grossjean, F.
[5] Brown, E.
[6] Miron, M.S
[7] Boulakia, G.

"**ومن الكافي** الوقف على نـحو (وما هم بمؤمنين) والابتداء (يخادعون الله) لئلا **يوهم الوصفية حالا**، ونـحو (زين للذين كفروا الحياة الدنيا ويسخرون من الذين آمنوا) والابتداء (والذين اتقوا) لئلا **يوهم الظرفية** بـ"يسخرون"، ونـحو (تلك الرسل فضلنا بعضهم على بعض) والابتداء (منهم من كلم الله) لئلا **يوهم التبعيض** للمفضل عليهم، والصواب جعلها جملة مستأنفة فلا موضع لها من الإعراب؛ ونـحو (ثالث ثلاثة) والابتداء (وما من إله إلا إله واحد) لئلا **يوهم أنه من مقولهم**، ونـحو (وما كان لهم من دون الله من أولياء) والابتداء (يضاعف لهم العذاب) لئلا **يوهم الحالية أو الوصفية**، ونـحو (فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة) والابتداء (ولا يستقدمون) أي ولا هم يستقدمون لئلا **يوهم العطف على جواب الشرط**، ونـحو (ونسوق المجرمين وردا) والابتداء لا يملكون الشفاعة لئلا **يوهم الحال**، ونـحو (ولا تدع مع الله إلها آخر) والابتداء (لا إله إلا هو) لئلا **يوهم الو صفية**، ونـحو (خير من ألف شهر) والابتداء (تنزَّل الملائكة) مستأنفا لئلا **يوهم النعت**، ونـحو (وقالوا اتخذ الله ولدا) والابتداء (سبحانه) لئلا **يوهم أنه من قولهم**، وقد منع السجاوندي الوقف دونه وعلله بتعجيل التنزيه وألزم بالوقف على (ثالث ثلاثة) لإيهام كونه من قولهم، ولم يوصل لتعجيل التنزيه [...]".

"**ومن الحسن** الوقف على نـحو قوله (من بني إسرائيل من بعد موسى) والابتداء (إذ قالوا لنبي لهم) لئلا **يوهم أن العامل فيه** (ألم تر)، ونـحو (واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحق) والابتداء (إذ قربا قربانا)، ونـحو (واتل عليهم نبأ نوح) والابتداء (إذ قال لقومه). كل ذلك ألزم السجاوندي بالوقف عليه لئلا **يوهم أن العامل في "إذ" الفعل المتقدم**. وكذا ذكروا الوقف على (وتعزروه وتوقروه) ويبتدئ (وتسبحوه) لئلا **يوهم اشتراك عود الضمائر على شيء واحد**، فإن الظمير في الأولين عائد على النبي (ص)، وفي الآخر عائد على الله عز وجل، وكذا ذكر بعضهم الوقف على (فأنزل الله سكينته عليه) والابتداء (وأيده بجنود)، قيل لأن ضمير "عليه" لأبي بكر الصديق، و"أيده" للنبي (ص)..." (الأنطاكي، ج. ١، ص. ٢٣٢-٢٣٣).

إننا نعتقد أن ابن الجزري والمؤلفين في موضوع إعراب القرآن قد لمسوا ما يمكن أن يترتب على الوقف في مواضيع معينة من وهم وإلتباس وغموض في الدلالة ناتج عن تركيب ملتبس (ظاهره متماثل)، وضمن هذا الأفق، سنفحص عددا من هذه الأمثلة لنقف على كيف يتكفل الوقف بوظيفة دفع الوهم.

ومن الواضح أن هذا الذي ذكره ابن الجزري يستدعي الملاحظات التالية:

أولا، يتعلق الأمر بأنواع الوقف الثلاثة: التام والكافي والحسن. ومن المعلوم أن التام هو ما يحسن الوقف عليه والابتداء بما بعده، ويستغني ما بعده عما قبله لفظا ومعنى؛ وأن الكافي هو ما يحسن الوقف عليه والابتداء بما بعده، لكن المابعد متعلق من جهة المعنى فقط بما قبل، إلا أنه مستغن عما بعده، وأن الحسن هو الذي يحسن الوقف عليه، ولا يحسن الابتداء بما بعده بسبب تعلقه به لفظا ومعنى.

ثانيا، تتكون الأمثلة التي ذكرها ابن الجزري والأمثلة التي سنذكرها نـحن، عموما، من طرفين بسيطين أو مركبين يحتملان، من حيث المبدأ، الوصل مثلما يحتملان **الفصل**.

ثالثا، خص ابن الجزري بعض الأبواب النحوية بإرساء اللبس وزرع الوهم في العبارة اللغوية، وهي **المقول** و**العطف** و**النعت** و**الحال** و**الظرفية** و**الوصفية** و**العطف على جواب الشرط** و**دفع العامل في اللفظ** و**دفع اشتراك عود الضمائر على واحد** و**التبعيض للمفضل عليهم**، فهل يقتصر أمر اللبس على هذه المقولات. أم أن الأمر يتجاوزها ليشمل مقولات أخرى غيرها؟

رابعا، لعله كان من الضروري أن يتصدى العرب القدماء للوقف ودوره في دفع الوهم مخافة أن يقع كل من يقرأ القران (وإذن يقف) في المحظور. ذلك أن للوقف، في التراث العربي، وظيفته تكاد تكون مقدسة إن لم تكن كذلك.

و لنشرع الآن في معالجة بعض الأمثلة. لنتأمل في ما يلي:

(١) أ-تلك الرسل فضلنا بعضهم على بعض منهم من كلم الله. (سورة البقرة الآية ٢٥٣).

ب-تلك الرسل فضلنا بعضهم على بعض. منهم من كلم الله.

(۲) أ- وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى بن مريم رسول الله.(سورة النساء الآية ۱۵۷).

ب- وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى بن مريم. رسول الله.

لعل ما يلفت نظرنا هو أن الزوج (۱ أ) و(۲ أ) لا يعرف إلا الوقف الختامي، في حين نعاين في الزوج (۱ب) و(۲ ب) وقفين، أحدهما ختامي والآخر يقع على "بعض" و"مريم". إذن نـحن أمام كلامين: أحدهما موصول، والآخر مقطوع. والسؤال هو: لماذا لجأنا إلى الوقف فقطعنا الكلام؟ أو بعبارة أخرى، ماذا فعل كل من الوصل والوقف بالكلامين؟ لو انطلقنا من الكلامين، في حالة وصل، للاحظنا أن الوصل (أو وصل التراكيب) يتسبب في بنيات تركيبية ملتبسة وغامضة. منها بالنسبة إلى (۱ أ) أن وصل الكلام ينسج وظائف تركيبية وعلاقات بين المكونات النحوية لا تفضي إلا إلى الغموض واللبس، إذ تسند إلى "منهم" وظيفة البدل من "بعضهم". وقد أشار العكبري (**۱۹۸۷**) إلى أنه يجوز أن يكون "منهم من كلم الله" بدلا من موضع "فضلنا" (العكبري ۱۹۸۷، ج. ۱، ۲۰۱). فتنظم الدلالة بحسب هذه المعطى ليعني الكلام أن من كلمهم الله أفضل ممن لم يكلمهم. وبطبيعة الحال، فإن هذا المعنى الناتج عن هذه البنيات التركيبية مخالف للمقصود. أما (۲ أ) فالوصل يؤسس فيها بنية تركيبية تسند فيها إلى كلمة "رسول " وظيفة البدل إذ رأى العكبري أن "رسول الله " بدل أو عطف بيان من المسيح مثله في ذلك مثل "عيسى" (العكبري ۱۹۸۷، ج. ۱، ۴۰۵)، الشيء الذي يترتب عليه، على المستوى الدلالي، المعنى التالي: يقولون (والضمير يعود على اليهود) إنهم قتلوا رسول الله عيسى بن مريم، وهو معنى مجانب للحقيقة والواقع، وذلك في ما يتصل بالإيهام بأن اليهود كانوا يقرون بأن المسيح رسول الله، وهو إقرار لا أساس له من الصحة، لأن اليهود لم يقروا بأن عيسى بن مريم رسو ل الله، فلو وصلنا عيسى بن مريم برسول الله لذهب فهم من لا مساس له بالعلم أنه من تتمة كلام اليهود، فيفهم من ذلك أنهم مُقِرُّون أنه رسول الله وليس الأمر كذلك، وهذا التعليل يرقيه ويقتضي وجوب الوقف على ابن مريم وبرفعه إلى التام (الأشموني ۱۹۷۳، ۱۲-۱۳).

وعليه، فإننا نـحتاج إلى وسيلة نرفع بها هذا الالتباس ونزيل بها هذا الغموض. ولعله من الواضح أن هذه المهمة لا تجد سبيلها إلى الواقع إلا بتغيير العلاقات التركيبية بين الكلمات. وقد كانت تلك الوسيلة وسيلة تطريزية وهي الوقف الذي يعمل إدراجه على دفع البنيات التركيبية الملتبسة الناشئة عن الوصل. هكذا يدرج الوقف بعد كلمة "بعض" في (۱ب) فتصير المتوالية "منهم من كلم الله " **جملة استئنافية** مكونة من "منهم" التي هي خبر مقدَّم مكوَّن من شبه جملة (وقد كانت في التركيب السابق بدلا) ومن "من كلم الله" التي تتشكل من مبتدأ مؤخَّر مكوَّن من الاسم الموصول وجملة الصلة (العكبري ۱۹۸۷، ج. ۱، ۲۰۱ ؛ أبي البركات بن الأنباري ۱۹۸۰، ج. ۱، ۱۶۷). مثلما يدرج الوقف بعد كلمة "مريم" في (۲ ب) فيترتب على ذلك تنظيم تركيبي مختلف إذ تعتبر كلمة "رسول" مفعولا به لفعل محذوف تقديره "أعني". فقد رأى العكبري أنه قد ينصب على إضمار "أعني" (العكبري ۱۹۸۷، ج. ۱، ۴۰۵ ؛ والداني ۱۹۸۳، ۱۶۱).

وفي نفس سياق جوهر الملاحظات السابقة، يمكن تفحص الأمثلة التالية:

(۳) أ-لقد كفر الذين قالوا: إن الله ثالث ثلاثة وما من إله إلا إله واحد.(سورة المائدة الآية ۷۳)

ب- لقد كفر الذين قالوا: إن الله ثالث ثلاثة. وما من إله إلا إله واحد.

(۴) أ-و لا يحزنك قولهم إن العزة لله (سورة يونس الآية ۶۵).

ب- ولا يحزنك قولهم. إن العزة لله.

وهي أمثلة تعرض البنيات الملتبسة والبنيات الرافعة للالتباس. فـ(۳ أ) تكشف، في العبارة "إن الله ثالث ثلاثة وما من إله إلا إله واحد"، عن طبيعة للعلاقات بينها وبين الجزء السابق، إذ الجزء الأول من هذه العبارة (أي: إن الله ثالث ثلاثة) يتصل بما سبقه ويتعلق به باعتباره جملة اسمية لها موقع المفعول به للفعل "قالوا"، أي مفعولا به. ويترتب على مثل هذا التركيب الذي يشرك هذين الجزئين في الحكم النحوي بناء دلالي فاسد بالنظر إلى المقصود من هذا الكلام. فالحكم بالكفر لا ينسحب على الذين قالوا بأن الله ثالث ثلاثة، بل يشمل، على حد سواء، هؤلاء والذين قالوا ما من إله إلا إله واحد. و هذا غير معقول وغير منطقي. وفي (۴ أ) يكشف التحليل النحوي عن أن

عبارة "إن العزة لله" شديدة التلازم مع المصدر الذي يعمل عمل فعله، فتكون هذه العبارة بذلك مفعولا به. ويكون ناتج هذه البناءات التركيبية ممثلا في دلالة تفيد أن قولهم "إن العزة لله" تحزن المخاطب بهذه الآية. وهذا بناء دلالي فاسد ساهمت في بنائه تلك العلاقات التركيبية المعينة من الجلي، إذن، أن هذين البنائين التركيبيين المولدين لدلالة غير مرغوب فيها يستلزمان التعديل والتصويب، وذلك بإسناد علاقات أخرى إلى هذه الوحدات: بإرخاء علاقات وثيقة وتوثيق علاقات مرتخية. ولا يمكن أن يسند أمر القيام بهذه الوظيفة إلا إلى الوقف. فبمجرد ما ندمج الوقف بعد "ثلاثة"، كما هو الحال (٣ ب)، فإن الأمر يستتبع بالضرورة إعطاء وضع تركيبي جديد للجزء الواقع بين الحيز الوقفي الذي تلغى مفعوليته **ويصبح جملة استئنافية**، بدليل أن "من" في "وما من إله" زائدة؛ و"إله" في موضع مبتدإ، والخبر محذوف، أي وما للخلق إله (العكبري ١٩٨٧، ج. ١، ٤٥٣). وبمجرد ما ندمج الوقف بعد "قولهم"، كما هو الحال في (٤ ب)، فإن الجزء الواقع بين الحيز الوقفي تبطل مفعوليته ويصير جملة استئنافية، إذ يرى العكبري أن "إن العزة" مستأنف، والوقف على ما قبله (العكبري ١٩٨٧، ج. ٢، ٦٧٩).

ولا يقتصر الأمر على هذه المقولات النحوية التي يعمل الوقف على استبدالها بمقولات نحوية أخرى تناسب المعنى المراد توصيله بل يتعداها ليشمل مقولات نحوية أخرى، لأن التركيب من غير تطريز لا يؤمن دائما التواصل غير الملتبس.

لنتأمل في الأمثلة التالية:

(٥) أ-ولا تدع مع الله إلها آخر لا إله إلا هو .(سورة القصاص الآية ٨٨).

ب-ولا تدع مع الله إلها آخر . لا إله إلا هو.

(٦) أ-وكذلك حقَّت كلمة ربك على الذين كفروا أنهم أصحاب النار الذين يحملون العرش ومَنْ حَوْلَه يسبحون بحمد ربك ويؤمنون به.(سورة غافر الآيتان ٦-٧)

ب- وكذلك حقت كلمة ربك على الذين كفروا أنهم أصحاب النار. الذين يحملون العرش ومن حوله يسبحون بحمد ربهم .

إن "لا إله إلا هو" الواردة في (٥ أ) غير المسبوقة بوقف لا يمكن إلا أن تكون شديدة التعلق بالمركب " إلها آخر" الذي لن يكون سوى موصوف، ويكون ما يليه صفة له. ومثل هذا التركيب فاسد لأن الدلالة الناتجة عنه فاسدة. كما أن "الذين يحملون العرش..." الواردة في (٦ أ) غير المسبوقة بوقف تنسج نفس العلاقات التي نسجت في المثال الذي سبقه، فتكون بذلك صفة للموصوف الذي يسبقها. وهذا أيضا تركيب فاسد لأنه ولد دلالة فاسدة. ومرة أخرى، يتم الاستنجاد بالوقف لإزالة هذا النوع من الالتباس التركيبي-الدلالي. فيفصل الوقف، نتيجة تدخله، ما كان قد اعتبر "صفة" عما كان قد اعتبر "موصوفا" ليسند، بعد ذلك، وظائف وعلاقات جديدة إلى المكونين اللذين كانا مرتبطين. هكذا تصبح "الصفتان" **جملتين استئنافيتين** (ابن الجزري شمس الدين (د.ت)، ج. ١، ٢٣٣)، وذلك في المثالين (٥ ب) و(٦ ب).

ويوظف الوقف أيضا ليغير العلاقات النحوية عملا على رفع اللبس والإشكال، وذلك في الحالة التي قد تسند فيها العلاقات التركيبية إلى **كلمات تؤدي وظيفة الحال**. فلننظر في الأمثلة التالية:

(٧) أ - ونسوق المجرمين إلى جهنم وردا لا يملكون الشفاعة .(سورة مريم الآيتان ٨٦ - ٨٧).

ب- ونسوق المجرمين إلى جهنم وردا. لا يملكون الشفاعة.

(٨) أ- ومن الناس من يقول آمنا بالله واليوم الآخر وما هم بمؤمنين يخادعون الله.(سورة البقرة الآيتان ٨- ٩) .

ب- ومن الناس من يقولوا آمنا بالله واليوم الآخر وما هم بمؤمنين. يخادعون الله.

ومن الملاحظ أننا لو اعتبرنا المثالين (٧ أ) و(٨ أ) سليمين تركيبيا ودلاليا لانتهينا إلى اعتبار "لا يملكون الشفاعة" في (٧ أ) و"ويخادعون الله" في (٨ أ) حالين شديدي الاتصال بما يسبقهما: بـ"المجرمين" و"هم" على التوالي. غير أن المكون الدلالي-التواصلي يسفه هذا التركيب ويبطل فاعليته: لأن المعنى في المثال الأول هو أن المجرمين لا يشفع لهم أحد؛ ولأنه في المثال الثاني يفيد نفي خداع من ليس بمؤمن، وكأن المؤمن هو الذي يخادع الله. فكان لحضور

الوقف أثره المنظم للتركيب والعلاقات بين الكلمات، فتم إبطال بعض العلاقات من مثل العلاقات بين "الحال" و"ذي الحال" ليتم بالضرورة إلغاء هاتين المقولتين بتأثير واقع الفصل الذي أحدثه الوقف (وهو هنا حسب العرب القدامى **وقف كاف للبيان**)، وليؤسس نسقا آخر من العلاقات البديلة التي تتلاءم والوقف، والتي جعلت من المكونات الواقعة بعد الوقف مكونات تندرج ضمن مقولة كبرى هي الجملة الاستئنافية (ابن الجزري شمس الدين (د.ت)، ج. ۱، ۲۳۳؛ ابو البركات بن الأنباري ۱۹۸۰، ج. ۱، ۵۴) ، هذا على الرغم من أن العكبري يُعرب "لا يملكون" حالا (العكبري ۱۹۸۷، ج. ۲، ۸۸۲) ، إلا أنه يرى من جهة أخرى بخصوص المثال (۸ ب) أنه لا يجوز أن تكون الجملة حالا في الضمير في آمنا لأن آمنا محكي عنهم بـ"يقول" فلو كان "يخادعون" حالا من الضمير في "آمنا" لكانت محكية أيضا، وهذا حال لوجهين أحدهما: أنهم ما قالوا آمنا وخادعنا والثاني أنه أخبر عنهم بقوله: يخادعون: ولو كان منهم لكان: تخادع (العكبري ۱۹۸۷، ج. ۱، ۲۵-۲۶).

وقد يقيِّد الوقف التركيبَ، وذلك بتقييده للضمير العائد، مخافة الالتباس ودفعا لأي صنف من أصناف التوهم، خاصة إذا علمنا أن الضمير من الإشاريات أو المبهمات. لنتأمل في الأمثلة التالية:

(۹) أ- فأنزل الله سكينته عليه وأيده بجنود لم تروها. (سورة التوبة الآية ۴۰).

ب - فأنزل الله سكينته عليه. وأيده بجنود لم تروها.

(۱۰) أ-لتؤمنوا بالله ورسوله وتُعَزِّرُوه وتُوَقِّرُوه وتُسَبِّحُوه بكرة وأصيلا. (سورة الفتح الآية۹)

ب- لتؤمنوا بالله ورسوله وتعزروه وتوقروه. وتسبحوه بكرة وأصيلا.

يتعلق الأمر، هنا، **بالتباس الضمير أو العائد** الذي يترتب على عدم اللجوء إلى الوقف لبنينة الكلام. ففي المثال (۹ أ) يلتبس الضمير، في حالة الوصل، في "عليه" مع الضمير في "أيده" فيعتقد أن الأمر يتعلق بنفس الضمير الذي يعود على نفس الشخص. ونفس الشي يقع في المثال (۱۰ أ) إذ يشكل أمر الضميرين في "توقروه" و"تسبحوه" بحيث لا يضبط على ماذا يعود هذان الضميران. ويتأكد ذلك، حسب العكبري، في أن الهاء في(۹ أ) (أي في "عليه") تعود على أبي بكر الصديق رضي الله عنه لأنه كان منزعجا، وأن الهاء (في "أيده") تعود على النبي (ص) (العكبري ۱۹۸۷، ج. ۲، ۶۴۵) ، وأن الضمير الثاني في (۱۰ أ) (أي في "تسبحوه") يعود على الله تعالى. وحتى لا يقع هذا الالتباس بين هذين الضميرين تم إدراج الوقف للفصل بينهما (ابن الجزري شمس الدين (د.ت)، ج. ۱، ۲۳۳، بالنسبة للمثال الأول- والداني ۱۹۸۳، ۵۲۱، بالنسبة للمثال الثاني). ولعل الخلط بين عود الضميرين في كل مثال من المثالين يعود بالدرجة الأولى إلى عامل العطف، إذ هو المتسبب في مثل ذلك الغموض. ويأتي الوقف ليلغي المشاركة في الحكم، وليصحح قضية العائد ويقيد كل تأويل دلالي. وفي مثل هذا السياق تتوفر أمثلة عديدة يلعب فيها توزيع العطف دورا مخلخلا للدلالة الشي الذي يعني أن التركيب ذاته قد عجز عن الضبط فبات يتطلب حضور الوقف لتستقيم العلاقات التركيبية والتأويل الدلالي.

إن العطف لا يعني بالضرورة وصل الكلام، بل قد يعني فصله بإدراج حيز شاغر لئلا يلتبس الكلام ويشكل أمره. لنلاحظ الأمثلة التالية:

(۱۱) أ- أليس في جهنم مثوى للكافرين والذي جاء بالصدق وصدق به أولائك المتقون. (سورة الزمر الآيتان ۳۲-۳۳)

ب-أليس في جهنم مثوى للكافرين. والذي جاء بالصدق. وصدق به أولائك المتقون.

(۱۲) أ- واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحق إذ قربا قربانا.(سورة المائدة الآية ۲۷)

ب- وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيَ آدَمَ بِالحَقِّ. إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانَاً. (سورة المائدة)(علامة السكون على ميم "عليهم"؟)

يبدو أن العطف في (۱۱ أ) و(۱۲ أ) قد لعب دور أداة واصلة ورابطة بين جزئي الكلام، فيكون لهما بالضرورة، في هذا المثال وذاك، نفس الحكم النحوي ونفس الحكم الإعرابي. إذ يشارك الجزء اللاحق، بطبيعة الحال، الجزء السابق في الحكم. ومن هنا سيشارك "الذي" ما يسبقه أي "الكافرين" في الحكم والمصير (الداني ۱۴۸،۱۹۸۳-۱۵۴)،

أو أن الظرف "إذ" قد اعتبر معمولا للفعل "واتل"، مع أن هذا الأمر ليس صحيحا لأن الظرف ليس معمولا للفعل لأن زمن التلاوة (وهو عهد النبي (ص) غير زمن التقريب (عهد ابني آدم) (محمد يوسف حبلص ١٩٩٣، ١٠٠). وهذان التركيبان بينا الخطأ باعتبارهما يولدان دلالة لا بيئة لها في مجموعة ثقافية ودينية معينة. وهكذا فشل التركيب في تأمين الدلالة، فلم يكن بد من الالتجاء إلى التطريز الذي يبدو أن اللغة العربية قد أوكلت إليه أمر رفع الالتباس وإزالة الغموض (التعقيد) التركيبي.

إن الدور التنظيمي للتركيب الذي أنيط بالوقف لا يشمل فقط هذه المقولات النحوية والعلاقات التي تنسجها مع غيرها، بل إنه يشمل مقولات أخرى. هكذا، قد نتوهم أن كلمة ما قد تشغل **وظيفة فاعل** إذا نـحن لم ندرج حيزا وقفيا، ولتوضيح ذلك، نورد المثال التالي:

(١٣) أ- قال الله على ما نقول وكيل. (سورة يوسف الآية ٦٦).

ب- قال. الله على ما نقول وكيل.

يوضح هذا المثال كيف أن الوصل الذي يوهم بأن كلمة "الله" فاعل للفعل "قال" فلزوم وكيد التعلق بين الفاعل والمفعول قد خلق مثل هذا التركيب الذي أنتج دلالة فاسدة وكأن الله وكيل على ما يقوله، وهو أمر غير معقول ولا مقبول. ويظهر فساد هذا التركيب إذا علمنا أن فاعل فعل "يقول" ضمير مستتر وهو يعقوب عليه السلام. وحتى يصح التركيب ويسمح بتوليد الدلالة السليمة والمقبولة وجب إدراج الوقف (وقفة لطيفة على حد تعبير الزركشي) (الزركشي ١٩٧٢، ج. ١، ٣٤٥) بعد "قال" ليكون لفظ الجلالة مبتدأ وتكون الجملة الإسمية في محل نصب مفعولا به، فيصير المعنى معقولا ومقبولا. غير أننا نعلم أن المفعول به شديد التعلق بالفاعل والفعل، وأن فصله عنهما حتى بتلك "الوقفة اللطيفة" أمر غير مقبول نـحويا. إلا أن ذلك فيما نعتقد قد يُعد مرخصا به للوقف المزيل للالتباس والغموض والناسج لصلات تركيبية أخرى غير تلك التي جاء بها التركيب، أو الكاشف عن الصلات العميقة في مجال التراكيب المعقدة. إن الوقف يفرض على التركيب إعادة نسج العلاقات النحوية تفاديا لالتباس تركيبي.

وعلاوة على ذلك، أوردت كتب التفسير وعلوم القرآن أمثلة أخرى يبرز فيها دور الوقف المؤطر للكلام والموجه للتأويل التركيبي والدلالي، ومن ذلك الوقف الذي يعرض مقولة أخرى من المقولات النحوية، ويتعلق الأمر **بالأمر**. لننظر إلى المثال التالي:

(١٤) أ- يوسف أعرض عن هذا واستغفري لذنبك.(سورة يوسف الآية٢٩)

ب- يوسف أعرض عن هذا. واستغفري لذنبك.

تعرض (١٥ أ) حالة يتم فيها الوصل بين فعلين للأمر، وقد تكفل واو العطف بتحقيق ذلك الوصل، مع أن الأمرين لا يخصان نفس الشخص ويظهر ذلك من ضميري المخاطب في الفعلين معا، إذ يخاطب المذكر ثم يخاطب المؤنث. فالأمر الأول موجه إلى يوسف، بينما الأمر الثاني يخص المرأة. غير أن الفصل بين الأمرين، مع ذلك، لا يتبين. لقد أمر يوسف "بالإعراض وهو الصفح عن جهل من جهل قدره، وأراد ضره، والمرأة أُمرت بالاستغفار لذنبها لأنها همت بما يجب الاستغفار منه، ولذلك أمرت به؛ ولم يهم بذلك يوسف عليه السلام، ولذلك لم يؤمر بالاستغفار منه، وإنما هم بدفعها عن نفسه لعصمته" (الزركشي ١٩٧٢، ٣٤٦) ، ولهذا السبب كان من الضروري إدراج الحيز الوقفي للتمييز بين الأمرين، والإلغاء العملي لوظيفة العطف التي تشرك الطرفين في نفس الحكم.

كما يبدو أن **الفصل بين الخبرين** من الأشياء التي يؤكدها العلماء لأن الوصل والعطف معا، مرة أخرى، ينتجان الالتباس والغموض، ويلحقان بالتركيب بعض الارتباك. لنتمعن في المثال التالي:

(١٥) أ-ولقد همت به وهم بها .(سورة يوسف الآية٢٤) .

ب-و لقد همت به. وهم بها.

فبما أن الأمر يتعلق بالإخبار بأمرين أحدهما يخص يوسف والآخر يخص المرأة، وليست هناك مشاركة بينهما في الحكم، لأن كل واحد قد قام بفعل، فقد تم إدراج الحيز الوقفي بين الخبر المتعلق به والخبر المتعلق بها حتى

وإن كان هناك ما يدعو من أسباب نـحوية إلى الوصل. هذا فضلا عما بين التركيبين اللذين يفصل بينهما الوقف من ازدواج أو تواز؛ وهذا أمر عالجناه في كتابنا **في التنظيم الإيقاعي للغة العربية**.

إن الوقف والوصل يؤديان دورين متعارضين، فإذا كان الوصل يعقد بين المكونات علاقات نـحوية معينة ويرجح تأويلات تركيبية ودلالية، فإن الوقف، من جهته، يعقد علاقات نـحوية أخرى ليؤمن التركيب السليم وليصون الدلالة ويحصنها. إن الوصل ينشيء علاقات ينفيها الوقف الذي ينشيء علاقات أخرى. وإذا حدث أن عوض الوصلُ الوقفَ، فإن تلك العلاقات التي أسسها الوقف تذهب بذهابه، وإذا ذهبت اختل معها التركيب وفسد، وضاعت الدلالة. ومن هذا المنطلق، يكون الوقف محصنا للتركيب والدلالة معا حينما يعجز التركيب عن القيام بذلك على الوجه الأتم.

نستنتج من هذا القسم أن وصل الكلام السليم تركيبيا قد يؤدي إلى لبس وغموض تركيبيين، إذ يترتب عليه نسج علاقات نـحوية وإسناد وظائف ومواقع تركيبية تنجم عنها دلالات فاسدة. وبذلك يفشل التركيب في تأمين العلاقات النحوية، وفي رسم الحدود السليمة تركيبيا بين المركبات، وفي تأمين الدلالة وصيانتها. فلم يكن إلا الوقف، باعتباره وسيلة تطريزية، لينهض بهذه الأعباء فيرفع اللبس والغموض التركيبيين اللذين يشملان مقولات وعلاقات تركيبية عديدة، وذلك بقطع علاقات التعلق وتوثيق علاقات كانت مقطوعة أو مرتخية. ويتم ذلك بإدراج وقف، رغم أن التركيب لا يستسيغ مثل هذا الوقف المدرج. ونعتقد أن أمر رفع الالتباس والغموض هو الذي رخص للوقف بالاندراج في المواقع التي يقال بأن الفصل محرم فيها بسبب شدة التلازم بين المكونات. وقد يصح القول بأن الوقف يؤدي مهمته حتى وإن تسبب في بعض الإخلالات النحوية التي لا تكون لها عواقب على الدلالة. وفضلا عن ذلك، يلزمنا أن نشير إلى خاصية أخرى للوقف وتتمثل في أنه يتدخل، حينما تلتبس التراكيب، ليعدل العلاقات التركيبية ويبنينها من جديد. إنه يقوم بتحسينها وتجويدها، أي بالرفع من جودتها التركيبية. وتأسيسا على ما سبق، فإن التركيب يعيد النظر، بفعل الوقف، في ما أسسه من علاقات وما بناه من وظائف، وكأن الوقف أصبح مصفاة تطريزية (صواتية) تراقب ما ينتجه التركيب وتقوم بضبطه. وهكذا يكون الوقف ضابطا تطريزيا للتركيب.

٣. الوقف مؤسس للعلاقات التركيبية:

نخصص هذا القسم لنعرض وجهة نظر ولنحاول التأسيس لها. وتقضي وجهة النظر التي نرمي إلى بسطها والتدليل عليها بأن الوقف قد يتسبب في إحداث العلاقات النحوية وتحديد المواقع التركيبية. فإدراج الوقف هنا أو هناك من شأنه أن يتسبب في الكثير من الوجوه النحوية والإعرابية التي تتعدد بتعدد مواضع الوقف وتنويعها. إذ من الملاحظ أن الكثير من الآيات قد استوقفت علماء اللغة والنحاة والقراء وعلماء التفسير بسبب ما أحدثته موضعة الوقف من بنينات متعددة لهذه الآيات وتنظيم تركيبي ودلالي لها. وهذا يعني أن البناء التركيبي لا يقوم على ما يستوجبه التركيب ذاته، بل إنه، في الحالات التي سنتوقف عندها، يقوم على الوقف باعتباره مكونا مؤسسا للعلاقات التركيبية. وقولنا بذلك يعني أن الوقف، حينما يدرج، في موضع ما محدد، يتسبب في نسخ علاقات تركيبية معينة ليجد التركيب نفسه مجبرا على القيام ببناءات تركيبية جديدة ما كانت لتكون لولا الوقف الذي كان يضطلع في القسم السابق بدور المصفاة والمراقب، وها هو الآن يضطلع بدور باني العلاقات التركيبية، أو بدور باعث التركيب على وضع تلازمات لفظية جديدة.

ولنبدأ بمثال من سورة البقرة:

(١٦) ألم ذلك الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين .(سورة البقرة الآية٢) .

فقد شغلت هذه الآيات المفسرين بخصوص مواضع الوقف المحتملة وأثر أي اختيار على العلاقات التركيبية، فكان أن توزعت الوقوف كما يلي:

(١٧) أ- ذلك الكتاب. لا ريب فيه. هدى للمتقين.

ب- ذلك الكتاب. لا ريب. فيه هدى للمتقين.

ج- ذلك الكتاب لا ريب فيه. هدى للمتقين.

د- ذلك الكتاب لا ريب. فيه هدى للمتقين.

يبدو أننا بإزاء أربع حالات لتوزيع الوقف في هذا القول: ففي (١٧أ) و(١٧ب) تم إدراج الوقف ثلاث مرات، أي أن الكلام قد تم تقطيعه إلى ثلاثة "مركبات صواتية"، كل "مركب صواتي" منها ينتهي بإدراج حيز وقفي. أما في (١٧ج) و(١٧د) فإن الكلام تم تقطيعه إلى "مركبين صواتيين" ينتهي كل واحد منهما بإدراج حيز وقفي. ومن الملحوظ أن موضعة الحيز الوقفي قد أفسحت المجال لكلمات هذه المتوالية الصوتية لأن تنسج علاقات تركيبية مختلفة. وهكذا، ف(١٧ أ) يتكون "مركبها الصواتي" الأول من جملة مكونة من مبتدأ وخبر، ويتكون "مركبها الصواتي" الثاني من جملة استئنافية توكيدية أو أنها في محل رفع خبر ثان لاسم الإشارة "ذلك"، ويتكون "مركبها الصواتي" الثالث من مبتدأ محذوف تقديره "هو" وخبر وشبه جملة. أما (١٧ب) فيتكون "مركبها الصواتي" الأول من جملة مكونة من مبتدأ وخبر، و"مركبها الصواتي" الثاني من جملة استئنافية توكيدية تتكون بدورها من لا النافية للجنس وريب اسمها والخبر محذوف تقديره "موجود"، و"مركبها الصواتي" الثالث من جملة اسمية مكونة من خبر مقدم ومبتدأ مؤخر وهو "هدى" و"للمتقين" متعلق بـ"هدى". فيما تتكون (١٧ج) من "مركب صواتي" أول يتشكل من جملة اسمية مكونة من مبتدإ ("ذلك") وخبر ("لا ريب فيه: جملة لا النافية للجنس واسمها وخبرها في محل رفع خبر المبتدأ)، ومن "مركب صواتي" ثان يتشكل من جملة اسمية مكونة من خبر "هدى" لمبتدأ محذوف تقديره "هو". وهذا هو الوجه الأول الذي ذكره العكبري متحدثا عن "فيه" معتبرا إياه في موضع خبر "لا"، وهو متعلق بمحذوف، تقديره: لا ريب كائن فيه، فتقف حينئذ على "فيه" (النحاس، أبو جعفر؟ ١٩٨٧، ج. ١، ١٥). و(١٧د) يتكون "مركبها الصواتي" الأول من مبتدأ يشمل البدل والحال، و"مركبها" الثاني من خبر. وهذا هو الوجه الثاني الذي أتى به العكبري والذي اعتبر فيه "لاريب" آخر الكلام، وخبره محذوف للعلم به، ثم تستأنف، فتقول: فيه هدى، فيكون "هدى" مبتدأ و"فيه" الخبر، وإن شئت كان "هدى" فاعلا مرفوعا بـ " فيه"، ويتعلق "في"، على الوجهين بفعل محذوف (النحاس، أبو جعفر؟ ١٩٨٧، ج. ١، ١٥؛ أبو البركات ابن الأنباري، ج. ١، ٤٥).

من الجدير بالملاحظة، إذن، أن (١٧ أ) و(١٧ب) تكونان ثلاث جمل مستقلة يتلو بعضها البعض الآخر، لكن الكلمات المكونة لها قد وزعت توزيعا مختلفا: فمرة تم وصل "فيه" بـ"لا ريب" وفصلها عن "هدى للمتقين"، ومرة أخرى تم وصل "فيه" بـ"هدى للمتقين" وفصلها عن "لا ريب". أما (١٧ج) فقد وصلت بين الجزئين الأولين اللذين فرقت بينهما (١٧أ)، فيما وصلت (١٧د) بين الجزئين اللذين فصلت بينهما (١٧ب). ومن جهة أخرى، لو قارنا بين "المركب الصواتي" الأول من "المركبين الصواتيين" الأول والثاني من (١٧ أ)، وهي مركبات تحتوي على نفس الكلمات، لوجدنا أن تلك الكلمات قد شكلت جملة اسمية لا غير في (١٧ج)، بينما شكلت في (١٧أ) جملة اسمية (أو مبتدأ) وجملة استئنافية (أو خبرا). وإذا واجهنا بين "المركبين الصواتيين" الأولين في (١٧ب) و"المركب الصواتي" الأول في (١٧د)، وهي مركبات تتكون من نفس الكلمات، لانتهينا إلى تبيان أن نفس الكلمات تشكل جملة اسمية في (١٧د) وجملة اسمية تعقبها جملة استئنافية مكونة من لا النافية للجنس واسمها وخبرها. أما المواجهة بين (١٧أ) و(١٧ب) فتبين أنه على الرغم من أن "المركبين الصواتيين" الثانيين فيهما متغايران إذ هو "لاريب فيه" في (١٧أ) و"لا ريب" في (١٧ب)، فإنما يشكلان معا جملة استئنافية.

وقد حلل ابن الأنباري هذه الآية ذاكرا الوقوف المحتملة والأحكام المسندة إليها، فقال: "والوقوف على (الكتاب) قبيح لأن (لا ريب فيه) صلة (الكتاب)، والصلة والموصول بمنزلة حرف واحد، فإن جعلت (لا ريب فيه) خبرا لـ(ذلك) لم يحسن الوقف أيضا على (الكتاب) لأن المرفوع مضطر إلى رافعه. والوقف على (لا) قبيح لأنها ناصبة لما بعدها مضطرة إليه. وفي (هدى) سبعة أوجه: الرفع بإضمار "هو" كأنك قلت "هو هدى للمتقين"، فعلى هذا المذهب يحسن الوقف على (فيه)، ولا يتم لأن (هدى) مع رافعه متعلقان بالأول، والوقف على"الريب" قبيح لأن "فيه" خبر التبرئة، فهي مضطرة إلى ما قبلها. و**الوجه الثاني** أن ترفع (هدى) بـ(ذلك)، فعلى هذا المذهب لا يحسن الوقف على "الريب" ولا على (فيه) لأنهما خبران لما قبلهما، والخبر مضطر إلى الذي خبر به عنه. و**الوجه الثالث** أن ترفع (هدى) على الاتباع لموضع (لا ريب فيه) كأنك قلت "ذلك الكتاب حق الهدى"، فعلى هذا المذهب

لا يتم الوقف على "الريب" ولا يحسن، ويحسن الوقف على (فيه) لأن "الهدى" ليس بخبر لما قبله. و**الوجه الرابع** أن ترفع "الهدى" بـ(فيه) فيتم الكلام على قوله (لا ريب) ثم تبتدئ (فيه هدى للمتقين) ويكون معنى (لا ريب) لا شك. قال أبو بكر: وحكي أن رجلا من النحويين طعن على هذا المذهب وقال: الوقف على (لا ريب) خطأ لأن (الكتاب) لا عائد له في صلته وصفته، ومستحيل أن تخلو الصلة والصفة من عائد على الموصول والموصوف. قال أبو بكر: وهذا تقحم منه وتعسف شديد لأن جماعة من أهل النحو ترتضي مذاهبهم، عرف هذا من جوابهم وأخذه الناس عنهم بالقبول، ولم يذهبوا إلى أن (الكتاب) خلا من عائد في صلته وصفته، لكنهم أضمروا محلا تتصل به هاء. فالمحل خبر التبرئة، والهاء عائد على (الكتاب)، وألقي المحل والهاء، لوضوح معنييهما، ولو ظهرا في اللفظ لقيل: "لا ريب فيه فيه هدى" فكان الاختصار في هذا الموضع أولى وأشبه إذ خبر التبرئة لا يستنكر إضماره في حال نصب الاسم ولا رفعه... فهذا وجه صحيح في العربية غير بعيد في قياس أهل النحو وترتيبهم. و**الوجه الخامس** أن تنصب (هدى) على القطع من (ذلك). و**الوجه السادس** أن تنصبه على القطع من (الكتاب). و**السابع** أن تنصبه على القطع من الهاء في (فيه). فعلى هؤلاء الثلاثة الأوجه لا يحسن الوقف على "الريب" ويحسن على (فيه) ولا يتم لأن المقطوع متعلق بالمقطوع منه. والوقف على (هدى) قبيح لأن اللام صلته وهو ناقص مضطر إليها (أبو بكر بن الأنباري ۱۹۷۱، ج. ۱، ۴۸۶).

هكذا يظهر أن الوقف قد وزع الوظائف النحوية التى تلائم المواقع التي أدرج فيها، ونسج العلاقات التي أفرزها هذا الوضع الجديد، فهيكل، انطلاقا من الموضع الذي أُدرج فيه، الكلمات وذلك بوسيلتين متكاملتين هما: تفكيك العلاقات التي شكلها وقوعه في موضع ما، وتعليق الكلمات ببعضها البعض اعتمادا على الموضع الجديد الذي صار يشغله. ومن ثمة، أصبح من الضروري التساؤل عن مدى تنظيم الفضاء الفارغ للفضاء الممتلئ وتشكيله، وعن الغاية المتوخاة من مثل هذا التنظيم، وعن الدور الذي قد يسند إلى الصواتة غير القطعية في صوغ التركيب وتوجيهه وضبطه وتقييده. إن زحزحة الوقف من موضعه زحزحة للعلاقات التركيبية السابقة وتغيير لها، وإذن إعادة بناء علاقات جديدة في ضوء هذا المتغير الزمني المسمى بالوقف.

إن الوقف، إذن، موجه للتركيب وله عليه آثار بادية وبارزة تسري في ثنايا التراكيب وتلفها وتبرزها وتطرحها حتى لا يكاد يبقى للوقف وجود، فلا ترى "العين" غير "السطح" الذي يمثله هنا التركيب. لنلاحظ هذين المثالين:

(۱۸) أ-قال فإنها محرمة عليهم أربعين سنة. يتيهون في الأرض.(سورة المائدة الآية ۲۶).

ب-قال فإنها محرمة عليهم. أربعين سنة يتيهون في الأرض.

فإذا وقفنا على "سنة" كما في المثال (۱۸أ)، كان معنى الكلام أنها محرمة عليهم طوال هذه المدة، أما إذا وقفنا على "عليهم"، كما في المثال (۱۸ب)، كان المعنى أنها محرمة عليهم أبدا، وتكون "أربعين سنة" تمييزا متعلقا بالفعل الذي يعقبه. وقد رأى العكبري أن "أربعين سنة" ظرف لمحرمة. فالتحريم على هذا مقدر، و"يتيهون" حال من الضمير المجرور. وقيل: هي ظرف لـ"يتيهون"، فالتحريم على هذا غير مؤقت (العكبري ۱۹۸۷، ج. ۱، ۴۳۱)، فيما ذكر ابن الأنباري أن "أربعين سنة" ينصب من وجهين. إن شئت نصبها بـ(محرمة عليهم) فلا يتم الوقف على (عليهم). وإن شئت نصبها بـ(يتيهون في الأرض). فعلى هذا المذهب يتم الوقف على (عليهم) (أبوبكر بن الأنباري ۱۹۷۱، ج. ۲، ۶۱۶). ومغزى هذا الكلام أن الوقف هو الوسيلة التي تؤسس علاقات نـحوية.

وقد أوردت كتب إعراب القرآن أمثلة عديدة فيما يتصل بما كانوا يسمونه بـ**توجيه الإعراب** وما نرده إلى عامل الوقف الذي يبدو واضحا أن لإدراجه أو عدم إدراجه تأثيرا مباشرا على العلامة الإعرابية التي تتغير تبعا للإدراج أو عدمه. فالوقف هو الموجه للعلاقات والوظائف التركيبية ووضع العلامات الإعرابية.

لنبدأ بملاحظة الأمثلة التالية:

(۱۹) أ. يا ليتني كنت معهم فأفوزَ فوزا عظيما. (سورة النساء، الآية ۷۵).

ب. يا ليتني كنت معهم . فأفوزُ فوزا عظيما.

(۲۰) أ. ويذهب غيظ قلوبهم ويتوبَ الله على من يشاء .(سورة التوبة، الآية ۱۵).

ب. و يذهب غيظ قلوبهم. و يتوبُ الله على من يشاء.

(٢١) أ. قال ربي إني أخاف أن يكذبوني ويضيق صدري ولا ينطلق لساني. (سورة الشعراء، الآيتان ١٢-١٣)

ب. قال ربي إني أخاف أن يكذبوني. و يضيق صدري ولا ينطلق لساني.

فالأمثلة (١٩ أ) و(٢٠ أ) و(٢١ أ) أمثلة تندرج ضمن الوصل إذ لم يقطع أي جزء قولي من الجزئين عن الجزء الآخر، بينما تندرج الأمثلة (١٩ ب) و(٢٠ ب) و(٢١ب) ضمن الوقف، إذ تم قطع الجزئين عن بعضهما البعض. والملاحظ هنا أن كلا من الوصل والوقف يستلزم حركة إعرابية ووظيفة نـحوية وعلاقات تركيبية معينة. هكذا، نلاحظ في المثال (١٩ أ) أن القول موصول الأجزاء، وأن وصله استتبع أن يكون الفعل الذي يعقبه منصوبا لأنه واقع في جواب التمني وهو موضع يستوجب الأمرُ فيه نصبَ الفعل، والوقف على (كنت معهم) غير تام لأن (فأفوز) جواب التمني (أبو بكر بن الأنباري ١٩٧١، ج. ٢، ٥٩٩). وفي المثال (٢٠ أ) نلاحظ أيضا أن القول موصولة حلقاته، فكان أن استوجبت عملية الوصل نصب الفعل "يتوب" إما على الصرف (أي الخلاف)، لأن حكم "يعذبهم" و"يخزيهم"، وهو حكم العقاب، مخالف لحكم "يتوب" الذي هو "متوبة"، وإما أن يكون نصب "يتوب" على إضمار "أن" محذوفه قبل الفعل. ويكون المعنى كالآتي: قاتلوهم يعذبهم الله ويخزيهم، في حين يتوب على من يشاء. وكان ابن الأنباري قد لاحظ أن الأعرج وابن أبي إسحاق يقرآن: (ويتوب الله) بالنصب، وعلى هذا المذهب لا يوقف على (ويذهب غيظ قلوبهم) لأن (ويتوب) منصوب على الصرف عن قوله (يعذبهم الله) و(يخزيهم) (أبو بكر بن الأنباري ١٩٧١، ج. ٢، ٦٩١-٦٩٢). وفي المثال (٢١ أ) لا تنقطع أجزاء القول، فترتب على ذلك أن تم نصب الفعل "يضيقَ" باعتباره معطوفا على "أن يكذبوني" المنصوبة لئلا يقع الفصل بين المنسوق عليه والمنسوق (أبو بكر بن الأنباري ١٩٧١، ج. ٢، ٨١٢). وبذلك يكون المعنى كما يلي: إني أخاف أن يكذبوني، وأخاف أن يضيق صدري، ولا ينطلق لساني.

وأما في المقابل، فإن المثال (١٩ب) قد قُطع إلى طرفين بسبب الوقف الذي غير بنية القول معدلاً العلاقات النحوية التي شكلها الوصل ليؤسس لنفسه علاقات أخرى. فكان من مفعوله أن أدرج الوقف بعد"معهم" ليسند إلى "فأفوز" وظيفة نـحوية جديدة هي الاستئناف، فيصير المعنى كالآتي: يا ليتني كنت معهم وفوزي فوز عظيم في ذلك الآن. وفي هذا الباب يقول ابن الأنباري: "وقد روي عن بعض القراء (فأفوزُ) بالرفع، فله في هذا مذهبان: إن شاء قال: رفعته على معنى "يا ليتني أكون فأفوز، لأن الماضي في التمني بمنزله المستقبل. وذلك أن الرجل لا يتمنى ما كان، إنما يتمنى ما لم يكن، فعلى هذا المذهب لا يتم الوقف أيضا على (كنت معهم) لأن (فأفوز) نسق. والوجه الثاني أن يكون (فأفوز) مرفوعا على الاستئناف. فعلى هذا المذهب يحسن الوقف على (كنت معهم) ولا يتم لأن الفاء تتصل بما قبلها" (أبو بكر بن الأنباري ١٩٧١، ج. ٢، ٥٩٩-٦٠٠). وفي المثال (٢٠ب) يتم فصل القول إلى جزئين بسبب الوقف الذي يقع على "قلوبهم"، فيتسبب إدراج هذا الوقف في رفع "يتوب" باعتباره يشكل جملة استئنافية. وقد اعتبر ابن الأنباري (ويذهب غيظ قلوبهم) وقفا حسنا ثم يُبتدأ بـ (ويتوب الله) بالرفع (أبو بكر بن الأنباري ١٩٧١، ج. ٢، ٦٩١). وفي المثال (٢١ب) يُدرَج الحيز الوقفي مباشرة بعد "يكذبوني"، الشيء الذي يؤدي إلى رفع الفعل "يضيق" على الاستئناف، فيكون المعنى: إني أخاف يكذبوني، ومن أجل ذلك يضيق صدري ولا ينطلق لساني. وهكذا فمن رفع (ويضيق صدري) وقف على (يكذبوني) وابتدأ (ويضيق صدري) (أبو بكر بن الأنباري ١٩٧١، ج. ٢، ٨١٢)؛ إلا أن للفراء رأيا آخر مفاده أن من رفع (يضيقُ) جعله نسقا على (أخاف) كأنه قال: إني أخاف تكذيبهم ويضيق منه صدري. فعلى هذا المذهب لا يحسن الوقف على (تكذبوني) (أبو بكر بن الأنباري ١٩٧١، ج. ٢، ٨١٣).

من الواضح، إذن، أنه يتم إسناد وظيفة تركيبية إلى كلمة لم تكن لها فيتغير موقعها النحوي بغض النظر عن طبيعة المقولة النحوية الأساسية التي كانت تنتمي إليها قبل إدراج الوقف. وبتغيير المواقع تتغير الوظائف ويتمايز التركيبان (الخالي من الوقف والمتضمن له). وكأن إدراج الوقف يقيد التركيب ويوجهه، وعدم إدراجه يحرره.

هكذا، نتمكن، من خلال تحليلنا هذا، من الوقوف على الاستنتاجات التالية:

۱. بدون وقف، تنسج الكلمات فيما بينها علاقات نحوية مخصوصة وتسند إليها وظائف معينة. وقد يكون التركيب بمفرده، هو المؤسس لهذه العلاقات والواضع لهذه الوظائف.

۲. حالّ الوقف يتكسر ذاك البناء التركيبي ويتخلخل لتعقد الوحدات صلات من طبيعة أخرى مغايرة للصلات التي كانت قائمة في التركيب "الأصلي".

۳. الوقف هو الواضع لهذه العلاقات الجديدة والضابط لتجاورها وتماسكها الجديدين، أو أنه باعث للتركيب على نسخ علاقات وتعويضها بأخرى.

۴. تأسيس العلاقات التركيبية لا يعهد به إلى التركيب دائما، بل يُعهد به إلى **الوقف** الذي يقوم به **بتوسط** التركيب.

وقد بدا أن تراثنا المتصل بإعراب القران قد كان معينا لنا، باعتباره مادة خاما، في التدليل على فرضيتنا وتأكيدها، وهي الفرضية التي لا نشك في أنها قد تأكدت، بهذه الحجة، وانتصبت حقيقة ماثلة أمام الأبصار والبصائر. وتقضي هذه الفرضية، في نهاية الأمر. بإلغاء الوقف لعلاقات تركيبية واستعماله التركيب لبناء علاقات أخرى تنسجم والترتيب الجديد الذي أحدثه.

خلاصة:

لقد بدأنا هذا الدراسة بفرضيات كنا نتوخى من خلال اختيارها التأكد من صلاحيتها، فكان أن انتهينا إلى الاستنتاجات التالية:

۱. لا يقتصر أمر الوقف على الجانب الصواتي، ولا يكشف تصرفه عن تحكم التركيب فيه، كما هو مألوف في الأدبيات اللسانية، وإنما يكشف عن دوره في تنظيم القول وبناء المكون التركيبي. فكان أن تم رفع اللبس بعونه الشديد، وكان أن أجبر التركيب على إعادة نسجه للعلاقات التركيبية. وأخيرا كان الوقف المرخِّصَ لخرق القواعد التركيبية.

۲. تبين لنا ما للوقف من دور حاسم في رفع اللبس التركيبي، أي إعادة بنينة اللغة وتنظيم القول بإسناد علاقات ووظائف جديدة إلى الكلمات حتى يزول اللبس. حتى إنه يصح القول بأن الوقف قد صار مصفاة أو عاملا مراقبا لسلامة التركيب في إيفائه بأسلم دلالة وفي أسلم مقام. إن الوقف يكشف، إذن، عن عطب ناتج عن التركيب يترتب عليه اللبس وكأن التركيب وحده غير قادر على تأمين سلامة التواصل وغير قادر على رفع الالتباس. بهذا المعنى، لا يرفع اللبسَ التركيبي إلامستوى فوق-قطعي أو تطريزي أو إيقاعي.

۳. اتضح لنا أن إدراج الوقف في مواضع ما من شأنه أن يغير العلاقات التركيبية والوظائف. فيكون الوقف، بذلك، باعثا للتركيب على إعادة النظر في نسج العلاقات التركيبية. وعليه، فبإيعاز من متطلب الوقف تمت إعادة بناء التركيب. وهكذا يساهم الوقف في إثراء التركيب وإغنائه وخلق أوجه نحوية جديدة. بل إنه يسهم في تقديم خدمات للتركيب الذي استنجد بالصواتة لتشغل موقعها وتؤدي دورها الطبيعي في تنظيم الكلام وضبطه ضبطا تركيبيا ليفضي إلى الدلالة التي يتطلبها المقام والسياق.

۴. للتنظيم الإيقاعي سلطته على القول. إنه حاضر في الكلام باستمرار. غير أن حضوره قد يكون ضعيفا أو شفافا فيتضاءل دوره، أو أنه يعظم فيصير دوره وازنا وكثيفا. وفي كل الحالات، فإن الإيقاع يبقى الإطار المنظم للأقوال، يبنيها بمفرده أو بتوسط التركيب.

۳ - إذا كان للوقف دور في البناء التركيبي (لمقولاته ولبناء علاقات وحداته) فلا شك أنه يتسبب في إحداث بعض قواعد التركيب. وبذلك تُرَد هذه القواعد إلى الصواتة. أليس لهذه القواعد التركيبية بعد إيقاعي بسبب أن الوقف كان من وراء إحداثها؟

المصادر والمراجع من اللغة العربية:

- ابن الأنباري، أبو البركات (١٩٨٠)، **البيان في غريب إعراب القرآن**، تحقيق: طه عبد الحميد طه، مراجعة: مصطفى السقا. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- ابن الأنباري، أبو بكر محمد بن القاسم بن بشار (١٩٧١)، كتاب **إيضاح الوقف والابتداء في كتاب الله عز وجل**. تحقيق: محيي الدين عبد الرحمان رمضان، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، دمشق، سوريا.
- ابن الجزري، أحمد بن محمد بن علي (١٩٥٠)، **شرح طيبة النشر في القراءات العشر**، حققه وضبطه: الشيخ علي محمد الضباع، شركة ومكتبة ومطبعة: مصطفى البابي الحلبي، مصر. الطبعة الأولى.
- ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد (١٩٨٦)، **التمهيد في علم التجويد**، تحقيق: غانم قدوري الحمد، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان.
- ابن الجزري، شمس الدين محمد بن محمد (د.ت)، **النشر في القراءات العشر**، صححه علي محمد الضباع. دار الكتب العلمية. بيروتن لبنان.
- الأشموني، أحمد محمد بن عبد الكريم (١٩٧٣)، **منار الهدى في الوقف والابتداء**، بابي الحلبي، مصر، الطبعة الثانية.
- الأنصاري أبو يحيى زكريا (١٩٨٥)، **المقصد لتلخيص ما في المرشد في الوقف والابتداء**، دار المصحف، دمشق، سوريا، الطبعة الثانية.
- الأنطاكي، داود (د.ت)، **ذيل تذكرة أولي الألباب والجامع للعجب والعجاب**، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان.
- الداني، أبو عمرو (١٩٨٣)، **المكتفي في الوقف والابتداء**، دراسة وتحقيق: جايد زيدان مخلف، مطبعة وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، بغداد، العراق .
- الزركشي، بدرالدين محمد بن عبدالله، (١٩٧٢)، **البرهان في علوم القرآن**، بيروت، دارالفكر، ١٤٠٨ ق.
- العكبري أبو البقاء عبد الله بن الحسين (١٩٨٧)، **التبيان في إعراب القرآن**، تحقيق علي محمد البجاوي، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية.
- الفراء، أبو زكرياء يحيى بن زياد (١٩٥٥)، **معاني القرآن**، تحقيق أحمد يوسف نجاتي ومحمد علي النجار، دار السرور، بيروت، لبنان.١٩٨٢.
- النحاس، أبو جعفر (١٩٨٧)، **كتاب القطع والائتناف** . تحقيق أحمد خطاب العمر، مطبعة العاني، بغداد، الطبعة الأولى.
- النحاس، مصطفى (١٩٨٦)، **الفواصل الصوتية في الكلام وأثرها على المواقع النحوية (دراسة للوقف والسكت)**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد:٢٤، المجاد السادس.
- حبلص، محمد يوسف (١٩٩٣)، **أثر الوقف على الدلالة التركيبية**، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر.
- حنون، مبارك (١٩٩٧)، **في بنية الوقف وبنينة اللغة**. أطروحة لنيل دكتوراة الدولة. جامعة محمد الخامس. الرباط. المغرب.
- حنون، مبارك (٢٠٠٣)، **في الصواتة الزمنية: الوقف في اللسانيات الكلاسيكية**، دار اللسان، الرباط. الطبعة الأولى.
- حنون، مبارك (٢٠١٠)، **في التنظيم الإيقاعي للغة العربية**. الدار العربية للعلوم ناشرون ببيروت، دا الأمان بالمغرب، منشورات الاختلاف بالجزائر.
- حنون، مبارك (٢٠١٣)، **الصواتة البصرية**. دار الكتاب الجديد. بيروت. لبنان.

References

Abercrombie, D.(1967). *Elements of General Phonetics*. Edinburgh. Edinburgh University Press .

Abercrombie, D.(1968). Some Functions of Silent Stress. In: *Work in Progress*. Vol 2.

Abi Al-Barakat Al-Anbari(1980). *Al-Bayān Fī Gharīb I'rāb Al-Qur'ān*, achievement by Taha Abdul Hamid Taha Review: Mustafa al-Sakā. al-Heyateh al-Mesriyeh al-Alam lelkitāb, Egypt. [in Arabic]

alAkbari Abu alBaqa Abdullah Ibn Hussein(1987). *al-tayebān fi erāb al-Qur'ān* , by achievement of Ali Mohamed alBejāwi, Dar-aljil, Beirut, Lebanon, the second edition. [in Arabic]

alAntaki, Davod (d.t). *zil tazkareh ulel albāb wa aljāme' llajab wa alajāb*, almaktabeh alsighafiyeh, Beirut, Lebanon. [in Arabic]

alDani, Abu Amru (1983). *almoktafi fi alwaqf wa-al-ibtidā'*, study and investigation: Jāyed Zidane Mekhlef, printing press of the Ministry of Awqaf and Religious Affairs, Baghdad, Iraq. [in Arabic]

alFura, Abu Zakaria Yahya ibn Ziyad (1982). *ma'āni al-Qur'ān*, by achievement of Ahmed Yousef Nejāti and Mohammed Ali al-Najjar, Dar alsorur, Beirut, Lebanon. [in Arabic]

alNahhas, Abu Jafar (1987). *Kitāb al-qaṭ' wa-al-i'tināf*. by achievement of Ahmed Khatāb alumar, Press-Ani, Baghdad, the first edition. [in Arabic]

alNahhas, Mustafa (1986). *alfawāsel alsotiyeh fi alkalām wa asarahā a'ly almawāqe' alnahviyeh (derāseh lelwaqf wa alsakt)*, Arab Journal of Human Sciences, Issue: 24, vol. sixth. [in Arabic]

Ansari, Abu Yahya Zakaria (1985). *al-Maqṣad li-talkhīṣ mā fī al-Murshid fī al-waqf wa-al-ibtidā'*, Dar almashaf, Damascus, Syria, the second edition. [in Arabic]

Ballmer, T.T. (1980). The Role of Pauses and Suprasegmentals in a Grammar. In dechert, H. W. and Raupach, M. *Temporal variables in speech*. Mouton Publishers. The Hague.

Bloomfield, L. (1933). *Le Langage*. Payot, Paris.

Boulakia, G. (1985). Ambiguïté et Intonation, Point de Vue d'Un Phonéticien-Linguiste. in ; Fuchs, C. Bès, G. Boulakia, G. Catach, N. Lang., P. (ed). *Aspecte de l Ambiguïté et de la Paraphrase, dans Les Langues Naturelles*. Berne , Frankfort, new york.

Brown, E., Currie, K.L. and Kenworthy, J. (1980). *Questions of Intonation*. London: Croom Helm.

Brown, E. and Miron, M.S. (1971). Lexical and Syntactic Predictors of The Distribution of Pause Time in Reading. In: *Journal of verbal Learning and Verbal Behavior* № 10.

Chomsky, N. and Halle, M. (1968). *The Sound Pattern of English*. Happer and Row Publishers.

Fonagy, I. (1983). *La Vive Voix. Essais de Psychophonétique*. Payot, Paris.

Grosjean, F. (1980). Linguistic Structure and Performance Structures: Studies in Pause Distribution. In: Dechert, H.W.and Raupach, M. (eds): *Temporal Variables in Speech*. Mouton Publishers.

Grosjean, F. and Collins, M (1979). Breathing, Pausing, and Reading, in: *Phonetica*, Vol. 36, № 2.

Grosjean, F., Grosjea, L. and Lane, H. (1979). The Patterns of Silence. In: *Gognitive Psychology*. № 11.

Hablas, Mohammad Yousuf (1993). *asar alwaqf alaye aldelāleh altarkibiyeh*, Dar alsiqāfeh al-Arabiyeh, Cairo, Egypt. [in Arabic]

Hanoun, Mbarek (1997). *Fi bonyeh alwaqf wa bonyeh allughat*. Dissertation of doctorate degree state. University Mohammed alkhames. Rabat. Morocco. [in Arabic]

Hanoun, Mbarek (2003). *fi alaswāteh alzameniyeh: alwaqf fi allesāniyāt alkelāsikiyeh*, Dar allisan, Rabat. The first edition. [in Arabic]

Hanoun, Mbarek (2010). *fi altanzim alighā'i lellughat alArabiyeh*. Arab Scientific Publishers in Beirut, Da alamān bel Morocco, manshurāt alikhtilāf belgazā'er. [in Arabic]

Hanoun, Mbarek (2013). *Alaswāt albasariyeh*. Dar alkitāb aljadid. Beirut. Lebanon. [in Arabic]

Hooper, J.B. (1976). *An Introduction To Natural Generative Phonology*. New york. Academic Press.

Hooper, J.B. and Bell, A. (1976). Issues and Evidence in Syllabic Phonology. in Hooper, J. B. and bell, A. (eds). *Syllables and Segments*, North Holland Publishing Company.

Ibn al-Jazari, Ahmed ibn Mohammed ibn Ali (1950). *Sharḥ Ṭayyibat al-nashr fī al-qirā'āt al-'ashr*, achieved and control: alSheikh Ali Mohamed alzebāe', library and printing press company: Mustafa albābi alHalabi, Egypt. The first edition. [in Arabic]

Ibn al-Jazari, Shams al-Din Muḥammad ibn Muḥammad (1986). *Al-Tamhīd fī 'ilm Al-Tajwīd*, achieve: Ghanem Kaddouri alHamd, moassese alresāleh, Beirut, Lebanon. [in Arabic]

Ibn al-Jazari, Shams al-Din Muḥammad ibn Muḥammad. (1986). *al-nashr fī al-qirā'āt al-'ashr*, corrected by Ali Mohamed alzebāe'. Dār alkotob ale'lmiyeh. Berottn Lebanon. [in Arabic]

Ibn Anbari, Abubakr Muhammad ibn Qasim ibn Bashar (1971). *izāh alwaqf wa al-ibtidā fi kitab Allah azzu wajal*. Achievement by Muhyiddin Abdul Rahmān Ramazān, publications Arab Academy of Damascus, Damascus, Syria. [in Arabic]

Kaisse, E.M. (1985). Connected Spech. *The Interacion of Syntax and Phonology*. Orlando: Academic Press.

Karcevsky, S. (1931). *Sur La Phonologie de la Phrase*. In :T.C.L.P.4.

Lehiste, I. (1980). Phonetic Manifestation of Syntactic Structure in English. in : *Annual Bulletin*, № 14.

Lehiste, I. (1972). The Timing of Utterrances and Linguistic Boundaries. In : *The Journal of The Acoustical Society of America*, vol 51.№ 6 (Part2).

Lehiste, I. (1973). Rhythmic Units and Syntactic Units in Production And Perception. in : *Journal of The Acoustical Society of America*. 54.

Lehiste, I. (1977). Isochromy Reconsidered. in : *Journal of Phonetics*. № 5.

Bresnan, J. (1971). Sentence Stress and Syntactic Transformation. *Language* 47, pp. 257-281.

Liberman, M. (1975). *The International System of English*. Ph.D. dissertation . Massachussets . Institute of Technology.

Liberman, M. and Prince, A. (1977). On Stress and Linguistic Rhythm. in: *Linguistic Inquiry* № 8.

Pike, K. (1945). General Characteristics of Intonation. in: Bolinger, D. (ed) *Intonation: Selected Readings* 1972. Penguin Books.

Pike, K. and Pike. E. (1947). Immediate Constituents of Mazateco Syllable. *International Journal Of American Linguistics* № 13.

Pike, K.L. (1947). Grammatical Prerequisities To Phonemic Analysis. In: *Word*, Volum 3.№ 3.

Prince. A. (1983). Relating to the Grid. In: *Linguistic Inquiry*.14.

Prince. A. (1990). *Quantitative Consequence of Rhythmic Organization. Papers From The 26th Regional Meeting of The Chicago Linguistic Society II : Parasession On The Syllable in Phonetics and Phonology*.

Rochester, R (1977). Le rôle des Pauses en Langage Spontané. in : Sarrasin R (dir) *Psycholinguistique Expérimentale et Théorique*. Les Presses de l'Université de Québec Canada .

Rochester, S.R. (1975-1976). Defining The Silent Pause in Speech. In: *Journal of ontarian Speech and hearing Association* № 8 .

Rochester, S.R. and Gill, J. (1973). Production of Complex Sentences in Monologe and Dialogues in: *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*. № 12 .

Ruder, K.F. and Jensen, P.J. (1969). Speech Pause Duration As A Function Of Syntactic Junctures. *Paper Presented to Second Louisville Conference On Rate and / or Frequency conrolled-Speech*.

Ruder, K.F. and Jensen, P.J (1972). Fluent and Hesitation Pause As A Function Of Syntactic Complexity. In: Journal of Speech and Hearing Reseach № 15 .

Selkirk, E. (1984). *Phonology and Syntax: The Relation Between Sound and Structure*. MIT Press .

Selkirk, E.O. (1986). On Derived Domains in Sentence Phonology. in: *Phonology Yearbook* № 3 .

Stockwell, R.P. (1960). The Place of Intonation in a Generative Grammar of English . in: *Language* 36 .

Stockwell, R.P . (1972). The Role of Intonation Reconsiderations and Other Considerations in: Bilinger, D.L. (ed) *Intonation*. Selected Reading Books . Penquin .

Ushmūnī, Ahmed Mohammed bin Abdul Karim (1973). *Manār al-hudá fī waqf wa-al-ibtidā*. Muṣṭafá al-Bābī al-Ḥalabī. Egypt, Cairo, the second edition. [in Arabic]

Vergneau, J.R. and Halle, M. (1978). *Metrical Structures in Phonology Unpublished* Ms . MIT.

Zarkeshi, Badr Eddin Mohammed ibn Abdullah, (1972). *al-burhān fī 'ulūm al-Qur'ān*, Beirut, Dar alfekr. [in Arabic]

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Mbarek Hanoun (2016) Recourse of Syntax to Phonology. *Language Art*, 1(1): 103- 122, Shiraz, Iran. [in Arabic]
DOI: 10.22046/LA.2016.05
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/4

Language Art,1(1): pp. 103- 122, 2016, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2016.05
Article No.: 11.61.13958.103122

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Recourse of Syntax to Phonology

Professor Mbarek Hanoun*
Professor of Linguistics, Qatar University.

(Received: 8 June 2016; Accepted: 15 July 2016)

The objective of this paper is to demonstrate that pause as a prosodic (phonological) phenomenon, is not dependent on syntax, nor is it one of the byproducts thereof, as claimed in generative phonology. In order to argue for the recourse of syntax to the pause and reorganization of speech to be complete and significant, the author draws on a language heritage provided by grammarians, interpretation specialists and purists, on the one hand, and a linguistic heritage undermined by the predominant theories in the linguistic landscape. The paper focuses on two phenomena: the role of pause in disambiguating syntactic chunks, and as a catalyst for establishing syntactic structures. Prosodic phonological theory has been adopted in this regard, as it has been developed within the generative paradigm.

The paper concludes that pause is a structuring and guiding component of speech. Hence, it is not a superficial phenomenon, rather a catalyst for establishing speech, on equal footing with syntax in this regard. The dominating status of syntax seems less valid, overshadowed by the synergy of the components of grammar (phonology, morphology, syntax, semantics and pragmatics) to produce speech chunks that ensure and preserve communication.

***Keywords*:** Pause, Phonology, Syntactic Ambiguity, Syntactic Complexity, Morphological and Syntactic Categories, Intonation, Timing.

* Email: mbarek.hanoun@qu.edu.qa

International multilingual scientific journal of

Language Art

Contents

A Comparison of Sana'ani Accent to Eloquent Arabic
ShahrokhMohammad Beigi & Mahdi Mohammad Beygi 5-19
A Phonemic Description of Prosodic Meters of Classical Persian Poetry Based on General Phonetics Theory
Maryam Nournamaee & Jalal Rahimian 21-36
Aesthetics Review of Seyfe Farghani's Lyrics
Shiva Mottahed 37- 58
Study of Narrative and Non-narrative Elements in Sport Newspaper Discourse
Zahra Ahmadi Kalate Ahmad 59-80
Disclosures: A Report on the World Literature Association and the Institute for World Literature
Amir Aminian Toosi 81- 102
Recourse of Syntax to Phonology
Mbarek Hanoun 103-122

Editorial Team

Editorial Board

Dr. Akbar Sayyad Kuh, *Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Shiraz University, IRI*

Dr. Eshagh Rahmani, *Associate Professor of Arabic Language and Literature Department, Shiraz University, IRI*

Dr. Hussein A. Obeidat,
Associate Professor in Linguistics, Department of English Language& Literature / Language Center, Yarmouk University, Jordan

Dr. Jihad Hamdan, Jordan,
Professor of English Language and Literature Department, University of Jordan, Jordan

Dr. Mbarek Hanoun,
Professor of Linguistics, Qatar University, Qatar

Dr. Mousa Sameh Rababah,
Professor of Arabic Department, University of Jordan, Jordan

Dr. Olena Mazepova,
Associate Professor of Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Dr. Rahman Sahragard,
Professor of Foreign Languages and Linguistic Department, Shiraz University, IRI

Dr. Shahrokh Mohammad Beigi,
Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Shiraz University, IRI

Dr. Sousan Jabri,
Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Razi University, Kermanshah, IRI

Dr. Vladimir Ivanov,
Professor of Department of Iranian Philology, Moscow University, Russian Federation

Dr. Zahra Abolhassani Chimeh,
Assistant Professor of Linguistics Department, Member of the Organization for Researching and Composing University Textbooks in Humanities (SAMT), IRI

Editor-in-Chief: *Dr. Shahrokh Mohammad Beigi,*
Editor Assistant: *Dr. Mahdi Mohammad Beygi*
Managing Director: *Amir Aminian Toosi*
Editor: *Maryam Nournamaee*

Address: #81, 28/5, North Iman, Shiraz, Iran.
Post code: 7186655568
Tel: +987136307634
Printing House: Chapeloh

ISSN: 2476-6526
www.languageart.ir
mahdimb@languageart.ir

IN THE NAME OF GOD

Journal Language Art

International multilingual scientific journal of *Language Art (LA)* is an open access and blind peer-reviewed journal which is published four times a year. Usual review time is 45 days and there is no fee for electronic publishing. **Language Arts** is the name given to the study and improvement of the arts of language. Traditionally, the primary division in language arts is literature and language, where language in this case, refers to both linguistics, and specific languages. Journal of *Language Art* invites professional (applied) linguists and language researchers to submit their scholarly papers to *LA*.

Guideline for Authors

- The forwarded manuscript can be the result of the research of the authors or their translation.
- Translated articles would be accepted only if the PDF file of the original article (as the attached file) be forwarded to the editorial boards, and the translation refers to the original article.
- The language of the manuscript can be optionally English, Arabic or Persian.
- The forwarded articles should not be sent for other journals simultaneously, or it should not be published in other journals.
- *Cover Page;* This page should be both written in the original language of the article and in English which includes full name, academic degree, major or expertise, name of the university, city, country, e-mail, phone number, and also the order of authors' names (Corresponding author should be written first).
- The structure of the manuscript should be as follow: *Title*, *Abstract* (100–250 words), *Keywords* (3-7 words), *main body, conclusion and References*. Regardless to the written language, all the manuscripts have to tranlsate title, abstract, and keywords into English very accurately and fluently.
- The journal accepts the researches of authors on language and linguistics in the form of articles and reports. The usual length of the reports should be between 1500 and 2500 words, and the normal length of the articles is about 2500 to 5000 words.
- ***References;*** In-text citations should be written in parentheses including author's last name year published, page number; (Khanlari 1375, 61).
- The method of citing sources should be in accordance with Harvard Referencing Guide:
- The structure of references should be as Harvard Reference List citation:
- **For Books:** Last name, First initial. (Year published). *Title of book*. Edition. (Only include the edition if it is not the first edition) City published: Publisher, Page(s).
- **For Articles:** Last name, First initial. (Year published). Article title. *Journal*, Volume (Issue), Page(s)
- **For Website:** Last name, First initial (Year published). Page title. [online] Website name. Available at: URL [Accessed Day Mo. Year].
- The format of the accepted file should be written in Microsoft Word Version 2007. The whole body of the article would be in one column with the margin of 2.54 cm in all sides with the size of A4. The size of the font should be 14 for all languages, type of the font for Persian is ***B Nazanin***, for Arabic is ***Arabic Typesetting***, and for English is ***Times New Roman***. Line spacing should be 1 cm for all parts of the article.
- Since the articles exclusively accepts electronically and through the site of the journal, the author(s) should first register as user in the site, and for sending the article and the subsequent following should refer to http:languageart.ir.

Languart

Vol.1 Issue.1 2016