شاپا ۲۴۷۶-۶۵۲۶

ISSN 2476-6526

هنرزبان

هنرزبان

(فصلنامه علمی-تخصصی)

LANGUAGE ART

Languart

(Scientific Quarterly Journal)

بررسی آثار ادبی ازدریچه‌ی زبان‌شناسی: به‌کارگیری روش‌های معناگرا و ساختارگرا در تحلیل آثار ادبی فارسی و انگلیسی
محمدصابر خاقانی نژاد (ایران) ۲۰-۵

هندسه‌ی زبانی سوره‌ی حمد
شاهرخ محمدبیگی و سیدمحمدهادی حسینی (ایران) ۳۲-۲۱

جلوه‌ی زبان قرآنی در سروده‌های صائب تبریزی
احمدنور وحیدی (ایران) ۴۶-۳۳

بررسی صور خیال در بندهش
راضیه سهرابی، ملیحه مصلح و اکبر صیادکوه (ایران) ۶۴-۴۷

التّخييل الذّاتي/ إضفاء التّخييل على التّجارب الشّخصية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج- أنموذجا
حسينة لعوج (الجزائر) ۸۲-۶۵

إشكالية مصطلح السياق في الدراسات القديمة والجديدة
يوسف نظری (ایران) ۱۱۰-۸۳

Literary Interpretation from Linguistics Perspective: Applying Semantic and Structural Approaches in Analyzing English and Persian Literary Works
Mohammad Saber Khaghaninejad (IRAN) 5-20

Linguistic Geometry of Surat Al-Hamd
Shahrokh Mohammad Beigi & Seyyed Mohammadhadi Hosseini (IRAN) 21-32

The Manifestation of Quranic Language in the Versification of Saib Tabrizi
Ahmad Noor Vahidi (IRAN) 33-46

The Study of Figures of Speech (Simile, Metaphor, Trope, and Metonymy) in Bundahishn
Razieh Sohrabi, Maliheh Mosleh & Akbar Sayyad Kuh (IRAN) 47-64

Self-imagination/Add Imagination on Personal Experiences: Wacini Laredj's Dakira El-Ma (Water's Memory Model)
Hassina Laoudj (ALGERIA) 65-82

The Terminology of "Al-siaq" in the Old and Modern Arabic Linguistic Studies
Yusuf Nazari (IRAN) 83-110

Vol. 2 Issue 3 2017

شماره پیاپی ۴

هنر زبان

۳
۲۰۱۷

دوره ۲، شماره ۳، مرداد ۱۳۹۶

Vol. 2 Issue 3 2017

3
2017

بسم الله الرحمن الرحیم

به نام خداوند بسیار بخشندهٔ همیشه بخشنده

فصلنامه «هنرزبان»

مجله‌ی علمی بین‌المللی و چندزبانه‌ی «هنر زبان» باهدف انتشار پژوهش‌های اصیل با موضوع‌های مرتبط به حوزه‌ی زبان‌شناسی و زبان به‌صورت دسترسی آزاد منتشر می‌گردد. داوری محتوای ارسالی در این نشریه به‌صورت دوسویه‌ی کور خواهد بود و به‌طورمعمول چهل‌وپنج روز زمان نیاز دارد. این فصلنامه به‌صورت چاپی و الکترونیکی منتشر می‌شود و انتشار نسخه‌ی الکترونیکی برای نویسندگان هزینه‌ای ندارد. عنوان نشریه، هنرزبان، نامی است که به مطالعات حوزه‌های هنری زبان داده‌شده است. ازنظر سنتی، هنر زبان به دو حوزه‌ی ادبیات و زبان مربوط می‌شود و زبان نیز خود به دو زیرشاخه‌ی زبان‌شناسی و زبان تقسیم می‌شود. در این مجله در حوزه‌های یادشده، مقاله‌ها به اختیار نویسنده(گان) به زبان‌های فارسی، انگلیسی، عربی، روسی، فرانسه یا تاجیکی پذیرفته می‌شوند.

****

براساس مجوز شماره‌ی ۷۷۰۰۹ مورخ ۱۳۹۴/۱۱/۲۶ و با تأیید معاون امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ‌وارشاد اسلامی، این مجله با عنوان مجله‌ی علمی اجازه‌ی نشر یافت.

صاحب‌امتیاز: دکتر مهدی محمدبیگی

****

فصلنامهٔ «هنرزبان» علاوه بر سایت مجله در پایگاه‌های مختلف معتبر داخلی و بین‌المللی که آرم آنها در پشت جلد موجود است نمایه می‌شوند و مقالات آن به‌صورت آزاد قابل‌دسترسی است.

****

شایان ذکر است طبق تفاهم‌نامه شماره۹۶/۱ مورخ ۱۳۹۶/۵/۱ فی مابین انجمن ایرانی زبان‌وادبیات روسی و فصلنامه «هنرزبان»، این نشریه با انجمن مذکور همکاری می‌کند. برخی از مقالات مربوط به حوزه زبان و ادبیات روسی این نشریه حاصل فعالیت مشترک با انجمن ایرانی زبان و ادبیات روسی است.

انجمن ایرانی زبان و ادبیات روسی

The Iranian Association of Russian Language and Literature

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

اعضای هیئت تحریریه

دکتر زهرا ابوالحسنی چیمه، دانشیار گروه زبان‌شناسی مرکز تحقیقات سازمان سمت، ایران
دکتر ولادیمیر ایوانف، استاد بخش زبان‌شناسی زبان‌های ایرانی دانشگاه دولتی مسکو، روسیه.
دکتر گریگوری توکارف، استاد گروه سبک‌شناسی زبان‌روسی دانشگاه‌دولتی‌شهرتولا،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 موسی‌سامح 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، استاد بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران.
دکتر حسین‌علی فلاح‌عبیدات، دانشیار گروه زبان‌شناسی مرکز زبان‌های دانشگاه یرموک، اردن
دکتر جان‌اله کریمی‌مطهر، استاد بخش زبان و ادبیات روسی دانشگاه تهران، ایران.
دکتر شاهرخ محمدبیگی، دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، ایران.
دکتر اولنا مزه‌پوا، دانشیار انستیتوی‌زبان‌شناسی‌دانشگاه ملی تاراس شفچنکوکیف، اوکراین.
دکتر مهرالنساء نغزبکووا، استاد زبان‌شناسی،گروه زبان روسی دانشگاه ملی، دوشنبه، تاجیکستان.
دکتر مرضیه یحیی‌پور، استاد بخش زبان و ادبیات روسی دانشگاه تهران، ایران.

آدرس: شیراز، خ ایمان شمالی، کوچه ۲۸/۵، پ۸۱
کد پستی: ۷۱۸۶۶۵۵۵۶۸
تلفاکس: ۳۶۳۰۸۳۷۸ ۰۷۱
شاپا چاپی: ۶۵۲۶-۲۴۷۶
شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۳- ۲۵۳۸
چاپخانه: چاپ خانه لوح
شیراز-ایران
وب‌سایت: www.languageart.ir
mahdimb@languageart.ir

راهنمای نگارش و شرایط پذیرش مقاله یا گزارش

- زبان نگارش به‌اختیار نویسنده(گان)می‌تواند فارسی، انگلیسی، عربی، فرانسه، روسی یا تاجیکی باشد.
- محتوای ارسالی به مجله باید حاصل تحقیق و پژوهش یا ترجمه نویسنده(گان) 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 به‌طور 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.

فهرست

بررسی آثار ادبی ازدریچه‌ی زبان‌شناسی: به‌کارگیری روش‌های معناگرا و ساختارگرا در تحلیل آثار ادبی فارسی و انگلیسی
محمدصابر خاقانی نژاد ۵- ۲۰

هندسه‌ی زبانی سوره‌ی حمد
شاهرخ محمدبیگی و سیدمحمدهادی حسینی ۲۱- ۳۲

جلوه‌ی زبان قرآنی در سروده‌های صائب تبریزی
احمدنور وحیدی ۳۳- ۴۶

بررسی صور خیال در بندهش
راضیه سهرابی، ملیحه مصلح و اکبر صیادکوه ۴۷- ۶۴

التّخييل الذّاتي/ إضفاء التّخييل على التّجارب الشّخصية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج- أنموذجا
حسينة لعوج ۶۵- ۸۲

إشكالية مصطلح السياق في الدراسات القديمة والجديدة
يوسف نظری ۸۳- ۱۱۰

Language Art,2(3):pp.5-20, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.13
فصلنامه هنر زبان، دوره ۲، شماره۳، سال ۲۰۱۷، از صفحه ۵ تا ۲۰

بررسی آثار ادبی ازدریچه‌ی زبان‌شناسی: به‌کارگیری روش‌های معناگرا و ساختارگرا در تحلیل آثار ادبی فارسی و انگلیسی

دکتر محمدصابر خاقانی‌نژاد[1]
استادیار گروه زبان‌های خارجی و زبان‌شناسی، دانشگاه شیراز،
شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۱۵ خرداد ۱۳۹۶؛ تاریخ پذیرش: ۳۱ تیر ۱۳۹۶)

در دهه‌های اخیر انتخاب بهترین روش نقد ادبی به‌گونه‌ای که به معنی اثر خدشه‌ای وارد نشود ذهن منتقدان را در سراسر جهان به خود معطوف داشته است. به‌کارگیری روش‌هایی که ریشه در زبان‌شناسی دارند به‌عنوان یکی از روش‌های نقد ادبی معاصر به منتقد کمک می‌کند تا در عین وفاداری به متن، خواننده را از ظرافت‌های ادبی و زبانی آگاه سازد. این پژوهش کوشیده است تا چگونگی استفاده از روش‌های معناگرا و ساختارگرا را در ارائه‌ی تحلیل ادبی صحیح موردمطالعه‌وارزیابی قرار دهد. باتوجه به اینکه استفاده از این روش‌ها به نوع خاصی از ادبیات و زبان بستگی ندارد، مثال‌هایی از چگونگی کارایی این روش‌ها در بررسی و نقد نمونه‌هایی از ادبیات فارسی و انگلیسی ارائه شده‌اند.

واژگان کلیدی: روش معناگرای تجزیه‌وتحلیل ادبی، روش ساختارگرای تجزیه‌وتحلیل ادبی، ظرافت‌های ادبی، نقد ادبی معاصر.

[1] Email: mskhaghani@shirazu.ac.ir

مقدمه

هِنری ویدوسون[1] (۱۹۷۵) به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین زبان‌شناسان معاصر در دهه‌ی اخیر کوشیده است تا روش مناسبی که در عین وفاداری به متن هم ظرایف زبان‌شناختی و هم لطایف ادبی را دربر بگیرد، برای بررسی آثار ارزشمند ادبی بیابد. درنتیجه‌ی این کوشش استفاده از زبان‌شناسی بیش‌ازپیش در ستایش آثار ادبی موردتوجه قرار گرفت. این نگرش بسیاری از منتقدان ادبی را آزرد چراکه آن‌ها برخورد علمی و بی‌طرفانه‌ی زبان‌شناسی را با ادبیات، مانع انتقال معنای واقعی آثار می‌دانستند. ازاین‌رو زمانی که ویدوسون نقد ادبی خود را بر شعر «توقف در جنگل در یک عصر برفی»[2] سروده‌ی رابرت فراست[3] منتشر کرد، برخی از منتقدان ادبی بزرگ او را به نفهمیدن شعر متهم کردند. آن‌ها معتقد بودند استفاده‌ی صرف از زبان‌شناسی در تحلیل این شعر، ویدوسون را از درک مفاهیم لطیف ادبی بازداشته است. علاوه‌براین، این گروه از منتقدان معتقد بودند استفاده از روش به‌غایت زبان‌شناسانه‌ی ویدوسون، متن فخیم اشعار را به نثری کم‌ارزش تبدیل می‌کند.

برخلاف تصور برخی از منتقدان، ویدوسون خود را متعلق به مکتب ویلیام امپسون[4] (۱۹۵۱) می‌داند، مکتبی که در آن احساسات و دریافت ناگهانی و درونی خواننده اساسی‌ترین نقش را در فهم آثار دارد و معتقد است:

> *«به‌نظر من برای فهم دقیق آثار ادبی نمی‌توان نقش دریافت درونی خواننده را نادیده گرفت. نه روش‌های نقد کاملاً ادیبانه و نه روش کاملاً زبان‌شناسانه نمی‌توانند بدون درنظرگرفتن تبلور احساسات خواننده درهنگام خواندن اثر ادعا کنند که بهترین نوع تجزیه‌وتحلیل آثار را ارائه می‌دهند.» (امپسون ۱۹۵۱، ۱۲۳ و ۱۲۴)*

به‌نظر ویدوسون منتقدان ادبی علاوه‌بر آگاهی از روش‌های نقد ادبی، به دانستن ظرایف زبان‌شناسانه مانند معانی و کارکردهای ساختاری کلمات در نقاط مختلف جمله، ساختارهای دستوری استفاده‌شده برای اثری ادبی، توالی و تکرار برخی واج‌ها و صداهای خاص نیز نیازمندند.

لیچ[5] (۱۹۷۷) نیز مانند ویدوسون بر به‌کارگیری هم‌زمان روش‌های زبان‌شناسانه و تکنیک‌های ادبی برای ارائه‌ی نقدی صحیح از یک اثر اصرار دارد. با این تفاوت که لیچ بیش‌از ویدوسون به استفاده از زبان‌شناسی در تجزیه‌وتحلیل ادبی اعتقاد دارد، او در بررسی شعر «قصیده ی بلبل»[6] سروده‌ی جان‌کیتس[7] نشان داد که چگونه می‌توان بااستفاده‌از آگاهی زبان‌شناسانه برداشت دقیق و بی‌گفتگو از

---

1. Henry Widdowson
2. Stopping by Woods on a Snowy Evening
3. Robert Frost
4. Empson, William
5. Leech, Geoffrey
6. Ode to nightingale
7. John Keats

شعر را ارائه کرد. او از آواشناسی و دانش دستوری در کنار تأثیر خاص آرایش عناصر شعر برای این امر بهره برد.

این مقاله کوششی است تا چگونگی تأثیرگذاری ارتباط معنایی نامشهود کلمات بر ذهن خواننده و هدایت او به سمت دریافتی شخصی و درونی (دیدگاه ویدوسون) و همچنین تأثیر ناخودآگاه ساختار و آرایش عناصر اثر در انتقال معنی خاص به خواننده (دیدگاه لیچ) موردکاوش قرار دهد. برای هرکدام از دیدگاه‌های مذکور، بررسی نمونه‌هایی از ادبیات فارسی و انگلیسی ارائه شده است. شایان ذکر است که به‌نظر نویسنده این دیدگاه‌ها می‌توانند به‌عنوان روش‌های مکمل در به‌دست‌دادن نقدهای شایسته‌ی ادبی مورداستفاده قرار گیرند.

ورود به متن

از دیدگاه امپسون (۱۹۵۱) اثر ادبی برای آنکه با مخاطب خود ارتباط برقرار کند، نیازمند آن است که مفاهیم خود را به‌روشنی بیان کند. ریچاردز[1] (۱۹۷۰) نیز انتقال مفاهیم با زبانی احساسی برای آثار فخیم ادبی را می‌ستاید؛ به‌نظر او ادبیات به‌دلیل استفاده‌از تناقض‌ها و کنایه‌ها و دیگر صناعات ادبی از زبان روزمره فاصله گرفته و نیازمند فهم دقیق‌تری است. نوریس[2] (۱۹۸۵) نیز شناخت کامل مکاتب سیاسی و مذهبی را برای درک حقیقی اثری ادبی لازم می‌داند چراکه اعتقاد دارد آثار ادبی همگی در لایه‌های زیرین معنایی به مکتبی خاص یا جریان ویژه‌ی فکری وابسته‌اند.

اشپیتزر[3] (۱۹۴۸) از دیگر منتقدانی است که به اهمیت زبان‌شناسی در نقد آثار ادبی اشاره می‌کند و می‌نویسد:

> *«بهترین شاخص برای هویت یک ملت ادبیات است و ادبیات چیزی جز حروف مرتب‌شده‌ای نیست که هنر شعبده‌ی افرادی خاص است. ارائه‌ی روح یک ملت به دست این افراد و بسته به هنر شعبده‌ی آن‌هاست.»*
> *(اشپیتزر ۱۹۴۸، ۱۵)*

نقد اشپیتزری معمولاً با احساسی درونی به اثر آغاز می‌شود که معمولاً از توجه خواننده به برخی جزئیات متن شکل می‌گیرد. این احساس درونی راه را برای ورود خواننده یا منتقد به متن می‌گشاید. اشپیتزر خود این فرایند را «کلیک»[4] می‌نامد. مهروموم‌های بعد هارتمن[5] (۱۹۷۰) فرایند آغاز نقد ادبی را به «مراسم آغاز فوتبال» تشبیه کرد (۳۵۱). اعتقاد این دسته از منتقدان این است که برای آغاز نقد هر اثر، منتقد نیازمند احساسی خاص به اثر است و پس از ورود به متن اینک زمان آن است که به کشف نکات ناشناخته و گنج‌های پنهان متن بپردازد.

---

[1] Richards, Ivor Armstrong
[2] Norris, Christopher
[3] Spitzer, Leo
[4] Click
[5] Hartman, Geoffrey

در این مقاله، برخورداری از احساس ادبی به‌عنوان کلیدی برای ورود خواننده یا منتقد به متن و سرآغازی برای بررسی اثر ادبی معرفی شده است. علاوه‌براین، نویسنده کوشیده است تا استفاده‌از روش‌های برگرفته از زبان‌شناسی برای نقد ادبی را نه به‌عنوان وسیله‌ای برای سلاخی متن بلکه ابزاری کارآمد برای نمایاندن معانی فرازبانی اثر معرفی کند؛ مفاهیمی که کلمات به‌تنهایی در انتقال آن‌ها ناتوان‌اند.

ساختارشناسی و نقد ادبی

هارتمن (۱۹۶۹) با توجه به دیدگاه امپسون (۱۹۵۱) در «ساختار پیچیده‌ی واژه‌ها»[1] و «هفت نوع ابهام»[2] معتقد است نقش صحیح آثار ادبی نیازمند شناخت کامل ظرایف دستوری، درک عمیق معنای کلمات در جمله و فهم کامل تأثیر کلمات در انتقال احساسی مفاهیم است. میزان این آگاهی نه‌تنها در خوانندگان و منتقدان بازخوردهای متفاوتی به اثر پدید می‌آورد؛ بلکه ابزاری متفاوت برای ورود به متن به دست می‌دهد. این نکات کلیدی زبان‌شناختی عبارت‌انداز:

الف) آواشناسی متن: استفاده‌ی مستمر از صامت‌های سایشی[3]، انسدادی‌سایشی[4]، خیشومی[5] و انفجاری[6] در کنار بهره‌گیری از مصوت‌های بلند و کوتاه به‌صورت غالباً ناخودآگاه، بر ذهن خواننده یا منتقد اثر گذاشته و آن‌ها را به‌سوی برداشتی خاص و درونی از متن بیش می‌برد.

ب) ساختار دستوری: آگاهی از چرایی شکستن قواعد دستوری و جابجایی عناصر مختلف جمله در کنار استفاده از جمله‌های بلند یا کوتاه، منتقد را به دریافت معنی پنهان متن نزدیک‌تر می‌کند.

پ) نحوه‌ی به‌کارگیری ضمایر: جایگزینی اسامی خاص با ضمایرِ غالباً مبهم[7] به‌عنوان وسیله‌ای در دستان نویسنده، جهت‌گیری او را نسبت به شخصیت‌های اثر خود آشکار می‌سازد.

ت) آهنگ یا وزن اثر: باتوجه به اینکه هر آهنگ تأثیر خاصی بر مخاطب دارد، انتخاب آهنگ یا وزن مناسبِ اثر نقش غیرقابل‌انکاری در انتقال مفهوم نویسنده دارد.

بهره‌گیری از این روش نیازمند دانش کافی زبان‌شناسی و کارکردهای آن در متون ادبی است. در ادامه دو نمونه آورده شده است که نشان‌دهنده‌ی این دانش در تجزیه‌وتحلیل ادبی است.

نمونه‌های نقد ساختارگرایانه

ادبیات انگلیسی

در اینجا نقد اثری ادبی براساس دانش زبان‌شناسی ارائه شده که بیانگر تأثیر این دانش در درک بهتر متن است.

---

[1] The Complex Structure of the Words
[2] Seven Types of Ambiguity
[3] Fricatives
[4] Affricates
[5] Nasals
[6] Plosives
[7] Pronominalization

And the *sh*rill girl*s* giggle **and** mas*t*er aroun*d* *h*im **and** *s*queal as they clutch **and** *t*ra*sh*, **and** the blubber*s* away *d*ownhill with *h*is patched pan*t*s *f*alling, **and** *h*is *t*ear-*s*pla*sh*e*d* blu*sh* burn*s* all the way a*s* the *t*rium*ph*an*t* bird-like *sis*ter*s* *s*cream with the bu*tt*on*s* in their claw*s* and the bully brother*s* *h*oot af*t*er ***hi***, *h*is li*tt*le nickname and *h*is mother'*s* *sh*ame **and** *h*is *f*ather's wickedne*ss* while the loose wild barefoo*t* women o*f* the *h*ovels o*f* the *h*ills. It all mean*s* nothing a*t* all, **and**, *h*owling *f*or *h*is milky mum, *f*or *h*er cawl **and** bu*tt*ermilk **and** cow brea*th* **and** Wel*sh* ca*k*e*s* **and** the *f*a*t* birth-*s*melling bed **and** moonli*t* kitchen o*f* *h*e*r* ar*m*s, *h*e'll ne*v*er *f*orge*t* as *h*e pa*dd*le*s* blin*d* *h*ome through the weeping en*d* of the world. Then *h*is *t*ormen*t*or*s* *t*u*ss*le **and** run *t*o the Cockle *S*tree*t* *s*weep-*sh*op, their pennie*s* *s*ticky a*s* *h*oney, to buy *f*rom Mi*ss* *M*y *f*unny Price, who i*s* cocky **and** neat a*s* a pu*ff*-bo*s*ome*d* robin **and** *h*er *s*mall roun*d* bu*tt*ock*s* *t*igh*t* a*s* *t*ick*s*, gob*st*opper big a*s* wen*s* tha*t* rainbow a*s* you *s*uch, bran*d*y ball*s*, wine gums, *h*un*d*re*d*s **and** thou*s*an*d*s, liquoring *s*wee*t* a*s* *s*ick, nouga*t* *t*o *t*ug **and** ribbon ou*t* like another re*d* rubbery *t*ongue, gum to glue in girl*s* curl*s*, crim*s*on cough dro*p*s *t*o *s*pi*t* bloo*d*, ice-cream corne*t*s, *d*an*d*elion-an*d*-bur*d*ock, ra*s*pberry **and** charade, pop goe*s* the weasel **and** the win*d*.

این متن از دیلن توماس،[1] بیانگر حس ناخوشنودی نویسنده از شرایط موجود و شخصیت‌های پیرامون اوست. افسردگی آمیخته باخشم همراه با لحن تمسخرآمیز نویسنده گویای اعتراض اوست که بااستفاده‌از صداهای سایشی و انفجاری، جمله‌های بلند، صفت‌های مرکب و عبارت‌های محاوره‌ای متبلور شده است. به‌کارگیری مصوت‌های کوتاه و تکراری دریافت درونی خواننده را در قدم اول متأثر می‌سازد و راه را برای ورود او به متن می‌گشاید.

عناصر برجسته‌ی زبان‌شناختی متن عبارت‌انداز:

۱. حرف ربط «و» (and): تمامی متن تنها از سه جمله تشکیل شده است. به‌زنجیرکشیدن عبارت‌های نسبتاً بی‌ربط با حرف «و » ذهن آشفته‌ی نویسنده را آشکار می‌سازد. جمله‌های بی‌پایان نویسنده ترس و دغدغه‌های درونی او را از موقعیتی که در آن قرار گرفته است، هویدا می‌سازد.

۲. صامت‌ها:[2] نسبت صامت‌های سایشی (صامت‌های سایشی با عبور هوا از روزنه‌های کوچک حنجره ساخته می‌شوند مانند /f/, /v/, /t/, /d/, /s/, /z/, /sh/, /h/) به روان‌ها[3] به‌طور قابل‌توجهی بیشتر است. به‌علاوه صامت‌های صدادار[4] بیشتر از صامت‌های بی‌صدا[5] در متن به‌کار رفته‌اند که این امر باتوجه

[1] Thomas, Dylan
[2] Consonants
[3] Liquids
[4] Voiced Consonants
[5] Voiceless Consonants

به نحوه‌ی تولید این صامت‌ها دریافت درونی خواننده را به‌سمت گونه‌ای احساس انزجار از محیط پیش برده و انتقاد نویسنده را به شرایط موجود تشدید می‌سازد. صامت‌های انفجاری که از طریق رهاسازی یک‌باره‌ی هوا تولید می‌شوند نیز به‌عنوان ابزاری برای خالی‌کردن خشم یک‌باره‌ی نویسنده در متن به‌فراوانی یافت می‌شوند. استفاده‌ی هنرمندانه و مستمر نویسنده از صامت‌های سایشی و انفجاری و صدادار فضای متن را پریشان و آشفته و پر از هرج‌ومرج می‌سازد.

۳. صفت‌های بلند: تعداد زیادی از صفت‌های مرکب که از به‌هم‌پیوستن کلمات ساده به‌کمک خط تیره ساخته شده‌اند، در متن دیده می‌شود (poff-bossomed, tear-splash, bird-like, birth-smelling, sweep-shop) و غالباً خود نویسنده آن‌ها را ابداع کرده است. صفت‌های بلند قدرت متن را افزایش داده و آهنگ متن را کندتر و سنگین‌تر می‌کند. به‌بیان‌دیگر، زیبایی متن فدای هدف آن می‌شود. این صفت‌های بلند با جمله‌های بلند تطابق دارند و احساس خشم و بیزاری نویسنده را نشان می‌دهند.

۴. عبارت‌های محاوره‌ای: استفاده‌از عبارت‌های محاوره‌ای (به‌ویژه عبارت‌های ولزی) متن را از حالت رسمی خارج کرده و حال و هوای زندگی روزمره را در ذهن خواننده یا منتقد تداعی می‌کند. نویسنده در این متن برخلاف غالب آثار ادبی کوشیده است تا دیدگاه نوجوان معترض را به دنیای اطراف با بیانی واقعی ارائه کند.

۵. واج‌آرایی:[1] واج‌آرایی (به‌خصوص تکرار صامت‌های سایشی و انفجاری) تأثیر متن را بر ذهن خواننده افزایش داده و به‌صورتی هدفمند نارضایتی راوی را می‌نمایاند.

۶. مصوت‌ها:[2] نسبت به‌کارگیری مصوت‌های کوتاه به مصوت‌های بلند در متن قابل‌توجه است. کوتاهی مصوت‌ها را می‌توان به تَنگی خُلق نویسنده ربط داد. این مصوت‌ها باعث می‌شوند تا صامت‌های پرشمار سایشی و انفجاری بیشتر به‌چشم آیند، گویی این مصوت‌های کوتاه در بین صامت‌های قوی گم شده‌اند. متن با یک مصوت کوتاه آغاز و با مصوتی از همین نوع خاتمه می‌یابد که حاکی از اهمیت استفاده‌ی بیش‌ازحد نویسنده از این مصوت‌هاست.

۷. وزن:[3] وجود واج‌آرایی و تناوب مصوت‌های بلند بین مصوت‌های کوتاه (پس از هر ۵ یا ۶ مصوت کوتاه یک مصوت بلند)، باوجود کلمات آهنگین نسبتاً زیاد، متن را دارای وزنی یکنواخت و سنگین می‌کند.

توماس (۱۹۴۳) معتقد است که آثار او «مبارزه‌ای با تاریکی برای رسیدن به اندکی نور» هستند. او همچنین مدعی است که آثارش سردرگمی و پریشانی انسان دور از خدا را به‌تصویر می‌کشد. او دلیل نویسنده‌شدن خود را دل‌بستگی به کلمات می‌داند و غنا و انعطاف‌پذیری زبان انگلیسی را برای انتقال معنا می‌ستاید. او هنرمندی وسواسی است که به‌سختی از ساخته‌ی خویش راضی می‌شود. در تأیید این

[1] Alliteration
[2] Vowels
[3] Rhythm

ادعا همین بس که او بیش از دویست مرتبه شعر[1] «کاخ سرخس» خود را ویراستاری کرد و سرانجام این نسخه‌ی دویست و هفتمینِ اثر بود که رضایت وی را جلب نمود. ناگفته پیداست که توماس از آگاهی زبان‌شناسی خود برای آراستن و رسایی اثر خود بهره برده است.

ادبیات فارسی

در زیر نقد شعر «سمند صاعقه» سروده‌ی مردانی (۱۹۹۳) شاعر معاصر ادبیات فارسی بااستفاده‌از ظرایف و نکات زبان‌شناسی ارائه شده است تا انحصاری‌نبودن این روش تجزیه‌وتحلیل ادبی به یک زبان و ادبیات خاص به‌صورت کاربردی نمایانده شود.

سمند صاعقه

سمند صاعقه زین کن، سواره باید رفت
به عرش شعله سحر چون ستاره باید رفت
شهید زنده‌ی تاریخ عشق می‌گوید
به **دار سرخ انا الحق** دوباره باید رفت
بگو به **یوسفِ** اندیشه، ای پیمبر دل
به **چاه حادثه** هنگام چاره باید رفت
گذشت کشتی خورشید از جزیره‌ی موج
به غرقه‌گاه خطر زین کناره باید رفت
بپوش جوشن آتش به تن سوار فلق
که در مصاف خسان چون شراره باید رفت
به گوش لاله‌ی خونین نسیم عاشق گفت
چو گل ز باغ جهان پاره‌پاره باید رفت
شکفته در افق خاک آفتاب یقین
به بام دیده برای نظاره باید رفت
امیر قافله‌ی نور می‌دهد فرمان
به عرصه‌گاه شهادت هماره باید رفت
رسید لحظه‌ی موعود و نیست گاهِ درنگ
به قاف واقعه بی استخاره باید رفت

درون‌مایه‌ی اصلی شعر دعوت مخاطب به شهادت است. ضرورت قربانی‌کردن خویش در راه وطن. ازاین‌رو فرمان «باید رفت» پیوسته در تمامی شعر در انتهای مصراع‌ها به‌صورت یکی در میان تکرار شده است. لحن جدی و حماسی شاعر خواننده را وادار به‌حرکت می‌کند. ۹ خط از ۱۸ خط شعر با «به» آغاز شده که مقصد این حرکت را بیان می‌کند. این شعر چنان با فرهنگ اسلامی‌ایرانی شهادت آمیخته شده

[1] Fern Hall

که درک کامل مفاهیم آن برای خواننده‌ی غیرایرانی یا غیرمسلمان بعید به‌نظر می‌رسد. عناصر زیر برای تفسیر شعر قابل‌توجه‌اند:

۱. واژگان: واژگان مجموعاً دو حوزه‌ی معنایی[1] را تشکیل می‌دهد؛ اول، حوزه‌ی عبارت‌های مذهبی (شهید، یوسف، پیامبر، شهادت، استخاره) و دوم، حوزه‌ی عبارت‌های جنگی (سمند، غرقه‌گاه، جوشن، مصاف، سوار، امیر، سپر، عرصه‌گاه). با ترکیب واژگان این دو حوزه شاعر می‌کوشد تا خواسته‌ی خود را براساس فضایل مذهبی مطرح سازد.

۲. صناعات ادبی: تلمیح: شاعر پیوسته به شخصیت‌های ایرانی‌اسلامی و سرگذشت آن‌ها اشاره می‌کند (منصور حلاج، حضرت یوسف، کوه قاف). استفاده از این صنعت ادبی بر فضای ماورایی شعر می‌افزاید.

استعاره و تشبیه: شعر سرشار از استعاره و تشبیه است؛ با استعاره‌ای آغاز می‌شود و استفاده از آن در سراسر شعر ادامه می‌یابد.

واج آرایی: شعر از این صنعت بهره‌ی بسیار برده است. استفاده‌ی هدفمند و پیاپی از صامت‌های صدادار و سایشی فضایی حماسی و تمایل به آغاز حرکتی مقدس را تشدید می‌کند.

۳. صامت‌ها: استفاده از صامت‌های سایشی «س»، «ش»، «و»، «د»، «ز» و انسدادی‌سایشی «چ» و «ج» در شعر بسیار برجسته است. همچنین صامت‌های انفجاری «پ»، «گ»، «ک»، «ت»، «د» تأثیر غیرقابل‌انکاری در انتقال پیام شاعر دارند. استفاده از این حروف نه‌تنها منجر به انفجار احساسات خواننده می‌شود؛ بلکه صدای چکاچک شمشیر را در میدان نبرد تداعی می‌کند. صامت «ش» کاربردی‌ترین صامت شعر است که صدای سوختن آتش را به‌ذهن می‌آورد، گویی این آتشِ درون شاعر است.

۴. مصوت‌ها: نسبت مصوت‌های بلند به مصوت‌های کوتاه در شعر کاملاً به‌چشم می‌آید به‌ویژه مصوت بلند «آ» که فضای قیام را در ذهن خواننده به‌تصویر می‌کشد. مصوت‌های بلند در تمامی خطوط شعر به‌چشم می‌خورند، قبل از پیام اصلی هر بیت (باید رفت) مصوت‌های بلند به‌کار رفته‌اند تا فرمان شاعر را تأکیدی‌تر کنند.

معناگرایی و نقد ادبی

نقد ادبی معناگرایانه مانند نقد ساختارگرایانه نیازمند آگاهی از ظرایف زبان‌شناختی است. ابعاد کلیدی نقد معناگرایانه عبارت‌انداز:

الف) انتخاب واژگان: هر اثر ادبی دربرگیرنده‌ی کلماتی است که ذهن خواننده یا منتقد را به‌سمت درون‌مایه‌ی اثر هدایت می‌کند. این واژگان باهم در ارتباط‌اند و معنای یکدیگر را از طریق تشکیل یک حوزه‌ی معنایی خاص تقویت می‌کنند که انتقال ناخودآگاه پیام شاعر را میسر می‌سازد.

ب) تضادها: حوزه‌های معنایی غالباً تقابلی دوگانه را تشکیل می‌دهند تا از این طریق تفاوت‌های عناصر کلیدی اثر هویدا گردد.

[1] Semantic Fields

پ) تکرار تصاویر: حوزه‌های معنایی تصاویری خاص را شکل می‌دهند که درطول اثر پیوسته ولی با واژگان و تعابیر متفاوت تکرار می‌شوند.

ت) صناعات ادبی: صناعات ادبی از قبیل استعاره‌ها، تشبیه‌ها، واج‌آرایی، تلمیح و استفاده‌از نمادها، ابزاری کارآمد در دست خالق اثر است تا پیام خود را مستقیم یا ناخودآگاه به خواننده انتقال دهد.

نمونه‌های نقد معناگرایانه

ادبیات انگلیسی

در اینجا بررسی یکی از آثار لارکین[1] (۱۹۵۵) با بهره‌گیری از دانش معناشناسی زبان‌شناختی ارائه شده است. این روش نقد به کاربرد پنهان واژگان اشاره می‌کند.

Lines on a Young Lady's Photograph Album
At last you yielded up the album, which,
Once open, sent me distracted. All your ages
Matt and glossy on the thick black pages!
Too much confectionery, too rich:
I choke on such nutritious images.
My swivel eye hungers from pose to pose–
In pigtails, clutching a reluctant cat;
Or furred yourself, a sweet girl-graduate;
Or lifting a heavy-headed rose
Beneath a trellis, or in a trilby hat
Faintly disturbing, that, in several ways–
From every side you strike at my control,
Not least through these disquieting chaps who loll
At ease about your earlier days:
Not quite your class, I'd say, dear, on the whole.
But oh, photography! As no art is,
Faithful and disappointing! That records
Dull days as dull, and hold-it smiles as frauds,
And will not censor blemishes
Like washing-lines, and Halls-Distemper boards.
But shows the cat as disinclined, and shades
A chin as doubled when it is, what grace
Your candour thus confers upon her face!
How overwhelmingly persuades
That, this is a real girl in a real place,
In every sense empirically true!
Or is it just the past? Those flowers, that gate,

[1] Larkin, Philip

These misty parks and motors, lacerate
Simply by being over; you
Contract my heart by looking out of date.
Yes, true; but in the end, surely, we cry
Not only at exclusion, but because
It leaves us free to cry. We know what was
Won't call on us to justify
Our grief; however hard we yowl across
The gap from eye to page. So. I am left
To mourn (without a chance of consequence)
You, balanced on a bike against a fence;
To wonder if you'd spot the theft
Of this one of you bathing; to condense,
In short, a past that no one now can share,
No matter who's your future; calm and dry,
It holds you like a heaven, and you lie
Unvariably lovely there,
Smaller and clearer as the years go by.

چنین به‌نظر می‌رسد که لارکین (۱۹۵۵) از برخورد عاشقانه و رمانتیک با مفاهیم، اشخاص و موضوعات از طریق به‌کارگیری واژگان منفی بهره برده است (مانند disquieting, disturbing) که در کنار کلمات منفی دیگر (not) least, not quiet و واژگانی که مفهوم نقصان را تداعی می‌کنند (blemish, frauds)، فضای شعر را خنثی ساخته، که این خود حس پرهیز و عاری از تعلق خاطر را در سراسر شعر می‌پراکند (condense, reluctant, censor, exclusion).

استفاده‌ی هم‌زمان لارکین از کلماتی نظیر «ذره‌ای مزاحمانه» (faintly disturbing) در کنار واژگان ادبی تمام‌عیار مانند «پارک‌های وهم‌آلود» (misty parks) و «رز سرسنگین» (heavy-headed rose) فضای شعر را دچار تضاد و تناقض کرده است. از ویژگی‌های دیگر سبک لارکین تکرار عناصر خاصی از شعر است. مانند «حروف تعریف»[1] و «شناسه‌ی استمراری افعال (ing)». لارکین از این تکرار برای موزون‌ترکردن اثر و اتصال بندهای مختلف بهره برده است.

استفاده‌ی هدفمندانه و هشیارانه‌ی لارکین از عبارت‌های قیدی (adverbials) موجب شده است تا شعر در برخی از قسمت‌ها تأکیدی‌تر به‌نظر آید «ذره‌ای مزاحمانه» یا «پیوسته دوست‌داشتنی». زبان شعر ساده و شیواست. ازاین‌رو بر استفاده از تشبیه و استعاره تأکید نشده و این گروه‌های وصفی و قیدی هستند که جایگزین آن‌ها شده‌اند. برای نمایاندن حقایق همیشگی شاعر، از زمان حال ساده‌ی افعال استفاده شده است چراکه بیشتر افعال مربوط به تصاویر همیشه ثابت هستند. افعال پویا (dynamic) به خود شاعر و افعال ثابت (static) به تصاویر تعلق دارند. بند اول با یک فعل زمان گذشته آغاز شده که به اتفاقی در گذشته، اشاره می‌کند (yielded up) که تأثیر آن تا زمان حال ادامه

[1] Determiners

دارد. پویایی افعال که در مورد شاعر به‌کاررفته است درمقابل افعال ثابت چگونگی تسلیم‌شدن شاعر در برابر حوادث غیرمنتظره را خاطرنشان می‌کند؛ اینکه او چگونه قربانی این اتفاقات است، نه پدیدآورنده‌ی آن‌ها. نقطه‌ی عطف شعر کلمه‌ی «محرومیت» (exclusion) در بند هفتم است که سرنوشت شاعر را در برابر حوادث گذشته و در نگاهی کلی‌تر، سرنوشت همه‌ی انسان‌ها در دوران زندگی را بیان می‌کند. تغییر ضمیر «من» (I) به «ما» (we) مؤیّد همین کلی‌نگری شاعر است.

ادبیات فارسی

در اینجا به بررسی شعر «ققنوس» سروده‌ی نیما یوشیج (۱۳۱۶ش) از دیدگاه معناگرا پرداخته شده است.

ققنوس

ققنوس، مرغ خوش‌خوان، آوازه‌ی جهان،
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
بر شاخ خیزران،
بنشسته است فرد،
برگرد او به هر سر شاخی پرندگان.
او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند،
از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور،
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،
دیوار یک بنای خیالی
می‌سازد.
از آن زمان که زردی خورشید روی موج
کم‌رنگ مانده است و به ساحل گرفته اوج،
بانگ شغال و مرد دهاتی
کرده است روشن آتش پنهان خانه را.
قرمز به چشم، شعله‌ی خردی
خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب
واندر نقاط دور،
خلق‌اند در عبور.

درون‌مایه‌ی اصلی شعر مقایسه‌ی شعر کلاسیک و نو در ادبیات فارسی است. شاعر مقاومت ادبیات فارسی در برابر تغییر در آن برهه‌ای از زمان را هنرمندانه به‌تصویر می‌کشد. پیام کلیدی شعر از طریق تقابل‌های دوگانه منتقل می‌شود، تقابل نخست بین ققنوس (شعر نو) و سایر پرندگان (شعر کلاسیک) هرکدام با ویژگی‌هایی خاص خود برقرار شده است:

شکل ۱. تقابل دوگانه ققنوس و سایر پرندگان

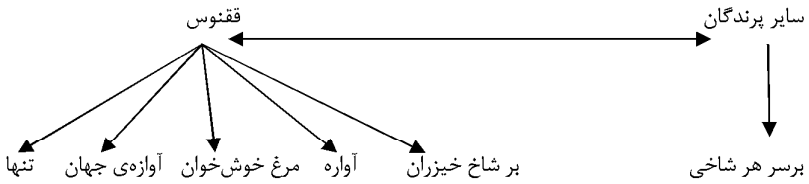


Fig. 1. A Dual Interaction between Phoenix and Other Birds

ققنوس درواقع خود شاعر است درحالی‌که سایر پرندگان همان شاعران کلاسیک و هوادارانشان هستند. درحالی‌که ققنوس قصد دارد تا «از ناله‌های گمشده» آوازی نو سر دهد (هدف ققنوس سازندگی است نه ویرانی) شاعران کلاسیک با او می‌ستیزند. استفاده‌ی پیوسته‌ی شاعر از صناعات ادبی قابل‌توجه است.

۱. نمادها: شعر سرشار از نماد است.

جدول ۱. برخی از نمادهای شعر ققنوس

xode ʃāʔer	⟷	qoqnus
ʃeʔre kelāsik	⟷	kuh
ʃeʔre no	⟷	banāye xiyāli
xode ʃāʔer	⟷	made dahāti
ʃeʔre no	⟷	ʔātaʃe penhān
ʃeʔre no	⟷	ʃoʔleye xord
ʃeʔre kelāsik	⟷	xorʃid dar hāle qorub
ʃāʔerāne kelāsik	⟷	parandegāne digar

Table 1. Some Symbols of Phoenix Poem

در به‌کارگیری نمادها از مفاهیم طبیعی استفاده شده که ذهن خواننده را ناخودآگاه به برتری ققنوس نسبت به پرندگان دیگر یا پیروزی آتش بر تاریکی هدایت می‌کند.

۲. شکستن قواعد دستوری: بند سوم از دو جمله تشکیل شده است که همگی ازنظر دستوری غیرمتعارف‌اند (در جمله‌ی نخست فاعل در میانه‌ی جمله و در جمله‌ی دوم فاعل در انتها آمده است) که این خود درون‌مایه‌ی شعر را که ساختن الگویی جدید و کنارزدن کلیشه‌هاست، تقویت می‌کند.

۳. جایگزینی تصاویر: تصاویر چه مثبت و چه منفی پیوسته در شعر تغییر می‌کنند که علاوه بر پرهیز از تکرار، آن را منسجم‌تر می‌سازد.

جدول ۲. جایگزینی تصاویر

xode ʃāʔer	qoqnus	⟶	marde dahāti
ʃāʔerāne kelāsik	sāyere parandegān	⟶	xalq dar ʔobur
ʃeʔre no	ʔātaʃe penhān	⟶	banāye xiyāli
ʃeʔre kelāsik	kuhestān	⟶	xorʃid darhāle qorub

Table 2. Images Replacement

این نوع نقد آثار ادبی ساده و صریح است و تنها نیازمند آن است که خواننده یا منتقد از چرایی استفاده‌ی شاعر یا نویسنده از واژگانی خاص آگاه باشد. هر واژه دارای هویتی پنهانی است که در ارتباط با دیگر واژه‌ها، معنای حقیقی و کاربردی خود را می‌یابد. گاهی شاعر برای انتقال پیام خود می‌کوشد تا از نمای ظاهری شعر بهره ببرد که این بهره‌گیری میسر نمی‌شود جز از طریق آگاهی از ظرایف زبان‌شناختی.

در اشعار نمایی[1] شاعران می‌کوشند تا به‌کمک طرح یا نمای شعر با مخاطب خود ارتباط برقرار سازند. استفاده از این اشعار سابقه‌ای ۴۰۰تا۵۰۰ساله در ادبیات انگلیسی دارد؛ حال‌آنکه اشعار تصویری در ادبیات فارسی سابقه‌ی چندانی ندارند. ازآنجایی‌که در این اشعار انتقال معنا از طریق چشم نسبت به انتقال معنا از طریق گوش برتری دارد، طرح چینش کلمات و بلندی خطوط شعر از اهمیت بسزایی برخوردار است.

جدول زیر کلیات اشعار کلاسیک و اشعار نمایی را ارائه می‌دهد:

جدول ۳. کلیات اشعار کلاسیک و اشعار نمایی

	Classic Poems	**Concrete Poems**
Content	Deep/Transcend/ Sophisticated	Normal, Superficial
Audiences	Intellectuals/Elites	Ordinary people
Language and Lexicon	Consistent	Changeable like Objects
Constituents	Phones	Letters

Table 3. The Generalities of Classic and Concrete Poems

[1] Concrete Poems

دو نمونه از اشعار نمایی از ادبیات انگلیسی و فارسی در زیر آمده است.

40----------Love

middle I Aged
couple I Playing
ten I nis
when I the
game I ends
and I they
go I home
the I net
will I still
be I be-
tween I them

همان‌طوری که از عنوان شعر پیداست، شعر بیانگر عشق در سن چهل سالگی است، همچنین این شعر می‌تواند نتیجه‌ی مسابقه‌ی تنیسی باشد که یک طرف آن به‌سختی درحال شکست‌خوردن است. درون‌مایه‌ی اصلی شعر زوال عشق و جدایی است که از ظاهر شعر کاملاً هویداست. «من» (I) در توالی عمودی بیانگر تور تنیس و تداعی‌کننده‌ی مرز جداکننده‌ی یک زوج است. شکسته‌شدن برخی کلمات در دو طرف تور (مرز) به مفهوم جدایی و پایان تعلق خاطر می‌افزاید (between , tennis).

بولدوزرها
به‌خاک می‌سپارند بدن‌های

بی‌جان‌شده
با بمب‌ها را

یا در نمونه‌ی فارسی این اشعار که بیانگر وضعیت نابسامانِ پس از بمباران است. قالب شعر در خدمت انتقال پیام آن درآمده که پراکندگی اجساد پس از بمباران یا حتی خود بمباران را به‌ذهن می‌آورد. تمامی کلمات با حرف «ب» آغاز می‌شوند که خود یک صامت انفجاری است و نمایانگر انفجار پس از سقوط بمب‌ها است.

نتیجه‌گیری

نقد ادبی معرفی‌شده در این مقاله را می‌توان در نکات زیر خلاصه کرد:

- تأکید بر خوانش دقیق اثر ادبی است. این خوانش توجه را به ظرایف زبان‌شناختی معطوف می‌سازد؛
- این نقد ادبی مستلزم آگاهی کافی از زبان، زبان‌شناسی و آشنایی با واژگان است تا نقد صحیح ادبی از طریق دانش زبان‌شناسی میسر گردد؛

- پس از ورود، خواننده یا منتقد باید فهم یا نقد خود را بر واقعیات موجود در متن منطبق سازد و از نقد احساسی یا سلیقه‌ای بپرهیزد؛
- منتقد علاوه‌بر چیستی پیام اثر ادبی باید به چگونگی انتقال آن نیز توجه کند؛
- این نوع تحلیل ادبی به زبان یا ادبیات خاصی بستگی ندارد و آن را می‌توان برای آثار ادبی با به‌کارگیری ابزار زبان‌شناختی مناسب با اثر استفاده کرد.

به‌کارگیری زبان‌شناختی در نقد ادبی نیازمند مطالعات جامع‌تری است. این حقیقت را که زبان‌شناسی و ادبیات با یکدیگر رابطه‌ی متقابل دارند، نمی‌توان کتمان کرد و ازآنجاکه استفاده از دانش زبان‌شناسی در نقد ادبی منحصر به زبان و ادبیات خاصی نیست، می‌توان با کسب آگاهی بیشتر از نکات و ظرایف زبان‌شناختی فهم یا نقد بهتری از آثار ادبی ارائه کرد.

References

Empson, W. (1951). The Structure of Complex Words. London: Chatto & Windus Publishers.

Hartman, G. (1969). The Voice of the Shuttle: Language from the Point of View of Literature, Review of metaphysics, 23 (2): 240–258.

Larkin, P. (1955). The Less Deceived. (5th Edition). London: Marvell Press.

Leech, G. (1977). Literary Criticism and Linguistic Description. The Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters, 7(1), 2–22.

Norris, C. (1985). The Importance of Empson (II): the Criticism. Essays in Criticism, 35(1), 25–44.

Richards, I. A. (1970). Jacobson's Shakespeare: the Subliminal Structures of a Sonnet. Times Literary Supplement, 28(3), 589–90.

Spitzer, L. (1962). Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Russell & Russell: the University of Michigan.

Spitzer, L. (1954). On Yeats's Poem, "Leda and the Swan". Modern Philology, 51(4), 271–6.

Thomas, D. (2003). Collected Poems: 1934–1953. Edited by Walford Davies and Ralph Maud. London: Phoenix Publications.

Thompson, E. M. (1971). Russian Formalism and Anglo-American New Criticism: A Comparative Study. The Hague: Mouton.

Widdowson, H. (1975). Stylistics and the Teaching of Literature. London: Longman.

Widdowson, P. (1982). Re-reading English. London: Methuen.

HOW TO CITE THIS ARTICLE

Khaghaninejad, M.S. (2017). Literary Interpretation from Linguistics Perspective: Applying Semantic and Structural Approaches in Analyzing English and Persian Literary Works. *Language Art*, 2(3): 5-20, Shiraz, Iran.[in Persian]

DOI: 10.22046/LA.2017.13

URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/34

Language Art,2(3):pp.5-20, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.13
Article No.: 23.11.13965.520

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Literary Interpretation from Linguistics Perspective: Applying Semantic and Structural Approaches in Analyzing English and Persian Literary Works

Mohammad Saber Khaghaninejad[1]
Assistant Professor of Foreign Languages and Linguistics Department, Shiraz University, Iran.

(Received: 5 June 2017; Accepted: 22 July 2017)

During previous decades, choosing the best method for literary criticism so that it would not taint the meaning of works has been attracted the attention of critics all around the world. Applying linguistic-based methods, as contemporary literary criticism methods, help critics to inform readers of literary and lingual senses while being committed to the text. This article has attempted to study and evaluate the ways of applying semantic and structural methods in presenting right literary analysis. Since the application of these methods is not language specific literally nor lingual, some practical examples of applying these methods are presented for studying and criticizing samples of English and Persian literatures.

Keywords: Semantic Method of Literary Analysis, Structural Method of Literary Analysis, Literary Senses, Contemporary Literary Criticism.

[1] E-mail: mskhaghani@shirazu.ac.ir

Language Art,2(3):pp.21-32, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.14
فصلنامه هنر زبان، دوره ۲، شماره۳، سال ۲۰۱۷، از صفحه ۲۱ تا ۳۲

هندسه‌ی زبانی سوره‌ی حمد

دکتر شاهرخ محمدبیگی[1] ©
دانشیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز،
شیراز، ایران
سیدمحمدهادی حسینی[2]
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز،
شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۶ خرداد ۱۳۹۶؛ تاریخ پذیرش: ۸ تیر ۱۳۹۶)

سخن از ساختار زبانی سوره‌ی حمد جدا از مسایل گسترده‌ی تفسیری که در تاریخ فرهنگ دینی پررنگ و ارج است، جستاری روش‌مند را با رویکردهای نوین در حوزه‌ی زبان و ادب ارایه می‌نماید. خاستگاه این روش همان‌جایی است که به‌جای تفصیل، اجمال را برمی‌گزیند و به‌جای ساختارهای انتزاعی و ذهنی از هندسه‌ی حسی و عینی پرده برمی‌دارد؛ یعنی بنای این نوشتار بر اساس طرحی از سه حوزه‌ی سپاس و ستایش و نیایش است که قطعاً در ساختار زبانی سوره‌ی حمد دیدنی و اموختنی است. بی‌گمان با روشن‌شدن پیکره‌ی زبانی سوره‌ی حمد دلایل برتری و نیکومنظری این سوره و پایگاه آن در گفتمان دین‌مدارانه و نقش بی بدیلش در راز و نیاز و نماز آشکارتر می‌گردد. نخستین تجلی‌گاه این هندسه‌ی زبانی در آیه‌ی تسمیت یا بسم الله الرّحمن الرّحیم است که سپاس یزدان با نیایش درهم می‌آمیزد و گفتار و رفتار دین‌باوران را سامان می‌بخشد. شش درنگ این مقاله همه پیرامون شرح سه ضلع اثرگذار در بافتار معنایی و زبانی سوره‌ی حمد است که‌یک به‌یک در چهارچوب اندوخته‌های زبان عرفان و عرفان زبان از راه می‌رسند و ادب‌پژوهان را مخاطب خویش قرار می‌دهند.

واژگان کلیدی: سوره‌ی حمد، هندسه‌ی زبانی، سپاس، ستایش، نیایش.

© (نویسنده مسؤول)
[1]E-mail: sh_beygi@yahoo.com
[2]E-mail: erfan79h@gmail.com

مقدمه «هر نامه‌ای ز نام تو دارد نشانه‌ها»

سوره‌ی حمد سر آغاز کتاب آسمانی قرآن و کلید ورود به پهنای اندیشه و ژرفای آیات خداوندی است. حمد پربسامدترین سوره‌ی زندگی مسلمانان است؛ چه از یک سو در زمینه‌ی خوانش قرآن و آیین قرائت در ذهن و زبان مسلمانان خوش نشسته است و از سوی دیگر و با نقشی پررنگ‌تر در نماز و آیین عبادت، حضوری همیشگی و پرفروغ را رقم می‌زند. عبارت «لا صلوة الّا بفاتحة الکتاب: هیچ نمازی بدون حمد کامل نیست،» (بازرگان۱۳۷۵، ۱۷) اهمیت این سوره را باز برجسته‌تر می‌کند.

میرزا ابوالقاسم راز شیرازی از عارفان نامی و شارح کتاب مصباح الشّریعة و مفتاح الحقیقة در باب قرائت می‌گوید: «و بدان که فاتحة الکتاب را سبع المثانی خوانند، یعنی سبع مکرّر؛ زیرا دو دفعه بر حضرت رسول (ص) نازل شد و در هر نماز دو دفعه خوانده می‌شود؛ هفت آیه است با بسم الله که جزء آن است که به حبیب خود محمد مصطفی (ص) کرامت فرموده که: «و لقد اتیناک سبعاً من المثانی و القران العظیم» (سوره‌ی ۱۵ آیه‌ی ۸۷) و به‌سبب عظم شأن فاتحه او را در آیه، مقابل قرآن تخصیص به ذکر فرموده است.» (راز شیرازی۱۳۶۳، ۳۴۳)

ساختار این سوره بر پایه‌ی هفت آیه و بیست و نه واژه است. این نوشتار بر آن است تا هندسه‌ی زبانی حمد را بکاود و به فراخور دریافت‌های نویسنده و بهره‌گرفتن از زبان و اندیشه‌ی بزرگان زبان و ادب به شرح مثلث کلامی آن بپردازد.

هندسه‌ی زبانی چیست؟

هر چند پیشینه‌ی هندسه‌ی زبانی به گذشته‌های دور و درازی پیوند می‌خورد و در شعر و نثر اندیشه وران، عارفان و شاعران نشانی‌هایی در دست است و به‌عنوان نمونه در *رسائل اخوان الصفا* و نیز شعر مولوی قابل بیان است؛ از هنگامی که زبان‌شناسی در میان معارف بشری جایگاهی پرارج‌تر یافت هندسه‌ی زبانی نیز نمایان‌تر شد.

زبان‌شناسان و فیلسوفان زبان بر همین روی و رأی است که هر روزه نگاهی نوتر به زبان دارند و نظریه‌پردازی‌های گوناگون خود را مطرح می‌کنند.

با نگاه به کتاب *زبان و مرگ*، یکی از چشم‌اندازهای جورجو آگامبن[1] زبان‌پژوه ایتالیایی درباره‌ی زبان این‌گونه مطرح شده است: «زبان رسانه‌ای برای بیان خلاقانه و آفرینش‌گرایانه است و از این حیث موضوع ادبیّات به‌شمار می‌رود. کاربرد زبان در شعر و نثر درواقع، روشنگر چگونگی تجربه‌ی ما از زبان است.» (ایمانی ۱۳۹۱، ۵)

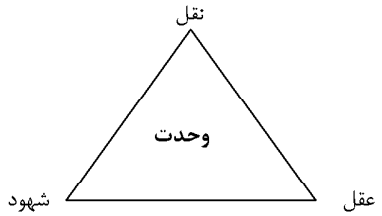
نیری در زمینه‌ی پیشینه‌ی هندسه‌ی زبانی با اشاره به کتاب «مجمل الحکمة» که ترجمه‌گونه‌ای از *رسائل اخوان الصفاست*، در تعریف هندسه‌ی حسی می‌نویسد: «معرفت مقادیر است و آن چه به وی

[1]. Agamben, Giorgio

پیوندد از شکل‌های هندسی و آن به حس بصر درشایدیافتن یا به حس لمس.» (نیری۱۳۸۶، ۴۲)

باور همین عبارت کوتاه *اخوان الصفا* بر شایستگی ارتباط معرفت در حوزه‌ی ذهن با شناخت در حوزه‌ی عین شکل گرفته است؛ بدین معنا که درک ذهنی با درک عینی می‌تواند مرتبط باشد و زبان نیز همین مقوله را باور و بارور می‌کند.

نیری اما در زمینه‌ی هندسه‌ی کلامی مولانا به سه وجه عقلی و نقلی و شهودی معتقد است و در کتاب سودای ساقی این‌گونه می‌نویسد: «طرح این مباحث و رابطه‌ای که از حس و حضور شکل آغاز می‌شود به مرتبه‌ای فوق حسی و حقیقتی مجرد می‌رسد، الگویی است که می‌تواند دستگاه فکری مولانا را در هندسه‌ی زبانی پدیدار نماید.» (نیری۱۳۸۶، ۴۲)

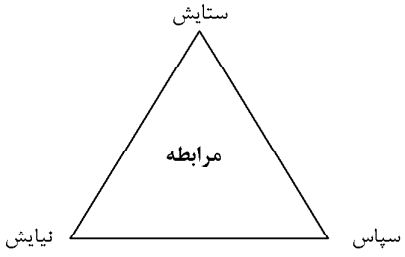


شکل۱. هندسه‌ی زبانی مولوی

Figure 1. *Lingual Geometry of Mawlavi*

ایشان در کتاب *قاف عشق* نیز در جست و جوی هندسه‌ی زبانی عطّار نیشابوری بر ارجمندی معرفت نسبت به ساختار زبانی پا می‌فشارند و در صفحه‌ی ۴۲ همین کتاب آورده‌اند: «از جهت معرفت زبان، واکاوی در آثار بزرگان حکمت و فلسفه و عرفان این نتیجه را به‌دست می‌دهد که هیچ‌یک از ایشان بدون هندسه‌ای زبانی دست به‌قلم نبرده‌اند.» (نیری۱۳۹۱، ۴۲)

بنابر آنچه آمد، می‌توان گفت معرفت و شناخت از حوزه‌ی نظری به حوزه‌ی بصری یا از «دریافتن» به «دیدن» می‌رسد و برای سوره‌ی حمد نیز می‌توان هندسه‌ای حسی را درنظر گرفت که مفاهیم زبانی در سه بعد آن ایفای نقش می‌کنند و همه‌ی عناصر زبانی موج مرابطه یعنی گفت و گو با خداوند و ارتباط با او را ایجاد می‌نمایند.



شکل۲. هندسه زبانی سوره‌ی حمد

Figure 2. *Lingual Geometry of Surat al-Fatihah*

اینک با بهره‌گیری از شناخت‌های زمینه‌ای با چندین درنگ زبانی به واکاوی رهیافت‌های زبانی می‌پردازیم:

درنگ نخست

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ (۱) به نام خداوند بسیار بخشنده‌ی همیشه بخشنده

این آغازینه‌ی پرطراوت که در فرهنگ اسلامی از آن به آیه‌ی تسمیت نام برده شده (میبدی ۱۳۵۷، ۹) تنها در سوره‌ی حمد است که آیه‌ی نخست آن به‌شمار می‌رود و نه تنها سرآغاز نماز و ۱۱۳ سوره‌ی قرآن است؛ بلکه کارکرد زبانی‌رفتاری ویژه‌ای در آغاز همه‌ی کارهای دین‌باوران دارد.

هنگامی که از اسم‌های الله، الرّحمن و الرّحیم در سرآغاز سوره‌یاد می‌شود زبان و در پی آن دل، در زمینه‌ی کلامی با دو ویژگی «بسیار بخشندگی» و « همیشه بخشندگی» انس می‌گیرند که همه بازگوکننده‌ی «ستایش و سپاس» است.

اگر راز و رمز اعداد را بتوان در این حوزه‌ی زبانی به رسمیت شناخت، دستاوردهای معناداری نیز از این رهگذر می‌توان حاصل کرد.

خانم پروفسور آنه‌ماری شیمل[1] اسلام‌شناس فرزانه‌ی مغرب‌زمین در کتاب *تبیین آیات خداوند*، در ذیل اعداد مقدس به جنبه‌های گوناگون اعداد در ادیان اشاره می‌کند (گواهی ۱۳۷۶، ۲۱۸) و پروفسور رشاد خلیفه[2] استاد رایانه‌ی دانشگاه آریزونای ایالات متحده و قرآن‌پژوه مصری بر حسب محاسبات آماری درباره‌ی واژه‌های عبارت بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ به این نتایج شگفت‌انگیز رسیده‌اند:« مجموع حروف این عبارت ۱۹ حرف است که تعداد تکرار هر واژه‌ی این عبارت نیز مضربی از ۱۹ است. مثلاً «اسم» در قرآن ۵۷ بار تکرار شده که سه برابر ۱۹ است. به همین ترتیب الله ۲۶۹۸ بار و رحمان ۵۷ بار و رحیم ۱۱۴ بار که همه مضرب‌های گوناگونی از عدد ۱۹ هستند.» (بازرگان۱۳۷۵، ۱۹)

با درنگی دیگر در حوزه‌ی زبانی از زمانی که نظامی گنجه‌ای بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ را در قالب مصرعی در مثنوی خود و در بحر سریع و وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» جای داد و تضمین کرد، آهنگین بودن این آیه بیشتر شناسایی شد و از آنجا که به گفته‌ی شفیعی کدکنی: «زبان عاطفه، همیشه موزون است» (شفیعی کدکنی۱۳۸۹، ۴۹) لحن و آهنگ این عبارتِ «جان آشنا» بیشتر در زبان و ادب جلوه‌گری نمود:

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ هست کلید در گنج حکیم

(نظامی۱۳۷۶، ۲)

و این نگاه ادب‌آمیز در شعر دیگر بزرگان از جمله جامی نیز بدین شیوه رخ نمایان کرد:

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ هست صلای سر خوان کریم

(جامی۱۳۹۴، ۴)

[1] Schimmel, Annemarie
[2] Rashad Khalifa

گفتنی است با توجه به وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن»، عروض‌دانان برای تطابق وزن عروضی در عبارت بِسْمِ الله الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ، آن را به‌صورت سه رکن «بسمِ لا/ هرّحما/ نالرّحیم» بخش‌بندی می‌کنند.

جز نظامی و جامی، شاه‌نعمت‌الله ولی و شاعرانی دیگر نیز از تضمین بِسْمِ الله الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ در کلام خویش سود جستند. از شاعران هم‌روزگار ما مهدی جهاندار در غزلی نیکو و خوش ساخت، این عبارت پرطراوت را ردیف شعر خویش قرار داده است:

عشق سوزان است بسم الله الرحمن الرحیم — هرکه خواهان است بسم الله الرحمن الرحیم
دل اگر تاریک اگر خاموش بسم الله نور — گر چراغان است بسم الله الرحمن الرحیم
نامه ای را هُدهُد آورده است آغازش تویی — از سلیمان است بسم الله الرحمن الرحیم
سوره‌ی واللّیل من برخیز و والفجری بخوان — دل شبستان است بسم الله الرحمن الرحیم
قل هو الله احد قل عشق الله الصمد — راز پنهان است بسم الله الرحمن الرحیم
گیسویت را بازکن انّا فتحنایی بگو — دل پریشان است بسم الله الرحمن الرحیم
ای لبانت محیی الاموات لبخندی بزن — مردن آسان است بسم الله الرحمن الرحیم
میزبان عشق است و وای از عشق! غوغا می‌کند — هر که مهمان است بسم الله الرحمن الرحیم

(انصاری۱۳۹۳، ۲۸)

درنگ دوم

الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِینَ (۲) ستایش خدای را که پروردگار جهانیان است. (۲)

در گام دوم، پیام‌آور وحی، حمد و سپاس را ویژه‌ی کردگاری می‌داند که «پرورنده‌ی جهانیان» است. بدین‌روی آشکار می‌شود که در این دو آیه بسیاربخشندگی، همیشه بخشندگی، پرورندگی، ویژگی‌های ارجمند دادار گیتی‌آفرین است؛ یعنی ستایش و سپاس همدست و هم‌داستان‌اند.

در پیوند با زمینه‌ی زبانی سوره‌ی حمد، سعد تفتازانی از دانشمندان و ادیبان نامی قرن هشتم در کتاب *مختصرالمعانی* «حمد» را این‌گونه می‌شناساند: «الحمد هوالثناء باللسان علی التعظیم سواء بالنعمه او بغیرها: حمد ستایش زبانی است به انگیزه‌ی بزرگداشت؛ خواه در مقابل نعمت باشد یا غیر آن.» (عرفان۱۳۹۵، ۱۷)

حمد خداوند در سوره‌ی حمد نه تنها از این روی که محوریت نامگذاری هنری و هنر نامگذاری سوره، دل‌نشان و پرارج است؛ بلکه سپاسگزاری و ارج‌شناسی را با نام و نشان فضیلت اخلاقی می‌شناساند که برترین مقامش زیبنده‌ی درگاه حضرت دوست و در پیوند با اوصاف اوست و در گستره‌ی انسانی، زیبایی رفتار قدرشناسی را یادآور می‌شود. به گفته‌ی مولوی:

بیا تا قدر همدیگر بدانیم — که تا ناگه ز یک دیگر نمانیم
چو مؤمن آینه‌ی مؤمن یقین شد — چرا با آینه ما رو گرانیم
غرض‌ها تیره دارد دوستی را — غرض‌ها را چرا از دل نرانیم

(مولوی۱۳۷۰، ۶۶)

بیا تا حال یکدیگر بدانیم — مراد هم بجوییم ار توانیم
رفیقان قدر یکدیگر بدانید — چو معلوم است شرح از بر بخوانید
(حافظ۱۳۵۲، ۷۰۹)

درنگ سوم

الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ (۳) آن بسیار بخشنده‌ی همیشه بخشنده، (۳)

در سومین آیه‌ی سوره‌ی حمد، رحمانیت و رحیمیت آفریدگار دگربار جلوه می‌کند؛ اما این دو ویژگی دل‌نشین و امیدبخش کردگار با نمایی دیگرگون دلربایی می‌کند؛ چرا که با مَالِکِ یَوْمِ الدِّینِ (۴) صاحب روز جزا. (۴) همراه می‌شوند. غزالی در *جواهر الکلام* می‌نویسد: «بیان دوباره‌ی الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ، اشاره است مجدد به صفت رحمت الهی و مبادا که گمان بری این تکرارِ همان مطلب پیشین است. تکراری در قرآن نیست. تکرار جایی است که فایده‌ای افزون دربر نداشته باشد.» (غزالی۱۳۹۴، ۵۹)

وی در ادامه‌ی این جستار «رحمان و رحیم» را از یک‌سو به آصاحب اختیار و پروردگار عالمیان گره می‌زند و از نگاهی دیگر به آیه‌ی بعد خود یعنی «مالک یوم الدّین» و به درک معاد و رحمت اخروی کردگار پیوند می‌زند.

درنگ چهارم

إِیَّاکَ نَعْبُدُ وَإِیَّاکَ نَسْتَعِینُ (۵) تنها تو را می‌پرستیم و تنها از تو یاری می‌جوییم. (۵)

همچنانک إِیَّاکَ نَعْبُد در حَنین — در بلا از غیر تو لا نَسْتَعِین
هست این إِیَّاکَ نَعْبُد حصر را — در لغت وان از پی نفی ریا
هست إِیَّاکَ نَسْتَعِین هم بهرحصر — حصرکرده استعانت را و قصر
که عبادت مر تو را آریم و بس — طمع یاری هم ز تو داریم و بس
(مولوی۱۳۸۰، ۷۷۱، دفتر چهارم ابیات ۲۹۲۹ تا ۲۹۳۲)

«تنها او را پرستیدن و تنها از او کمک خواستن» با آن که باز در ضلع ستایش یکتایی خداوند است و توحید نظری و عملی را بیان می‌کند و به گفته‌ی مولوی محصورکردن عبادت و خالص‌نمودن آن تنها برای کردگار است در حقیقت نیایش خداباوران یکتاپرست نیز هست همانان که لاگوی خدایان و بلی‌گوی خداوندانند:

اسطوره‌ی بی‌بال پریدن ماییم — پروانه‌ی بی‌پریم و بی‌پروماییم
لاگوی خدایان و بلی‌گوی خدا — ماییم که در حجم زمان تنهاییم
(امین‌پور۱۳۹۰، ۴۴۸)

با این رویکرد از آیه‌ی پنج، ضلع نیایش ترسیم می‌شود که همان مفهوم معناپرور و مغز عبادت است و گفت و گوی با خداوند را صمیمانه و دل‌نشین تعریف می‌کند.

چون دعامان امر کردی ای عجاب این دعای خویش را کن مستجاب

(مولوی۱۱۳۹، ۱۳۸۰، دفتر ششم بیت۲۳۵۶)

هنر زبانیِ دیگری که نباید در این آیات از آن غافل شد چرخش ضمیر است که در علوم و فنون ادبی به آن «التفات» می‌گویند؛ یعنی کلام از وجه سوم‌شخص به وجه دوم‌شخص تغییر زاویه می‌دهد که سبکی نادر در زبان‌پردازی‌های ادبی است. چون رویکرد زبانی جمله‌ها به‌صورت متکلم و غایب و مخاطب است، در کلام شش نوع التفات می‌تواند صورت گیرد که بیت زیر از سعدی یک نمونه‌ی آن است:

بار غمت می‌کشم وز همه عالم خوشم گر نکند التفات یا نکند احترام

(سعدی۱۳۸۸، ۴۵۴)

در سوره‌ی حمد از آیه‌ی یک تا چهار توصیف پرودگار به‌گونه‌ی سوم‌شخص است؛ اما از آیه‌ی پنج زاویه‌ی دید دگرگون می‌شود. تفتازانی درباره‌ی کاربرد التفات در سوره‌ی حمد می‌نویسد:

«سوره‌ی حمد از آغاز به‌شیوه‌ی غایب است تا «*إیاک نعبد*». از «*إیاک نعبد*» ناگهان سخن، شکل خطاب گرفته.» (عرفان۱۳۹۵، ۴۹۷)

یکی دیگر از عناصر ارزنده و دل‌نشان زبان سوره‌ی حمد حضور سه عنصر دستوری «جمع» در آیات شش و هفت است. «نَعْبُدُ: می‌پرستیم» و «نَسْتَعِینُ: کمک می‌خواهیم» و در آیه‌ی ششم «اهْدِنَا» به‌گونه ای ویژه کثرت را به وحدت نزدیک می‌کند و نوعی ادبیات جمعی را در این سوره بسط می‌دهد.

بهرام‌پور، مفسر و مترجم قرآن، فهرست‌وار علت **زبان و ادبیات جمعی** را در سوره‌ی حمد ازنظر خود و دیگر قرآن‌پژوهان بدین شیوه بیان می‌کند:

«۱- نمازگزار، عمل خود را ناچیز و حقیر می‌داند و آن را در جمع عمل صالحان قرار می‌دهد تا پذیرفته گردد؛

۲- نمازگزار با گفتن نعبد، اخوت دینی خود را با تمام مسلمانان جهان اعلام می‌دارد؛

۳- اصولاً تشریع نماز به جماعت بوده و به‌همین‌جهت جمله‌های آن جمع آمده است؛

۴- انسان متشکل از قوای ظاهری مثل گوش و چشم و دست و پا و همین‌طور قوای باطنی مثل دل است؛ ازاین‌رو، این مجموعه‌ی فعال را که در واحد انسانی گرد آمده است در نماز به‌صیغه‌ی جمع اظهار می‌دارد...» (بهرام‌پور۱۳۹۰، ۱)

سعدی نیز که قرن‌ها پیش به این باور معنوی رسیده است، با تسلط بر همین عناصر تفسیری و زبانی در ستایش خداوند می‌گوید:

خود نه زبان در دهان عارف مدهوش حمد و ثنا می‌کند که موی بر اعضا

(سعدی۱۳۹۰، ۳۰۷)

درنگ پنجم

اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ (۶) ما را به راه راست هدایت فرما. (۶)

صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ (۷)

راه آنان که موهبتشان دادی، نه راه غضب‌شدگان و نه گمراهان. (۷)

در این آیه هدایت به راه راست مهم‌ترین خواسته و نیایش است که خدا بر لب رسول خویش و بندگانش می‌نشاند. درخواست راه نعمت‌یافتگان و دوری از راه غضب‌شدگان و گمراهان، آخرین درخواست‌های مؤمنان برای هدایت و نیک‌فرجامی است.

روشنگری سوره‌ی حمد و صراط مستقیم در تشخیص حق‌شناسان و حق‌ناشناسان است:

«سوره‌ی حمد جامع معارف قرآنی به‌صورت مجمل است و تفصیل آن را در کل قرآن می‌یابیم، به شناخت خودی از غیر خودی معیاری به ما داده است. تشخیص آن بر این اساس است که خودی‌ها در صراط مستقیم و غیر خودی‌ها در غیر صراط مستقیم هستند (محمدبیگی۱۳۹۴، ۱۳).

مولوی که همیشه آموزه‌های قرآنی برایش ضلع زبانی و جداناپذیر هندسه‌ی کلامی او هستند، عنصر زبانی «اهدنا» را این‌گونه ارزیابی می‌نماید:

از برای چاره‌ی این خوف‌ها آمد اندر هر نمازی **اهدنا**

کین نمازم را میامیز ای خدا با نماز **ضالّین** و اهل ریا

(مولوی۱۳۸۰، ۱۸۰، دفتر نخست، ابیات ۳۳۹۱ و ۳۳۹۲).

افزون بر این برداشت‌ها، نگارنده‌ی کتاب *نظم در قرآن* بر این باور است که: «واژه‌ی صراط که اصل آن رومی است (استرات در زبان رومی یعنی راه عریض) به جاده‌های اصلی و به‌تعبیر امروزی شاه‌راه اطلاق می‌گردد و در مفهوم آن نوعی جذب و جلب و بلعیدن نهفته است. گویی رهرو را به‌سوی خود می‌کشد و به مقصد نزدیک‌تر می‌کند. حال اگر صراط مستقیم باشد، کوتاه‌ترین فاصله را بین بنده و خالق برقرار می‌کند.» (بازرگان۱۳۷۵، ۲۳)

درنگ ششم

درنگی دیگر که در زمینه‌ی زبانی این سوره می‌توان ابراز داشت ترنّم سوره‌ی حمد است. کشش های آوایی با مصوت‌های بلند به‌ویژه کشش‌های آوایی در هجاهای پایانی هر آیه در آهنگ سوره‌ی حمد بسیار اثربخش است. هجای پایانی واژه‌های «الرّحیم، العالمین، الرّحیم، الدّین، نستعین، المستقیم و الضّالّین» درست همان نغمه‌ای است که در الحان موسیقایی شعر با حس و عاطفه هماهنگ است. در *آواشناسی لحن مناجات* می‌خوانیم: «مناجات به‌معنی راز و نیاز گفتن و نیایش با خداوند است. انسان در این زمان خود را بسیار کوچک فرض کرده، آنچه را در حضور دیگران نمی‌تواند بیان کند با آه و زاری یا شکر و سپاس بیان می‌کند... لحن مناجات آکنده از عاطفه و احساس و بیانگر حالت فروتنی و خاکساری و تواضع است.» (اکبری۱۳۹۱، ۴۶)

در علم تجوید به مَد و کشش بلندی که به حرف ساکن آخر آیه ختم می‌شود و ساکن‌بودن آن به‌خاطر وقف است، «مد عارضی» می‌گویند. در این نوع مد قاری مجاز است «آ» یا «ای» یا «او» را پیش از حرف ساکن، تا چند برابر مصوت معمولی بکشد که باز ترنم و حس عاطفی لحن را افزایش می‌دهد .

در *تجوید‌التّسهیل* آمده است: «درصورتی‌که بعد از حرف مد سکون عارضی قرار گیرد که در هنگام وقف ایجاد می شود که بین ۲ الی ۶ حرکت دارد.» (همایون۱۳۹۰، ۱۰۵)

با دقّت در هفت واژه‌ی پایانی سوره‌ی حمد که در همین درنگ ششم از آن‌ها یاد شد، هر هفت واژه مدّ عارضی دارند؛ بنابراین همه‌ی آیات سوره‌ی حمد در صورت وقف می‌توانند با کشش و مدّ عارضی همراه شوند و ترنم کلام را رونق بخشند.

نتیجه‌گیری

سوره‌ی همایون حمد، اقیانوسی بی‌کران معرفت است که برای دانستن بخشی از معارف آن از هندسه‌ی زبانی مدد گرفته شده است. مثلّث زبانی این سوره بر پایه‌ی ستایش و سپاس و نیایش ترسیم شده است. خاستگاه کلام و موج سخن این سوره مرابطه با پروردگار است تا آدمی با منش بندگی و مهرورزی بکوشد با کردگار خویش پیوندی تابان بیابد و او را در ژرفای جان تا آشکارای زبان بخواند.

در بخش‌بندی زبانی، آیات یک تا پنج سوره‌ی حمد، اضلاع ستایش و سپاس را می‌سازند و آیات شش و هفت مختص ضلع نیایش هستند.

اگر به جنبه‌های شناخت‌شناسی توجّه شود جدا از زبان، توحید، نبوت و معاد نیز اضلاع معرفتی این سوره هستند. به‌جز دو واژه‌ی «مغضوب» و «الضّالّین» واژه‌های دیگر همه در ابعاد ربوبی، رحمانی، رحیمی، عبادی و استمدادی بیان می‌شوند.

هم‌نشینی و هم‌زبانی با این سوره انسان را وارد حوزه‌ی ناب گفت و گو با آفریدگار می‌نماید.

منابع و ارجاعات غیر انگلیسی زبان

اکبری شلدره‌ای، فریدون، کجانی حصاری، حجت و خاتمی، رضا (۱۳۹۴)، *مبانی خواندن در زبان فارسی: آموزش مهارت‌های خوانداری*، تهران: لوح زرین.

میبدی، ابوالفضل رشیدالدین (۱۳۵۲). *کشف الاسرار و عدهٔ الابرار*، تهران: امیرکبیر.

امین‌پور، قیصر (۱۳۹۰). *مجموعه‌ی کامل اشعار*، تهران: مروارید.

انصاری، عبدالحسین (۱۳۹۳). *از دوست داشتن*، تهران: هزاره ققنوس.

آگامبن، جورجو (۱۳۹۱). *زبان و مرگ در جایگاه منفیت*، ترجمه‌ی پویا ایمانی، تهران: نشرمرکز.

بازرگان، عبدالعلی (۱۳۷۱). *نظم در قرآن*، تهران: قلم.

بهرام‌پور، ابوالفضل (۱۳۸۹). *تفسیر مبین*، قم: آوای قرآن.

جامی، عبدالرحمان‌ابن‌احمد (۱۳۹۳). تحفة الاحرار، تصحیح و مقدمه: سیدمحمدباقر کمال‌الدینی، یزد: کمال.

حافظ، شمس‌الدین‌محمد (۱۳۸۹). *دیوان خواجه‌شمس‌الدین حافظ شیرازی*، به‌اهتمام سیدمحمدرضا جلالی نائینی و نذیر احمد، تهران: امیرکبیر.

میرزاباباشیرازی، ابوالقاسم‌ابن‌عبدالنبی (۱۳۶۳). مناهج انوارالمعرفة فی شرح مصباح الشّریعة و مفتاح الحقیقة، تهران: خانقاه احمدی فقراء ذهبیه.

زمانی، کریم (۱۳۷۹). *شرح جامع مثنوی معنوی*، چ۴، با مقدمه‌ای از اسماعیل حاکمی، تهران: اطلاعات.

سعدی، شیخ‌مصلح‌الدین (۱۳۸۵). *کلیات سعدی با کشف الابیات*، به‌تصحیح محمدعلی فروغی، چ۱، تهران:هرمس.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). *موسیقی شعر*، چ۱۲، تهران: آگه.

شیمل، آنه‌ماری (۱۳۷۶). *تبیین آیات خداوند: نگاهی پدیدارشناسانه به اسلام*، ترجمه‌ی عبدالرحیم گواهی، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

عرفان، حسن (۱۳۷۵). *کرانه‌ها: شرح فارسی کتاب مختصرالمعانی*، قم: هجرت.

کمپانی زارع، مهدی (۱۳۹۴). جواهر القرآن، محمد غزّالی، ترجمه و تحلیل و نقد، تهران: نگاه معاصر.

محمدبیگی، شاهرخ (۱۳۹۴). *سیمای خودی و غیرخودی در گستره آیات الهی*، شیراز: شاهرخ محمدبیگی.

مولوی جلال‌الدین‌محمد (۱۳۸۰). *مثنوی معنوی*، بر اساس نسخه‌ی رینولدالین نیکلسن؛ به‌کوشش کاظم دزفولیان، چ۲، تهران: طلایه.

مولوی،جلال الدین محمد (۱۳۸۱). *دیوان شمس: مطابق نسخه استاد بدیع‌الزمان فروزانفر*، مقدمه و شرح حال: جلال‌الدین همایی، تهران: بدرقه جاویدان.

نظامی، جمال‌الدین (۱۳۷۶). *مخزن الاسرار*، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی؛ به‌کوشش سعید حمیدیان، چ۱، تهران: قطره.

نیری، محمدیوسف (۱۳۸۶). *سودای ساقی*، شیراز: دریای نور.

نیری، محمدیوسف (۱۳۹۰). *قاف عشق*، تهران: افراز.

همایون، سعید (۱۳۹۱). *آموزش روخوانی و روانخوانی قرآن کریم طبق رسم المصحف الشریف*، چ۱۳، قم: موعود اسلام.

References

Akbari sholdarei, F., Kajanie Hesari, H. and Khatami, R. (2015). *Mabāniye xāndan dar zabāne fārsi: ʔāmuzeʃe mahārathāye xāndāri*, Tehran: Lowhe Zarrin.

Meibodi, A. R. (1973). *kaffol asrār va ʔddatol ʔabrār*, Tehran: Amir Kabir.

Aminpour, Gh. (2011). *maǰmuɾeye kāmele ɾaʃɾār*, Tehran: Morvarid.

Ansari, A. (2014). *ɾaz dust dāʃtan*, Tehran: Hezareye Qoqnus.

Agamben, Q. (2012). *Language and Death: the Place of Negativity*, Translated by: Pouya Amini, Tehran: Nashre Markaz.

Bazorgan, A. (1992). *Nazm dar Quran*, Tehran: Qalam.
Bahrampour, A. (2010). *Tafsire mobayyen*, Qom: Avaye Quran.
Company Zare, M. (2015). *Jawāhir al-Qur'ān,* Ghazzali, Translated and Analyzed and Critical, Tehran: Negah-e Mo'aser
Jami, A. (2014). *Tohfatol ʔasrār*, Amended by: Kamaleddini, S. M., Yazd: Kamal.
Hafez, Sh. (2010). *Divāne xāǰe ʃamseddin hāfeze ʃirāzi*, Compiled by: Jalalie Naini, S. M. and Nazir, A., Tehran: Amir Kabir.
Mirza Baba Shirazi, A. (1984). *ʔanvāre maʔrefat fi ʃarhe mesbāhe-ffariʔat va meftāhel haqiqat*, Tehran: Khanqahe Ahmadie Foqara e zehbie.
Zamani, K. (2000). *ʃarhe ǰāme-e masnavie maʔnavi*, 4th Ed., Tehran: Etelaat.
Saadi, Sh. (2006). *Koliyyāte saʔdi bā kaffol ʔabyāt*, Amended by: Foroughi, M., 1st Ed., Tehran: Hermes.
Shafiei Kadkani, M. (2010). *Musiqie ʃeʔr*, 12th Ed., Tehran: Agah.
Schimmel, A. (1997). *Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam*, Translated by: Govahi, A., Tehran: Daftare Nashre Farhange Eslami.
Erfan, H. (1996). *Karānehā: ʃarhe fārsie ketābe moxtasarol maʔāni,* Qom: Hejrat.
Qazzali, M. (2015). *ǰavāheral kalām: Translation, Analysis and Critique*, by: Kompani Zare, M., Tehran: Negahe Moaser.
Mohammad Beigi, Sh. (2015). *Simāye xodi va qeyre xodi dar gostareye ʔāyāte elāhi*, Shiraz: Shahrokh Mohammad Beigi.
Mulavi, J. (2001). *Divāne ʃams: motābeqe nosxeye ʔostād badiʔozzamāne foruzānfar*, Edited by: Homayi, J. Tehran: Badraqeye Javidan.
Nezami, J. (1997). *Maxzanol ʔasrār,* Ameneded by: Vahide Dastgerdi, H., Compiled by: Hamidian, S., 1st Ed., Tehran: Ghatre.
Nayyeri, M. (2007). *Sowdāye sāqi*, Shiraz: Daryaye Noor.
Nayyeri, M. (2011). *Qāfe ʔeʃq*, Tehran: Afraz.
Homayun, S. (2012). *ʔāmuzeʃe ru xāni va ravān xānie Quran e karim tebqe rasmol mosahhef eʃʃarif*, 13th Ed., Qom: Mo-ude Islam.

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Mohammad Beigi, Sh.& Hosseini,S.M. (2017). Linguistic Geometry of Surat Al-Hamd. *Language Art*, 2(3): 21-32, Shiraz, Iran.[in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2017.14
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/42

Language Art,2(3):pp.21-32, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.14
Article No.: 23.22.13965.2132

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Linguistic Geometry of Surat Al-Hamd

Shahrokh Mohammad Beigi[1]©
Associate Professor of Persian Language and Literature Department, Shiraz University, Iran.

Seyyed Mohammadhadi Hosseini[2]
PhD Candidate of Persian Language and Literature Department, Shiraz University, Iran.

(Received: 27 May 2017; Accepted: 29 June 2017)

Discussion on the linguistic structure of Surat Al-Hamd rather than being the extensive interpretation issues which are highlighted in the history of religious culture, presents a methodological inquiry with new approaches to the field of Language and Literature. The origin of this method is that of which that selects brevity instead of detail, and instead of subjective and abstract structures, discloses a sensual and objective geometry; i.e., the basis of this article has been derived from a plan for three areas of gratitude, praise and prayer, which is definitely learnable and spectacular in the linguistic structure of Surat Al-Hamd. Certainly, by clarifying the linguistic structure of Surat Al-Hamd, the reasons for the supremacy and conspicuousness of this Surat, and its base in the religious discourse and its incomparable role in devotions and prayers become more apparent. The first manifestation of this linguistic geometry is in the verse of Tasmiyat or Bismillah al-Rahman al-Rahim, in which God's gratitude with praise are intertwined to direct the speech and behavior of believers. Six parts of this essay are all about three sides of semantic and linguistic context of Surat Al-Hamd, which are arranged one by one in the framework of resources of the language of mysticism and the mysticism of the language, and it places the literary researchers as its audience.

Keywords: Surat Al–Hamd, Linguistic Geometry, Gratitude, Praise, Prayer.

[1]E-mail: sh_beygi@yahoo.com ©(Corresponding author)
[2]E-mail: erfan79h@gmail.com

Language Art,2(3):pp.33-46, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.15
فصلنامه هنر زبان، دوره ۲، شماره۳، سال ۲۰۱۷، از صفحه ۳۳ تا ۴۶

جلوه‌ی زبان قرآنی در سروده‌های صائب تبریزی

دکتر احمدنور وحیدی[1]
عضو هیئت‌علمی مجتمع آموزش عالی سراوان،
سراوان، ایران

(تاریخ دریافت: ۶ خرداد ۱۳۹۶؛ تاریخ پذیرش: ۸ تیر ۱۳۹۶)

در طول تاریخ شعر و ادب فارسی کمتر شاعری را می‌بینیم که از دریای بی‌کران معارف و مفاهیم قرآنی و دینی در اشعار خود بهره نبرده باشد. اکثر شاعران ادب فارسی به دلیل آشنایی با قرآن و سنت و عترت به انحای مختلف ازاین‌گونه مفاهیم در اشعار خود بهره برده‌اند. صائب تبریزی ازجمله این شعرا است که در اشعارش تحت تأثیر زبان قرآن قرارگرفته به شیوه‌های گوناگون مفاهیم قرآنی و اخلاقی را در ضمن اشعار خود آورده است. از توحید و خداشناسی گرفته تا بهشت و دوزخ و قیامت و قصص پیامبران و اخلاقیات و...گاهی اوقات از تلمیح استفاده کرده گاهی آیه‌ای یا قسمتی از آیه را در ضمن اشعار خود می‌آورد. هدف این مقاله بررسی تأثیرپذیری صائب از زبان قرآنی است. شیوه‌ی تحقیق به‌صورت تحلیل و توصیفی و کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: دیوان صائب، زبان قرآن، مفاهیم قرآنی، تلمیح، تأثیرپذیری.

[1]E-mail: ahmadnoorvahidi@gmail.com

مقدمه

شعر فارسی از رودکی گرفته تا شعرای معاصر آیینه‌ی تمام‌نمای فرهنگ ایرانی است. فرهنگی که با قابلیت‌های دینی و مذهبی عجین بوده است و نسل‌به‌نسل به ما رسیده است. شاعران فارسی‌زبان خاستگاه‌های فکری خود را از قرآن و سنت و دیگر متون مذهبی ما می‌گرفته‌اند و آن‌ها را با بیانی شیوا به مخاطبان خود انتقال می‌داده‌اند. دلیل این امر هم برمی‌گردد به جاودان بودن قرآن و این‌که این کتاب عظیم دربردارنده‌ی تمام برنامه‌های سعادت بشری است. «بهره‌گیری از قرآن و حدیث در شعر و سروده، افزون‌بر اینکه نشانه‌ی دانشمندی و علم‌اندوزی و روشن‌فکری بود و این خود گونه‌ای افتخار برای گوینده شمرده می‌شد، به دلیل قداست و حرمت مذهبی و معنوی قرآن و حدیث، به سروده‌ی شاعر نیز گونه‌ای قداست و حرمت می‌بخشید و سخن آن‌ها را برای مردمی که به قرآن و حدیث به‌دیده‌ی حرمت می‌نگریستند، ارجمندتر و پذیرفتنی‌تر می‌ساخت. این نیز زمینه‌ای دیگر بود تا شاعران پارسی‌گوی به‌قصد تبرک و حرمت یا استناد و استشهاد، و گاه نیز به‌قصد نشان‌دادن علم و فضل خویش سروده‌های خود را با قرآن و حدیث آذین بندند.» (راستگو ۱۳۸۳، ۵)

به‌هرحال با نگاهی عمیق به دیوان‌های شعرای فارسی‌زبان این نکته بر ما مسجل می‌شود که این شعرا کم‌وبیش از مفاهیم و آموزه‌های قرآنی در اشعار خود استفاده می‌کرده‌اند. شاعران قرن سوم و چهارم و پنجم به‌دلیل اینکه هنوز علوم اسلامی پیشرفت‌های آن‌چنانی نکرده است از این مفاهیم کم‌تر استفاده نموده‌اند. ولی شعرای قرون بعد به‌دلیل نضج علوم اسلامی و رواج عرفان و تصوف بیش‌تر گفته‌های خود را براساس آموزه‌های زبانی قرآن بیان می‌کرده‌اند. این روند تا قرن هشت و نه روند صعودی داشت؛ اما از قرن ده به بعد به‌دلایلی استفاده از مفاهیم قرآنی و احادیث در شعر و نثر کم می‌شود. قرن ده و یازده دوره‌ی اوج سبک هندی است. برجسته‌ترین شاعر این سبک صائب تبریزی[1] است که موضوع موردمطالعه‌ی ما هم بررسی میزان و روش استفاده این شاعر از زبان قرآنی است. در این سبک میزان تأثیرپذیری شعرا از مفاهیم قرآنی به‌نسبت سبک‌های قبل از خود خیلی کم‌تر است. شمس لنگرودی در این زمینه می‌نویسد: «شاعران دوره‌ی صفوی، در پی خروج از دربار و حوزه‌های حکومتی و کشف عناصر پنهان و آشکار شعری در زندگی روزمره و استفاده از اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها و فرهنگ زنده و پویای مردم و فرار از مدرسه، به‌مرور از استشهاد به آیات و احادیث که در کار شاعران پیشین، به‌ویژه شاعران سبک عراقی، به‌وفور موج می‌زد، فاصله گرفتند. همان‌قدر که شاعران پیشین برای بیان اندیشه و احساس خویش از آیات و روایات و اساطیر سود می‌جستند، شاعران سبک هندی از آن پرهیز می‌کردند، چراکه نه خود اهل مدرسه و خانقاه بودند و نه خوانندگان و شنوندگانشان. استفاده از این عناصر، تا آنجا که یادم می‌آید، شاید از تعداد انگشتان دست هم تجاوز نکند و آن‌هم داستان‌ها و اسطوره‌هایی است که دیگر بسیار عام شده‌اند، مثل داستان سلیمان و مور، نوح.» (شمس لنگرودی ۱۳۷۲)

[1]. Saib Tabrizi

در این مقاله ابیاتی که دارای بار معنایی قرآنی هستند، یادداشت شده و در ذیل هرکدام از آن‌ها آیه‌ای که بدان اشاره شده و طرز استفاده‌ی شاعر از آن‌ها بیان شده است. مباحثی که در این مقاله مطرح می‌شوند، عبارت‌اند از:

- توحید و خداشناسی
- اسامی بهشت و دوزخ و نعمات و نقمات آن‌ها
- قیامت و نام‌های آن
- قصص پیامبران
- اخلاقیات

توحید و خداشناسی

معمولاً سرآغاز هر نوشته‌ای بانام خداوند شروع می‌شود. صائب هم کلام خود را بانام خداوند عزیز شروع کرده است و معتقد است که: «اگر بسم الله در سرآغاز دیوان‌ها نیاید، خط شیرازه‌ی دیوان‌ها تا قیامت نو نمی‌شود.»

اگر نه مد بسم الله بودی تاج عنوان نگشتی تا قیامت نو خط شیرازه‌ی دیوان‌ها (غزل ۱)

تمام سوره‌های قرآن با بسم الله الرحمن الرحیم شروع شده است به‌غیراز سوره‌ی توبه. صائب این آیه را به‌صورت تلمیح در سخن خود آورده است. نمونه‌های دیگر از این تلمیح در غزل‌های ۴۲، ۸۸، ۴۰۴ می‌توان دید.

از لطافت گرچه ممکن نیست دیدن روی تو رو به هر جانب که آرم در نظر دارم تو را (غزل ۲۴)

تلمیح دارد به آیه‌ی ۱۱۵ سوره‌ی بقره: «وَلله الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَاینمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ الله إِنَّ الله وَاسِعٌ عَلیمٌ.»

در غزل ۷۵۵ نیز این آیه را به طریق تلمیح آورده است.

از لطافت فکر در کنه تو نتواند رسید چون تواند درک‌کردن نور بینایی تو را (غزل۳۳)

این بیت تلمیح دارد به آیه‌ی ۱۰۳ سوره‌ی انعام: «لاَّ تُدْرِکهُ الأَبْصَارُ وَ هُوَ یُدْرِک الأَبْصَارَ وَ هُوَ اللَّطِیفُ الْخَبیرُ.»

از حواس خمس مستغنی است ذات کاملت لازم ذات است گویایی و بینایی تو را

از دو فرمانده نگردد نظم عالم منتظم شاهد وحدت بود بس، عالم‌آرایی تو را (غزل ۳۳)

شاعر در این دو بیت دو تلمیح آورده است. در بیت اول به «سمیع‌بودن» و «بصیربودن» خداوند اشاره می‌کند. آیات زیادی در قرآن در رابطه با «سمیع‌بودن» و «بصیربودن» خداوند آمده است. ازجمله در سوره‌های بقره/ ۱۲۸ و ۱۳۷ و ۱۸۱ و ۲۴۴ و آل عمران/ ۱۵ و ۲۰ و ۱۵۶ و ۱۶۳.

بیت دوم تلمیح دارد به آیه‌ی ۲۲ سوره‌ی انبیاء: «لَوْ کانَ فِیهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا الله لَفَسَدَتَا فَسُبْحَانَ الله رَبِّ الْعَرْشِ عَمَّا یَصِفُونَ.»

چشم در صنع الهی باز کن، لب را ببند بهتر از خواندن بود دیدن، خط استاد را (غزل ۴۸)

تلمیح دارد به آیه‌ی ۸۸ سوره‌ی نمل: «وَتَرَى الْجِبَالَ تَحسَبَهَا جَامِدَةً وَهِی تَمُرُّ مَرَّ السَّحَابِ صُنْعَ اللهِ الَّذِی أَتْقَنَ کلَّ شَیْءٍ إِنَّهُ خَبِیرٌ بِمَا تَفْعَلُونَ.» شاعر در غزل‌های ۳۰۸ و ۷۳۳ نیز از این تلمیح استفاده کرده است.

هیچ عضوی بی‌بصیرت نیست در مُلک وجود ورنه چون پهلو شناسد بستر بیگانه را (غزل ۲۲۷)

تلمیح دارد به آیه‌ی ۴۴ سوره‌ی اسراء: «تُسَبِّحُ لَهُ السَّمَاوَاتُ السَّبْعُ وَالأَرْضُ وَمَن فِیهِنَّ وَإِن مِّن شَیْءٍ إِلاَّ یُسَبِّحُ بِحَمْدَهِ وَلَکن لاَّ تَفْقَهُونَ تَسْبِیحَهُمْ إِنَّهُ کانَ حَلِیمًا غَفُورًا.»

نرسد زیر فلک همت عالی جایی هر که جایی رسد از همت پست است اینجا

هر صدایی که به گوشش رسد ازجای رود بس که جان گوش بر آواز الست است اینجا

(غزل ۴۷۸)

«آواز الست» اشاره می‌کند به آیه‌ی ۱۷۲سوره‌ی اعراف: «وَإِذْ أَخَذَ رَبُّک مِن بَنِی آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِیتَهُمْ وَ أَشْهَدَهُمْ عَلَى أَنفُسِهِمْ أَلَسْتَ بِرَبِّکمْ قَالُواْ بَلَى شَهِدنَا أَن تَقُولُواْ یَوْمَ الْقِیَامَةِ إِنَّا کنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِینَ.» شاعر درغزل ۵۲۶ نیز این آیه را به‌کاربرده است.

صائب در ابیات زیادی از اضافه‌ی تشبیهی «دریای وحدت» صحبت کرده است. آیات متعددی در مورد توحید و وحدت خداوند در قرآن آمده است ازجمله در سوره‌های فاتحه/۵؛ بقره/۲۲، ۱۳۳، ۱۶۴؛ آل عمران/۲ و ۶۴؛ انعام/۱۹ و ۱۵۱؛ کهف/۳۸ ، ۱۱۰.

صائب در غزل‌های ۹، ۲۰، ۳۲، ۴۸، ۵۴، ۹۶، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۶۷، ۴۳۵ نیز از این اضافه‌های تشبیهی استفاده کرد.

«آیه‌ی رحمت» هم از اصطلاحاتی است که ابیات متعددی از دیوان صائب را رنگین نموده است ازجمله غزل‌های ۹۳، ۱۳۸، ۱۶۳، ۱۷۱، ۲۵۸، ۲۸۴، ۲۹۷، ۳۰۰، ۳۴۲، ۵۸۰، ۶۰۸، ۶۲۹، ۷۴۶، ۷۵۷ دربردارنده‌ی این اصطلاح است. در مورد «رحمت خداوند» آیات متعددی در قرآن آمده است ازجمله بقره/۶۴ و ۱۰۵؛ آل عمران/۸ و ۷۴؛ انفال/۳۳؛ توبه/۲۱.

اسامی بهشت و دوزخ و نعمات و نقمات آن‌ها

آب کوثر جلوه‌ی موج سرابی بیش نیست در بیابان قیامت تشنه‌ی دیدار را

(غزل۵۴)

شاعر واژه‌ی «کوثر» را به‌طریق وام‌گیری واژگانی از آیه‌ی اول سوره‌ی کوثر اخذ نموده است. «إِنَّا أَعْطَیْنَاک الْکوْثَرَ.» در غزل‌های ۶، ۹۰، ۱۵۰، ۱۷۳، ۲۵۶، ۲۸۵، ۵۴۵ از این واژه نام برده است.

می‌کند بر خود فضای خلد را زندانِ تنگ هرکه در مستی رعایت می‌کند آداب را (غزل ۱۵)

«خلد» از نام‌های بهشت است که در آیه‌ی ۱۵سوره‌ی فرقان از آن نام برده شده است. «قُلْ أَذَلِک خَیْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِی وُعِدَ الْمُتَّقُونَ کانَتْ لَهُمْ جَزَاء وَ مَصِیراً.» در غزل ۱۰۳ نیز از واژه‌ی «خلد» استفاده کرده است.

دادیم عارفانه چو منصور تن به دار کردیم نقد، روضه‌ی دارالسلام را (غزل ۷۱۷)

«روضه» و «دارالسلام» دو نام از اسامی بهشت است که شاعر آن را به‌صورت وام‌گیری واژگانی در میان سخن خود آورده است. «روضه» در سوره‌ی روم/۱۵ و شوری/۲۲ آمده است. «دارالسلام» هم در سوره‌ی یونس/۲۵ آمده است. «دارالسلام» در غزل ۴۰۸ هم آمده است. «فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ.» (روم/۱۵) و «اَللهُ يَدْعُو إِلَى دَارِ السَّلاَمِ ويهْدِى مَن يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ.» (یونس/۲۵)

نسازی تا به خون چون لاله اینجا چهره را رنگی ز جوی شیر نتوان کاسه‌ها بر سر کشید آنجا

(غزل ۳۱۴)

مصرع دوم تلمیح دارد به آیه‌ی ۱۵سوره‌ی محمد که در آن از نعمت‌های بهشتی سخن به‌میان آمده است. «مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِّن مَّاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِن لَّبَنٍ لَّمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِّنْ خَمْرٍ لَّذَّةٍ لِّلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِّنْ عَسَلٍ مُّصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِّن رَّبِّهِمْ كَمَنْ هُوَ خَالِدٌ فِي النَّارِ وَسُقُوا مَاءً حَمِيمًا فَقَطَّعَ أَمْعَاءَهُمْ.» در غزل ۵۸۰ هم این تعبیر آمده است.

چشم ما چون زاهدان بر میوه‌ی فردوس نیست دستگیری چشم از آن سیب ذقن داریم ما

(غزل ۲۷۴)

«میوه‌ی فردوس» در مصراع اول برگرفته از آیات متعدد است ازجمله بقره/۲۵، ۱۲۶ و ۱۵۵؛ انعام/۹۹، ۱۴۱؛ اعراف/۵۱؛ یونس/۳۱؛ رعد/۳۵؛ ابراهیم/۳۷ و قصص/۵۷.

در غزل ۲۸۱ از «میوه‌ی فردوس» نام برده شده است.

از جمال حور و غلمان چشم حق‌بین بسته‌اند زال دنیا چون فریبد همت مردانه را

(غزل۲۲۲)

تلمیح دارد به طور/۲۲ و ۲۴؛ دخان/۵۴ و واقعه/۲۲: «مُتَّكِئِينَ عَلَى سُرُرٍ مَّصْفُوفَةٍ وَزَوَّجْنَاهُم بِحُورٍ عِينٍ.» (طور/۲۰) و «ويطُوفُ عَليهِمْ غِلْمَانٌ لَّهُمْ كَأَنَّهُمْ لُؤْلُؤٌ مَّكْنُونٌ.» (طور۲۴)

از سر زلف تو بردل کار مشکل شد مرا این ره پرپیچ‌وخم برپا سلاسل شد مرا

ضعف بر مجنون من گر این‌چنین زور آورد موجه ریگ روان خواهد سلاسل شد مرا (غزل ۱۳۳)

شاعر به‌طریق وام‌گیری واژگانی «سلاسل» را از سوره‌ی غافر/۷۱ و سوره‌ی انسان/۴ اخذ کرده است. «إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلْكَافِرِينَ سَلَاسِلَا وَأَغْلَالًا وَسَعِيرًا.» (انسان/۴)

چشمی که راه برد به آن لعل آب‌دار موج سراب می‌شمرد سلسبیل را (غزل ۷۱۶)

«سلسبیل» در آیه‌ی ۱۸ سوره‌ی دهر[۱] آمده است و شاعر آن را به‌طریق وام‌گیری واژگانی در بیت خود آورده است: «عَيْنًا فِيهَا تُسَمَّى سَلْسَبِيلًا.»

قیامت و نام‌های آن

برگ عیش آماده از فقر و قناعت شد مرا دست خود از هرچه شستم پاک، قسمت شد مرا

خود حسابی شد دلِ آگاه را روز حساب دیده‌ی انصاف میزان قیامت شد مرا (غزل ۱۳۲)

---

[۱]. نام دیگر سوره‌ی انسان است.

«روز حساب» ترجمه‌ی «یوم‌الحساب» است که شاعر آن را به‌طریق ترجمه استفاده نموده است. از «یوم‌الحساب» در سوره‌ی ص/۱۶ و ۲۶ و ۵۳ و سوره‌ی غافر/۲۷ آمده است. «وَقَالُوا رَبَّنَا عَجِّل لَّنَا قِطَّنَا قَبْلَ يَوْمِ الْحِسَابِ .» (ص/۱۶)

شاعر در غزل‌های ۲۰۳، ۲۰۹ و ۲۶۹ هم از این عبارت استفاده نموده است.

فتنه‌ی روز جزا خانه‌نشین است اینجا فتنه این است که در خانه زین است اینجا

(غزل۴۸۲)

«روز جزا» ترجمه‌ی «یوم‌الدین» است. بنابراین تلمیح دارد به سوره‌ی فاتحه/۳. در غزل ۳۹ نیز از «روز جزا» نام برده شده است.

دیگران گر انتظار روز محشر می‌کشند محنت فرداست نقد از عاقبت‌بینی مرا (غزل ۱۸۵)

نامه‌ی ناشسته نتوان یافت در دیوان حشر گر بیفشارند روز حشر دامان مرا (غزل ۱۶۵)

«روز محشر» و «روز حشر» ترجمه‌ی «یوم الحشر» است که شاعر به‌طریق ترجمه‌ی واژگانی آن را در بیت خود جای داده است. در سوره‌های انعام/۱۲۸؛ یونس/۲۸ و ۴۵؛ فرقان/۱۷ و سباء/۴۰ از «یوم یحشرون» نام برده شده است. «ویوْمَ يَحْشُرُهُمْ جَمِيعًا ثُمَّ يَقُولُ لِلْمَلَائِكَةِ أَهَؤُلَاء اياكمْ كانُوا يَعْبُدُونَ.» (سبأ/۴۰)

عاقبت انجم ز روی چرخ می‌ریزد به خاک چند ماند برکف آیینه این سیماب‌ها (غزل۲۹۹)

«فروریختن ستارگان» یکی از نشانه‌های قیامت است که در سوره‌ی مرسلات آیه‌ی ۸ بدان اشارت شده است و شاعر به‌طریق تلمیح در این بیت از آن استفاده نموده است. «فَإِذَا النُّجُومُ طُمِسَتْ.» در غزل ۳۴۲ نیز این تلمیح آمده است.

ای ره خوابیده را از نقش پایت بال‌ها از خرامت عالم آسوده را زلزال‌ها (غزل۳۰۳)

«زلزال‌ها» به‌طریق وام‌گیری واژگانی از آیه‌ی اول سوره‌ی زلزله[۱] گرفته شده است.

اخلاقیات

نیست غیر از رشته‌ی طول امل چون عنکبوت آنچه از ما بر درودیوار می‌ماند به‌جا

(غزل ۲)

بگسل از طول امل سررشته‌ی پیوند دل گردن آزاده در قید رسن باشد چرا

(غزل ۳۵)

«طول امل» تلمیح دارد به آیه‌ی۳ سوره‌ی حجر: «ذَرْهُمْ يَأْكُلُواْ وى تَمَتَّعُواْ ويلْهِمُ الأَمَلُ فَسَوْفَ يَعْلَمُونَ.»

شاعر در ابیات بسیاری ما را برحذر می‌دارد از اینکه اسیر «طول امل» گردیم، ازجمله در غزل‌های ۳۸، ۱۰۵، ۱۱۰، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۰۷، ۲۱۷، ۲۳۴، ۲۵۸ و ۲۷۲.

ظلم می‌سازد زبان عیب‌جویان را دراز عدل مهر خامشی بر لب زند جاسوس را (غزل ۷۶)

---

[۱]. نام دیگر سوره‌ی زلزال است.

«عدالت» از مقوله‌هایی است که در جای‌جای قرآن کریم بدان اشاره شده است. ازجمله سوره‌ی نساء/۵۸؛ انعام/۱۵۰ و نحل/۹۰. «إِنَّ اللهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالإِحْسَانِ وَايتَاء ذِي الْقُرْبَى وينْهَى عَنِ الْفَحْشَاء وَالْمُنكرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكمْ لَعَلَّكمْ تَذَكرُونَ.» (نحل/۹۰)

گر دل خود زنده خواهی خاکساری پیشه کن به ز خاکستر لباسی نیست آتش‌پاره را

(غزل۲۱۲)

«تواضع و خاکساری» در بسیاری از آیات قرآن آمده است ازجمله بقره/۴۵؛ اسراء/۱۰۷ و ۱۰۹؛ مؤمنون/۲؛ حدید/۱۶؛ احزاب/۳۲؛ اعراف/۲۰۶؛ هود/۲۳ و حجر/۸۸. «وَاخْفِضْ جَنَاحَک لِلْمُؤْمِنِينَ.» (حجر/۸۸)

در غزل ۱۶ نیز این تلمیح دیده می‌شود.

مده به دست هوا اختیار خویش که هست عنان‌گسسته‌تر از موجه سراب هوا (غزل ۶۶۶)

شاعر در این بیت ما را به «ترک‌نمودن هوای نفسانی» فرامی‌خواند. «ترک‌نمودن هوای نفسانی» در سوره‌ی نازعات/۴۰ و ۴۱ آمده است و نتیجه‌ی آن این است: «هرکس که بتواند از هوای نفسانی دوری گزیند، بهشت برین نصیبش خواهد شد. «وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى فَإِنَّ الْجَنَّةَ هى الْمَأْوَى.» در غزل‌های ۳۴، ۶۸۱ و ۷۵۱ نیز این تلمیح آمده است.

قصص پیامبران

تلمیح‌های صائب در این بخش بیش‌تر کلیشه‌ای است و بیش‌ترین بسامد تلمیح به داستان پیامبران مربوط به داستان حضرت یوسف «ع» است. البته داستان‌هایی از دیگر پیامبران چون حضرت آدم، عیسی، موسی، ابراهیم، ایوب، داوود و... نیز در میان ابیات خود آورده است. در ذیل ابیاتی که دربردارنده‌ی این داستان‌هاست، ذکر می‌شود.

داستان حضرت یوسف

گر درآمیزد به گل‌ها بوی آن گل پیرهن من به چشم بسته می‌سازم ز یکدیگر جدا

(غزل ۵)

تلمیح دارد به سوره‌ی یوسف/۹۳ تا۹۶: «اذْهَبُواْ بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكمْ أَجْمَعِينَ وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلاَ أَن تُفَنِّدُونِ قَالُواْ تَاللهِ إِنَّک لَفِي ضَلاَلِک الْقَدِيمِ فَلَمَّا أَن جَاء الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُل لَّكمْ إِنِي أَعْلَمُ مِنَ اللهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ.»

ابیات مشابه ابیات بالا در غزل‌های ۲۸، ۳۱، ۳۵، ۶۷، ۱۱۹، ۱۴۲، ۱۶۲، ۱۶۷، ۱۸۸، ۲۴۲، ۲۵۷، ۲۷۴، ۲۷۶، ۲۹۷، ۳۲۷، ۳۳۶ آمده است.

شد زبان شکر از سودای او رگ در تنم نیست از زندان یوسف شکوه‌ای زنجیر را (غزل۶۷)

«زندان یوسف» تلمیح دارد به سوره‌ی یوسف/۲۵، ۳۲، ۳۳، ۳۵تا۴۲ و ۱۰۰: «وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِن دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاء مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِک سُوَءًا إِلاَّ أَن يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ.»

ابیات مشابه در غزل‌های ۱۴۱ و ۲۹۱ آمده است.

گر به این سامان خوبی، روی در مصر آوری ماه کنعان‌رو، نما سازد بهای خویش را (غزل ۸۹)

نیست از یوسف به‌جز حسرت نصیب مفلسان از بهای خویش بر خاطر گرانم خلق را (غزل۱۰۰)

در مورد «فروختن یوسف به بهای اندک» در سوره‌ی یوسف/۲۰ آمده است: «وَشَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُواْ فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ.»

هیچ‌کس را از عزیزان دل به جان من نسوخت همچو یوسف پاک‌دامانی گناهی شد مرا

(غزل ۳۶)

«پاک‌دامنی» یوسف در سوره‌ی یوسف/۲۶تا۲۸ و ۳۲ آمده است.

گوسفندی از دهان گرگ می‌آرد برون هرکه چون یوسف کند ز اخوان خریداری مرا

(غزل ۱۸۲)

این بیت تلمیح دارد به سوره‌ی یوسف/۱۳و۱۴و۱۷: «قَالَ إِنِي لَيحْزُنُنِي أَن تَذْهَبُواْ بِهِ وَأَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ وَأَنتُمْ عَنْهُ غَافِلُونَ.»، «قَالُواْ لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّئْبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَّخَاسِرُونَ.»

می‌شود چشم من حیران هم از دیدار سیر از تهی چشمی اگر یوسف برآرد چاه را (غزل ۱۹۱)

ماجرای «انداختن یوسف در چاه به‌دست برادرانش» در سوره‌ی یوسف/۱۰ و ۱۵ آمده است. «قَالَ قَآئِلٌ مِّنْهُمْ لاَ تَقْتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السيارَةِ إِن كنتُمْ فَاعِلِينَ.»

ابیات مشابه در غزل‌های ۱۹۳، ۱۹۴، ۱۹۵ و ۳۳۴ آمده است.

اگر دستِ زنان مصر قطع شد از مه کنعان بُرید از هر دوعالم آن پسر مردان عالم را

(غزل ۳۹۴)

ماجرای «زیبایی حضرت یوسف و بریده‌شدن دست زنان مصری» در سوره‌ی یوسف/۳۰تا۳۴ و ۵۰ و ۵۱ آمده است.

داستان حضرت خضر

خضر هم ازجمله انبیایی است که آیات بسیاری از صائب دربردارنده‌ی ماجرای اوست.

درگذر از قرب شاهان عمر اگر خواهی که خضر یافت عمر جاویدان تا شد ز اسکندر جدا

(غزل۵)

خشک می‌آید به چشمش جلوه‌ی آب حیات هرکه در مستی تماشا کرده رفتار تو را

(غزل ۲۱)

هیچ خضری نیست سالک را به از صدق طلب از برش بهتر نباشد هیچ شه‌پر تیغ را (غزل۹۰)

پای دیوار مرا هر برگ کاهی تیشه‌ای است خضر تردستی پی تعمیر می‌باید مرا (غزل ۱۴۶)

غزلیات دیگری که به داستان خضر اشاره می‌کنند عبارت‌اند از غزل‌های ۶، ۱۶، ۲۲، ۲۵، ۳۱، ۳۸، ۱۲۵، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۹۴، ۱۹۷، ۲۲۸، ۳۱۹.

ماجرای خضر در سوره‌ی کهف/۶۴تا۸۲ آمده است.

داستان حضرت موسی

عشق کو تا گرم سازد این دل رنجور را　　در حریم سینه افروزد چراغ طور را

(غزل ۶۰)

ماجرای «موسی و کوه طور» در سوره‌های قصص/۲۹ و اعراف/۱۴۳ آمده است. «فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ.» (قصص/۲۹)

ابیات مشابه در غزل‌های ۶۱ ، ۶۲، ۶۳، ۱۴۳، ۱۶۷، ۲۵۳، ۲۸۳ و ۷۰۰ آمده است.

سِحر را تأثیر نبود در عصای موسوی　　راستی درهم نوردد حیله و نیرنگ را

(غزل ۱۰۷)

این بیت تلمیح دارد به سوره‌های بقره/۶۰؛ اعراف/ ۱۰۷ و ۱۱۷و ۱۶۰؛ طه/۱۷تا۲۱ و شعرا/۳۲، ۴۵، ۶۳. «وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى.» (طه/۱۷تا۲۱)

بیت مشابه در غزل ۲۳۵ آمده است.

می‌شود چشمم ز حسرت چون ید بیضا سفید　　چون ز طور و نخلِ ایمن یاد می‌آید مرا

(غزل ۱۴۵)

در این بیت سه تلمیح وجود دارد:

۱. «ید بیضا»: سوره‌های اعراف/۱۰۸؛ طه/۲۲؛ شعرا/۳۳ و نمل/۱۲. «وَنَزَعَ يَدَهُ فَإِذَا هِيَ بَيْضَاءُ لِلنَّاظِرِينَ.» (اعراف/۱۰۸)

۲. «موسی و طور»: قصص/۲۲ و اعراف/۱۴۳. «فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِن جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ.» (قصص/۲۹)

۳. «نخل ایمن» (وادی ایمن): قصص/۳۰. «فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِن شَاطِئِ الْوَادِي الْأَيمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَن يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ.»

ابیات مشابه در غزل‌های ۱۵۳، ۴۳۳، ۶۴۰، ۷۱۸، ۷۶۵ و ۷۸۳ آمده است.

در تجلی‌زار چون آیینه‌ی کوتاه‌بین　　اقتباس روشنایی از قبس‌کردن چرا

(غزل ۳۹)

این بیت تلمیح دارد به سوره‌های طه/۱۰ و نمل/۷. «إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى.» (طه/۱۰)

داستان حضرت عیسی

ای مسیحا از علاجم دست کوته کن که نیست صندلی از لای خم بهتر سر مخمور را

(غزل ۶۰)

چون گران‌خوابان غفلت را به‌دم احیا کند نیست گر شور قیامت در نمکدان صبح را

(غزل ۴۲)

یکی از معجزات حضرت عیسی «زنده‌کردن مردگان و شفای بیماران به‌اذن خدا» بود. این ماجرا در سوره‌های ذیل آمده است: آل عمران/۴۹ و مائده/۱۱۰. «ورَسُولًا إِلَى بَنِی إِسْرَائِیلَ أَنِی قَدْ جِئْتُکم بِایةٍ مِّن رَّبِّکمْ أَنِی أَخْلُقُ لَکم مِّنَ الطِّینِ کهیئَةِ الطَّیْرِ فَأَنفُخُ فِیهِ فَیَکونُ طَیْرًا بِإِذْنِ الله وَأُبْرِئُ الأَکمَهَ والأَبْرَصَ وَأُحْیِی الْمَوْتَى بِإِذْنِ الله وَأُنَبِّئُکم بِمَا تَأْکلُونَ وَمَا تَدَّخِرُونَ فِی بیوتِکمْ إِنَّ فِی ذَلِک لایةً لَّکمْ إِن کنتُم مُّؤْمِنِینَ.» (آل عمران/۴۹)

ابیات مشابه در غزل‌های ۱۲۷، ۱۴۸، ۱۵۷، ۱۶۸، ۱۸۷، ۳۳۱، ۳۴۱، ۳۶۵ و ۴۱۷ آمده است.

داستان حضرت نوح

گوشه‌گیری کشتی نوح است در بحر وجود از کشاکش وارهان جسم نزار خویش را (غزل ۸۲)

«کشتی نوح» تلمیح دارد به سوره‌های اعراف/۶۴؛ عنکبوت/۱۵؛ یونس/۷۳؛ هود/۳۷تا۴۳ اسراء/۳. «وَاصْنَعِ الْفُلْک بِأَعْیُنِنَا وَوَحْیِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِی فِی الَّذِینَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ ویصْنَعُ الْفُلْک وَکلَّمَا مَرَّ عَلیهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنکمْ کمَا تَسْخَرُونَ فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن یَأْتیهِ عَذَابٌ یُخْزِیهِ ویحِلُّ عَلیهِ عَذَابٌ مُّقِیمٌ حَتَّى إِذَا جَاء أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِیهَا مِن کلٍّ زَوْجَیْنِ اثْنینِ وَأَهْلَک إِلاَّ مَن سَبَقَ عَلیهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلاَّ قَلیلٌ وَقَالَ ارْکبُواْ فِیهَا بِسْمِ الله مَجْرَاهَا وَمُرْسَاهَا إِنَّ رَبِی لَغَفُورٌ رَّحِیمٌ وَهِی تَجْرِی بِهِمْ فِی مَوْجٍ کالْجِبَالِ وَنَادَى نُوحٌ ابْنَهُ وَکانَ فِی مَعْزِلٍ یَا بُنَی ارْکب مَّعَنَا وَلاَ تَکن مَّعَ الْکافِرِینَ قَالَ سَآوِی إِلَى جَبَلٍ یَعْصِمُنِی مِنَ الْمَاء قَالَ لاَعَاصِمَ الیوْمَ مِنْ أَمْرِ الله إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بینَهُمَا الْمَوْجُ فَکانَ مِنَ الْمُغْرَقِینَ.» (هود/۳۷تا۴۳)

ابیات مشابه در غزل‌های ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۳۵، ۲۹۳ و ۵۲۳ آمده است.

کی حصاری می‌تواند ساخت طوفان را تنور نیست ممکن خم برآید با میِ پرزور ما (غزل ۲۴۹)

ماجرای «طوفان نوح» و «تنور» در آیه‌های سوره‌های هود/۴۰ و مؤمنون/۲۷ آمده است. ابیات مشابه نیز در غزل‌های ۲۹۲، ۳۲۲، ۶۳۲ آمده است.

داستان حضرت ابراهیم

چه غم ز آتش سوزنده چون خلیل مرا که عشق او ز بلاها بود کفیل مرا (غزل ۶۲۶)

آتش دوزخ شود بر من گلستان خلیل داغ عشق او اگر زیب بدن باشد مرا (غزل ۱۴۰)

ماجرای «سردشدن آتش بر ابراهیم خلیل الله» از جاذبه‌های داستانی قرآن است. این ماجرا در آیه‌های ۶۸ و ۶۹ سوره‌ی انبیاء آمده است. «قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِن كنتُمْ فَاعِلِينَ قُلْنَا يَا نَارُ كونى بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ.»

بیت مشابه در غزل ۷۱۶ آمده است.

ز بت چون پاک سازد بت‌شکن بت‌خانه‌ی ما را؟ که می‌روید بت از دیوار و در کاشانه ما را

(غزل ۳۴۴)

«بت‌شکن» در مصراع اول ماجرای بت‌شکنی حضرت ابراهیم را به‌ذهن ما می‌آورد. این ماجرا در آیات ۵۷تا۶۰ سوره‌ی انبیاء آمده است: «وَتَاللهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكم بَعْدَ أَن تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كبيرًا لَّهُمْ لَعَلَّهُمْ إِليهِ يَرْجِعُونَ قَالُوا مَن فَعَلَ هَذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ.»

داستان حضرت سلیمان

ماجرای «سلیمان و مور» در ابیات صائب بارها تکرار شده است ازجمله:

یک کمربسته است در ملک سلیمان کوه قاف من چه مورم تا سزاوار کمر گردم تو را

(غزل ۲۳)

ماجرای «سلیمان و مور» در سوره‌ی نمل/۱۸ و ۱۹ آمده است. «حَتَّى إِذَا أَتَوْا عَلَى وَادِى النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أيها النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِنَكمْ لَا يَحْطِمَنَّكمْ سُلَيمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يشْعُرُونَ فَتَبَسَّمَ ضَاحِكا مِّن قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنى أَنْ أَشْكرَ نِعْمَتَكَ الَّتى أَنْعَمْتَ عَلى وَعَلَى وَالِدى وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنى بِرَحْمَتِك فِى عِبَادِك الصَّالِحِينَ.» ابیات مشابه در غزل‌های ۶۲، ۶۳، ۷۷، ۱۰۱، ۱۳۴، ۱۵۲، ۱۵۳، ۱۷۹، ۱۸۷، ۲۴۷، ۳۴۵، ۴۰۱، ۴۰۴ و ۴۷۰ آمده است.

کرد فارغ‌بالم از شغل خطیر سلطنت چون سلیمان دیو برد از دست اگر خاتم مرا

(غزل ۱۶۱)

این بیت تلمیح دارد به آیه‌ی ۱۴سوره‌ی سباء: «فَلَمَّا قَضَيْنَا عَليهِ الْمَوْتَ مَا دَلَّهُمْ عَلَى مَوْتِهِ إِلَّا دَابَّةُ الْأَرْضِ تَأْكلُ مِنسَأَتَهُ فَلَمَّا خَرَّ تَبينَتِ الْجِنُّ أَن لَّوْ كانُوا يَعْلَمُونَ الْغَيْبَ مَا لَبِثُوا فِى الْعَذَابِ الْمُهِينِ.»

ابیات مشابه در غزل‌های ۳۷۱، ۳۹۴، ۴۰۳ و ۴۰۶ آمده است.

حاصل ملک جهان پیش سلیمان باد است به چه تسخیر نمایم نظر سیر تو را

(غزل ۴۹۳)

در مصراع اول اشاره به «تسخیر باد به‌دست سلیمان» دارد که در آیه‌های سوره‌های انبیاء/۸۱ و سباء/۱۲ و ص/۳۶ آمده است. «وَلِسُلَيمَانَ الريحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنَ الْجِنِّ مَن يَعْمَلُ بينَ يَديهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَن يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ.» (سباء/۱۲)

نتیجه‌گیری

کلام صائب تبریزی ازنظر زیبایی‌های زبانی و بیانی کم‌نظیر است. صائب علاوه بر توجه به این جنبه‌ی زبان با تأثیرپذیری از کلام خدا و به‌کارگیری مفاهیم قرآنی درضمن کلام خود، زیبایی و گیرایی اشعارش را دوچندان نموده است. شاعر به‌شیوه‌های گوناگونی برخی از آیات قرآنی را درضمن اشعارش آورده است. از شیوه‌هایی که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد تلمیح، تضمین، اقتباس، حلّ برخی آیات و... است.

منابع و ارجاعات غیر انگلیسی زبان

پورخالقی چترودی، مه‌دخت. (۱۳۷۱). *فرهنگ قصه‌های پیامبران (تجلی شاعرانه داستانی در مثنوی)*، ج۱، مشهد: مؤسسه‌ی چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۹). *داستان پیامبران در کلیات شمس*، تهران: مؤسسه‌ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

حلبی، علی‌اصغر. (۱۳۸۰). *تأثیر قرآن و حدیث در شعر فارسی*، چ۹، تهران: انتشارات دانشگاه پیام نور.

دیوان صائب تصحیح محمد قهرمان.

راستگو، سیدمحمد. (۱۳۸۳). *تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی*، تهران: سمت.

راشد محصل، محمدرضا. (۱۳۸۰). *پرتوهایی از قرآن و حدیث در ادب فارسی*، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۷۲). *گردباد شور جنون* (سبک هندی، کلیم کاشانی)، تهران: نشر مرکز.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). *فرهنگ تلمیحات (اشارات اساطیری، داستانی، تاریخی، مذهبی در ادبیات فارسی)*، تهران: انتشارات فردوسی.

فانی، کامران و خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۰). *فرهنگ موضوعی قرآن مجید (الفهرس الموضوعی للقرآن الکریم)*، چ۴، تهران: ناهید.

مرزبان راد، علی. (۱۳۷۹). *قرآن و حدیث در ادب فارسی*، چ۲، تهران: مرکز نشر دانشگاه صنعتی امیرکبیر (پلی‌تکنیک).

نیشابوری، ابواسحاق ابراهیم‌بن منصور. (۱۳۵۹). *قصص‌الانبیا*، به‌اهتمام حبیب یغمایی، چ۲، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۶۹). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات*، تهران: سروش.

References

Fani, K. and Khorramshahi, B. (2001). *farhange mowzuʔiye Qurane Karim*, 4th Ed., Tehran: Nahid.

Halabi, A. (2001). *taʔsire Quran va hadith dar ʃeʔre fārsi*, 9th Ed., Tehran: Payame Noor University Publications.

Marzbane Rad, A. (2000). *Quran va hadith dar ʔadabe fārsi*, 2nd Ed., Tehran: Amirkabir University of Technology Publication Center.

Neyshabouri, A. (1980). *qesasol ʔanbiyā*, Translated by: Yaqmayi, H., 2nd Ed., Tehran: Bongahe Tarjome va Nashre Ketab.

Pourkhaleqi Chatroudi, M. (1992). *farhange qessehāye payāmbarān* (tajalliye ʃāʔerāneye dāstāni dar masnavi), Vol. 1, Mashhad: Astan Print.

Pournamdarian, T. (1990). *dāstāne payāmbarān dar kolliyāte ʃams*, Tehran: Institute of Iranian Cultural Applied Researches.

Rashed Mohassel, M. (2001). *partohāyi ʔaz quran va hadith dar ʔadabe fārsi*, Mashhad: Astan Print.

Rastgoo, S. M. (2004). *tajalliye Quran va hadith dar ʃeʔre fārsi*, Tehran: SAMT.

Saib Tabrizi's Divān, Emended by Qahraman, M.

Shamisa, S. (1994). *farhange talmihāt* (ʔeʃārāte ʔasātiri, dāstāni, tārixi, mazhabi dar ʔadabiyyāte fārsi), Tehran: Ferdowsi.

Shams Langroudi, M. (1993). *Gerdbaade Shoor-e Jonoon* (Hindi Style and Kalim Kaashaani), 1986, Tehran: Nashr-e Markaz

Yahaqqi, M. (1990). *farhange ʔasātir va ʔeʃārāte dāstāni dar ʔadabiyyāt*, Tehran: Soroush.

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Vahidi A.N. (2017). The Manifestation of Quranic Language in the Versification of Saib Tabrizi. *Language Art*, 2(3): 33-46, Shiraz, Iran.[in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2017.15
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/40

Language Art,2(3):pp.33-46, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.15
Article No.: 23.31.13965.3346

ORIGINAL RESEARCH PAPER

The Manifestation of Quranic Language in the Versification of Saib Tabrizi

Ahmad Noor Vahidi [1]
The Faculty Member of Higher Educational Complex of Saravan, Iran.

(Received: 27 May 2017; Accepted: 29 June 2017)

During the history of Persian Literature and Poetry, few poets have not used the endless ocean of religious and Quranic knowledge and concepts in their poems. Because most of the poets were familiar with Quran, Tradition, and the Household, they have enjoyed these concepts in their poems in different ways. Saib Tabrizi was one of these poets who were under the influence of Quran's language in his poems, so he used ethical and Quranic concepts in various manners within the contents of his poems. These concepts include Monotheism, Theology, the Heavens, Resurrection, the Stories of Prophets, Ethics, etc. and sometimes, he used allusion and sometimes he brought a verse or a part of a verse within the content of his poems. The aim of this article is to study how Quran has influenced Saib. The method of the research is descriptive analytical and it is library-based.

Keywords: Saib's Divān, Quran's Language, Quranic Concepts, Allusion, Influence.

[1]E-mail: ahmadnoorvahidi@gmail.com

Language Art,2(3):pp.47-64, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.16
فصلنامه هنر زبان، دوره ۲، شماره۳، سال ۲۰۱۷، از صفحه ۴۷ تا ۶۴

بررسی صور خیال در بندهش

راضیه سهرابی [۱]
دانشجوی دکترای فلسفه‌ی تعلیم و تربیت، دانشگاه شیراز، ایران

ملیحه مصلح [۲]
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات حماسی، دانشگاه شیراز، ایران

دکتر اکبر صیادکوه [۳]
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۲۶ فروردین ۱۳۹۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۵ خرداد ۱۳۹۶)

هدف پژوهش حاضر، بررسی صور خیال در کتاب بندهش است. این پژوهش از نوع کیفی است و به شیوه‌ی تحلیل محتوا انجام گرفته است. متنی که پژوهش بر بنیاد آن صورت گرفته، نسخه‌ای است که مهرداد بهار به زبان فارسی امروزی برگردانده است. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که از میان صور به‌کاررفته در این اثر، تشبیه بسامد بیشتری دارد. از میان انواع تشبیه، بسامد تشبیه‌های حسی بالاتر است و پس‌ازآن، تشبیه‌های عقلی‌حسی قرار دارد که مشبه‌به آن‌ها حسی است و برای نزدیک‌تر شدن مفاهیم انتزاعی به‌کاررفته است .به‌نظر می‌رسد، تشبیه در بندهش، یکی از رساترین و کارآمدترین ابزارهایی است که کاربرد آن بیش‌تر برای آن است که مفاهیم تعلیمی، فلسفی و انتزاعی مربوط به آفرینش و دیگر موضوع‌ها را دریافتنی و ملموس‌تر کند. در این میان، برخی از امور که حتی حسی هستند ولی به‌طور عادی و طبیعی، شناختشان دشوار است، روشن‌تر شده‌اند. در این اثر، تنها یک استعاره یافت شد و از دیگر عناصر خیال مانند کنایه و مجاز در بندهش، اثری دیده نشد؛ شاید به این دلیل که استعاره، مجاز و کنایه، در اثری تعلیمی به‌جای تأثیرگذاری و روشن‌سازی، آن را پیچیده‌تر و دشوارتر می‌کند. به‌نظر می‌رسد در این اثر، استوارترین و سنجیده‌ترین شیوه‌ی بیان، برای آموزش مفاهیم تعلیمی به‌کاررفته است.

واژگان کلیدی: بندهش، صور خیال، تشبیه، استعاره، مجاز.

[1]E-mail: sohrabiraziye@yahoo.com
[2]E-mail: malihemosle@yahoo.com
[3]E-mail: ak_sayad@yahoo.com

مقدمه

بندهش یا *بندهشن*[1] نام کتابی است به پهلوی[2] که تدوین نهایی آن در قرن سوم هجری انجام گرفته است. بندهشن «از دو جزء /bun/ به‌معنای بن و آغاز و /dahišn/، برابر واژه‌ی دهش در فارسی، به‌معنای آفرینش، ترکیب شده و درمجموع به‌معنای آفرینش آغازین است.» ... «تاوادیا، ...بندهش را «آفرینش بنیادین» ترجمه می‌کند.» (فرنبغ‌دادگی؛ ر. ک. بهار ۱۳۹۰، ۵) به‌گفته‌ی بهار، این عنوان، بسیار مناسب مطالب کتاب است؛ اما نویسنده‌ی کتاب، در آغاز سخن، این واژه را به‌معنای «آفرینش آغازین» گرفته و گفته است: «زند آگاهی... درباره‌ی چگونگی آفریدگان مادی از بندهش تا فرجام است. در اینجا مناسب‌ترین معنا در مقابل فرجام، همان آفرینش آغازین است.» بهار در ادامه می‌گوید: «شاید نام اصلی کتاب "زند آگاهی" باشد، که در آغاز کتاب هم بدان اشارتی شده است.» (فرنبغ‌دادگی ۱۳۹۰، ۵) بااین‌همه، آنچه در کتاب آمده، تنها درباره‌ی آفرینش نیست، بلکه دانستنی‌های جغرافیایی، زمین‌شناسی، جانورشناسی، گیاه‌شناسی، مردم‌شناسی، کاه‌شماری، اخترشناسی و پیشگویی‌هایی درباره‌ی آینده‌ی جهان نیز در آن گنجانده شده است. ازاین‌رو می‌توان آن را کتابی دانشنامه‌گونه از ایران باستان دانست (بی‌نا ۱۳۸۷).

بندهشن مانند اغلب کتاب‌های پهلوی مجموعه‌ای است از مطالب گوناگون که از منابع متنوع گردآوری و باهم تلفیق شده است. بنابراین نمی‌توان نویسنده‌ی واحدی برای آن ذکر کرد. شاید تألیف و گردآوری آن در اواخر دوره‌ی ساسانی انجام گرفته باشد. اما مدون نهایی آن فرنبغ‌نامی است که در قرن سوم هجری (نهم میلادی) می‌زیسته است (تفضلی ۱۳۹۳، ۱۴۱).

مسائل بحث‌شده در *بندهش* را می‌توان چنین تقسیم کرد: «اوهرمزد و اهریمن؛ آفرینش مینویی و مادی اوهرمزدی دربرابر آفرینش اهریمنی؛ اطلاعات جغرافیایی؛ جانورشناسی؛ قوم‌شناسی؛ تاریخ؛ پیشگویی؛ نجوم و تقویم و دودمان‌شناسی» (فرنبغ‌دادگی ۱۳۹۰، ۱۳). تفضلی (۱۳۹۳) این مباحث را زیر سه موضوع اصلیِ آفرینش اوهرمزد و دشمنی اهریمن؛ چگونگی آفریدگان؛ کیانیان (نسب آنان و اتفاقات زمان آنان و اقامتگاهی‌شان) قرار داده است. (تفضلی ۱۳۹۳، ۱۴۲) این کتاب از جهت دربرداشتن مطالب گوناگون اساطیری از اهم کتاب‌های پهلوی به‌شمار می‌رود و اکثر مطالب آن در کتاب‌های دیگر پهلوی نیامده یا به‌اختصار و اشاره ذکر شده است (تفضلی ۱۳۹۳، ۱۴۱).

کتاب *بندهشن* به‌علت سرشت تألیفی خود، بسته به آنکه از چه منبعی بهره جسته باشد، نثرش گاهی پیچیده و گاهی روان است؛ اما درمجموع، نثر آن چندان پیچیده و مشکل نیست و فرنبغ توانسته است باوجود گرفتن مطالب از منابع مختلف، سلیقه‌ی نثری خود را به‌کار بندد. نثر آن در قیاس با نثر دینکرد،[3] *نامه‌های منوچهر* و حتی *گزیده‌های زادسپرم*،[4] از سادگی، کوتاهی جمله‌ها و روانی گفتار

[1] Bundahishn
[2] Pahlavi
[3] Denkard
[4] Ichitakiha i-Zādspram

بهره‌مند است و نثر برخی از بخش‌های آن مانند بخش «گزندی که هزاره به ایرانشهر رسید»، درنهایت زیبایی و استواری است. قواعد دستوری زبان پارسی میانه در این کتاب معمولاً به‌درستی به‌کاررفته است و جز در مواردی اندک، قواعد دستوری فرو نریخته است. «درواقع نثر *بندهش* درحدود نثر معیار فارسی میانه است.» (فرنبغ‌دادگی ۱۳۹۰، ۱۴) این اثر ازنظر غنا و تنوع واژگان اثری بسیار درخشان است که در کم‌تر اثر پهلوی دیگری می‌توان نظیر آن را یافت. (فرنبغ‌دادگی ۱۳۹۰، ۱۵). به‌علت تنوع موضوع، واژگان این اثر در ساختارهای نحوی بسیار متنوعی به‌کاررفته است. برای همین، می‌توان براساس نثر معیار *بندهش* و تنوع صرفی و نحوی آن، دستور زبان مستند و جامعی درباره‌ی پارسی میانه فراهم آورد (فرنبغ‌دادگی ۱۳۹۰، ۱۵).

به‌نظر می‌رسد بررسی صور خیال نیز در این اثر، ما را به یافته‌هایی برساند که ارزش ادبی آن را بیش‌تر آشکار کند. نگاهی به آثار نگاشته‌شده در زمینه‌ی صور خیال نشان می‌دهد که پژوهشگران در بررسی این عنصر، بسیاری از آثار کهنه‌تر را نادیده گرفته‌اند؛ حال‌آنکه برخی از این متون، از این منظر بسیار غنی و قابل‌درنگ هستند. بدین سبب، نگارندگان برآنند تا از این روزنه به یکی از متون دینی و تعلیمی سده‌ی میانه (قرن سوم هجری) یعنی *بندهش* بنگرند و بررسی کنند که در این متن، کارکردهای صور خیال چقدر و چگونه است.

به‌تناسب موضوع در آغاز، اندکی به مبانی نظری بحث پرداخته می‌شود و در گام بعد چندوچون صور خیال در این اثر به‌صورت آماری ذکر خواهد شد. درادامه، بحث با اصلی‌ترین بحث صور خیال که «تصویر»[1] است و در اصطلاح اروپایی بدان «ایماژ» می‌گویند، آغاز می‌شود.

تصویر به آن دسته از فعالیت‌های ذهنی می‌گویند که با تصرف خیال در واقعیت مادی و معنوی به وجود می‌آید. در تصویر هنری عناصر متفاوتی باهم پیوند می‌یابند؛ زیرا ادیب، زبان را فاقد توانایی کافی برای تجسم ادراکات شهودی خود می‌بیند و با انحراف از قواعد متعارف، آن را در مسیری خیال‌انگیز بازسازی می‌کند (میرعابدینی و بسمل ۱۳۹۰، ۴۹).

خیال[2] عنصر اصلی و ثابت شعر در همه‌ی تعریف‌های قدیم و جدید است (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۳). به‌عبارتی‌دیگر، انواع تشبیه‌ها[3] و استعاره‌ها[4] و مجازها[5] حاصل نیروی تخیل‌اند که شاعران می‌آفرینند. این صور خیال،[6] معیار ارزش و اعتبار هنری اثر را تعیین می‌کند (براتی و نافلی ۱۳۹۰، ۱۷۵).

آنچه از صور خیال موردمطالعه‌ی قدما بوده، بخشی است که کیفیت ارتباطات عناصر خیال را به قالب‌های خاصی محدود می‌کند و ایشان بدین‌گونه کار خود را در حوزه‌ی تشبیه، مجاز، کنایه[7] و

---

[1] Image
[2] Imagination
[3] Simile
[4] Metaphore
[5] Trope
[6] Figures of Speech
[7] Metonymy

استعاره محدود می‌کردند (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۵۳). شفیعی کدکنی افزون بر این چهار مبحث، که به اعتقاد وی حوزه‌ی عمومی خیال شاعرانه را تشکیل می‌دهند، موارد دیگری چون اغراق، ایهام، حسن تخلص، استطراد، التفات و تجاهل العارف[1] را نیز به مباحث صور خیال می‌افزاید که برخی از این صورت‌ها خود در حوزه‌ی همان چهار موضوع قرار می‌گیرند (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۱۲۴ و ۱۲۵). ازاین‌رو با توجه به محوریت این چهار مبحث در حوزه‌ی صور خیال، این جستار به بررسی این موضوع اختصاص یافت.

پیشینه‌ی تحقیق

در پیوند با عناصر خیال در آثار ادبی کارهای فراوانی صورت گرفته است به‌گونه‌ای که می‌توان گفت این حوزه یکی از حوزه‌های بسیار فعال در پژوهش‌های ادبی است. اما در باب چندوچون صور خیال در آثار فارسی میانه پژوهشی یافت نشد. در زیر مهم‌ترین پژوهش‌هایی که تاکنون درباره‌ی *بندهشن* صورت گرفته، به‌اختصار آمده است.

مهندس‌پور و طاووسی (۱۳۸۴) با مقایسه‌ی داستان ضحاک و قیام فریدون در *شاهنامه* با بخش «تن پسین» از بندهش که تفسیری زیبا و ادیبانه از دین و آیین اوستایی است، همانندی و نسبت این دو را موردبررسی قرار داده‌اند. دریایی (۱۳۸۹) با توجه به متن بندهشن، به تصحیح «شجره‌ی اردشیر بابکان» در *تاریخ طبری* پرداخته است. آذری و نوروز برازجانی (۱۳۹۱) باهدف یافتن رابطه‌ی بینامتنی میان «قالی پازیریک» و متن آفرینش کتاب *بندهش* پژوهشی انجام داده و نتیجه گرفته‌اند که طراح یا طراحان قالی نامبرده در خلق اثرشان متأثر از باورهای دینی و آیینی خود بوده‌اند. مرادیان و شیبانی‌فرد (۱۳۹۲) نیز باهدف شرح واژگان و مفاهیم فرجام‌شناسی، متن اوستایی *هادختک نسک*[2] و متون فارسی میانه‌ی *مینوی خرد* و *بندهش* را واکاویده‌اند.

نگاهی به پیشینه‌ی پژوهش نشان می‌دهد که تاکنون هیچ پژوهشی در مورد زیبایی‌شناسی بندهش و ازجمله کارکردهای صور خیال در آن صورت نگرفته است. بر این اساس، پژوهش حاضر بر آن است تا به بررسی صور خیال در این اثر سترگ بپردازد.

روش انجام پژوهش

به‌منظور دستیابی به هدف پژوهش یعنی کشف صور خیال در *بندهش*، محتوای اثر بررسی و عناصر خیالی که در آن به‌کاررفته شناسایی شده‌اند. این پژوهش از نوع کیفی است که به‌شیوه‌ی تحلیل محتوا انجام گرفته است. متنی که پژوهش بر بنیاد آن صورت گرفته، نسخه‌ای است که مهرداد بهار به زبان فارسی امروزی برگردانده است. درادامه، عناصر یا صور خیال یافت‌شده براساس بسامد آن‌ها ارائه و تحلیل خواهند شد. لازم به‌ذکر است موارد یافت‌شده، به‌همراه شماره‌ی صفحه (عدد سمت راست) و لت (عدد سمت چپ) آمده است.

[1] Hyperbole, Ambiguity, Pseudonym, Digression, favour and Rhetorical Question.
[2] Hoajsaoxta Hādōxt

صور خیال

تشبیه

درباره‌ی تشبیه تعریف‌های بسیاری ارائه شده است ازجمله، یادآوری همانندی و شباهتی که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد یا وصف‌کردن چیزی با چیزهای مشابه یا نزدیک به آن از یک جهت یا جهات مختلف. اما براساس گفته‌ی شفیعی کدکنی (۱۳۷۵) محور همه‌ی این تعریف‌ها، چیزی است که جرجانی گفته است: «تشبیه این است که معنی یا حکمی از معانی و احکام چیزی را برای چیز دیگر ثابت کنیم.» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۵۳)

تمثیل[1] را نیز شاخه‌ای از تشبیه دانسته‌اند و بسیاری از دانشمندان با توجه به معنی لغوی این دو کلمه که برابر است، تشبیه و تمثیل را مترادف دانسته‌اند (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۵۵). شفیعی کدکنی بر این باور است که در حوزه‌ی مفاهیم زهدی و تعلیمی، بیشترین نوع خیال تمثیل است (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۳۹۱).

از دیدگاه علمای بلاغت، حوزه‌ی عمومی تشبیه را براساس ارکان آن از دیدگاه‌های مختلف بدین‌گونه می‌توان تقسیم‌بندی کرد:

الف) هر دو سوی تشبیه، حسی باشد. در تعریف حسی می‌گویند: حسی چیزی است که با یکی از حواس پنج‌گانه‌ی ظاهری یعنی بینایی، شنوایی، بویایی، چشایی (ذوق) و بساوایی (لمس) درک شود.

اهل بلاغت، تشبیه خیالی را نیز در مقوله‌ی تشبیه حسی قرار داده‌اند و تشبیه خیالی آن تشبیهی است که عنصر سازنده‌ی آن امری خارجی است؛ یعنی، در خارج وجود دارد اما صورت ترکیبی آن امری خیالی است.

ب) هر دو سوی تشبیه امری عقلی، یعنی محسوس به حواس باطن باشد ازقبیل مفاهیم انتزاعی و مجرد که به عقل ادراک می‌شود ولی در جهان خارج وجود ندارد. این نوع تشبیه دامنه‌ی گسترده‌ای دارد و بسیاری از تشبیه‌ها در این مقوله قرار دارند، مانند تشبیه «علم به زندگی».

علمای بلاغت شاخه‌ای از تشبیه‌هایی را که به‌نام تشبیه وهمی خوانده‌اند در مقوله‌ی تشبیه عقلی قرار داده‌اند، از قبیل تشبیه به چیزهایی که وجود خارجی ندارد، ولی اگر ادراک شود، به حواس ظاهر ادراک می‌شود، از قبیل تصور غول و اهریمن. باز از همین مقوله‌اند، تشبیه‌هایی که در مسائل وجدانی از قبیل لذت، الم، سیری و گرسنگی قرار می‌گیرند.

ج) یکی از دو سوی تشبیه امری عقلی باشد و دیگری امری حسی، از قبیل تشبیه مرگ به درنده که مشبه امری عقلی است و یا تشبیه عطر به خوی خوش که مشبه امری است حسی (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۵۸تا۶۰).

ابوهلال عسکری در *الصناعتین*، رساترین تشبیه را تشبیه‌هایی می‌داند که در چهار نوع زیر قرار دارند:

---

[1] Analogy

الف) نمایاندن آنچه به حس درنمی‌آید در چهره‌ی چیزی که به حس درک می‌شود ازقبیل تشبیه «کافران به سراب» در *قرآن*؛

ب) نمایاندن چیزی که در جریان عادت قرار ندارد به‌گونه‌ی چیزی که جریان عادی دارد؛

ج) نمایاندن چیزی که به‌طور طبیعی و اولی قابل‌شناختن نیست، در چهره‌ی چیزی که بدیهی و اولی است؛

د) نمایاندن چیزی که نیرو و قدرتی ندارد، در چهره‌ی چیزی که نیرو و قدرت دارد. (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۶۰ و ۶۱).

گفتنی است، «تشخیص حسی و عقلی اولاً گاهی دشوار است و ثانیاً بستگی به معانی و وجوه مختلف لغات دارد.» مثلاً در این سخن سپهری: «حرف‌هایم مثل یک تکه چمن روشن بود»، اگر معنای ظاهری حرف را دریابیم، مشبه محسوس از نوع مسموعات است. اما اگر از حرف‌ها «معنی حرف‌ها» را دریابیم، مشبه معقول است.» (شمیسا ۱۳۷۹، ۷۷ و ۷۸) همچنین در مورد این موضوع و اینکه تشبیه خیالی و وهمی را عقلی بدانیم یا حسی نیز نظرها متفاوت است. همان‌طور که در پیش گفته شد، شفیعی کدکنی (۱۳۷۵) تشبیه خیالی را حسی و تشبیه وهمی را عقلی می‌داند. اما شمیسا (۱۳۷۹) هر دو نوع تشبیه خیالی و وهمی را جزو تشبیه عقلی دانسته و دراین‌باره گفته است: «از فروع بحث تشبیهی که مشبه‌به آن عقلی است، تشبیه خیالی و وهمی است. ...یکی از امکاناتی که شاعر در آوردن مشبه‌به عقلی دارد، این است که هیئت و ترکیبی ذهنی بسازد که اجزای آن یا یکی از اجزای آن حسی باشد.» (شمیسا ۱۳۷۹، ۷۸) در این پژوهش، نگارندگان با توجه به ساختار *بندهش* که متنی روایی و به‌هم‌پیوسته است، تشخیص حسی از عقلی را با توجه به معانی و وجوه مختلف واژه‌ها، وابسته‌های آن و جایگاه آن در متن انجام داده‌اند و مطابق نظر شمیسا هر دو نوع تشبیه وهمی و خیالی را از نوع عقلی دانسته‌اند.

تشبیه‌های حسی‌حسی[1]

کارکرد تشبیه‌های حسی موجود در *بندهش* از دیگر گونه‌ها به شکل معناداری بیشتر است. به‌گونه‌ای که از مجموع ۱۴۶ تشبیه یافت‌شده در این اثر، ۸۴ مورد آن تشبیه حسی‌حسی بود. همه‌ی آن‌ها در جدول ۱ آمده‌اند.

جدول ۱. تشبیه‌های حسی‌حسی

No.	Simile
18/39	سپس **باد** را آفرید به (مانند) **تن جوان پانزده‌ساله.**
18/40	**بن پایه‌ی آسمان** را آن‌چنان پهناست که آن را درازا است؛ او را آن چند درازا است (که) او را بالا است [...]؛ برابر اندازه، متناسب و **بیشه مانند.**

[1] Sensuous-sensuous Similes

No.	Simile
19/40	او آفریدگان را همه در درون آسمان، بیافرید، **دژگونه بارویی** که آن را هر افزاری که برای نبرد بایسته است، در میان نهاده شده باشد؛ یا به‌مانند **خانه‌ای** که هر چیز (در آن) بماند.
20/40	یک‌سوم این **زمین** را فراز آفرید سخت **چون سنگ‌زار**.
20/40	**زمین** را چونان **مردی** ساخت و آفرید که همه سوی تن وی را جامه (بر) جامه سخت درگرفته است.
21/40	(**آن گاو**) سپید و روشن بود چون **ماه** که او را بالا به‌اندازه‌ی سه نای بود.
22/40	ششم، **کیومرث** را آفرید روشن چون **خورشید**.
27/44	این **سپهر** به همانند **سالی** نهاده شد؛ **دوازده اختر** چون **دوازده ماه**، هر **اختری سی درجه** است، چون هرماهی سی شبانه‌روز.
28/44	او **سپهر** آن اختران را چون **چرخه‌ای** نهاد که در (دوران) آمیختگی به‌حرکت ایستند.
29/44	از آن **ستارگان**، آنکه بزرگ‌تر است هم‌چند **خانه‌ی سنگی** است؛ آنکه میانه است هم‌چند **چرخه‌ای** درشت است، و آنکه کوچک‌تر است هم‌چند **سر گاو خانگی** است. **ماه** هم‌چند، **اسپریسی** (به‌اندازه‌ی) دو هاسر است؛ که هر **هاسری** بر زمین درست به‌اندازه‌ی **فرسنگی** است. **خورشید** هم‌چند **ایران‌ویج** است.
30/45	**خورشید** از آن گاه که اختری را بهلد تا آن دیگری را بیابد، میانگین درنگ به‌اندازه‌ی (**زمانی** است که) مردی سنگی برستاند و بیفگند.
30/45	حرکت **خورشید** چون **بزرگ‌تر تیر سه پره** است اگر آن بزرگ‌ترمرد از آن بزرگ‌تر کمان بیفگند. **ماه** را حرکت همسان **سه پره تیری میانه** است اگر آن میانه مرد از آن میانه‌ی کمان بیفگند. **ستارگان** را حرکت چون **سه پره تیر کوچک** است اگر آن کوچک مرد از آن کوچک کمان بیفگند.
42/52	**آسمان آن‌گونه از او [اهریمن] بترسید** که **گوسپند از گرگ**.
44/53	چون کیومرث از خواب بیدار شد، **جهان** را چون **شب تاریک** دید.
54/59	**روشنی در چشم خرفستران** چونان **کهتران است که جامه‌ی دیبا پوشند**.
55/59	همانند این **اباختران تیر شهاب** است، زیرا ایشان دیوند، پیری و بدی کردار.
56/59	کوه البرز پیرامون جهان، کوه تیرگ میانِ جهان است. **خورشید** را (در) پیرامون جهان، چون **افسر(ی)** گردش است (که) به پاکی، (بر) زبر کوه البرز و پیرامون تیرگ بازگردد.
60/61	چونان که **نبرد هر آفریده با دشمن خویش** است، همان‌گونه نیز **روز با شب (نبرد)** کند، زیرا شش ماه از شب به روز افزاید؛ دربرابر، شش ماه از روز به شب افزاید.
66/65	بدان زمان [**کوه‌ها**] از زمین برآمدند، چونان **درختان**، که تاک به (بالا) و ریشه به زیر تازان‌اند.
66/65	**ریشه‌ی کوه‌ها** را زیروزبر بنهاد. زور دهد که (آب‌ها) بدان در تازاند؛ همان‌گونه که **ریشه‌ی**

No.	Simile
	درختان در زمین گذرد، و به‌مانند **خون در رگ‌ها** است که همه‌ی تن.
67/65	بر همه‌ی (زمین) **گیاه** چنان برست که **موی** بر سر مردمان.
74/70	**گاو** چنان بود که **ماه**، و **کیومرث** چنان بود که **خورشید**.
85/74	چنین گوید که چنان زودزود هریک [**دو رود ارنگ رود و هرود**] از پس دیگری بتازیدند که **مردی اشم هوئی** از آغاز (از پس هم) بسراید.
85/74	چنین گوید که [**گردش دو رود ارنگ رود و هرود**] (این به) همان‌گونه است که **روشنی به البرز درآید و به البرز برود**.
89/76	درباره‌ی افراسیاب گویند که در دریای کیانسه یک‌هزار **چشمه‌ی آب** را، چه بزرگ و چه کوچک، به بلندی **اسب**، به بلندی **شتر**، به بلندی **گاو** و به بلندی **خر** پایمال کرد.
92/77	همانند **چشم** مردمان، این‌ها [**دریاچه‌ها**] چشمه‌ی آب‌هایند.
93/77	[**دریاچه‌ی اسواست**] آن‌گونه روشن و فرهمند است که گوید که «**فروغ خورشید** آمد یا دریاچه‌ی اسواست را دیدم؟»
97/79	او این یک‌صد و دو سرده **مرغان** را به هشت‌گونه بیافرید و ایشان را آن‌گونه پراکند که **مردی** چون تخم پراکند، آن تخم را، بزرگ و میانه و کوچک، در انگشت بر زمین هلد.
102/81	اکنون نیز (**مردم**) بمانند **درختی** فرا رسته است که بارش ده گونه مردم است.
107/83	آن نیز که مانند **شبکور** پر دارد و بیشه‌ای دنبدار که مانند **گوسپندان** موی بر تن دارد که (آن را) **خرس** گویند.
112/85	این [**مرغان**] نیز همانا مانند **شیر** است و بچه. از زرده هستی یابد، او را سپیده چون (شیر) گوسپندان است؛ زیرا (در) خایه، از زرده گوشت و (از) سپیده خوراک است.
112/85	[**مرغان**] تا در (خایه) سپیده است، بدان همی زید، مانند **نابرنایان** که چون زاده شوند، به شیر زیند.
112/85	[**مرغان**] **هنگامی‌که آن سپیده را خورد**، مانند **هنگامی است که بچه (از) شیر (گرفته) شود**.
135/95	به آغاز آفرینش، [**ابر**] از دست راست خورشید برآمد، درست چون **جام می**.
137/95	[**باد**] به‌مانند **مه** (به) اندروای همی برد و بایستاند.
137/97	چونان **گردباد** که خاک و گرد را به اندروای افرازد، **باد** نیز بدان آیین، به همکاری با تیشتر، آب را به اندروای آهنجد و بایستاند، کشوربه‌کشور براند.
147/99	دیگر ازاین‌گونه [**خرفستان**]، به‌مانند **تیر دشمنان‌اند** که (چون) بیاید، از کار نماند، باز به همان دشمنان افگنند.
152/101	آن یک **شاخ زرین** همانند **سوورا** است و از آن یک‌هزار **شاخ** دیگر رسته است، که بزرگ و کوچک، به بلندی **شتری** و به بلندی **اسپی** و به بلندی **گاوی** و به بلندی **خری** باشد.

No.	Simile
157/103	**سگ** در پایین‌دن هستی مردم، آن‌گونه از میان برنده‌ی دروج و درد است که **خوک** در پایین‌دن هستی ستوران.
165/110	**ماه** به **افزارگشنان** همانند است که چون برفرازد، تخم به مادگان دهد. ماه نیز به همان‌گونه پانزده (روز) بیفزاید و نیکی به جهانیان بخشد و پانزده (روز) کاهش یابد که کارکرفه از جهانیان پذیرد و به گنج ایزدان بسپارد.
190/123	**پوست** چون **آسمان**. **گوشت** چون **زمین**. **استخوان** چون **کوه**. **رگان** چون **رودها**. **خون** در تن چون **آب** درود. **شکم** چون **دریا**. **موی** چون **گیاه** است. **آنجا که موی بیشتر رسته** چون **بیشه**. گوهر **تن** چون **فلز**. **گرمی** چون **آتش** است. **شکم** خورش گواراست چون **ابر** و **آتش** وازشت. **دم برآوردن و فروبردن** چون **باد** است. **جگر** چون **دریای فراخ کرد**. **اسپرز** چون ناحیت **اباختر** که جایگاه زمستان است. **دل گرد** (چون) **آب اردویسور** پاکیزه است. **دو چشم** چون **ماه و خورشید** است. **دندان** چون **ستاره** است.
190/123	در دین گوید که **تن مردمان** بسان **گیتی** است، زیرا گیتی از آب سرشکی ساخته شده است.
191/124	همان‌گونه که **باد** از سوی آید، **مردم** را نیز از نیمروز تا نیمه‌ی شب باد و دم به یک تای بینی آید، از نیمه‌ی شب تا نیمروز به‌سوی دیگر آید.
191/124	همان‌گونه که **خورشید از ماه روشن‌تر است، مردم نیز به چشمی راه بهتر بینند.**
191/124	**دریای فراخ کرد**... مانند **خون** در تن... بود.
200/129	[**چگاد**] بدان میانه جای تیغی تیز، **شمشیر**وار، ایستاده او را نه نیزه بالا، درازا و پهناست.
204/131	**باد کنیز**پیکر را بیند.
210/138	**خانه** (در) شب چون **روز** روشن بود.
211/138	**خانه‌ی ضحاک** به **بابل کرنگ** مانند بود.
224/146	**پرهیزگار در برابر دروند** آن‌گونه پیدا بود که **گوسپند سپید دربرابر آنکه سیاه است.**

Table 1. Sensuous-sensuous Similes

۸۴ مورد تشبیه حسی‌حسی در بندهش یافت شد. در این نوع تشبیه، اگرچه هر دو طرف تشبیه حسی بودند، ولی به‌گونه‌ای سامان یافته بودند که مشبه‌به روشن‌تر و شفاف‌تر از مشبه بود و آن را قابل‌فهم‌تر می‌کرد؛ به‌این‌صورت که مفاهیم بنیادین آفرینش برخی از پدیده‌ها با یاری مشبه‌به حسی‌تر و ملموس‌تر می‌شدند.

تشبیه‌های عقلی‌عقلی[1]

تعداد تشبیه‌های عقلی موجود در *بندهش* زیاد نیست. در این اثر فقط موارد زیر یافت شد و شامل تشبیه‌هایی می‌شود که هر دو رکن آن عقلی است.

جدول ۲. تشبیه‌های عقلی عقلی

No.	Simile
61/63	**اهریمن** بازگشت را گذر نیافت، نابودی دیوان و ازکارافتادگی خویش را آن‌گونه روشن بدید که **هرمزد** فرجام پیروزی خویش و فرشکرد سازی جاودانه‌ی آفرینش را (دیده بود).
191/124	**هوش و ویر و دریافت، اندیشه، دانش و فهم** چون آن **شش امشاسپند** است (که) پیش هرمزد ایستند.
191/124	**روان** چون **هرمزد** است.
191/124	دیگر **نیروهای مینویی درون‌تن** چون دیگر **ایزدان مینویی‌اند**.

Table 2. Reasonable-reasonable Similes

از تشبیه‌های موردبررسی، ۴ مورد، تشبیه عقلی بودند که یکی از طرفین تشبیه در آن‌ها از امور عقلی بود. به‌نظرمی رسید، در این نوع تشبیه‌ها، مشبه‌به‌ها برای مخاطب آشناتر بودند یا اینکه پیش‌ازاین معرفی شده بودند.

تشبیه‌های عقلی‌حسی[2] و به‌عکس

این نوع تشبیه را با توجه به طرفین آن می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱. تشبیه عقلی‌حسی

تشبیه‌های عقلی حسی یافت‌شده در *بندهش* در جدول ۳ آمده است.

جدول ۳. تشبیه‌های عقلی‌حسی

No.	Simile
19/40	**مینوی آسمان** چونان **گرد ارتشتاری** که زره پوشیده باشد تا بی‌بیم، از کارزار رهایی یابد، آسمان را بدان‌گونه (برتن) دارد.
26/43	او برای همه‌ی **آفرینش نخستین جهان** جایگاه ساخت که چون اهریمن رسد، به مقابله‌ی دشمن خویش کوشند و آفریدگان را از آن پتیارگان رهایی بخشند، همسان **سپاه و گُند** که در (میدان) کارزار بخش شوند.
29/44	گاه امشاسپندان بر بالای خورشید آفریده شد که به‌روشنی بی‌کران، به گاه هرمزد پیوسته است. این را نیز شش پایه است که **شش آفرینش** است، همانند شش **آفرینش مادی**.
41/51	(هرمزد)، بدان صلاح کار، آن **تن زشت‌گونه‌ی (چون) وزغ اهریمن** را، چون مرد **جوان**

[1] Reasonable-reasonable Similes
[2] Reasonable-sensuous Similes

No.	Simile
	پانزده‌ساله‌ای به جهی نشان داد.
41/51	او [**اهریمن**] چون **ماری** آسمان زیر این زمین را بسفت.
42/52	[**اهریمن**] چون **مگسی** بر همه‌ی آفرینش بتاخت.
42/52	[اهریمن] **جهان** را به نیمروز چنان سخت تیره بکرد چونان **شب تیره**.
46/53	**گوشورون** [...]، پیش گاو بایستاد، چونان یک‌هزار **مرد** که به‌یک‌بار بانگ کنند، به هرمزد گله کرد.
53/58	**گوزهر** میان آسمان به‌مانند **ماران** بایستاد، سر به دو پیکر و دنب به نیمسب، چنان‌که میان سر و دنب (به) هرگاه شش اختر بود.
61/63	او **فروهر** ارتشتاران پرهیزگار و گرد را سواره و نیزه به دست، پیرامون آن بارو، آن‌گونه بگمارد، درست مانند **موی** بر سر، به‌مانند **آنان که بارویی را پاسبانی کنند**.
63/64	پس (براثر) **مینوی باد**، (که) نیز چون **جان** نیامیخته بود، **باد دروایی**، چون **جان** (که) در تن جنبد، فراز جنبیده شد.
63/64	**اپوش دیو** به همانندی **اسب** سیاه کوتاه دنبی به مقابله بتاخت.
64/64	اسپنجروش از آن گرز زدن **بغرید، بانگ بکرد**، همان‌گونه (که) اکنون نیز (در) همان نبرد به باران سازی، **تندر و آذرخش پیدا (شود)**.
69/66	[**کیومرث**] به هنگام درگذشتن، تخمه (اش) به‌زمین رفت. همان‌گونه (که) اکنون نیز به هنگام درگذشت، همه‌ی **مردم** تخم بریزند.
71/67	چنین گوید که **فره بهدین مزدیسنان**، به‌مانند **ایونگهان** که مانند کستی است، ستاره‌نشان و مینوان آفریده، سه تاه بر سه گره پیرامون آسمان را بدان پایه نگهداشت.
74/70	**از تن کیومرث روشنی چنان برفت** که **آهن گرم سرخ را چون پتک برزنند، سیاه بشود**.
91/77	چون **اوشیدر** رسد، به بلندی **اسبی** باز تازد.
124/90	این **سه آتش** را (که عبارت‌اند از) آذر فرنبغ، گشنسپ و برزین مهر، هرمزد در آغاز آفرینش، چون **سه فره**، به پاسبانی جهان فراز آفرید.
126/91	آن **فره‌ای** (که) بدیشان مهمان است، مانند **تن مردمان** است، که (چون) در شکم مادر فراز باشد روانی از مینو (بدان) برنشیند که آن تن را تا زنده است بی‌گمان برایاند.
129/92	آن **خواب**، به‌مانند اسب **جوان چهار یا پنج‌ساله** که از پس مادگان شود، او نیز از پس بر مردمان رسد.
141/97	**باد بزغ** (؟) **در جهان** همان‌گونه است که [**باد بزغ**] **در تن مردمان**، (که) اگر ایشان را، به‌سبب پلیدی خون، باد بزغ در رگ‌ها ایستد، باد جانی آمدن و شدن نتواند، آن تن درد کشد و جان نزار شود.
145/99	[**اژدها (ضحاک)**] به‌مانند **گناهکاران** بدی کند.
171/113	هر شب که **پلیدی** بر زمین و آب و نیز بر آفریدگان پرهیزگار چون **یال اسب** برشود.

No.	Simile
171/113	آسمان **مینوی آسمان** است که (آسمان) را چون **گوردی** بر تن دارد.
177/115	[ارد] **نگهبانی گنج نیکوان را کند**، همان‌گونه که **بهشت را نیز (نگهبانی کند**، که) **خانه** مانندی است گوهرنشان.
182/119	او [**اهریمن**] را آن تن **وزغ** دیس بی‌ارزش است.
182/119	اندر دیو را کار اینکه **اندیشه‌ی آفریدگان را از نیکویی‌کردن چنان بیفسارد** که **تگرگ خوب افسرده**.
188/122	**اهریمن** را بانگ به **تندر** و نیز به بانگ **کرنگ شش‌ساله** و نیز به بانگ **خر** و نیز به بانگ **مرد پرهیزگاری** که به ناکامگی (بانگ) زند و بانگ کند، ماند.
189/122	[**جهنم**] به سردی بسیار چون **کیوان** است، به گرمی بسیار چون **بهرام**.
190/123	**آسن، خرد** چون **مردم**. **گوش، سرود، خرد** چون **گوسپند** و **گرمی** چون **آتش** است.
191/124	همان‌گونه که در گیتی مردم **گناه و کرفه کنند** و چون میرند، گناه و کرفه‌ی (ایشان را) آمار کنند و هرکه پاک است به **گرودمان** رود و هرکه را دروند است به **دوزخ** افگنند، به همان‌گونه، مردم نیز **خورش خورند**. هرچه پاک است به **مغز** سر رود، خون پاک شود به دل رسد همه‌ی تن را نیرو از او بود؛ هرچه بیش آمیخته است، از شکم به روده شود، به **نشیمن** بیرون افگنند، همسان دوزخ.
191/124	همان‌گونه که **هرمزد** بالستی و **اهریمن** ژرف‌پایه، و نیروی ایشان در گیتی باهم، یکی با دیگری، در نبرد است، **مردم** را نیز دو باد اندر تن است.
191/124	همان‌گونه که **دیوان در گیتی** چون گذرهای باد را گیرند، زمین‌لرزه رسد، مردم را چون آن **باد بزغ در رگان** بایستد و ستنبه شود، گذر (به) باد جانی ندهد، آن جای درد نیز گیرد و تن را لرزاند و گزند رساند. دیگر **بادهای بزغ نیز اندر تن** چون دیگر **بادهای دیوی‌اند در گیتی**.
191/124	همان‌گونه که در گیتی **فره‌ی دین مزدیسنان** به‌مانند **کستی**، ستاره‌نشان و مینوان ساخته، به (گرد) سپهر گشته است، مردم نیز به همان شیوه کستی به میان دارند.
191/124	همان‌گونه (که) **چیز گیتی و مینو** به چهار بار هفت نهاده شده است، (در **تن مردم** نیز) اندیشه و فهم نادیدنی و ناگرفتنی است، دو گوش و دو چشم و دو بینی و دهان دیدنی و گرفتنی است، جگر و شش و زهره و دل گرد، روده، اسبل و گرده نادیدنی و گرفتنی است.
204/131	(آن **کنیز**، که) [منظور وای کنیزپیکر است] کنش (او) است، چون **تیغ تیزی** گردد که همه تیغ تیز است.
204/131	آن **کنش** (که) به‌مانند **ددی سهمگین و نادست آموز** بود، پیش روان بایستد.
205/131	درباره‌ی **همستگان** گوید که جایی است چون **گیتی**.
225/147	**زمین** را همان‌گونه درد باشد که **میش** را اگر گرگ پشم برکند.

Table 3. Reasonable-sensuous Similes

در *بندهش*، بسامد تشبیه عقلی‌حسی، ۵۲ مورد بود. در این نوع تشبیه، مفاهیم انتزاعی عقلی، اسطوره‌ای و گاه دور از ذهن، به امور حسی تشبیه شده بودند.

۲. تشبیه حسی‌عقلی[1]

تشبیه‌های حسی‌عقلی یافت‌شده در *بندهش*، در جدول ۴ آمده است.

جدول ۴. تشبیه‌های حسی‌عقلی

No.	Simile
135/95	من از **آب فراز آفریدم (ابر را)** سخت دلپذیر که چون بر مردمان فراز بارد، چنان ایشان را خوش آید که **تن را جان** باشد.
190/124	**دست و پای‌افزار** چون **هفتان و دوازدهان**. ...و **سر** چون **گرودمان** است. **دو گوش** چون **دو روزن گرودمان** است.
190/124	**دو بینی** چون **دو دمه‌ی گرودمان** است. دو (دمه‌ی گرودمان) را گوید که بدان همواره بوی خوش‌گونه در دمد که روان را خوشبویی و شادی از اوست.
190/124	**دهان** (چون) آن **در به گرودمان** است که همواره مزه‌ی گونه به او درآید که روان را لطافت و خوشی از اوست.

Table 4. Sensuous-reasonable Similes

بسامد تشبیه حسی به عقلی، ۶ مورد است. شمیسا (۱۳۷۹) در مورد این نوع تشبیه می‌گوید: «ازنظر تئوری این نوع تشبیه نباید وجود داشته باشد؛ چون غرض از تشبیه این است که به‌کمک مشبه‌به که در صفتی اعرف و اجلی و اقوی از مشبه است، حال و وضع مشبه را در ذهن تقریر و توصیف کنیم و بدیهی است که عقلی همیشه نسبت به حسی اخفی است.» (شمیسا ۱۳۷۹، ۷۲) گفتنی است، در *بندهش*، ساختار برخی از این نوع تشبیه‌ها مانند دو نمونه‌ی آخر در همین بخش، به‌گونه‌ای است که چون وجه شبه بیان‌شده، تشبیه ملموس و دریافتنی است. شمیسا (۱۳۷۹) نیز بر این باور است که وقتی با تشبیه عقلی صفتی می‌آید که حکم وجه شبه داشته باشد، تشبیه عقلی را تا منزله‌ی حسی تنزل می‌دهد (شمیسا ۱۳۷۹، ۱۰۵).

استعاره

استعاره در لغت به معنای عاریت‌خواستن و به‌عاریت‌گرفتن است (آقاحسینی و نافلی ۱۳۹۱، ۸). جاحظ در *البیان و التبیین*، استعاره را نامیدن چیزی می‌داند به نامی جز نام اصلیش، هنگامی‌که جای آن چیز را گرفته باشد (ر.ک. شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۱۰۹). ازآنجاکه در اثر موردبررسی تنها یک نوع استعاره یافت شد، از تعریف و بیان انواع استعاره خودداری می‌کنیم و تنها یادآور می‌شویم که استعاره یکی از مهم‌ترین ابزارهای تخیل است. استعاره تشبیهی است که یک طرف آن محذوف باشد یا مجازی

[1] Sensuous-reasonable Similes

است که علاقه‌ی آن مشابهت باشد (طالبیان ۱۳۷۸، ۷۰). علمای دوره‌ی اسلامی نیز برخی بر این عقیده‌اند که تشبیه دو گونه است: تشبیه تام و تشبیه محذوف. تشبیه محذوف که در آن فقط مشبه‌به یاد می‌شود، استعاره خوانده می‌شود (شفیعی کدکنی ۱۳۷۵، ۱۰۸).

استعاره‌ی موجود در بندهش در زیر آمده است:

«در آن باد کنیز پیکر را بیند، آن پرسش را کند و آن کنیز او را، به راهنمایی، به نردبانی برد.» (۱۳۱/۲۰۳)

در توضیح باید گفت، در جمله‌ی نخست، باد را ازنظر پیکر به کنیز مانند کرده است و در جمله‌ی دوم باد را حذف کرده و به‌جای آن مشبه‌به جمله‌ی نخست، یعنی کنیز را آورده و جنبه‌ی تشخیص یافته است.

نتیجه‌گیری

هدف این مقاله، بررسی صور خیال (تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز) در *بندهش* بود. بررسی‌های نگارندگان نشان داد که در این اثر، تشبیه به‌صورت معناداری بیش از دیگر عناصر به‌کاررفته است. کم‌تر از یک درصد از عناصر خیال را استعاره تشکیل می‌داد و هیچ کنایه و مجازی در آن یافت نشد.

تحلیل و بررسی‌های صورت‌گرفته در متن کتاب نشان داد که درمجموع ۱۴۶ تشبیه در *بندهش* وجود دارد که از این تعداد، ۵۷درصد (۸۴ مورد) از نوع حسی، ۳۶درصد (۵۲ مورد) از نوع عقلی‌حسی، ۴درصد (۶ مورد) از نوع حسی‌عقلی و ۳درصد (۴ مورد) از نوع عقلی است.

بر این اساس می‌توان گفت، در *بندهش*، تشبیه‌ها بیش‌تر حسی هستند. در این نوع تشبیه، اگرچه هر دو طرف تشبیه حسی بودند، ولی به‌گونه‌ای سامان یافته بودند که مشبه‌به روشن‌تر و شفاف‌تر از مشبه بود و آن را قابل‌فهم‌تر می‌کرد؛ به‌این‌صورت که مفاهیم بنیادین آفرینش که برخی هم حسی بودند، با یاری مشبه‌به حسی‌تر و ملموس‌تر می‌شدند؛ برای نمونه، می‌توان به تشبیه‌های ۸۵/۱۱۲، ۷۹/۹۷، ۱۴۷/۲۲۵ و... اشاره کرد. پس‌ازآن ازنظر بسامد، تشبیه‌های عقلی‌حسی قرار داشتند. در این نوع تشبیه، مفاهیم انتزاعی عقلی، اسطوره‌ای و گاه دور از ذهن، به امور حسی تشبیه شده بودند. از تشبیه‌های موردبررسی، ۶ مورد تشبیه حسی‌عقلی وجود داشت که برخی از آن‌ها با توضیحی که حکم وجه شبه داشت، تا مرحله‌ی حسی‌حسی نزول کرده بودند. از میان تشبیه‌ها، ۴ مورد، تشبیه عقلی بودند که طرفین تشبیه در آن‌ها از امور عقلی بود. در این چند مورد نیز مشبه‌به برای توضیح و شفاف‌سازی است؛ مانند تشبیه «باد بزغ، به بادی که در جان آدمی است.»

به‌نظر می‌رسد، کاربرد تشبیه در *بندهش*، بیش‌تر برای آن است که مفاهیم تعلیمی، فلسفی و انتزاعی مربوط به آفرینش و دیگر موضوع‌ها را قابل‌پذیرش و ملموس‌تر کند و در این میان، برخی از امور را که حتی حسی هستند ولی به‌طور عادی و طبیعی، شناختشان دشوار است، روشن‌تر کند یا برخی از امور را که حسی هستند ولی ویژگی موردنظر در آن‌ها نمایان نیست، نمایان کند. این نوع کاربرد تشبیه یکی از رساترین و کارآمدترین نوع تشبیه است.

نکته‌ی دیگر، تحرک و پویایی در تشبیه‌های این اثر است. این ویژگی در بیش‌تر تشبیه‌ها به‌چشم می‌خورد؛ برای نمونه در شماره‌ی ۷۴ و لت ۸۵ چنین گوید که: «چنان زود هریک [دو رود ارنگ‌رود و هرود] از پس دیگری بتازیدند که مردی اشم هویی از آغاز (از پس هم) بسراید». شاید یکی از مواردی که به این ویژگی یاری می‌رساند، افزون بر تصویرسازی بسیار روان و زنده، بهره‌گیری این اثر از مواهب گوناگون طبیعی و طبیعت باشد. یکی از مؤثرترین سازه‌ها در تصویرآفرینی و حرکت در این تشبیه‌ها، عنصر رنگ بود که به شکل هنرمندانه‌ای آن را حسی و پررنگ می‌کرد.

تشبیه در *بندهش*، بیش‌تر به‌صورت جمله و همراه با فعل است. این عامل را نیز می‌توان یکی دیگر از عوامل پویایی و جنبش در *بندهش* دانست.

در حدود بررسی‌های نگارنده، دیگر عناصر صور خیال مانند کنایه و مجاز در *بندهش*، یافت نشد. استعاره نیز تنها یک مورد یافت شد که آن هم به‌گونه‌ای بود که در جمله‌ی پیش از آن، ارکان آن به‌صورت تشبیه و همانندسازی آمده بود. ازآنجاکه گاه تشخیص (جان‌بخشی به اشیا) دربردارنده‌ی اسطوره‌هاست و جاندارپنداری اشیا، جزء ویژگی اصلی اسطوره و ذات آن است و این ویژگی در این اثر، کارکرد آرایه‌ای نداشت، نگارندگان از آن چشم‌پوشی کرده‌اند.

با توجه به مطالب پیش‌گفته، شاید بتوان گفت، در این اثر، استوارترین و سنجیده‌ترین شیوه‌ی بیان، برای آموزش مفاهیم تعلیمی به‌کاررفته است؛ در این اثر آرایه‌ی تشبیه، به‌ویژه تشبیه‌های روشن و گاه ساده، که به گویایی مطلب کمک بهتری می‌کند، بیش‌تر است. در این مورد باید گفت، اگرچه تشبیه‌های ساده‌ای چون تشبیه به خورشید و ماه و... امروزه که عصر مباحث مدرنیته، ساختارگرایی و... است، جنبه‌ی تکراری و مبتذل یافته، اما به‌نظر می‌رسد با توجه به عصر پیدایش این متن و تعلیمی و فلسفی بودن آن، کاربرد این‌گونه تشبیه‌ها لازم بوده است. شاید یکی از عوامل پویایی و کشش *بندهش* را در این موضوع، می‌توان جست‌وجو کرد.

گفتنی است که در بررسی عناصر صور خیال در *بندهش*، نباید آن را در ترازوی زرکشی گذاشت و انتظار داشت که در آن همه‌ی عناصر صور خیال یافت شود؛ چراکه این اثر نه اثر ادبی به تمام معناست و نه شعر.

در پایان پیشنهاد می‌شود این اثر از جنبه‌های دیگر زیبایی‌شناسی جز آنچه در این اثر کاویده شده است، بررسی شود.

منابع و ارجاعات غیر انگلیسی زبان

آذری، زهرا و نوروز برازجانی، ویدا. (۱۳۹۱). خوانا کردن متن قالی پازیریک براساس متن آفرینش کتاب بندهش، *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، سال ۵، ش ۱۳، صص ۱۷تا۲۴.

آقاحسینی، حسین. (۱۳۹۱). فرصت نایاب در آینه صور خیال، *نشریه‌ی ادبیات پایداری دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، سال ۴، ش۷، صص ۱تا۲۷.

براتی، محمود و نافلی، مریم. (۱۳۹۰). صور خیال در شعر فرید «قادر طهماسبی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، ش۲۱. صص ۱۷۵تا۱۹۸.

تفضلی، احمد. (۱۳۹۳). *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*. به کوشش ژاله آموزگار، تهران: انتشارات سخن.

دریایی، تورج. (۱۳۸۹). تصحیحی در تاریخ طبری برحسب متن پهلوی بندهش، *بخارا*، سال ۱۳،شش۷۷ و ۷۸. صص ۲۰۱تا۲۰۶.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۵). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: انتشارات آگاه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹). *بیان*، تهران: فردوس.

طالبیان، یحیی. (۱۳۷۸). *صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی*، کرمان: مؤسسه‌ی فرهنگی و انتشارات عماد کرمان.

فرنبغ‌دادگی. (۱۳۹۰). *بندهش*. گزارنده: مهرداد بهار، تهران: توس.

مرادیان، بهمن و شیبانی‌فرد، فاطمه. (۱۳۹۲). فرجام شناسی براساس متن اوستایی هادختک نسک و متون فارسی میانه مینوی خرد و بندهش، *مطالعات ایرانی*، سال ۱۲، ش۲۴، صص ۲۶۵تا۲۸۴.

مهندس پور، فرهاد و طاووسی، محمود. (۱۳۸۴). بندهش در شاهنامه، *مرکز تحقیقات فرهنگ و زبان‌های ایرانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، سال ۴، پاییز ۱۳۸۴. صص ۱۹۹تا۲۱۴.

میرعابدینی، ابوطالب و بسمل، محبوبه. (۱۳۹۰). تحول صور خیال در شعر معاصر، *اندیشه‌های ادبی*، سال ۳، ش۹، صص ۴۹تا۶۷.

بی‌نا. (۱۳۸۷). *دانشنامه‌ی مشهور جهان (۳): بندهش: میراثی از ایران باستان*، برگرفته از سایت خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا): *[http://www.ibna.ir/fa]*. تاریخ بازیابی ۲۵/۴/۱۳۹۴.

References

Aqa Hosseini, H. (2012). A Study of Imagery in "Forsat Nayab (The Rare Opportunity), *Journal of Resistance Literature*, Shahid Bahonar University of Kerman, Vol. 4, No. 7, pp. 1-27.

Azari, Z. and Norouz Borazjani, V. (2012). Xānā kardane matne qālie pāzirik bar ɔsāse matne ɔāfarineʃ ketābe bundahish, *Naqshmaye*, Vol. 5, No. 13, pp. 17-24.

Barati, M. and Nafeli, M. (2011). Sovare xiyāl dar ʃeʔre farid "qādere tahmāsebi", *Research in Persian Language and Literature*, No. 21, pp. 175-198.

Bina. (2008). *dāneʃnāmeye maʃhure ǰahān (3): bundahish: mirāsi ʔaz ʔirāne bāstān*, Retrieved from Iran's Book: [http://www. Ibna.ir/fa], July 16th, 2015.

Daryayi, T. (2010). Tashihi dar tārixe tabari bar hasbe matne pahlaviye bundahish, *Bukhara Magazine*, Vol. 13, Nos. 77 & 78, pp. 201-206.

Farnabaqdādegi. (2011). *Bundahish*, Interpreted by: Bahar, M. Tehran: Toos.

Mirabedini, A. and Besmel, M. (2011). Tahavvole sovare xiyāl dar ʃeʔre moāser, *andishehaye adabi*, Vol. 3, No. 9, pp. 49-67.

Mohandespour, F. and M. Tavousi. (2005). *Bundahish dar fāhnāme, Iranian Languages and Culture Research Center,* Shahid Bahonar University of Kerman, Vol. 4, Autumn 2005, pp. 199-214.

Moradian, B. and F. Sheibanifard. (2013). farǰāmʃenāsi bar ʔasāse matne ʔavestāyi hādoxtak nask va motune fārsie miyāne ye minuye xerad va bundahish, *Journal of the Iranian studies*, Vol. 12, No. 24, pp. 265-284.

Shafiei Kadkani, M. (1996). *Sovare xiyāl dar dar ʃeʔre fārsi*, Tehran: Agah Pubs.

Shamisa, S. (2000). *Bayān*. Tehran: Ferdows.

Tafazzoli, A. (2014). *Tārixe ʔadabiyāte ʔiran piʃaz ʔeslām*, by Amouzegar, Zh. Tehran: Sokhan Pubs.

Tālebian, Y. (1999). *Sovare xiyāl dar ʃeʔre fāʔerāne sabke xorāsaāni*, Kerman: Emade Kerman Cultural and publication Institute.

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Sohrabi, R., Mosleh, M. & Sayyad Kuh, A. (2017). The Study of Figures of Speech (Simile, Metaphor, Trope, and Metonymy) in Bundahishn. *Language Art*, 2(3): 47-64, Shiraz, Iran.[in Persian]
DOI: 10.22046/LA.2017.16
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/17

Language Art,2(3):pp.47-64, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.16
Article No.: 23.43.13965.4764

ORIGINAL RESEARCH PAPER

The Study of Figures of Speech (Simile, Metaphor, Trope, and Metonymy) in Bundahishn

Razieh Sohrabi [1]
Ph.D. Student in the Philosophy of Education, Shiraz University Iran.

Maliheh Mosleh[2]
Ph. D. Student in the Persian Language and literature, Epic Poetry, Shiraz University, Iran.

Akbar Sayyad Kuh[3]
Professor, Persian Language and Literature Department, Shiraz University, Iran.

(Received: 15 April 2017; Accepted: 5 June 2017)

This research aims at the study of figures of speech in Bundahishn. The research paradigm is of the qualitative type, and it is conducted using the content analysis method. The first hand source on which the research has been done is that of translated by Mehrdad Bahar to Contemporary Persian. The results of this research indicate that among the aforementioned figures of speech, simile has the highest frequency. And among different kinds of simile, sensuous simile has the highest frequency. After that comes sensuous-reasonable similes as more frequent which is used for making concepts more abstract. It seems that simile is one of the most efficient and expressive devices which is used mostly for making educational, philosophical, and abstract concepts pertinent to Creation and other subjects more receivable and concrete. In between, there are some issues which are sensuous, but normally, they are too hard to be understood; however, simile has made them more illuminated. In this work, only one metaphor was found while there is no figures of speech such as metonymy and trope. Maybe, because metaphor, metonymy, and trope make an educational work more difficult and complicated rather than being effective and illuminating. It seems that in this work, the most useful and deliberate style for teaching educational concepts has been used.

Keywords: Bundahishn, Figures of Speech, Simile, Metaphor, Metonymy.

[1]E-mail: sohrabiraziye@yahoo.com
[2]E-mail: malihemosle@yahoo.com
[3]E-mail: ak_sayad@yahoo.com

Language Art,2(3):pp.65-82, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.17
فصلنامه هنر زبان، دوره ۲، شماره۳، سال ۲۰۱۷، از صفحه ۶۵ تا ۸۲

التّخييل الذّاتي/ إضفاء التّخييل على التّجارب الشّخصية

ذاكرة الماء لواسيني الأعرج- أنموذجا

الأستاذة حسينة لعوج[1]
جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر

(Received: 20 June 2017; Accepted: 29 July 2017)

ملخص

تختلف الرّواية السّيرذاتية عن السّيرة الذّاتية الحقيقية باعتبار هذه الأخيرة تعتمد الوقائع الشخصية والحقيقية للذّات الكاتبة، ولا يجوز لها أن تقول شيئا أو أن تتحدّث عن أمر لا علاقة لها به بتاتا. ويوثّق الكاتب ضمنها تجربته الشّخصية وفق الشّروط التي ارتضاها فيليب لوجون. في حين أنّ الرّواية السّيرذاتية تنتمي إلى الجنس الرّوائي الّذي يلجأ الكاتب فيه بالدّرجة الأولى إلى عنصر الخيال في عمله الأدبي مستفيدا من العوامل والتّقنيات التي تجعل من روايته عملا أدبيا راقيا بتوفّره على ما يسمّى بالجمالية. والدّليل على ذلك أنّ الرّواية السّيرذاتية يطلق عليها حاليا مصطلح "التّخييل الذّاتي" لميلها إلى الخيال أكثر في تصوير الوقائع الحقيقية. حيث أنّ الكاتب يقوم بنقل الواقع إلى الآخر بصيغته الإبداعية.

الكلمات الأساسية: التّخييل الذّاتي-الرّواية السّيرذاتية -السّيرة الذّاتية -لعبة الضّمائر- الوصف التّصويري- المونولوج- تقنية الحوار- الجمالية.

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

المقدمة:

الرّواية جنس أدبي فسيح يفتح المجال واسعا للروائيّ في أن يعبّر عن نفسه وعن مكنوناته وأن يلج باب المسكوت عنه في الواقع فيستنطقه كيفما شاء وعلى وجه الخصوص المضامين الاجتماعية؛ وخاصّة مع الرّواية المعاصرة التي عرفت تطوّرا مذهلا في شكلها وفي مضمونها في الوقت ذاته.

يتطرّق العمل الرّوائي إلى مواضيع عديدة: كالقضايا الاجتماعية، التّاريخية، السّياسية،... فيطلق عليها اسم ذلك الموضوع الّذي تتحدّث عنه. فيقال مثلا الرّواية الاجتماعية أو الرّواية التّاريخية، أو غيرها. كما يتعرّض الكاتب الرّوائي في بعض الأحيان إلى الكتابة عن ذاته، عن حياته الخاصّة، على شكل يوميات أو مذكّرات وهو ما يسمّى بالسّيرة الذّاتية كما يسمّيها فيليب لوجون[1] ووصفها بأنّها "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي لوجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصّة"(فيليب لوجون ١٩٩٤، ٢٢). بمعنى أنّ السّيرة الذّاتية لا تخرج عن نطاق الذّات الكاتبة وذلك عن طريق الحديث عن نفسها وعن خصوصياتها. فكتابة السيرة الذاتية "نابع من دافع داخلي في أعماق صاحبه، أو قُل دوافع عدّة، أوّلها إطّلاع المتلقي على تجربته المؤلمة في الحياة منفّسا عن أشجانه وآلامه، وليثبت للجميع قدرته على تجاوز الصّعاب، وأنه لم يصل إلى ما وصل إليه إلّا بالجهد والمشقّة والعناء... خاصة إذا كان صاحب الحديث... قد وصل إلى مكانة من المجد والتقدير، فيطريه ثناء الناس عليه..."(شعبان عبد الحكيم محمد، ٢٠٠٨، ٩٣- ٩٤).

وهذا يعني أنّ السيرة الذاتية "هي جنس أدبي ينطلق من اهتمام الإنسان بسيرته الشّخصية، وهذه السّيرة تنهض على مداميك وثوابت أساسية، ولا يقاس تحقّق هذا الجنس الأدبي على المستوى الإنجازي إلّا بمدى إحكام الكاتب لنسج ضفيرة هذه الثوابت بعضها ببعض"(عبد الملك أشهبون٢٠٠٧، ٧١). لكن هذا لا يمنع بتسرّب ظلال السيرة إلى الرّواية الموسومة بالمحكيّ الذّاتي.

١- مفهوم الرّواية السيرذاتية:

تختلف الرواية السيرذاتية عن السيرة الذاتية الحقيقية باعتبار هذه الأخيرة تعتمد الوقائع الشخصية والحقيقية للذّات الكاتبة، ولا يجوز لها أن تقول شيئا أو أن تتحدّث عن أمر لا علاقة لها به بتاتا. ويوثّق الكاتب ضمنها تجربته الشخصية وفق الشروط التي ارتضاها فيليب لوجون. في حين أنّ الرواية السيرذاتية تنتمي إلى الجنس الروائي الذي يلجأ الكاتب فيه بالدرجة الأولى إلى عنصر الخيال في عمله الأدبي مستفيدا من العوامل والتقنيات التي تجعل من روايته عملا أدبيا راقيا بتوفّره على ما يسمّى بالجمالية. والدّليل على ذلك أنّ الرّواية السيرة الذّاتية يطلق عليها حاليا مصطلح "التخييل الذّاتي" لميلها إلى الخيال أكثر في تصوير الوقائع الحقيقية. حيث "إنّ من أساسيات الكتابة السيرذاتية عامّة، وأدب المذكّرات خاصة، أن تغدو الذّات الكاتبة، ليست من

[1] Philippe Lejeune

يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي أيضا من ينقله إلى الآخر بصيغته الإبداعية"(عبد الملك أشهبون٢٠٠٧، ٢١) وهكذا يترصّد الباحث/ الناقد "علاقة النص بالمعطيات الخارجية المسرودة في تفاعلها مع رؤية الكاتب الفنيّة والفلسفية والتاريخية" (عبد الملك أشهبون٢٠٠٧، ٢١) بدل البحث عن علاقة الذات الكاتبة بالنص. ولهذا تعتبر الرواية السيرذاتية "فنّا أدبيا يلزم صاحبه بالصّدق في أحداث حياته مستخدما تقنيات الرواية، في تصوير الأحداث، وتلوينها بوجدانه، والوقوف على شخصية صاحبها نافذا إلى الأعماق بالاستبطان وتحليل المشاعر، وخلق نسيج روائي يتوافر فيه الإحكام والاتّساق الفنيّ، ورسم ملامح شخصياته، وتصوير الأحداث وتطوّرها، ناهيك عن استخدام الحوار"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٧).

تميل الحكاية بضمير المتكلّم إلى الكتابات السيرية الذاتية التي تتجه نحو النفس مباشرة لسبر أغوارها، حيث يغتدي كلّ سرّ من أسرار الشريط السردي متصاحبا مع الأنا السارد، فيتيح للسارد "الحديث من الداخل، وتجعله يتعرى في صدق وإخلاص وبساطة أمام الفعل السردي، أو أمام المسرود له"(عبد الملك مرتاض ١٩٩٨، ١٤٧)، ذلك أنّ الرواية السيرية الذاتية أكثر غنى من السيرة الذاتية المجردة من الخيال و"اللجوء إلى ضمير "الأنا" في السّرد الروائي يجعل من الأثر الفني رواية اعتراف"(فيليب لوجون ١٩٩٤، ٢٢) فمرجعية هذا الضمير جوانية، في حين أنّ مرجعية "هو" خارجية.

إنّ مرجعية محكي الذّات غالبا ما تكون داخل الرّواية باعتبارها النّسيج الحكائي المؤسّس على الخيال مع التأكيد على أولوية ومركزية البناء الرّوائي ويكون ذلك حسب متطلّبات الرواية المعاصرة، وهكذا يمكن للذات الكاتبة أن تمزج بين ما يسمى بخطاب التخييل وواقعية الخطاب الذّاتي الاعترافي. ذلك أنّ التّخييل الذّاتي يهدف إلى التأريخ لمرحلة معينة من حياة الذّات الكاتبة، مرحلة عاشها بكلّ ما اعتراها من ضروب القمع والاضطهاد ونسف الحقوق والحياة وخاصّة في الرّوايات السيرالذّاتية النّسائية؛ ما يدفع بالكاتب إلى التّعبير عن هذه التجارب المختلفة عن طريق الكتابة عن الذات وفق منظور نقدي وفكري له آلياته. ولم يعد "مفهوم التخيّل في عصرنا رسم الصّورة الفنيّة متقوقعا في إطار منظومة البلاغة القديمة (تشبيه- استعارة-...) ولكن التخيّل يقوم برسم المشهد فنراه شاخصا أمامنا"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٩). فوظيفة الخيال هو نقل "الفكرة الجامدة إلى مشهد حافل بالحركة والنّبض والحياة، وهذا ما بنيت عليه الرّواية السّيرة الذّاتية الرّوائية"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٩).

ومن الأساليب التي تؤدّي الوظيفة الشّعرية داخل العمل الرّوائي ونخصّ بالذّكر هنا الرّواية السيرة الذّاتية علاقات التفاعل الأجناسية أو ما يصطلح عليه بالتّلاقح الأجناسي في السّاحة النّقدية الأدبية. وهو عبارة عن التقاء أو مزج أنواع أدبية وأخرى غير أدبية داخل العمل الأدبي الذي يسهم في خلق المتعة الفنية والجمالية داخله (العمل الأدبي) كاليوميات والمذكّرات والرّحلات وغيرها.

ولقد سايرت الرّواية الجزائرية الواقع حيث تطرّقت لمختلف التغيّرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت بطريقة أو بأخرى في إحداث هذه التطوّرات وهذه المستجدات. لأنّ الرّواية السيرذاتية تعمل على مراعاة "التناسب بين سرد حياة الكاتب وسرد أحداث الواقع المعيش من حوله"(شعبان عبد الحكيم محمد ۲۰۰۸، ۱۸۰) لكن بالقدر الذي يخدم فنيّة السّيرة، لئلّا تتحوّل السيرة الذاتية إلى تأريخ للواقع بحيثياته. ولهذا تختلف قراءة النّصوص الرّوائية باختلاف طبيعة خطابها وموضوعها.

۲-السّيرة الذاتية وإضفاء التّخييل الفنّي:

إذا كان النص الروائي بنية نصيّة يقوم بها راو، حيث يقوم بإرسال رسالة ما إلى المتلقّي، أي نقل المرويّ إلى المرويّ عليه، ومن هنا تبرز وجهة النّظر للرّاوي التي من خلالها يقدّم الأحداث إلى المتلقّي، لكن الرّاوي في السيرة الذّاتية ولاعتماده على الحقائق، يختلف عن الرّاوي في الرّواية، التي تعتمد على المتخيّل "فالرّاوي في السيرة الذاتية شخصية واقعية (حقيقية) لحما ودما، وله وجوده الماديّ في الواقع، ويقوم بالحكي ملتزما الصدق (الواقعي) للأحداث التي يرويها وعلى مقدار صدقه يكون تأثير نصّه في المتلقّي، لأنّه يعبّر عن أعماقه، فيكون حديثه من القلب إلى القلب ولا يتسنّى لسيرته الخلود إلّا إذا كان متّصفا بالصّدق، معبّرا عن شعوره الدّفين وأعماق نفسه"(شعبان عبد الحكيم محمد ۲۰۰۸، ۱۲۵)، وبهذا الشّكل يضمن لسيرته القبول والخلود وتجاوب القارئ معه وجدانيا. ويكون هذا بلغة فنيّة راقية "إذ أنّ اللّغة بمخزونها التاريخي بمقدورها أن تشكّل ترياقا يعيد بعث الحياة من جديد"(عبد الملك أشهبون ۲۰۰۷، ۵۸)، ذلك أنّ الكتابة عن الذّات "استباق للحظة الموت المسكوت عنه. فأنْ يكتب الإنسان يعني، كما يقول أندري جيد، أن يضع شيئا بعيدا عن الموت"(عبد الملك أشهبون ۲۰۰۷، ۵۸).

لكن ومع الكتابات الذّاتية الحديثة وخاصّة النسائية منها، ومع الدّراسات النّقدية المعاصرة لم يعد حكي الأحداث الواقعية معيار الصّدق أو الكذب، فالمتخيّل الذّاتي أضحى أيضا "من حقائق الذّات، وعلى القارئ أن يقرأ كيفية صيّاغة هذا المتخيّل للوصول إلى حقائق الذّات. فمفهوم الحقيقة نسبي، ولذا فهو قابل لإعادة الصيّغة، كما فعل فيليب لوجون فصار بمعنى الكذب بصدق"(لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۱۰) وعلى الباحث/ النّاقد أن يتقصّاه ويتواطأ معه. وعلى الكاتب المبدع "التحلّي بكبرياء أمام هذا الفنّ الإبداعي الجليل الّذي يدخل في نطاق الأدب الشّخصي" (عبد الملك أشهبون ۲۰۰۷، ۲۳). لأنّه سيعمل على كتابة مذكّراته وحياته الشّخصية بما فيها من عثرات وانزلاقات، لكن بصيّغة فنيّة.

انطلاقا من هذا المنظور لم تعد المطابقة بين المؤلّف والشّخصية معيارا للسّيرة الذّاتية الحقيقية، ولم يعد معيار الصّدق "المعيار الّذي نقرأ به السّيرة الذّاتية، فقد أصبح هذا المعيار مكرّرا، وقد بحث فيليب لوجون ذاته عن صيغة أخرى يتمّ بمقتضاها النّظر إلى هذا الجنس الأدبي،

الّذي استلزم وقتا طويلا حتى يستقرّ في شكل أدبي قابل لدراسة السير الأدبية" (لطيفة لبصير٢٠١٣، ٢٧) وبالتّالي أصبح الكتّاب يجدّدون في كتابات التّخييل الذّاتي.

يخضع بناء الأحداث في الرواية السيرذاتية "لطريقة البناء المتتابع للأحداث، وفيه تسير الأحداث سيرا طرديا، تبدأ الأحداث ببداية حياة صاحبها وتنتهي بآخر حدث للفترة الزّمنية التي يقف عليها المؤلّف (الراوي أو السارد) من حياته"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٥) ويقوم الرّاوي في هذه الحالة بدور الرّاوي المشارك الراصد الذّاتي الغيري، أي يقوم بعملية السرد على نفسه وعلى غيره في الآن ذاته. وفي الحقيقة هناك ميزتان فنيّتان "لبناء الأحداث في السّيرة الذّاتية الرّوائية، وفي الأدب عامّة، وهما خضوع الأحداث لمبدأ الانتقاء، والملمح الثاني هو أنّ الفنّ يضفي على الأحداث طابعا جماليا، فنرى الشيء في عالم الفنّ أجمل من عالم الواقع حتّى لو التزم المبدع بالواقعية في صياغة عمله الفنيّ"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٦٥). وذلك لاعتماده على التقنيات الفنيّة التي تضفي على عمله الأدبي مسحة جمالية تُمتِع النّاقد/ الباحث من جهة، وتحفّزه على دراسته وتحليله من جهة أخرى.

لا تعرف الرّواية السّيرة الذّاتية الاستقرار "لذلك، فإنّ مصطلح التّخييل لم يعد حكرا على الرّواية، والقصّة القصيرة، والشعر، وأجناس أدبية أخرى، بل أصبح مكوّنا أساسيا من مكوّنات السيرة الذاتية"(لطيفة لبصير٢٠١٣، ٤٥) بغضّ النّظر عن الأحداث والحقائق المروية فيها، وقد أصبحت الدّراسات الأدبية النّقدية تستخدم مصطلح التّخييل وبكثرة.

٣-موضوعات المحكي الذّاتي:

تعمل الرواية السيرة الذّاتية على رصد تحرّكات الإنسان المختلفة: الاجتماعية منها والثقافية، والسياسية... "وليس بدعا أن تحكي الرواية واقع الإنسان، فقد أصبحت منذ زمن تؤدّي دورا مهمّا في رصد تدفّقاته الوجدانية، ورسم استراتيجيته الفكرية والجمالية، والتفت حوله بهدف احتواء همومه واهتماماته وآماله، بفضل امتلاكها تقنيات فنيّة، وقيم جمالية، تكفل لها استنطاق النوازع الإنسانية الكامنة داخل الذّات الواحدة أو الذّوات المختلفة"(الشريف حبيلة ٢٠١٠، ١) ذلك أنّ الرّواية النّاضجة والنّاجحة هي تلك التي "تتفاعل عناصرها داخل الوجدان بتأثير من أحداث مأساوية معاشة في زمن حارّ، ممّا يدفع على قراءة الرّواية؛ وعليه فبقدر ما يكون التّعامل مع الواقع بعمق بقدر ما يكون إنتاج جماليات ذلك الواقع"(الشريف حبيلة ٢٠١٠، ٢) داخل الرّواية أكثر إقناعا وأوفر تأصيلا لأنّها تقوم باستنطاق المسكوت عنه عن طريق تلك التقنيات التي تعتمدها في سرد الأحداث.

تتمثّل ظاهرة العنف من الظواهر التي تتناولها الرواية الجزائرية باقتضاب ذلك لتأثيرها القويّ على الروائي الجزائري خاصة خلال فترة الأزمة، فترة التسعينيات "وهذا أكيد ما دام الأدب لا ينفصل عن الحياة الاجتماعية وطبيعة الفترة التي عاصرها المبدع، فالأدب من المجالات التي تعتمد

مباشرة على الواقع مصدرا أساسيا في إنتاجها الإبداعي"(الشريف حبيلة ۲۰۱۰، ۲) وتعتبر الرواية أهمّ جنس أدبي في تصويرها لواقع الحياة في تلك الفترة وهكذا نجح الروائي في معالجة الواقع أكثر من المصادر المتخصّصة "لأنّ الرّوائي يستعرض جوانب هامّة من الواقع الاجتماعي، بصورة تحليلية نقدية، حتّى لكأنّ الرواية الجزائرية التي كتبت خلال الأزمة واتخذتها موضوعا هي الحقبة ذاتها"(الشريف حبيلة ۲۰۱۰، ۲) ذلك لأنّ الروائي في عمله الأدبي وعن طريق تلك التقنيات وتلك الإجراءات الكتابية يكتب عن هذه الظاهرة أو تلك بطريقة خيالية وفنية تمتع القارئ وفي الوقت نفسه تعطيه انطباعا حقيقيا عن تلك الحقبة التي يكتب عنها.

يعدّ العنف "إشكالية معقّدة تتجاوز البعد السياسي والاجتماعي، لتصاحب كلّ عمل قولي أو فعلي، يصاحب في جوهره كلّ ممارسة تحويلية اجتماعية كانت أو ثقافية أو خطابية. فهو سلوك فعلي أو قولي يستخدم القوّة، أو يهدّد باستخدامها لإلحاق الضّرر والأذى بالذّات، أو بالأشخاص الآخرين، وتخريب الممتلكات للتّأثير على إرادة المستهدف"(الشريف حبيلة ۲۰۱۰، ۱۱). ومن الكتّاب الّين خاضوا مجال الكتابة في موضوع العنف وعبّروا من خلال رواياتهم عن راهن عنيف كلّه قتل ودمار، خاصّة فترة السبعينيات نجد عبد الحميد بن هدوقة في "ريح الجنوب"، والطاهر وطار في "اللّاز" و"الزلزال" وغيرهم، حيث اعتمدوا الكتابة الروائية باللّغة العربية للتّعبير عن الواقع الجزائري بكلّ تفاصيله وتعقيداته، فتارة يرجعون في كتاباتهم إلى الثورة المسلّحة، وتارة أخرى يكتبون عن تلك التبدّلات السياسية والاجتماعية الجديدة التي استحدثت بعد الاستقلال، وقاموا بصياغتها وفق كتابة روائية فنية جديدة، وذلك من خلال انخراطهم في السّلك السّياسي ومعايشتهم للحدث والمساهمة فيه؛ إنّ هذه الزّمرة من الروائيين ينتمون إلى جيل الثورة والاستقلال.

ومن الكتابات الرّوائية أيضا في هذا المجال والمكتوبة تقريبا في نفس الفترة، نجد رواية "عزّوز الكابران" لمؤلّفها مرزاق بقطاش؛ يتحدّث فيها عن العنف الّذي تلجأ إليه السّلطة، ويريد الشّعب بمن فيهم شيخ الجامع التغلّب على هذه الظاهرة الشنيعة، وهو ما يجسّده ذلك الحوار الّذي تبادله هذا الشّيخ مع المعلّم داخل السّجن، فيؤنّبه على عدم تلبية الرسالة الحقيقية للمعلّم ألا وهي تعليم الأطفال الحقيقة، كما يحرّضه منجهة أخرى على التمرّد على عزّوز الكابران.

يمارس النّظام السياسي العنف من خلال "أجهزته القهرية كالجيش والشرطة، والمخابرات والقوانين الاستثنائية. والعنف الشّعبي الموجّه من طرف المواطنين إلى النّظام، وهناك نوعان من العنف الشعبي تمارسها أجنحة السلطة بعضها ضدّ بعض، أو قوى وجماعات: ضدّ قوى وجماعات منافسة لأسباب سياسية أو اقتصادية أو... وعادة ما يرتبط العنف الشعبي بمسألة شرعية النظام الّتي تأخذ في التآكل نتيجة عدم كفاءة أداته الاقتصادي، وكذا لغياب آليات التّوزيع العادل للثّروة والسّلطة والقوّة"(الشريف حبيلة ۲۰۱۰، ۱۱).

٤-ذاكرة الماء:المحكي الذّاتي وظاهرة العنف:

كتب واسيني الأعرج رواية "ذاكرة الماء" كما يصرّح هو بنفسه: داخل اليأس والظلمة بالجزائر ومدن أخرى على مدار سنتين من الخوف والفجيعة بدءاً من شتاء ١٩٩٣، أي منذ ذلك اليوم الممطر جداً، العالق في الحلق كغصة الموت والذي لم تستطع ذاكرته لا هضمه ولا محوه بين دهاليزها ورمادها، وأنهي بالجزائر في سنة ١٩٩٥، ذات يوم شتوي عاصف على واجهة بحر خال لم يكن به إلّا أنا وامرأة من رخام ونور ونورس مجنون كان يبحث عن سمكة مستحيلة ضاعت داخل موجة جبلية.

تحكي الروايةُ ذاكرةَ الماء. وهل للماء ذاكرة! إنّها ذاكرة واسيني الأعرج أو بعضاً منها، ذاكرة جيله الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلّم، وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون.

ذاكرة الماء مجرّد صرخة من أعماق الظّلام ضدّ الظّلام، ومن داخل البشاعة، ونشيد مكسور للنور وهو ينسحب بخطى حثيثة لندخل زمناً لا شيء فيه ينتمي إلى الزمن الذي نعيشه.

تعتبر رواية "ذاكرة الماء" لواسيني في مجملها تجربة شخصية ومعاناة ذاتية خلاصة في الحقيقة لتجارب فنية متعددة كالواقعية بأشكالها المتجددة والاستفادة من التاريخ البشري والعمراني والاجتماعي والتوثيق الصحفي والإخباري. ومن هنا يمكننا الاعتراف بمقدرة واسيني الفنيّة والرّوائية في هذا الجانب بالذّات لأنّه قد استفاد من أشكال فنيّة مختلفة اكتسبها من قراءاته الأدبية بالعربية والفرنسية على السّواء وأيضا من اشتغاله بالنّقد وتمثّلها حتّى صارت جزءا منه وأخرج بها أحداث الرّواية بهذا الشّكل الفنّي الّذي يستهوي كلّ قارئ ويشدّ كلّ ناقد/ باحث. ولقد "جاء هذا العمل في نسق روائي جميل وممتع، لنعيش مع صاحبه من بداية السيرة حتى آخرها، في تعاطف ومشاركة وجدانية معه في أتراحه وأفراحه، معاناته وابتساماته، ضعفه وقوته... صدقه وصراحته"(شعبان عبد الحكيم محمد ٢٠٠٨، ١٩٤) التي أضفت على سيرته الذاتية الروائية عمقا نفسيا مؤثّرا.

تدور أحداث الرّواية في مجملها في فترة زمنيّة جدّ محدودة لا تتعدّى اليوم الواحد؛ من الرّابعة صباحا إلى السادسة مساء، مقيّد ببرنامج يومي هو كالآتي: "أوّلا: رسالة إلى مريم، ثانيا: المكتبة والبريد، ثالثا: المطبعة والاستفسار عن روايتي، رابعا: الحوار مع نادية في المطعم، الخامسة: المقبرة وحضور جنازة صديقي الفنّان، سادسا: العودة في حدود الخامسة" (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٢٢٩).

ولكن الزّمن النّفسي يتيح للكاتب الرّوائي كلّ الإمكانات الفنيّة التي تسمح له بالغوص في ماضي المجتمع الجزائري وحاضره وفي ماضي البطل الرّئيسي خاصّة، وطفولته وشهادته على بزوغ فجر الاستقلال وخروج الاستعمار. كما تعرض الرّواية تفاصيل دقيقة من حياة أسرته وبعض أقاربه

ومعارفه ودراسته وارتباطه بمريم زوجته ونشأة ابنيه وتربيتهما. يعرض كلّ ذلك تحت تأثير راهنه القاسي الذي يعيش فيه مهدّدا بالموت في كلّ آن متنكّرا بشوارب مستعارة لم يتعوّد لبسها مختبئا في بيت مجهول، مع ابنته الصّغيرة التي تحرسه كظلّه وتحمِل همّه وهمّ ما يحصل لمعارف الأسرة وأصدقائها.

ورغم التهديد المستمرّ بالموت والّذي لا يكاد يفارق البطل " موتي توقّعته كثيرا، ولم يحدث في أخطر الأمكنة التي توقّعته فيها. وها أنا ذا أخرج حيّا من خواء مقلق يشبه الموت في كلّ شيء. أحيانا أتعجّب كيف نجوت من الموت حتى الآن، مع أنّ الموت ظلّ في داخلي، هو المسألة الوحيدة المؤكّدة"(واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۸۹). ويراه في الحلم كما في الواقع، يواصل العيش تحت وطأته؛ ونظرا لهذه الحالة المزرية التي يعيشها البطل ينصحه الجميع بالهجرة، القريب والبعيد، بمن فيهم زوجته مريم، لكنّه يرفض هذا المقترح ويتجاهله. بل ينجز برنامجه اليومي بحذافيره ويستمتع بلحظات من الفرح والتواصل الإنساني.

وتعمل الأشكال السّردية المتنوّعة على دفع الأحداث الحكائية بشكل متناسق في انسياب فنيّ رائع، رغم تداخل المشاهد والأحداث الّتي تحكّم فيها الرّوائي واسيني بمهارة فائقة تشدّ ذهن الناقد/ الباحث، وتجعل من ذاكرة الماء وحدة فنيّة كاملة متكاملة وتجربة دالّة على نضج الرواية الجزائرية -على الرّغم من بساطتها الظّاهرة- إلّا أنّها رواية متقنة الصّنعة وتجربة محكمة، إلى جانب مجموعته الرّوائية الأخرى الّتي تشير إلى ثقافة واسيني الرّوائية.

تعود الرواية إلى فترة هامّة وحرجة من تاريخ الجزائر بعد فرحة الاستقلال وزخم الثورة تواجه فيها نفسها بعد حوالي أكثر من خمسين سنة من بداية الثورة التحريرية وأكثر من أربعين سنة من الاستقلال وصلت فيها الجزائر إلى طريق مسدود، بفعل الفساد السياسي والاقتصادي والانحراف الثقافي. إنّها فترة العشرية السّوداء "النّاس يموتون. الرّجال يذبحون كالأغنام ويحرقون، ويصرّون على مقاومة تكاد تكون غريزية، ويحدثني هو عن منصب رجل أُغتيل أو أُضطرّ إلى أن يترك بيته وناسه ويختبئ في مكان ما داخل هذه المدينة القاتلة؟ أيّ طالب، وأيّة جامعة، وأيّ أساتذة؟ وخراب في خراب. وموت يلد موتا آخر" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۲۳۸).

ولا تأتي أهميّة الرّواية من أسئلتها المفصلية الهامّة التي تطرحها بوضوح وجرأة وحدّة فقط، بل لكونها كذلك تجربة فنيّة بلغ فيها صاحبها درجة من النضج والصّدق الفنّيين واستفاد من أشكال سردية عديدة أصيلة ومعاصرة ومستحدثة ، دون أن يظهر فيها التقليد أو الولوع بالتجريب بل بقيت رغم هذه الاستفادة الإيجابية محافظة على نسبتها لصاحبها وعلى خطّه الفكري ونهجه الفنيّ. ولذلك تعدّ من أهمّ روايات العشرية السّوداء لموضوعها أوّلا، ولطريقة صياغتها الفنيّة ثانيا.

يساهم الشّكل الرّوائي بشكل فعّال في إبراز مضمون الرّواية معبّرا عن شخوص الرّواية المصدومين بواقعهم المرّ وراهنهم المرعب الذي يتخطّفهم فيه الموت من كلّ جهة ويتربّص لهم كلّ

حين. ولا يدع لهم إلّا فترات محدودة من الصّفاء يسرقونها من زمن الموت المفاجئ في كثير من الأحيان، والّذي استولى على المدينة كلّها وإذا به يفرض نفسه على ساكنيها الأبرياء، "أحلم أن يستمرّ هذا الشّوق وهذه الزّرقة التي تجتاحني، لكن حسابات الخوف تغطي كل هذه الألوان لتعوّضها بالدكنة والرعب والجوّ الرّمادي. فجأة أنغلق داخل ارتعاشة عندما تسحبني غابة بوشاي باتجاهها، غابة كانت إلى وقت ريب متعة العشّاق ومأوى المجانين، صارت فجأة مظلمة. وفي كلّ خطوة نخطوها، نترقّب مفاجآت الوجوه الغامضة التي تغلق الطرقات وتسدّ كلّ الممرّات، متنكّرة في أزياء عسكرية للجيش الوطني أو في ألبسة الدرك الخضراء...كيف ستواجه الموقف؟... هل ستتوقف أصلا عندما يخرجون لك من وراء شجرة؟ ... يتأمّلون داخل السيارة. يمسحونها بعيونهم ثمّ يطلبون منك أوراقك و... ماذا تفعل؟ كيف تواجه قتلة مدججين بالموت والخراب؟" (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٢٢٧- ٢٢٨).

وهذا المضمون المتأزّم والعنيف الّذي يبرز وبكلّ شفافية ذلك الرّعب والخوف السّاكن داخل مختلف الشّخصيات الحكائية وخارجها حتّى يبلغ الحناجر، يولّد تلقائيا الشّكل المناسب لهذه الرّواية من سرد متقطّع الأنفاس ووصف للمشاعر واسترجاع للذّكريات وحلم وحوار مع الذّات ومع الغير وغيرها من التّقنيات التي يتقصّاها واسيني في كتابة هذه الرّواية.

٥- ذاكرة الماء وتمظهرات التّخييل الذّاتي:

يخلق الأعرج رواية "ذاكرة الماء" من خلال العودة إلى زمن المحنة الّتي مرّت بها بلاد الجزائر، فترة العشرية الملقّبة بالسّوداء والّتي لا نزال نعيش ويلاتها ونتائجها إلى يومنا هذا.

صحيح أنّ واسيني الأعرج في ذاكرة الماء يحكي عن ماضي الجزائر المؤلم، لكن يتطرّق إليه من خلال العودة إلى طفولته والحديث عن أسرته، أي أنّه يضيء تلك الفترة الزّمنية الحالكة من تاريخ الجزائر من خلال حياته بتذكّراته ويومياته وهواجسه وآلامه، وما مرّ به في زمن لا يتعدّى اليوم الواحد.

يقول السّارد: "أمام هذه الكومة من الأوراق، والقصاصات الصحفية القديمة، لم أعد أتذكّر شيئا مهمّا سوى ما قالته العرافة لأمّي منذ أكثر من أربعين سنة، وقبل شهرين من ميلادي. كانت أمّي حاملا بي"(واسيني الأعرج ٢٠٠١، ١١).

في هذه اللّحظة الآنية يعود الراوي إلى الماضي البعيد، بل إلى زمن لم يخلق فيه بعد، إلى ذلك اليوم الّذي كانت أمّه حاملا به قبل شهرين من موعد الولادة. ولا يتذكّر الرّاوي هنا، في هذا المقام، أمام كلّ تلك القصاصات إلّا كلام أمّه عن تلك العرّافة التي نبّهتها بأن تسمي ولدها باسم أولياء الله الصالحين حتى لا يأخذونه منها وهو صغير؛ وكأنّ بالذّات المتكلّمة في هذا الملفوظ تلوم تلك العرّافة، بمعنى لو سمّته أمّه اسما آخر لكان ذلك أفضل بكثير، فالموت مرّة واحدة وبسلام أفضل من هذه الحياة التي يحياها اليوم تحت وطأة الخوف والموت المهدّد المستمر، وما يؤكّد هذا قوله:

"وها هو الزّمن الميّت يعود، ويمتلئ رأسي بالسّكاكين والرصاص والطّائرات التي أركبها مجبرا، والحديد الّذي أصبح حقيقة قائمة تملأ الدّماغ" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۲).

"في اللّيلة التي مضت، أو في ربعها الأخير (لأنّي لم أنم إلّا ساعات قليلة)، رأيت أشياء كثيرة في الحلم، أشياء محزنة: داستني سيارة فمزّقتني، ولكنّي في النّهاية، استطعت أن أقوم مثل طفل متهوّر بعد أن جمعت نفسي، قطعة قطعة ثمّ قمت. واستطعت أن أقف على قدميّ، بالرّغم من الصعوبات والاستحالات... رأيت ذاكرتي وأنا أضعها أمامي مثل العلبة المسحورة. كنت متردّدا بين فتحها أو عدم فتحها. في النهاية صممت على اقتحام سرّها. قفزت من داخلها حمامات وغربان ثمّ بحر أزرق وألوان رمادية وروائح وعطور، وأحجار وأتربة صفراء ورقيقة مثل حبّات الرّمل" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۳).

يستحضر السارد هنا تلك الكوابيس التي رآها في الرّبع الأخير من اللّيل كما يقول مستعملا الضمير المتكلّم الّذي يعود إليه هو بالذّات بصريح العبارة (لأنّي لم أنم إلّا ساعات قليلة) وبلغة بسيطة تعبّر عن ذاته المنكسرة، حتى إنّه يستعيد من خلال هذه الأحلام ذاكرته (رأيت ذاكرتي) التي وصفها بأوصاف غريبة تدلّ كلّها على الضّبابية التي يعيشها وكلّ تلك الانهيارات التي تمرّ بها البلاد.

أ-المحكي الذاتي ولعبة الضمائر:

"..... عندما كنت صغيرا، طلب منّي ذات مرّة أن أذبح دجاجة. هي دربة يقوم بها النّاس في القرية لتعويد الأطفال على منظر الدم، فالحياة قاسية وعلى الإنسان أن يمتلك أدوات المقاومة... ذات مرّة أُعطيت سكّينا حادّة. أوّل تجربة ذبح. كم كنت غبيًا. تنفست بعمق. كبّرت بشكل كلّما تذكّرته ضحكت" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۷۷).

يستحضر السارد هنا حدث هامّ من طفولته يتمثّل في طريقة تلقين الأولياء تربية العنف والقتل لأولادهم عن طريق نشاط تقوم به العائلات في أيّمهم العادية ألا وهو ذبح الدجاجة؛ لكن السارد هنا يصرّح بأنّه أُعطي سكينا ودجاجة ليقوم بعملية الذبح رغبة من الأولياء في تلقينه إيّاه منذ الطفولة مظاهر العنف والقسوة لأنّ ذلك من متطلبّات الحياة التي يَحْيَوْنَها.

"منذ أن أُغتيل صديقي يوسف فنّان هذه المدينة وشاعرها، أصبحت لا أنام بشكل جيّد، أشعر برغبة محمومة للعودة نحو الأعماق. نحو الطّفولات الضّائعة. نحو الحبر الأوّل ونحو رائحته ولونه البنفسجي. نحو القبلة الأولى. نحو الأشواق الأولى، وحتّى نحو الدّمعة الأولى التي لم نستهلك حرارتها بعد، لكن الشعور الّذي يجتاحني في البدايات الأولى لهذا اليوم لا يريحني مطلقا". (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۵) يستعمل السارد في ملفوظه هذا لغة شاعرية وشعرية في الآن نفسه، ما يبرز الطابع الشعري الذي يعتمده السارد. "إنّ هذه الجمل التي تتناسل في النص تطغى على الجمل الإخبارية، فالسيرة الذاتية تعقد ميثاقا آخر مع القارئ، ميثاق

يؤسّسه البعد التخييلي، والقارئ ينبغي أن يتلاءم مع هذا النوع من الوصف الذي يتأمّل الأشياء، وأن يتعاقد معه على أنه حقيقة أخرى من حقائق الذات التي تصوغه." (لطيفة لبصير٢٠١٣، ٧٧-٧٨) فعلى القارئ أيضا أن يتخيّل ذلك العالم الافتراضي الذي يخلقه الكاتب وأن يصدّقه.

ويقول أيضا: "تذكّرت المشهد الأخير للكابوس الّذي غاب عنّي. السّاحة كانت ملأى بالنّاس الذين يرتدون أقمصة بيضاء، وعليها بقع الدّم اليابسة، يلتفّون ويصرخون... شظايا المخ واللحم، تلتصق بالقضبان الحديدية الصّدئة التي كانت في أيديهم." (واسيني الأعرج٢٠٠١، ١٥)

لا يتكلّم واسيني في روايته السير ذاتية هذه بضمير المتكلّم المفرد بطريقة مهيمنة، إنّما يحدث وأن يعود إلى الضمير الغائب لإبراز ذاتيته أكثر وإضاءة مواقف كثيرة من حياته كالضمير الغائب "هو" وضمير الغائب الجمع "هم" كما كان شأن السير التقليدية في النصوص التخييلية التي كانت تترنّح بين مختلف الضمائر.

ويتجلّى ذلك أيضا في قوله: "أتذكّره الآن وهو واقف، عند موقف الحافلة، المواجه للمدرسة القديمة... كان يحمل على ظهره جرابا أسود... "(واسيني الأعرج٢٠٠١، ٣٨).

ب-الوصف التصويري والمحكي الذاتي:

كما تتّصف الرواية بالوصف التصويري للأحداث كقول السارد في وصف تلك العلاقة السحرية التي تجمعه بتلك المرأة الرخامية: "تبدأ سعادتي عندما أخلو بها. أفكّر أحيانا في نزعها من هذا المكان ووضعها في قريتي لأنّي أشعر بل على يقين، بأنّ مكانها الحقيقي هناك. وأحيانا أصعد إلى يدها وآخذها وأنا أتصوّر في داخلي أنّي أعزمها إلى شيء غامض، فتنصاع لي بهدوء... هذه المرّة اختلط وجهها بوجهي امرأتي الحمّام... أضع رأسي على ساقها، على زندها. أشمّ رائحة المرمر التي تشبه رائحة العرعار والكرّيش... أجلس على يدها الغليظة التي تتحمل بكلّ راحة جثّتي الصغيرة... وأنا في يدها مثل الحمامة، أتمنّى أن أطير، لكنّي عندما أنتبه للفراغ الفاصل... أخاف من الانكسار فأعدل عن فكرتي الأولى..."(واسيني الأعرج٢٠٠١، ١٢٦).

يصف السارد هنا تلك الجلسة الحميمية التي يختلي فيها مع هذا التمثال الرخامي، لكنّه في حقيقة الأمر يبرز ذاتيته أكثر من خلال هذا الوصف التصويري، بأنّه مع كلّ تلك الأوضاع المريبة التي تعيشها البلاد لا يجد لذّة للحياة إلّا بالاحتماء وراء وداخل هذا التمثال. إنّ ذاتية الكاتب متألّمة ومنكسرة تبحث عن الأمن والأمان، لكن وبما أنّه مقهور ومنهار داخليا ينتبه في الأخير إلى أنّ تلك المرأة ما هي إلّا تمثال من رخام، فيعود أدراجه ويعدل عن موقفه اتجاهها؛ وها هو يعود من جديد إلى طبيعته وأحاسيسه المقهورة.

ويقول عنها في موضع آخر معبّرا أكثر عن ذاتيته المنكسرة: "غمرتني سعادة سرعان ما انكسرت. ركب رئيس البلدية آلية البوكلان Le Poclain الضّخمة بأسنان حديدية قاطعة. وضع أحد العمّال

على رأسه خوذة صفراء. بدأت الألية التي كان يسوقها رئيس البلدية بنفسه تتحرك باتّجاه التمثال. ثمّ بدأ يحفر من تحت رجلي سيّدة الرّخام... قاومت الضربة الأولى. صفّق الناس بينما شعرت بمغص في أمعائي وكأنّ الضربة كانت مصوّبة نحوي... لم تكن سيّدة الرّخام تهتزّ أبدا... في الضربة السابعة بدأ التمثال ينحني شيئا فشيئا... في الضربة الثامنة مالت قليلا، وأدارت وجهها نحوي. مسحت عيني من جديد من الدمع... تذكرت مثلا عالقا برأسي. التماثيل عندما تنحني تنكسر... سقطت سيّدة الرّخام... كلّ شيء فيها تحوّل إلى ذرات... حتى الحمامة... اندثرت..." (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۲۸).

وهكذا انكسرت واندثرت نفسية الكاتب مع تحطّم سيّدة الرّخام التي كانت تبعث له ببصيص من الأمل في وقت لم يكن يعرف إلّا الدمار والعنف حتى مع الأشياء المجرّدة مثلما حدث للمرأة الرّخامية. فالأشياء التي يعيد السّارد النّظر فيها نابعة من العالم الخارجي، ولذا فأهميّة التذكّر تتحدّد في علاقتها بالآخرين، ولعلّ هوية الذات المتكلمة تنبني من خلال العلاقة مع الغيرية، ولا يمكن أن يسلم المتخيّل أيضا من هذا الضجيج الذي يصنع الذّات المتكلمة"(لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۷۱).

يقول السارد: "أنعطف نحو الشمال لأصعد باتّجاه حيّ الأبيار الذي شهد قبل يومين اشتباكات عنيفة. كان هادئا. لا شيء يثير الانتباه إلّا علامات الرصاص التي كانت شاهدا على مرور القتلة. محلات فارغة بعدما نهب كلّ شيء منها ونزعت أبوابها الزنكية... حيطان مثقوبة بمختلف العيارات... بعض السيارات المتفحمة ما تزال في المكان الذي نفذ فيه القتلة جريمتهم" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۲۳۱).

يحكي الكاتب حدثا واقعيا لكنّه من خلال هذا الحدث الواقعي ينسج نسيجا آخر. "إنّ التخييل الذاتي وفق هذا الاعتبار، يعدّد المحكيات التي يكون إطارها موازيا لبعض المواقف الواقعية التي عاشها الكاتب، ولكن المحتوى منسوج بشكل حرّ حسب قاعدة الكذب بصدق"(لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۷۷).

ت-المحكي الذاتي والمونولوج:

ومثلما يعمد السارد إلى الوصف التصويري يلجأ أيضا إلى المونولوج مبرزا تلك التناقضات التي يعيشها، وذلك الخوف الذي ينبعث من حالة القهر والقلق التي يعيشها الجميع، هو وعائلته وكلّ الشعب الجزائري، مخلّفة الإحساس بالفراغ. يقول السارد: "أقول في خاطري، لا بدّأن يكون البحر قد رحل نهائيا عن هذه المدينة. أتشجّع في أغلب أوقات الوحدة وأخرج بحثا عنه وعن الموجات الضائعة، وعن الوقوقات النادرة لنوارس ليلية أتخيّلها وهي تنقر بياض الموج المتكسّر على أطراف الصخور البركانية، في هذا المكان المعزول" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۱۵-۱۶).

من خلال هذا الوصف الذي يبتعد عن الحقيقة نلحظ حضور البعد الجمالي، بل إنّه يضفي طابعا روائيا على السّيرة الذاتية، ومنه حدوث التفاعل بين الواقع والمتخيّل إلى درجة صعوبة الفصل بينهما.

يعمل واسيني بصوغ هذه التداعيات عن طريق لغة شعرية يصف من خلالها حسرته وتألّمه جرّاء وضعية البلاد المخيفة. ويقول عنها في موطن آخر: "لم أفهم شيئا في رب هذه البلاد. أخشى أن تكون هناك جهة أو جهات تلعب برؤوسنا. البلاد في أزمة خانقة... إذا طالبنا بحقّنا قال لنا المسؤولون أنّ وضعية البلاد صعبة. وإن تحركنا، صرنا من صنّع الفتنة وتخريب الوطن، وإذا صمتنا، يركبون علينا... بين اختيارات اقتصاد السوق القاسية، وانهيار العملة... يا خويا قتلونا. كلّ اختيار فيه مسؤولية، فليتحمّلوها وليحسّوا بها مرّة واحدة في حياتهم" (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٦٥-٦٦).

ويقول في موضع آخر: "لم أجد رغبة في معرفة البقيّة. البقيّة كنت أعيشها في هذا الفجر القلق الذي لم تنسحب ظلمته بعد. كنت أبحث عمّا يختفي داخل هذه القصاصات وهذه المذكّرات التي لا يربطها رابط مطلقا، سوى كونها كومة من الكلمات، أينما رحلت، وجدتها تقتفي خطواتي؟ لقد صارت فيّ" (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٣٧).

ومن استبطانه لذاته تفكيره في التربية التي تلقّاها والتي يقول عنها: "شيء ما فيّ يتآكل كالنّار. حالة من العصيان والجنون حتّى وإن اختبأ وراء كلّ ذلك وجه الموت البشع. ومع ذلك أظلّ حنونا، ووديعا وطيّبا. هكذا ربيت. أحيانا ألعن هذه التربية. كلّما صرخت وجدت نفسي وراء القضبان. كلّ شيء يسقط على رأسي. في مطلع السبعينات سجنت، ولم أكن في الحقيقة أعبّر إلّا عن احتجاجي مع أصدقائي..." (واسيني الأعرج٢٠٠١، ٧٦).

إنّه في هذا الحديث الداخلي يعيب على نفسه تلك التربية التي تلقّاها في صغره ويلعنها لأنّه لم يجن منها سوى المتاعب التي زجّت به وراء القضبان.

"قلت في خاطري: موتي توقعته كثيرا، ولم يحدث في أخطر الأمكنة التي توقعته فيها. وها أنا ذا أخرج حيّا من خواء مقلق يشبه الموت في كلّ شيء. أحيانا أتعجّب كيف نجوت من الموت حتى الآن، مع أنّ الموت ظلّ في داخلي، هو المسألة الوحيدة المؤكّدة".(واسيني الأعرج٢٠٠١، ٨٩).

تكشف هذه الحوارات الداخلية عن التخييل الذاتي الذي يضفيه السارد على سيرته الذاتية. أنّه يجمع بين الرواية الفنيّة والسيرة الذاتية الواقعية، وهكذا نجده يسعى إلى إضفاء التخييلي على الواقعي.

تعمد العديد من الكتابات الذّاتية "إلى أسلوب التداعيات الذّاتية، ويأتي هذا الأسلوب كنتاج للعلاقة غير المتصالحة مع الواقع، فيكون الشّخص الّذي يتأمّل ذاته على هذا الشكل الشذري

يحاول من خلال هذه الشذرية أن يخلق بناء متماسكا للأنا"(لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۷۰) الشيء الذي نلحظه في جلّ السير الذاتية التي تعيش الاضطراب النّفسي.

"صعب عليّ أن أتحمّل كلّ هذه القساوة التي تأكلني من الدّاخل. لقد صادروا مني قائمة الناس الذين أعرفهم وأحبّهم. البارحة فقط كنّا نتقاسم بعض الأشواق والأفراح المسروقة، اليوم تحوّلوا إلى أسماء باردة على الشواهد وأرمات الشوارع وعلى مداخل البنايات الحكومية. أتمنّى في لحظات الضعف أن أتملّك طاقة للقتل، ولكن سرعان ما تقهرني أسئلتي المرهقة" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۷۷). فالمحكي الذاتي يتحوّل إلى مونولوج تذكّري طويل تهيم فيه الذات بحثا عن المعنى.

إلاَ أنَ السّارد في مقامه هذا، لا يحكي فقط عن أحداث وذكريات تخصّ ماضيه فقط التي أوردها عن طريق الذكريات والاسترجاعات، ولكنَه يسرد أيضا أحداثا حاضرة ومزامنة لفعل كتابة الرّواية جمعته والشّخصيات المختلفة المذكورة فيها.

"أحيانا أنا نفسي لا أفهم. شيء ما يشدّني إلى هذه القساوة. ربّما كانت صادية مخفية في الأعماق. ربّما كان الرّغبة في الكتابة. أعني البحث عن تجربة دونكشوتية أكثر منها تجربة واعية". (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۹۹).

فالسّارد هنا يتساءل عن سبب الإحساس بذلك الألم الذي يعتريه ومن خلاله يحاول أن يكتشف ذاته بمساعدة الكتابة بحثا عن الشّفاء.

ويقول السارد في موطن آخر حائرا: "ماذا يمكنني أن أفعل!؟ كلّ شيء بدأ يصغر إلّا هوّة المأساة. هل أقول لها غيابك يعذّبني، وأني كلّ ليلة أقاوم رغبات كثيرة في البكاء على مشارف هذا البحر الذي يسكنني؟ هل أقول لها، أني أفكر أحيانا في الانتحار بعدما انغلقت كلّ الأصابيح والأشواق؟

هل أقول لها، ما أودّ دائما قوله. اذهبي إلى أبعد نقطة ولا تلتفتي وراءك، لأنّك إذا التفتّ ستصيرين تمثالا من تراب، ثمّ حطاما".(واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۹۳- ۹۴).

يعكس هذا الحوار الداخلي نفسية السارد المنهارة وتلك التساؤلات اللّامنتهية التي تدور في خلده جرّاء خوفه على زوجته ومن مآلها وهي معه؛ إنّ نفسيته هنا منشطرة إلى قسمين: الأوّل هو حبّه لزوجته، والثاني رغبته في أن تتركه زوجته وتبتعد عنه إلى أبعد نقطة، لا كرها فيها إنّما حبّا لها وخوفا من ضياعه إيّاها إلى الأبد. ولهذا نلفى لغته في هذا المقام كلّها أسئلة لا تنتهي. والأمرّ من ذلك أنّها أسئلة ليس لها جواب، إنّما بقي يدور في فلك تلك التساؤلات المرعبة. ولهذا يلجأ الكاتب إلى أسلوب الدوران والإكثار من التّساؤلات التي لم ترد على شكل جمل متناسقة بقدر ما نجدها جملا تفكيكية حاملة لهموم الكاتب وشكاويه المتعدّدة. لأنّها بهذه الطريقة تعكس مشاعره وأحاسيسه اللّامستقرّة.

فالساردة غالبا ما تلجأ إلى التخييل التأويلي الذي يسهم في فهم الأشياء وإعادة النظر فيها من جديد. إنّ هذا البعد التخييلي يضع الساردة في كثير من الأحيان في حوار متواصل مع الذات، كأنّ الذات تتجه إلى ذاتها"(لطيفة لبصير٢٠١٣، ٦٩-٧٠). فضمير المتكلّم "وفق هذا الاعتبار لا يحيل على المراتب الثلاث: الكاتب- السارد- الشخصية، فالمتكلم هنا، هو الكاتب؛ غير أنّ السارد هو متكلّم من نسج الكاتب، وهو من يعيد صياغة الصورة التي يرغب الكاتب في أن يقولها، ولذا فهو يثرثر كثيرا لإضفاء الواقعية على سرده، غير أنّ هذه الثرثرة، هي التي تقوده إلى خلق عالم آخر لم يكن الكاتب يرغب في قوله"(لطيفة لبصير٢٠١٣، ٧٨).

ث-المحكي الذاتي وتقنية الحوار:

ومن تقنيات الشّكل الرّوائي إلى جانب التصوير والاستبطان الداخلي لتعرية النّفس استخدام الحوار الذي يطوّر الأحداث، ويكشف عن مواقف الشّخصيات، ومنه ذلك الحوار الذي دار بين السّارد وبين ابنته ريما حول مشروع السّفر إلى باريس للالتحاق بأمّها:

-"هل تريدين أن نخبر ماما أم نفاجئها في عنوانها؟

-لا. ستكون المفاجأة صعبة. يستحسن أن نخبرها".(واسيني الأعرج ٢٠٠١، ٨٧).

لينتقل بعدها مباشرة إلى إيراد الحوار الذي جرى بينه وبين زوجته مريم عن طريق الهاتف. يقول السارد: "عندما تلفنت لمريم، بدأت تبكي، مباشرة، حتى قبل أن أتحدّث.

-ولكن لماذا البكاء. أنا قادم مع ريما. العطلة الشتوية ستبدأ هنا بعد أيام.

-عاود واش قلت؟

-أنا جاي مع ريما.

....

-هاه... ربي جابك بين يدي. أنا اللي نمشيك ونساره بيك في باريس هذه المرة. ما عندك وين تروح مني!

-الحمد لله! سأتحرّر من عبء ثقيل.

-كبرنا يا السي موح.

...

-ومع ذلك أحذر. إني أفتقدك كثيرا، وسط هذا الخواء الجميل.

-وأنا كذلك. وريما أسعد مخلوقة في الدنيا".(واسيني الأعرج ٢٠٠١، ٨٧- ٨٨).

يعكس هذا الحوار التردّد الذي يعتري السارد في السفر إلى باريس بالرّغم من أنّه يحاول أن يقنع زوجته عبر الهاتف لأن تتهيّأ لاستقباله، إنّه في حقيقة الأمر يسافر إلى هنالك تلبية لرغبة ابنته ريما في السفر إلى أمّها. إضافة إلى أنّ تقنية الحوار هذه قد أضفت لمسة فنيّة إلى هذه السيرة الذاتية.

ومن بين المقاطع الحوارية التي تبرز شخصية السّارد، ذلك الحوار الذي دار بينه وبين زوجته مريم، لكن هذه المرّة كان الحوار بينهما وجها لوجه وفي أرض غير أرضيهما، هي مدينة باريس:

-ماذا أقول لكَ. أنتَ مجنون وأنا بدأت أتعب.

-وحياتك أنا سعيد جدّا ومطمئن على الأقلّ على سلامتك. الأطفال مسؤولية مرعبة.

-قُلْها لراسك. تموت لأجل ماذا. الوطن!! يحتاجك واقفا على قدميك.

-لا أملك أيّ جواب ولكنّي أشعر مع نفسي أنّ الوضع لم يصل بعد إلى درجاته القصوى.

...-

-قد تكون أنانيتي الصغيرة هي التي تبقيني وسط هذا الجحيم. قد تكون بطولة دونكشوتية لا معنى لها إلّا عندي. وعندي شخصيا.

....-

...-

-داخل الدّائرة المغلقة لا نرى إلّا الانغلاق لأنّنا نظلّ، شِئنا أم أبينا، نفكّر داخل هذه الدّائرة. لكن عندما نبتعد... سنكتشف الأشياء بشكل آخر، وربّما أكثر رزانة، وأكثر موضوعية" (واسيني الأعرج۲۰۰۱، ۹۱- ۹۲).

ونظرا لأهميّة الموضوع أوّلا، ولوضعية كليهما ثانيا، لأنّهما يتحادثان وجها لوجه يطول الحوار بينهما إلى غاية الصفحة ۹۳. ما أضفى على الرّواية شكلا جماليا.

لقد ساهم الحوار في إبراز طلاسم نفسه، كما كان الاستبطان النّفسي كاشفا لمشاعره وانفعالاته. وهذا يعمل على إضفاء العنصر الدرامي للرّواية فيجعلها تنبض بالحركة والحياة. والكاتب من خلال تقنية الحوار هذه يعمل على التّأسيس لكتابة جديدة على مستوى السيرة الذاتية، لأنّ "هذه السيرة الذاتية ليس همّها حكي الأحداث الواقعية، بل إعادة النّظر في هذا الواقع وصياغته صياغة أخرى" (لطيفة لبصير۲۰۱۳، ۶۹).

وبدراسة هذه التّقنيات نتبيّن درجة حضور البعد الجمالي بكلّ آلياته، على مدار الشّريط السّردي، ومدى إضفاء التخييل الذّاتي الذّي يضفي الطابع الرّوائي على السّيرة الذّاتية، ومنه نستشفّ هذه الازدواجية الحاصلة بين الواقع والمتخيّل.

المصادر و المراجع:

الشريف حبيلة، (٢٠١٠). **الرواية والعنف**، دراسة سوسيونصيّة في الرواية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، ط١، إربد.

شعبان عبد الحكيم محمد، (٢٠٠٨). **السيرة الذّاتية في الأدب العربي الحديث**، رؤية نقدية، دار العلم والإيمان للنّشر والتوزيع، ط١، كفر الشيخ.

عبد الملك أشهبون،(٢٠٠٧). **من خطاب السيرة المحدود إلى عوالم التخييل الذاتي الرحبة**، وزارة الثقافة، د. ط، فاس.

عبد الملك مرتاض(١٩٩٨)، **في نظريّة الرواية بحث في تقنيات السّرد**، الكويت، عالم المعرفة.

فيليب لوجون،(١٩٩٤). **السيرة الذاتية**، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء.

لطيفة لبصير،(٢٠١٣). **سيرهنّ الذّاتية- الجنس الملتبس**، محاكاة للدّراسات والنّشر والتوزيع، ط١، سوريا، دمشق.

واسيني الأعرج، (٢٠٠١). **ذاكرة الماء**، منشورات الفضاء الحرّ، ط١، الجزائر العاصمة.

References

Al-Sharif Habilat(2010). *al-riwayat wa al-anaf,* darasat susiwnasiyat fi al-riwayat al-jazirat al-mo'asir, al-alam al-kutub al-hadith, 1st edition, Erbed.

Sha'ban abdulhakim Muhammad(2008).*al-sirat al-zatiyah fi al-adab al-arabi al-hadith*, ruyat naqdiya, dar al-ilm wa al-iman lelnashr wa al-tawzi'e, 1st edition, kofr al-shaykh.

Abdulmalik Ashhabun (2007). *men khitab al-sirat al-mahdud ila awalim al-takhiil al-zati al-rahbat,* wizarat al-thiqafa, Fas.

Abdulmalik murtaz (1998). *fi nazariyat al-riwayat bahth fi taqniat alssard,* Kuwait, alam al-marift

Philippe Lejeune (1994). *Al-sirat al-zatiyat,al-mithaq wa al-tarikh al-adabi,* translated by: Omar Helli, al-markaz al-thaqafi al-arabi, 1st edition, al-dar al-bayza.

Latifa Labsir (2012). *saiiruhunna al-zatiya- aljins al-multabis, muhakimat leldirasat wa al-nashr wa al-tawzi'e, 1st edition,* Syria, Damascus.

Wasini al-A'araj(2001) *zakirat al-ma'*, manshurat al-faza al-hur, 1st edition, al-jazair al-asimat.

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Laoudj, H. (2017). Self-imagination/Add Imagination on Personal Experiences: Wacini Laredj's Dakira El-Ma (Water's Memory Model). *Language Art*,2(3):65-82, Shiraz, Iran. [in Arabic]
DOI: 10.22046/LA.2017.17
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/44

Language Art,2(3):pp.65-82, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.17
Article No.: 23.51.13965.6582

ORIGINAL RESEARCH PAPER

Self-imagination/Add Imagination on Personal Experiences: Wacini Laredj's Dakira El-Ma (Water's Memory Model)

Hassina Laoudj[1]
University of Mouloud Mammeri, Tizi-Ouzou, Algeria.

(Received: 20 June 2017; Accepted: 29 July 2017)

The autobiographical novel differs from the real autobiography since the latter relies on personal and real facts of the writing ego, and the writer is not allowed to say or talk of something that is not related to him. The writer includes his personal experience in the writing according to the conditions set by Philippe Lejeune. Whereas the autobiographical novel belongs to the novelistic genre in which the writer has recourse in the first place to the element of imagination in his artistic work, taking advantage of the factors and techniques which make his novel a higher artistic work since it provides aesthetics. The proof is that the autobiographical novel is given the term "Self-imagination" at present because of its propensity for imagination in describing real facts that the writer reports reality to others with his creative composition

Keywords: Self-imagination, Autobiographical Novel, Autobiography, Game of Pronouns, Imaginary Description, Monologue, Dialogue Techniques, Aesthetics.

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

Language Art,2(3):pp.83-110, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.18
فصلنامه هنر زبان، دوره ۲، شماره۳، سال ۲۰۱۷، از صفحه ۸۳ تا ۱۱۰

إشكالية مصطلح السياق في الدراسات القديمة والجديدة

يوسف نظری[1]
الاستاذ مساعد فی قسم اللغة العربية والأدب،
جامعة شيراز، الايران

(Received: 31 July 2017; Accepted: 26 August 2017)

ملخص

تعتبر إشكالية المصطلح من التحديات الراهنة في الدراسات النقدية واللسانية. للمصطلحات دلالات مختلفة في العلوم المختلفة، فضلاً على أن الكتّاب قد يستخدمون المصطلحات و ينوون منها دلالات تختلف من بحث إلى آخر. وهناك بواعث متعددة لتعدد الاصطلاح. أحيانا يبدع الكاتب أو المترجم مصطلحات جديدة رغم وجود نظائرها الشائعة. كما أنه قد يوظّف المصطحات في غير شأنها دون الاهتمام بالتفاوت الملحوظ في دلالاتها. إن مصطلح السياق من هذه المصطلحات النقدية واللسانية العويصة التي لها وظائف في الدراسات القديمة تختلف عن وظائفها في الدراسات الجديدة. فنجد المصطلح قد أطلق في الدراسات القديمة على السياق اللغوي وحده. كما أن لدى القدماء مصطلحات أخرى نحو الحال، الحال المشاهدة، المقام وسياق القصة تدل على ما نسمّيه اليوم بالسياق غيراللغوي. هذا وبينما قد يطلق السياق في الدراسات الجديدة على السياق اللغوي وكذلك السياق غيراللغوي. كما أنه قد يراد منه السياقان اللغوي وغير اللغوي متزامناً. فضلاً على أن هناك مصطلحات كثيرة أخرى للتعبير عن هذين السياقين و أحيانا يستخدم مصطلحا بدل آخر.

الكلمات الأساسية: إشكالية المصطلح، السياق، السياق اللغوي، السياق غيراللغوي.

[1]E-mail: yusuf.nazari@yahoo.com

المقدمة:

إن الكلمات لبنات تسخدم لصياغة الجمل. و بناءً على أن هناك وجوهاً مختلفة لتوظيفها من الحقيقي إلى المجازي و الحسّي و المعنوي، فلذلك تختلف معناها حسب الاستخدام. من جانب آخر لكل من هذه الوجوه طابع خاص تحتفظ به فلا يتغير من مجال إلى آخر. هذا الطابع المشترك من الدلالة يسمّى بالدلالة المركزية. و قد تكون تلك الدلالة المركزية واضحة في أذهان كل الناس كما قد تكون مبهمة في أذهان بعضهم. إذن لكل مصطلح معنى مركزي؛ و ما المعاني المصطلحة منها إلا نتاجاً لتوظيف الكلمة في مجالات محددة تضفي عليها دلالة متميّزة. فـ «حين تغدو الكلمة مصطلحاً علمياً تصبح لها دلالة معينة يكون أساسها المعنى المعجمي غالباً، لذلك لا بد من الوقوف عنده قبل مناقشة المصطلح الذي ينبني عليه البحث». (الجاسم ٢٠٠٧، ٢٥) فبما أننا ندرس مفردة السياق لغةً لتفهّم معناه كمصطلح، فنسعى إلى استقصاء أصول كلمة «السياق» في النصوص القديمة لكي يتسنّى لنا الحصول على معناها المركزي. و من ثم تأسيساً على المعنى المركزي الشائع في التعابير المختلفة، نعالج ما يقصد منها في الدراسات اللسانية القديمة و الجديدة و هو سياق الكلام.

السياق لغة

السياق و جذره (س و ق) مصدر (ساق يسوق سوقاً و سياقاً). و أصله (سِواق) قلبت الواو ياءً لكسر الحرف السابق عليه. لكن الملاحظ في الاستخدام اللغوي للفظ (سياق) إنه لا يطلق - كما هو المعتاد في إطلاق المصادر - على عملية السوق نفسها؛ أي على الحدث، بل هو يطلق على الكلام المسوق؛ أي على المُحدَث. و عليه، كان إطلاق هذا اللفظ على هذا المعنى من باب استعمال المصدر في الدلالة على اسم المفعول، تماماً كما هو الحال في المصدر (قول) المشتق من الفعل: قال يقول قولاً، فاللفظ (قول) يُستعمل بمعنى اسم المفعول، أي بمعنى الكلام المقول. تقول: هذا قول فلان، أي: ما قاله من كلام. (صالح ٢٠١٠، ٢٦٨)

إن السياق مفردة قديمة تطورت عبر العصور متأثرة بالتغيرات التي قد تسمى بالتغير الدلالي و التطور الدلالي. و في منحى التحليل الدلالي لا بد من مراعاة الترتيب التاريخي للمعاني «فوجود معنيين لمفردة واحدة يحتم: أن أحد المعنيين سابق، ثم يحتم أن المعاني المادية المحسوسة أسبق من معاني الذهن». (شاع الدين ٢٠٠٠، ١٠٧) و هذه الأسبقية للمعاني المحسوسة لها تبرير منطقي، حيث إن الطفل في البدء يتعرف على المحسوسات ثم شيئاً فشيئاً بتطوره العقلي يدرك المعاني المعنوية التي تترتب على المصطلحات و التعابير. فالإنسان في مجرى تطوره العقلي يتعرف بداية على المحسوسات ثم يرتّب عليها معان معنوية أيضاً. و بناءً على هذا الأصل تبرّر مثلاً كثرة التشبيهات الحسية في الأدب الجاهلي، التي لا نجد لها مثيلاً في العصور المتأخرة التي تطوّر فيها العقل العربي بتطور العصر.

لكلمة السياق أيضا ككثير من المفردات، معنى حقيقي و معان مجازية، أو معان تطلق على الأعمال الحسية و معان تستعمل لغير الحسية. فنستقصي تاريخ هذا اللفظ، انطلاقاً من أقدم المعاجم العربية و هو **العين** لخليل بن أحمد الفراهيدي، لكن حيث إن هذا المعجم لم يشر إلى المعنى الحسي للسياق، و نحن أشرنا فيما قبل إلى أن الانتقال من الحسي و الحقيقي إلى

الذهني و المجازي أقرب إلى الصواب، فلنحاول ترصيف المعانى الحسية ثم الذهنية من الأقدم إلى الأحدث.

المعنى الحسي: جاء في **جمهرة اللغة** «السَّوق مصدر سُقت البعيرَ» (ابن دريد، ٢٠٠٥، مادة سوق) بمعنى حثّها من خلفها على السير. و له مصدر آخر ذكره صاحب الصحاح و هو السياق. (الجوهري ١٩٩٠، مادة سوق) ثم استخدم للإنسان كما جاء في المصحف الشريف {وَ نَسُوقُ الْـمُجْرِمِينَ إِلى جَهَنَّمَ وِرْداً} (مريم١٩: ٨٦) و {وَ جاءَتْ كُلُّ نَفْسٍ مَعَها سائِقٌ وَ شَهِيدٌ} (ق٥٠: ٢١) و في الحديث: «لا تقوم الساعةُ حتى يخرجَ رجلٌ مِن قَحْطانَ يَسُوق الناسَ بعَصاه؛ هو كناية عن استقامة الناس و انقيادِهم إليه و اتفاقهم عليه». (ابن منظور ١٩٩٠، مادة سوق) و من هذا المعنى سميت الرعية و مَن دون الملِك، بـ «السَّوقةُ» لأن الملوك يسوقونهم فينساقون لهم. (الأزهري ١٩٦٧، مادة سوق)

و كما استعمل لغير الحيوان {أَ وَ لَمْ يَرَوْا أَنَّا نَسُوقُ الْماءَ إِلَى الْأَرْضِ الْـجُرُزِ ...} (السجدة٣٢: ٢٧) و {حَتَّى إِذا أَقَلَّتْ سَحاباً ثِقالاً سُقْناهُ لِبَلَدٍ مَيِّت} (الأعراف٧: ٥٧) و منه السُّوق «و أصل اشتقاقها من سَوْق الناس إليها بضائعهم». (ابن دريد ٢٠٠٥، مادة سوق) من هذا سمّي ما بين الركبة و القدم من الإنسان و ما فوق الوظيف من الإبل، و ما فوق الكُراع من البقر و الغنم و الظباء، بالساق لأنها تحمل الإنسان و تسوقه. (ابن منظور ١٩٩٠، مادة سوق) كما أن السوق سميت بها «لأن التجارة تجلب إليها و تُساق المَبيعات نحوَها» (م. ن.) كما أنه يطلق على صداق المرأة (الأزهري ١٩٦٧، مادة سوق) و مهرها «لأن أصل الصَّداق عند العرب الإبلُ» (ابن سيدة ٢٠٠٠، مادة سوق) فـ «قيل للمهر سَوْق، لأن العرب كانوا إذا تزوّجوا ساقوا الإبل و الغنم مهراً لأنها كانت الغالبَ على أموالهم، و وضع السَّوق موضع المهر و إن لم يكن إبلاً و غنماً » (ابن منظور ١٩٩٠، مادة سوق)

المعني الذهني: من جانب آخر قد عبّر بالسياق عن معان غير حسية فيقال «فلان في السياق أي في النزع ... و قال ابن شميل: رأيت فلاناً في السَّوق، أي في الموت، يساق سوقاً، و إن نفسه لَتُساق». (الأزهري ١٩٦٧،مادة سوق) فـ «السياق نَزْعُ الروح. يقال: رأيت فلاناً يسوق، أي يَنْزِعُ عند الموت». (الجوهري ١٩٩٠، مادة سوق) كما أنه قد قيل للأمر الشديد "الساق"، و هذا من قولهم «شمّر ساعدَه و كشف عن ساقِه للإهتمام بذلك الأمر العظيم لأن الناس يكشفون عن ساقهم و يُشمِّرون للهرب عند شدَّة الأمر». (ابن منظور ١٩٩٠، مادة سوق)

الوجه المشترك بين المعنيين: القاسم المشترك بين هذه المعاني، هو التتابع و الإيراد و التوالي، لأن السوق هو الحثّ على السير و السير عمل متواصل يتطلب تواصلاً في الحضّ و الدفع. و ما يؤكد هذا المعنى هو ما يشير إليه ابن السكيت: «يقال ولدت فلانةُ ثلاثةَ بنين على ساقٍ واحدة، أي بعضهم على إثر بعض ليس بينهم جارية؛ و وُلِدَ لفلان ثلاثةُ أولاد ساقاً على ساقٍ أي واحداً في إثر واحد». (المصدر نفسه) و سنجد دور هذا المعنى المشترك في معنى السياق اصطلاحاً.

فالمعنى الحقيقي للسياق هو سوق الغنم و الإبل و ما يشابهها، و أما المعنى المجازي فله دلالات مختلفة جمعها الزمخشري في كلامه «و من المجاز: ساق الله إليه خيراً. و ساق إليها المهر. و

ساقت الريح السحاب. و أردت هذه الدار بثمن، فساقها الله إليك بلا ثمن. و المحتضر يسوق سياقاً. و فلان في ساقة العسكر: في آخره و هو جمع سائق كقادة في قائد. و هو يساوقه و يقاوده، و تساوقت الإبل: تتابعت. و هو يسوق الحديث أحسن سياق، و إليك يساق الحديث و هذا الكلام مساقه إلى كذا، و جئتك بالحديث على سوقه: على سرده». (الزمخشري ۲۰۰۸الف، مادة سوق) و أما بالنسبة إلى سياق الكلام و هو ما نحن بصدده، فجدير بالالتفات إلى أن هذا هو الزمخشري الذي أخذ قصب السبق في الإشارة إليه ضمن المعاني المجازية المذكورة أعلاها بينما لم يشر إليه لا المتقدّمون عليه نحو الجوهري و لا المتأخرون عنه نحو ابن منظور. و هذا هو ما نواصل مناقشته حين الحديث عن السياق اصطلاحاً.

السياق اصطلاحاً

إن المصطلح[1] «مفهوم مفرد أو عبارة مركّبة استقرّ معناها أو بالأحرى استخدامها و حدّد في وضوح. هو تعبير خاص ضيق في دلالته المتخصصة، و واضح إلى أقصى درجة ممكنة، و له ما يقابله في اللغات الأخرى و يرد دائماً في سياق النظام الخاص بمصطلحات فرع محدد فيتحقق بذلك وضوحه الضروري». (حجازي د.ت، ۱۲) و من هنا نرى أن المصطلح يقوم في العادة بزحزحة المعنى الثابت للفظ الى دلالات ايحائية و تأويلية جديدة لم يكن يحملها في السابق.(مطلوبأحمد ۱۹۸۹، ۱/ ۱۰)

و السياق كمصطلح فني، ليس وليد الدراسات الجديدة، بل هو مصطلح تراثي له طابع خاص في الدراسات اللغوية القديمة. فبناءً على استعماله قديماً و حديثاً، لا يمكننا إعطاء تعريف عنه، إلا بعد تحديد المجال المستخدم فيه. إضافة إلى أن لكلٍّ من استخدامه في الجديد و القديم، قضايا تتطلب الفصل بين المجالين. فنقوم بمناقشة الموضوع في جزئين: مصطلح السياق في الدراسات القديمة، و مصطلح السياق في الدراسات الجديدة. و للإجابة الدقيقة عن مفهوم السياق اصطلاحاً، يجب أن نتطرق إلى هذه المواضيع أولاً: أول من استخدم السياق كمصطلح فني، و المقصود منه في المجالات المختلفة، و المصطلحات المرادفة للسياق غيراللغوي. و ثانياً: المقصود من مصطلح السياق وإشكاليته.

للسياق نوعان متميّزان هما السياق اللغوي و السياق غيراللغوي. إن المؤلفات المعجمية و الصرفية و النحوية تشكل السياق اللغوي[2]. و هو يعنى بالنظم اللفظي للكلمة، و موقعها من ذلك النظم، آخذاً بعين الاعتبار ما قبلها و ما بعدها في الجملة، و قد تتسع دائرته إذا دعت الحاجة، فيشمل الجمل السابقة و اللاحقة، بل و القطعة كلها، و الكتاب كله». (عبدالله د. ت، ۸۳۷) فبناءً على المعنى اللغوي لمفردة «السياق» - الذي سبق شرحه - إن سياق الكلام هو ما تم سرده أو إيراده من الكلام. و لأن عملية السوق هي عملية هادفة في الأصل، و تتضمن معنى التوجيه إلى وجهة معينة، كان من الصواب أن نضيف إلى تعريف السياق عنصر القصد، فنقول بأن السياق هو ما تم سرده أو إيراده من الكلام لمقصد ما (صالح ۲۰۱۰، ۲۶۹) فالمقصود من مصطلح السياق بمعناه اللغوي هو توالي العناصر التي يتحقق بها التركيب و السبك. (حسان

[1] Terme
[2] Verbal Context

٢٠٠٦، ٦٥) فالسياق اللغوي يشمل مستويات اللغة من المعجمية و الصرفية و النحوية كما يشمل ما يسمى بالسياق النصي[1] أحياناً.

و النوع الثاني هو ما يسمى بالسياق غيراللغوي[2] و يقصد منه كلّ ما يكتنف الكلام و ليس من معدنه؛ نحو المتكلم و أحواله النفسية و الاجتماعية و الثقافية، و المخاطب و ما يتّصف به من الأحوال المذكوره، و الموقف الذي يلقى فيه الكلام زمنياً و مكانياً، و عناصر كثيرة أخرى. فحسب المعنى اللغوي لكلمة السياق أي التوالي، السياق غيراللغوي هو توالي الأحداث التي صاحبت الأداء اللغوي و كانت ذات علاقة بالإتصال (حسان ٢٠٠٦، ٦٥) بين المتخاطبين.

بناءً على ما تقدّم، نجد المعنى المركزي لمفردة السياق، أي التتابع و الإيراد و التوالي، حجر الأساس في كلا النوعين. إذن السياق اللغوي ليس إلا توالى العناصر المعجمية و الصرفية و النحوية، الذي يرتقي بالكلمات المبعثرة إلى مرتبة تليق لتسميتها بالكلام، و في الوقت ذاته يواكب الكلام أحداث متتابعة تصاحب النص، منها موقفية و ثقافية و اجتماعية و تاريخية، تسمّى بالسياق غيراللغوي.

مصطلح السياق في الدراسات القديمة

نقوم في هذا المبحث بالإجابة على أسئلة منها: من هو أول من استخدم السياق كمصطلح؟ ما هي المصطلحات التي عبّر بها القدماء عن السياق بنوعيه؟ ما هي دلالة هذه المصطلحات، هل تماثل ما قصد بها اللسانيون الجدد أو لها دلالات أخرى؟

يبدو أن أول من استعمل مصطلح السياق للكلام، هو الشافعي(ت ٢٠٤هـ) في كتابه **الرسالة** أو أبو عبيد القاسم بن سلّام (ت٢٢٤هـ) في كتابه **غريب الحديث**. و قد كرّر الشافعي هذا المصطلح في أكثر من مكان في كتابه. دراسة هذه المواقف، توضّح أن الشافعي قد أفرد إطلاقه على السياق اللغوي دون غيراللغوي. على سبيل المثال يقول:

> «فإنما خاطب الله بكتابه العرب بلسانها على ما تعرف من معانيها. و كان مما تعرف من معانيها اتساع لسانها، و أن فطرته أن يخاطب بالشيء منه عاماً ظاهراً يراد به العام الظاهر و يستغني بأول هذا منه عن آخره، و عاماً ظاهراً يراد به العام و يدخله الخاص، فيستدل على هذا ببعض ما خوطب به فيه، و عاماً ظاهراً يراد به الخاص، **و ظاهر يعرف في سياقه أنه يراد به غير ظاهره**. فكل هذا موجود علمه في أول الكلام أو وسطه أو آخره. و تبتدئ الشيء من كلامها يبين أول لفظها فيه عن آخره و تبتدئ الشيء يبين آخر لفظها منه عن أوله». (الشافعي د. ت، ص٥٢)

فهو يؤكد على أنواع السياق اللغوي: السابق[3] و المصاحب[4] و اللاحق[5] التي سنتطرق إليها في القسم التالي. في حين أن هناك نصاً آخر يؤيد الرأي القائل إن الشافعي قد أعرب بمصطلح السياق عن الجانب اللغوي للكلام وحده، و ذاك:

---

[1] Co-text
[2] Non-linguistic Context
[3] Pre-context
[4] Context with
[5] Post-context

«قال **فما في سياق الآية** ما يدل على ما وصفت؟ **قلت لما ذكر الله عزوجل أن للمْولِي أربعة أشهر** {{ لِلَّذِينَ يُؤْلُونَ مِن نِّسَائهِمْ تَرَبُّصُ أَرْبَعَةِ أَشهر}} ثم قال {فَإِنْ فاؤُوا فَإِنَّ اللهَ غَفُورٌ رَحيمٌ وَ إِنْ عَزَمُوا الطَّلاقَ فَإِنَّ اللهَ سَميعٌ عَليمٌ} (البقرة۲: ۲۲۷-۲۲۶) فذكر الحكمين معاً بلا فصل بينهما...». (الشافعي د.ت، ۵۸۱)

فيرد الشافعي على من سأله عن دليل في سياق الآية، بذكر جزء آخر من الآية نفسها، و هذا يبين أن المقصود من السياق لديه، هو السياق اللغوي. إضافة إلى الموارد المبعثرة لمصطلح السياق في **الرسالة**، لقد خصّص الشافعي باباً موجزاً للسياق سمّاه «باب الصنف الذي يبيّن سياقه معناه». و يشرح فيه أن المراد من "القرية" في الآية الشريفة «وَ سْئَلْهُمْ عَنِ الْقَرْيَةِ الَّتي كانَتْ حاضِرَةَ الْبَحْرِ ...» (الأعراف۷: ۱۶۳) هو:

«أهل القرية لأن القرية لا تكون عادية و لا فاسقة بالعدوان في السبت و لا غيره و أنه إنما أراد بالعدوان أهل القرية الذين بلاهم بما كانوا يفسقون. و قال {وَ كَمْ قَصَمْنا مِنْ قَرْيَةٍ كانَتْ ظالِمَةً} (الأنبياء۲۱: ۱۱) ... قال الله تبارك و تعالى و هو يحكي قول إخوة يوسف لأبيهم {وَ اسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتي كُنَّا فيها وَ الْعيرَ الَّتي أَقْبَلْنا فيها وَ إِنَّا لَصادِقُون} (يوسف۱۲: ۸۲) فهذه الآية في مثل معنى الآيات قبلها لا تختلف عند أهل العلم باللسان أنهم إنما يخاطبون أباهم بمسألة أهل القرية و أهل العير لأن القرية و العير لا ينبئان عن صدقهم». (الشافعي د.ت، ۶۲)

فسياق الآيات يعني القرائن اللفظية الموجودة فيها – أي السؤال عن القرية، ظلم القرية، السؤال عن العير - تسوق العقل إلى استنباط ما يقصد منها.

و فيما يتعلق باستخدام مصطلح السياق دالّاً على السياق الخارجي، يبدو أن هذا هو أبو عبيد الذي أطلق هذا المصطلح لأول مرة على السياق غيراللغوي، حين يشرح الحديث النبوي «إذا لم تستح فاصنع ما شئت» و هو يقول: «و هذا الحديث **ليس يجيء سياقه و لا لفظه** على هذا التفسير». (أبو عبيد، غريب الحديث، ج۲، ص۳۱ نقلاً من: البركاوي د. ت، ۲۷-۲۶) فجعل السياق مقابلاً للفظ. لكن علينا التنويه إلى أن أبا عبيد لا يكرّر استخدام السياق بهذا المعنى ثانية، و يقتصر على هذا الكلام الذي يخلو من أي شرح و تبيين.

فإن قبلنا أن القدماء قد أطلقوا مصطلح السياق على نوعيه، يصحّ القول إن السياق هو «كلّ ما يكتنف اللفظ الذي نريد فهمه من دوال أخرى، سواءً كانت لفظية كالكلمات التي تشكل مع اللفظ الذي نريد فهمه كلاماً واحداً مترابطاً أو حالية كالظروف و الملابسات التي تحيط بالكلام و تكون ذات دلالة في الموضوع». (الصدر ۱۹۸۶، ۱۰۳/۱) و هذا يساوي تعريف اللسانيين المحدثين عن السياق. و لكن بغضّ النظر عن كلام أبي عبيد العابر، يبدو أنه لا يتجاوز استعمال مصطلح السياق لدى القدماء، عن السياق اللغوي. فلهذا لقد احتجّ بعض الباحثين على تعريف السياق بشكل يشمل النوعين اللغوي و غيراللغوي، فيرون أن «هذا الاستعمال الواسع للسياق لا شك في أنه يباين الاستعمال الاصطلاحي لدى علمائنا الأقدمين من أصوليين و غيرهم لكلمة السياق. و أكثر مدىً من الاتساع، وجدنا السياق في استعمال الأقدمين هو سياق السورة. أما الأحوال و الظروف المحيطة بالخطاب فلم نجد من وصفها منهم بالسياق إلا بشرط أن يرد ذكرها في الكلام السابق للخطاب أو اللاحق له، و حينئذ لا يخرج السياق عن كونه مادة كلامية لا

حالية». (صالح ٢٠١٠، ٢٧٨؛ رجبي ١٣٧٩، ١٢٠) و يتراءى لي أن هذا الرأي أقرب من الصواب حيث تؤيّده كثرة موارده في الكتب اللغوية بهذا المعنى، و لكن لا أوافقه في أن سياق السورة أوسع استعمالهم، لأنه قد نجد السياق عندهم يتسع حتى يشمل القرآن كله.

أما هذا فلا يعني أن القدماء لم يعتنوا بالسياق غيراللغوي بل المقصود هو عدم إطلاقهم هذا المصطلح عليه. و قد عبّروا عن السياق غيراللغوي بمصطلحات أخرى نذكرها فيما بعد.

مصطلح السياق في التراث اللغوي

سبق القول بأن مصطلح السياق لدى القدماء يعني السياق اللغوي وحده. و أحسن مؤيد لهذا الرأي هو استعمالهم هذا المصطلح ضمن كتبهم. و أما من اللغويين الذين استخدموا مصطلح السياق و قصدوا منه السياق اللغوي فهم:

١- النحاس (ت٣٣٨هـ)

استخدم النحاس مصطلح السياق للكلام مرّات كثيرة، منها في شرح الآية الشريفة: {قَدْ كانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فِئَتَيْنِ الْتَقَتا فِئَةٌ تُقاتِلُ فِي سَبِيلِ اللهِ وَ أُخْرى كافِرَةٌ يَرَوْنَهُمْ مِثْلَيْهِمْ رَأْيَ الْعَيْنِ وَ اللهُ يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِ مَنْ يَشاءُ}(آل عمران٣: ١٣)

> «قال ابن كيسان الهاء و الميم في «ترونهم» {حسب قراءة أبي عبدالرحمن} عائدة إلى {وَ أُخْرى كافِرَةٌ} و الهاء و الميم في {مِثْلَيْهِمْ} عائدة إلى {فِئَةٌ تُقاتِلُ فِي سَبِيلِ اللهِ} و هذا من الإضمار الذي يدل عليه **سياق الكلام** و هو قوله {وَ اللهُ يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِ مَنْ يَشاءُ}». (النحاس، ١٩٩٨، ٣٦٢/١)

كما أنه صرّح بهذا المعنى في شرح الآية {إِنَّا أَنْزَلْنَا التَّوْراةَ ...} (المائدة٥: ٤٤) يقول:

> «و من أحسن ما قيل فيه قول الشعبي قال هذا في اليهود خاصة و يدل على ما قال ثلاثة أشياء منها: أن اليهود قد ذكروا قبل هذا في قوله {لِلَّذِينَ هادُوا} فعاد الضمير عليهم و منها أن **سياق الكلام** يدل على ذلك، ألا ترى أن بعده {وَ كَتَبْنَا عَلَيْهِمْ} (المائدة٥: ٤٥) فيها فهذا الضمير لليهود بإجماع». (النحاس ٢٠٠٨، ٢٣٤-٢٣٣)

فالمقصود من سياق الكلام هو بناء الآية الشريفة. و لا يختلف استعمال السياق لديه في موارده الأخرى. (و نحوه قوله في: النحاس ٢٠٠٨، ١٠١٧)

٢- ابن جنّي (ت٣٩٢هـ)

لقد ورد مصطلح السياق في استعمال ابن جني في باب «في أن العرب قد أرادت من العِلَل و الأغراض ما نسبناه إليها وحملناه عليها» لتتابع الكلمات في الجمل أو الجمل في النصوص:

> «و ليس يجوز أن يكون ذلك كلّه في كل لغة لهم و عند كلّ قوم منهم حتى لا يختلف و لا ينتقض و لا يتهاجر على كثرتهم و سعة بلادهم و طول عهد زمان هذه اللغة لهم و تصرّفها على ألسنتهم اتّفاقاً وقع حتى لم يختلف فيه اثنان و لا تنازعه فريقان إلّا و هم له مريدون و **بسياقه** على أوضاعهم فيه مَعْنِيُّون». (ابن جني د.ت، ١/ ٢١٠.)

فقد ورد لفظ السياق في كلامه مراداً به «تتابع الكلمات في الجمل أو الجمل في النصوص». (البركاوي د.ت، ٢٦)

۳- عبدالقاهر الجرجاني (ت۴۷۱هـ)

و يبدو أن عبدالقاهر أول لغوي قد خصّص للسياق فصلاً و ذاك في **دلائل الإعجاز** سمّاه «و فصل في أهمية السياق للمعنى». و بالشرح الذي يقدّمه تحته، يتضح أن مقصوده من السياق هو النظم الذي «ليس شيئاً إلاّ توخّي معاني النحو و أحكامِه و وجوهِه و فروقه فيما بَيْنَ معاني الكلم». (الجرجاني ۲۰۰۵، ۳۳۶) النظم الذي يرى إعجاز القرآن فيه (الجرجاني ۲۰۰۵، ۳۳۶) و هذا الكلام يذكر بقوله في بداية الكتاب حيث يتحدث عن إعجاز القرآن، و يصرّح بجعل السياق مرادفاً للنظم:

«فإنْ قلتم عن الألفاظ فماذا أعجزَهم من اللفظ أم ما بهرَهم منه فقلنا: أعجزَتهم **مزايا ظهرتْ لهم في نظمه و خصائصُ صادفوها في سياق لفظه** ». (المصدر نفسه، ۴۵-۴۴)

و هذا التبيين الذي عرضه عن موطن الإعجاز و هو نظم الكلام و سياقه، لا يترك أدنى شك في أن عبدالقاهر قد أطلق مصطلح السياق دالًا على السياق اللغوي وحده. و نجد نموذجاً آخر لهذا الاستعمال في كتابه **أسرار البلاغة** و هو يقول:

«إذا قلت: "فَعَلَ الربيع"، أنك قد تجوّزت و زُلْتَ عن الحقيقة فاعرفه. فإن قال قائل: كان **سياق هذا الكلام** و تقريرُه يقتضي أنّ طريقَ المجاز كلِّه العقلُ، و أنْ لا حظَّ للُّغة فيه ... ». (الجرجاني د.ت، ۴۱۱)

۴- الزمخشري (ت538هـ)

و لا يختلف رأي الزمخشري في استخدام مصطلح السياق عن آراء من سبقه. و أما من موارده في الكشاف فهو قوله:

«و قولها: {إِنَّ خَيْرَ مَنِ اسْتَأْجَرْتَ الْقَوِيُّ الْأَمِينُ} (القصص۲۸: ۲۶) كلام حكيم جامع لا يزاد عليه، لأنه إذا اجتمعت هاتان الخصلتان؛ أعني الكفاية و الأمانة في القائم بأمرك فقد فرغ بالك و تم مرادك ؛ و قد استغنت بإرسال هذا الكلام الذي **سياقه سياق المثل و الحكمة**، أن تقول: استأجره لقوّته وأمانته». (الزمخشري ۲۰۰۸ب، ۳/ ۳۰۴)

فالسياق لديه يعني التركيب و الصياغة. و كذلك في قوله في سبب تقديم الإناث على الذكور في الآية الشريفة {يَخْلُقُ مَا يَشَآءُ يَهَبُ لِمَن يَشَآءُ إِنَاثاً وَ يَهَبُ لِمَن يَشَآءُ الذُّكُورَ أَوْ يُزَوِّجُهُمْ ذُكْرَانًا وَ إِنَاثًا} (الشورى۴۲: ۵۰-۴۹) يقول:

«فإن قلت: لم قدّم الإناث أوّلاً على الذكور مع تقدّمهم عليهنّ، ثم رجع فقدّمهم، فقدم الإناث لأنّ **سياق الكلام** أنه فاعل ما يشاؤه، لا ما يشاؤه الإنسان، فكان ذكر الإناث اللاتي من جملة ما لا يشاؤه الإنسان أهم، و الأهم واجب التقديم». (المصدر نفسه، ۴/ ۱۷۷)

۵- ابن أبي الحديد (ت۶۵۶هـ)

و قد وردت كلمة السياق في تفسيره للآية الشريفة {مَا يَأْتِيهِمْ مِنْ ذِكْرٍ مِنْ رَبِّهِمْ مُحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَ هُمْ يَلْعَبُونَ} (الأنبياء۲۱: ۲)و هو يقول:

«ثم قال [ابن أثير]: لم قال {ما} و لم يقل «لا» و لم قال {يَأْتِيهِمْ} و لم يقل «يجيئهم»، و لم قال {مِنْ ذِكْرٍ} و لم يقل «من كتاب» و لم قال {مِنْ رَبِّهِمْ} و لم يقل «من إلههم». و لأي حال قال في وضع آخر {من الرَّحمَنِ} و ما وجه المناسبة في تلك الآية في لفظها و **سياقة**

كلامها و بين لفظة {الرَّحمَن}؟ و ما وجه المناسبة بين هذه الآية و **سياقها**؟ و بين لفظة {رَبِّهِمْ} و على هذا القياس». (ابن أبي الحديد د.ت، ٢٣٢)

فيبدو أنه قد اقتدى بالجرجاني في هذا المجال، حيث المقصود من السياق لديه هو نظم الكلام و كيفية ترتيب ألفاظه.

٦- الرضي الأسترآباذي(ت٦٨٦هـ)

لقد كرّر الرضي مصطلح السياق في شرحه على **الكافية** في مواضع عدة منها:

«كقوله تعالى: {اعْدِلُوا هُوَ أَقْرَبُ لِلتَّقْوى} (المائدة٥: ٨) أي: العدل أقرب، ... و الثاني أن يدل **سياق الكلام** على المفسر التزاماً، لا تضمناً، كقوله تعالى: {وَ لِأَبَوَيْهِ لِكُلِّ واحِدٍ مِنْهُمَا} (النساء٤: ١١) لأنه لما **ساق الكلام** قبل في ذكر الميراث، لزم من ذلك **السياق**، أن يكون ثَمَّ مُورِّث، فجرى الضمير عليه من حيث المعنى». (الأسترآباذي ١٩٩٦، ٢/ ٤٠٣)

فما يجوّز إرجاع الضمير إلى المورّث هو ما جرى من الحديث عنه في الآيات السابقة عليه. إذن سياق الكلام يعنى السياق اللغوي. و هكذا المقصود منه في العبارة التالية:

«والذي يبدو لي: أن هذه الظروف التي كلها في الظاهر مضافة إلى «إذ» ليست بمضافة إليه، بل إلى الجمل المحذوفة، إلا أنهم لما حذفوا تلك الجمل **لدلالة سياق الكلام** عليها، لم يحسن أن يبدل منها تنوين لاحق بهذه الظروف، كما أبدل في: كل، و بعض، و إذ؛ لأن «كلّ» و أخويها لازمة للإضافة معنىً، فيستدل بالمعنى على حذف المضاف إليه، و يتعين ذلك المحذوف بالقرينة الحاصلة من **سياق الكلام** فيكمل المراد». (الأسترآباذي ١٩٩٦، ٣/ ١٧٧)

٧- الخطيب القزويني (ت٧٣٩هـ)

ورد المصطلح لدى القزويني أيضا بمعنى السياق اللغوي، ضمن ما يذكره من كلام الجرجاني في سبب التقدّم في قوله تعالى {أَ أَنْتَ فَعَلْتَ هذا بِآلِهَتِنا يا إِبْراهيمُ} (الأنبياء٢١: ٦٢) و ذاك:

«و لو كان التقرير بالفعل في قولهم {أَ أَنْتَ فَعَلْتَ هذا} لكان الجواب «فعلت» أو «لم أفعل» و فيه نظر لجواز أن تكون الهمزة فيه على أصلها إذ ليس **في السياق** ما يدل على أنهم كانوا عالمين بأنه عليه السلام هو الذي كسر الأصنام». (القزويني د. ت، ص١٤٢)

فلا توجد في نص الآية قرينة تدل على أنهم كانوا يعلمون أن إبراهيم υ هو الذي كسر الأصنام. و كذلك في قوله التالي الذي يصرّح على الجانب اللغوي للسياق:

«فالكلام الخالي عن التعقيد المعنوي ما كان الانتقال من معناه الأول إلى معناه الثاني الذي هو المراد به ظاهراً حتى يخيل إلى السامع أنه فهمه من **سياق اللفظ** كما سيأتي من الأمثلة المختارة للاستعارة والكناية».

٨- ابن هشام (ت٧٦١هـ)

و أما من موارد هذا المصطلح في أقواله فهو قوله في **مغني اللبيب**:

«مثال المبينة للمفعولية «سقياً لزيد و جدعاً له» ... لأن لام التقوية صالحة للسقوط و هذه لا تسقط لا يقال «سقياً زيداً ولا جدعاً إياه» خلافا لابن الحاجب ذكره في شرح المفصل و لا هي و مخفوضها صفة للمصدر فتتعلق بالاستقرار لأن الفعل لا يوصف فكذا ما أقيم مقامه و إنما هي لام مبينة للمدعو له أو عليه إن لم يكن معلوماً **من سياق أو غيره** ...». (ابن هشام ٢٠٠٥، ٢١٨)

فالسياق يعني القرائن اللفظية و المقصود من «غيره» هي القرائن الحالية. و يتّضح المقصود منه أكثر في قوله:

«{لَوْ كانَ فيهِما آلِهَةٌ إِلَّا اللهُ لَفَسَدَتا} (الأنبياء۲۱: ۲۲) فإنها مسوقة لنفي التعدد في الآلهة بامتناع الفساد لا أن امتناع الفساد لامتناع الآلهة لأنه خلاف المفهوم من **سياق أمثال هذه الآية** و لأنه لا يلزم من انتفاء الآلهة انتفاء الفساد لجواز وقوع ذلك و إن لم يكن تعدد في الآلهة لأن المراد بالفساد فساد نظام العالم عن حالته و ذلك جائز أن يفعله الإله الواحد سبحانه». (ابن هشام ۲۰۰۵، ۲۵۶-۲۵۵)

فما يحدث في العالم الخارج يدلّ على صحّة المعنى المفهوم من سياق الآية - أي لفظها - أو عدم صحّته. و كذلك في قوله:

«لأن المراد بالكتاب {في {ما فرطنا في الكتاب من شيء} (الأنعام۶: ۳۸)} اللوح المحفوظ، كما في قوله تعالى: {وَ لا رَطْبٍ وَ لا يابِسٍ إِلاَّ في كِتابٍ مُبينٍ} (الأنعام۶: ۵۹) و هو رأي الزمخشري و **السياق** يقتضيه». (المصدر نفسه، ۳۱۲)

فما يدلّ على أن المراد من الكتاب هو اللوح المحفوظ هو السياق الذي يعني به آية أخرى من القرآن الكريم.

۹- التفتازاني (ت۷۹۲هـ)

يقول التفتازاني في شرح عبارة «غمر الرداء إذا تبسّم ضاحكاً» :

«استعار الرداء للعطاء لانه يصون عرض صاحبه كما يصون الرداء ما يلقى عليه. ثم وصفه بالغمر الذى يناسب العطاء دون الرداء تجريداً للاستعارة و القرينة **سياق الكلام** أعني قوله "إذا تبسم ضاحكاً" أي شارعاً في الضحك آخذاً فيه». (التفتازاني ۱۳۸۵، ۳۶۵-۳۶۴)

فسياق الكلام عنده قرينة لفظية من العبارة ذاتها.

فما يمكننا أن نخلص إليه في الختام كنتيجة هو أن موارد مصطلح السياق في التراث اللغوي تدلّ على أن اللغويين القدماء لم يستعملوا هذا المصطلح إلا للدلالة على الجانب اللغوي للسياق دون غيراللغوي.

المصطلحات المرادفة للسياق غيراللغوي

إن علماء العربية القدماء في علومها المختلفة من نحو و بلاغة و أصول و تفسير، استعملوا مصطلحات متعددة تؤدّي دلالة السياق غيراللغوي الاصطلاحية مثل: «الحال»، و «الحال المشاهدة»، و «المشاهد»، و «شاهد الحال» و «المقام»، و «سياق القصة». نحاول فيما يلي استكشاف ما استعمل منها في أقدم النصوص الأدبية و اللغوية.

۱- الحال

يبدو أن هذا المصطلح أشهر مصطلح قد عبّر به القدماء عن تفطّنهم إلى سياق الموقف. «و لعلّ أقدم إشارة لهذا المصطلح ما ورد في كتاب سيبويه، فقد أطلق عليه (الحال) فهو أقدم إشارة لهذا المصطلح ما ورد في كتاب سيبويه في مواضع من كتابه و لعله يعود إلى أستاذه الخليل». (خلف العوادي ۲۰۰۱، ۲۳) و قد ورد المصطلح بمعناه السياقي ۳۶۸ مرة حسب البحث الذي أجرته سارة عبدالله الخالدي. (الخالدي ۲۰۰۶، ۱۲) و تأسيساً على هذا المصطلح، ابتكر اللغويون مصطلحات أخرى كـ «الحال المشاهدة» و «شاهد الحال» التي كان لابن جني فضل السبق في

ابتكارها. و كذلك مصطلح «مقتضى الحال» الذي يقترب مفهومه مما ينادي به أصحاب نظرية سياق الموقف. يعتمد سيبويه على الحال و دلالتها في كثير من تحليلاته، من ذلك تجويزه للحذف:

«و من ذلك أيضاً أن ترى رجلاً قد أوْقَعَ أمراً أو تعرَّض له، فتقول: «متعرِّضاً لعَنَنٍ لم يَعْنِه» ى دنا من هذا الأمر متعرِّضاً لعَنَن لم يَعنِه. و تَرَكَ ذكرَ الفعل لما يَرى من الحال. و مثله "بَيْعَ المَلَطَى لا عهدَ ولا عقَدَ" و ذلك إنْ كنتَ في حال مساومةٍ و حالِ بيعٍ فتَدَعُ «أُبايِعُك» استغناءً **لما فيه من الحال**». (سيبويه ١٩٨٨، ١/ ٢٧٢)

فالمتكلم يرى موقف الخطاب الذي يعين المخاطب على فهم المعنى فيستغني عن التصريح بالفعل. و كذلك في قوله:

«و من ذلك قولهم «مازِ رأسَك و السيفَ» كما تقول «رأسَك و الحائطَ»و هو يحذِّره كأنّه قال «اتّقِ رأسَك و الحائطَ». و إنّما حذفوا الفعلَ في هذه الأشياءِ حين ثَنَّوْا (يعني: ذكروا بعدها شيئاً ثانياً) لكثرتها في كلامهم و استغناءً **بما يَرَوْنَ من الحال**».(سيبويه ١٩٨٨، ١/ ٢٧٥)

و صرّح ابن جني بجعل الحال مصطلحاً يقابل سياق الكلام اللغوي:

«فمجيء الجمع على لفظ الواحد يدل على قلة حفلهم بالفرق بينهما من طريق اللفظ و أنهم اعتمدوا في الفرق على **دلالة الحال** و متقدم و متأخر الكلام».

و «متقدم الكلام و متأخره» هو السياق السابق و اللاحق اللذين يعدان من السياق اللغوي. و وضع ابن جني في هذا المجال باباً عنوانه «في أن المحذوف إذا دلّت الدلالة عليه كان في حكم الملفوظِ به إلا أن يعترض هناك من صناعة اللفظ ما يَمنع منه» مستذكراً بعض أمثلة سيبويه في هذا الخصوص. و من كلامه في هذا الباب:

«من ذلك أن ترى رجلاً قد سدَّد سهما نحو الغرض ثم أرسله فتسمع صوتاً فتقول "القرطاسَ و الله" أي "أصاب القرطاس" فـ «أصاب» الآن في حكم الملفوظ به البتّة و إن لم يوجد في اللفظ غير أن **دلالة الحال** عليه نابت مَناب اللفظ به». (ابن جني د.ت، ١/ ٢٤٧)

و يؤيد المبرد أيضا صحة جواز دلالة الحال على المحذوف و من ذلك:

«قولك: أ قياماً و قد قعد الناس. لم تقل هذا سائلاً، و لكن قلته موبخاً منكراً لما هو عليه، و لولا **دلالة الحال** على ذلك لم يجز الإضمار؛ لأن الفعل إنما يضمر إذا دل عليه دالٌّ؛ كما أن الاسم لا يضمر حتى يذكر، و إنما رأيته في حال قيام في وقت يجب فيه غيره، فقلت له منكراً».

كما يصرّح به الأنباري:

«فدل على جواز الإضمار هاهنا قبل الذكر لأن ما بعده يفسره و إذا جاز الإضمار مع عدم تقدم ذكر المظهر **لدلالة الحال** عليه كما قال تعالى {حَتَّى تَوارَتْ بِالْحِجاب} (ص٣٨: ٣٢) يعنى الشمس و إن لم يجر لها ذكر و كما قال تعالى {كُلُّ مَنْ عَلَيْها فان} (الرحمن٥٥: ٢٦) يعنى الأرض». (الأنباري ٢٠٠٢، ٨٥) و أما حذف الفعل «فللعلم به ألا ترى أنك إذا قلت «رب رجل يفهم» كان التقدير فيه «رب رجل يفهم أدركت أو لقيت» فحذف الفعل **لدلالة الحال** عليه». (الأنباري د.ت، ٢٦٣)

و يقول عبدالقاهر:

«و قسمٌ ثانٍ و هُوَ أن يكونَ له مفعولٌ مقصودٌ قَصْدهُ معلومٌ. إلاّ أنه يُحْذَفُ من اللفظ **لدليلِ الحالِ** عليه». (الجرجاني ٢٠٠٥، ١١٣)

فلهذا الأصل يرى ابن هشام أن «دليل الحذف نوعان أحدهما غير صناعي و ينقسم إلى **حالي** و مقالي كما تقدم و الثاني صناعي». (ابن هشام ۲۰۰۵، ۵۶۳) و الحالي يشير إلى السياق غيراللغوي و دلالته على فهم الكلام، و المقالي يدل على السياق اللغوي. و استخدم الزمخشري أيضاً مصطلح «الحال» للدلالة على السياق غيراللغوي و في تقابل مع الكلام الذي يدلّ على السياق اللغوي عنده. و ذاك في تفسير الآية الشريفة: ﴿وَ إِذْ قالَ مُوسى لِفَتاهُ لا أَبْرَحُ حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ أَوْ أَمْضِيَ حُقُبا﴾ (الكهف۱۸: ۶۰) و هو يقول:

«و قد حذف الخبر؛ لأنّ **الحال و الكلام** معاً يدلان عليه. أمّا **الحال** فلأنها كانت حال سفر. و أمّا **الكلام** فلأن قوله ﴿حَتَّى أَبْلُغَ مَجْمَعَ الْبَحْرَيْنِ﴾ غاية مضروبة و تستدعي ما هي غاية له، فلا بدّ أن يكون المعنى: لا أبرح أسير حتى أبلغ مجمع البحرين». (الزمخشري ۲۰۰۸ب، ۲/ ۵۳۷)

و كذلك في شرح الآية التالية ﴿أَ هذَا الَّذي يَذْكُرُ آلِهَتَكُمْ وَ هُمْ بِذِكْرِ الرَّحْمنِ هُمْ كافِرُون﴾ (الأنبياء۲۱: ۳۶) يقول:

«الذكر يكون بخير و بخلافه، فإذا **دلت الحال** على أحدهما أطلق و لم يقيد، كقولك للرجل: سمعت فلاناً يذكرك، فإن كان الذاكر صديقاً فهو ثناء، و إن كان عدوّاً فذم». (الزمخشري ۲۰۰۸ب، ۳/ ۸۷)

و في الدراسات البلاغية أيضاً نجد الحال معياراً رئيساً للتقييم:

«قولك أبديتُ نوراً تريد علماً، تريد رأياً نافذاً و إنما يجوز ذلك إذا كان الشَّبه بين الشيئين مما يقرُب مأخذه وَ يَسْهُل متناوَلُه، **و يكونُ في الحالِ دليلٌ عليه، و في العُرف شاهدٌ له**، حتى يُمكن المخاطَبَ إذا أطلقت له الاسم أن يعرف الغَرَضَ و يعلم ما أردت». فـ «الاستعارة إنما تطلق حيث يطوى ذكر المستعار له و يجعل الكلام خلوا عنه صالحاً لأن يراد به المنقول عنه و المنقول إليه **لولا دلالة الحال أو فحوى الكلام**». (الزمخشري، ۲۰۰۸ب، ۱/ ۶۹) «لأن من شرط المستعار أن يدل عليه **الحال أو الكلام**». (الزمخشري ۲۰۰۸ب، ۱۷۷/۱)

فجعل الزمخشري الحال مقابلاً للكلام. و لكن يبدو أن بعض القدماء أحياناً قد أطلقوا مصطلح الحال على السياق اللغوي أيضاً. فجعل الأنباري رفع «رأسها» في عبارة «أكلت السمكة حتى رأسها»:

«على أن تجعلها حرف ابتداء فيكون مرفوعاً بالابتداء و خبره محذوف و تقديره حتى رأسها مأكول و إنما حذف الخبر **لدلالة الحال** عليه». (الأنباري د.ت، ۲۶۸)

و هذا الحال وجود فعل «أكلت» و يستبعد القول إنه قد أصدر كلامه حين تناول السمك في حضور المخاطب. و أيضاً منها:

«فإن قيل فلم جاز حذف «لا» نحو قوله تعالى ﴿قالُوا تَاللَّهِ تَفْتَؤُا تَذْكُرُ يُوسُف﴾ (يوسف۱۲: ۸۵) قيل **لدلالة الحال** عليه لأنه لو كان إيجاباً لم يخل من «إن» أو «اللام» فلما خلا منهما دل على أنه نفي، فلهذا جاز حذفها». (المصدر نفسه، ۲۷۸)

فكلامه «لأنه لو كان ...» يدل على أن المقصود من الحال هو السياق اللغوي للكلام. و أيضاً:

«و للقصر طرق أربعة ... و في قصر الصفة على الموصوف بالاعتبارين «ما عمرو شاعر بل زيد» أو «زيد شاعر لا عمرو أو لا غير» بتقدير «لا غير زيد» إلا أنك تترك الإضافة **لدلالة الحال**».

و هذه الحال مقالي و هو تقدّم ذكر «زيد» و لا يمكن عدّه مقامياً.

٢- **الحال المشاهدة**

سبق القول أن هذا المصطلح من المصطلحات التي وضعها ابن جني، و يدرك أن مقصوده منه هو السياق غيراللغوي و هذا بسبب جعله مقابلاً للقول و دلالة الكلام. «إن الاعتقاد يخفى فلا يعرف إلا **بالقول** أو بما يقوم مقام القول من **شاهد الحال**». (ابن جني د.ت، ٣٣/١) و يمكن أن يكون نائب القول، خطّاً أو إشارة أو حالاً و ... . و يستشهد بالنماذج التي ذكرها سيبويه في **الكتاب** و يقول:

> «و من ذلك ما أقيم من **الأحوال المشاهدة** مقام الأفعالِ الناصبة نحو قولك إذا رأيت قادماً «خيرَ مَقْدِم» أي «قدمت خير مقدم» **فنابت الحال المشاهدَة** منابَ الفعل الناصب و كذلك قولك للرجل يُهوِي بالسيف ليضرب بهِ «عمراً» و للرامي للهَدَفِ إذا أرسل النزع فسمعت صوتاً، «القرطاسَ و الله» أي «اضرِبْ عمراً» و ـأصاب القرطاس» فهذا و نحوه لم يُرفَض ناصبة لثقله بل لأن ما ناب عنه جارٍ عندهم مجراه و مؤدٍّ تأديته». (ابن جني د.ت، ١/ ٢٣١)

و هذه هي «الحال المشاهدة» أي ماجريات الموقف التي تساعد المخاطب و المفسر على فهم الكلام. و هذا هو ما يؤكد عليه في عبارته التالية:

> «قد يمكن أن تكون أسباب التسمية تخفى علينا لبعدها في الزمان عنا ألا ترى إلى قول سيبويه «أو لعلّ الأوّل وصل إليه علم لم يصل إلى الآخِر» يعنى أن يكون الأوّل الحاضر **شاهَد الحال** فعرف السبب الذي له و من أجله ما وقعت عليه التسمية و الآخِر لبعده عن **الحال** لم يعرف السبب للتسمية». (المصدر نفسه، ص٧١)

و ساد المصطلح هذا في الدراسات التالية، و يقول ابن السراج:

> «علم أنَّ الكلام يجيءَ على ثلاثة أضربٍ: ظاهرٌ لا يحسنُ إضمارهُ و مضمرٌ مستعملٌ إظهارهُ و مضمرٌ متروكٌ إظهاره. الأول : الذي لا يحسنُ إضمارهُ : ما ليس عليه دليل من لفظٍ ولا **حال مشاهدة** ». (ابن السراج الأصول في النحو، ج٢، ص٢٤٧)

قد كرّر ابن الأثير هذا المصطلح في كتابه **المثل السائر** و يرى شاهد الحال معيناً على استخراج المعاني. (ابن الأثير د.ت، ٢/ ٩) و يشرح الصفدي في الباب الذي خصصه للأحوال المشاهدة مقصود ابن أثير منها، و ذاك في باب سمّاه «شاهد الحال و دوره في استخراج المعاني»:

> «قال{ابن أثير} في هذا: و مما يعين على استخراج المعاني **شاهد الحال**. أقول: ما أنكر أن مشاهدة الحال في الخارج تعين على تصور المعاني، إلا أن استنباط المعاني لا يفتقر فيه إلى المشاهدة، و قد جاء في الوجود جماعة من العميان الذين لم يشاهدوا الصور في الخارج، و أتوا بالتشبيهات البديعة، مثل بشار بن برد و مثل أبي العلاء المعري.

و لا يخفى أن الصفدي قد أبعد المصطلح قليلاً من البغية التي كان ابن جني يبتغيها له، و هي الاعتماد على الحال المشاهدة لتحليل الكلام و استنباط المعنى المراد منه. لكن الصفدي قد خصّص شاهد الحال لاستنباط المعاني من العالم خدمة لإنشاد الشعر و نحوه. و الجرجاني قد دلّ بهذا المصطلح الدلالة التي وضع ابن جني هذا المصطلح لها:

> «فإذا قلتَ: رأيت أسداً، صَلَحَ هذا الكلام لأن تريد به أنك رأيتَ واحداً من جنس السَّبُع المعلوم، و جاز أن تريد أنك رأيتَ شجاعاً باسلاً شديد الجُرأة، و إنما يَفْصِل لك أحدَ الغَرَضين من الآخر **شاهدُ الحال، و ما يتَّصل به من الكلام من قبل و بعد**». (الجرجاني د.ت، ٢٤١)

فشاهد الحال هي القرائن الخارجية المساندة للمعنى و «ما يتصل به من الكلام من قبل و من بعد» ليس شيئاً سوى السياق اللغوي. و أما ابن هشام فيستخدم المصطلح في مبحث الفاعل يقول:

«أنه لا بُدَّ منه{الفاعل}، فإن ظهر في اللفظ فَذَاكَ، و إلاّ فهو ضمير مستتر راجع إما لمذكورك أو لما دَلَّ عليه الفعل أو **لما دَلَّ عليه الكلامُ أو الحالُ الْمشَاهَدَةُ** نحو ﴿كَلاَّ إِذَا بَلَغَتِ التَّرَاقِيَ﴾ (القيامة۷۵: ۲۶) أي : إذا بلغتِ الرُّوحُ. و نحو قوله «فَإِنْ كَانَ لاَ يُرْضِيكَ حَتَّى تَرُدَّنِي» أي إذا كان هو، أي ما نحن الآنَ عليه من سَلامة -أو فإن كان هو- أي **ما تُشَاهده مِنِّي**». (ابن هشام د.ت، ۲/ ۸۹-۸۸)

و وجه الاستشهاد في الآية الشريفة هو حذف فاعل عوض عنه بالضمير المستتر المرفوع على الفاعلية و الراجع إلى الروح، يدل عليه سياق الكلام اللغوي. و العبارة الثانية قول لبعض العرب. يحتمل أن تكون «كان» تامة، و «غداً» ظرف متعلق بها. و أن تكون ناقصة فيكون «غداً» خبرها، و الضمير المستتر المرفوع في «كان» تدل عليه الحال المشاهدة وقت التكلم.

۳- المقام

و هو من أقدم المصطلحات التي نشهدها في التراث اللغوي. تبلور في المثل المعروف «لكل مقام مقال»، يمكن استذكاره من الشعر الجاهلي. و قد شرح الميداني هذا المثل «أن لكل أمر أو فعل أو كلام موضعاً لا يوضع في غيره» (الميداني ۱۹۵۵، ۲/ ۱۹۸) فهو لا يحدد المقال في اللفظ بل يوسعه إلى الأمر و الفعل أيضاً. و صارت رعاية مقتضاه معياراً أساسياً لنقد مستوى البلاغة:

«قال اسحق بن حسان: فقيل له {لابن المقفع} فإن مل المستمع الاطالة التي ذكرت أنها حق ذلك الموقف؟ قال إذا أعطيت كل **مقام** حقه و قمت بالذي يجب من سياسة ذلك **المقام** و أرضيت من يعرف حقوق الكلام فلا تهتم لما فاتك من رضا الحاسد و العدو فإنه لا يرضيهما شيء». (الجاحظ ۱۹۹۸، ۱/ ۱۱۶) فلهذا «الخطيب من العرب إذا ارتجل كلاماً في نكاح أو حمالة أو تخصيص أو صلح أو ما أشبه ذلك لم يأت به من واد واحد بل يفتن فيختصر تارة إرادة التخفيف و يطيل تارة إرادة الإفهام ... ثم يقول و تكون عنايته بالكلام على حسب **الحال** و قدر الحفل و كثرة الحشد و جلالة **المقام**». (البركاوي د.ت، ۲۸)

و كما أن استذكار مقام الخطاب قد يعدّ معياراً لفهم معناه. كما أن قوله تعالى ﴿وَ السَّلَامُ عَلَى مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَى﴾ (طه۲۰: ۴۷) «يعني أنّ العذاب على من كذب و تولى، و كان **المقام مقام مناكرة** و عناد». (الزمخشري ۲۰۰۸ب، ۳/ ۱۴)

و ينبغي الإشارة «إلى أن المقام يضيق حتى يقتصر على مراعاة حال المخاطَب في لحظة محددة معلومة سلفا للخطيب. و يتسع حتى يسع المجال أو الإطار الحضاري المشترك بين الناس عامة أو داخل نسق حضاري ذي طابع متميّز. نسمّي المقام الأول مقاماً خاصّاً أو خطابياً، و نسمّي المقام الثاني مقاماً عاماً أو مشتركاً أي مشترك بين الشعر و الخطابة. و الغالب على مفاهيم البلاغيين حصر المقام في المقام الخطابي». (العمري ۱۹۹۱، ۷)

٤- سياق القصة

لا يختلف هذا السياق عن الحال و المقام اختلافاً كثيراً إلا أنه يشير خاصة إلى القصة التي يلمح إليها الكلام. فعلى سبيل المثال أخبر اللهI في سورة الدخان عن أصحاب الأخدود دون أن يقدّم شرحاً وافياً عنهم. بينما نحصل على تفاصيل الحدث في الكتب التاريخية. فهذه القصة التاريخية مؤشر لفهم التلميح الذي ذكره القرآن الكريم. على سبيل المثال، قال النحاس في شرح {إِنَّهُ هُوَ يُبْدِئُ وَ يُعِيدُ} (البروج٨٥: ۴) :

«في معناه قولان. قال ابن زيد: يبتدىء خلق الخلق ثم يعيدهم يوم القيامة، و عن ابن عباس: يبدىء العذاب في الدنيا ثم يعيده عليهم في الآخرة. قال أبو جعفر: و هذا أشبه بالمعنى لأن **سياق القصة** أنهم أحرقوا في الدنيا و لهم عذاب جهنم». (النحاس ٢٠٠٨، ١٣٠١)

فيرجّح النحاس تفسيراً على الآخر مستنداً على رواية تاريخية عن أصحاب الأخدود. فلهذا «يندرج سياق القصة أو الرواية في منظور التداوليات اللسانية ضمن إجراءات التسييق العامة[1]، و هي عملية مشتقة من السياق، و تعني: ربط الكلام (الملفوظات) بسياقاتها النصية و اللسانية السابقة و اللاحقة، و ربطها أيضا بملابساتها الاجتماعية الداعية لإجراء الكلام و استخدامه على وجه دون آخر». (مقبول ٢٠١١، ١٥٢) ما ذكرناه نموذج لإيجاد الصلة بين الكلام و ملابساتها الخارجية و التاريخية، و أما قول الجصاص فيمكن اعتبارها من التسييق الأول أي ربط الكلام بسياقاتها النصية السابقة و اللاحقة و ذاك في استذكاره قصة إبراهيم υ معيناً لفهم الآية التالية:

«{وَ إِذْ قالَ إِبْراهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِناً} (إبراهيم١٤: ٣٥) و المراد -و الله أعلم بذلك- الأمن من القتل و ذلك أنه قد سأله مع رزقهم من الثمرات {رَبِّ اجْعَلْ هذا بَلَداً آمِناً وَ ارْزُقْ أَهْلَهُ مِنَ الثَّمَراتِ} (إبراهيم١۴: ١٢۶) و قال عقيب مسألة الأمن في قوله تعالى {وَ إِذْ قالَ إِبْراهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِناً وَ اجْنُبْنِي وَ بَنِيَّ أَنْ نَعْبُدَ الْأَصْنامَ} ثم قال في **سياق القصة** {رَبَّنا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوادٍ غَيْرِ ذي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ} (إبراهيم١۴: ٣٧) إلى قوله {وَ ارْزُقْهُمْ مِنَ الثَّمَراتِ لَعَلَّهُمْ يَشْكُرُونَ} فذكر مع مسألته الأمن و أن يرزقهم من الثمرات فالأولى حمل معنى مسئلة الأمن على فائدة جديدة غير ما ذكره في **سياق القصة** و نص عليه من الرزق». (الجصاص ١٩٩٢، ١/ ٩٨)

و كذلك في استذكار قصة فتح مكة، التي تشير إليها الآية {إِذا جاءَ نَصْرُ اللهِ وَ الْفَتْحُ} (النصر١١٠: ١)قال:

«لم يختلفوا أن المراد فتح مكة و يدل عليه قوله تعالى {إِنَّا فَتَحْنا لَكَ فَتْحاً مُبِيناً} (الفتح۴٨: ١) و قوله تعالى {هُوَ الَّذي أَنْزَلَ السَّكينَةَ في قُلُوبِ الْمُؤْمِنِينَ} (الفتح۴٨: ۴) و ذكره ذلك في **سياق القصة** يدل على ذلك لأن المعنى سكون النفس إلى الإيمان بالبصائر التي بها قاتلوا عن دين الله حتى فتحوا مكة». (م.ن، ج۵، ص٢٧٢) و يعتمد أبو شامة على سياق قصة لوط υ لكي يجد للضمير مرجعاً مناسباً لم يصرح به في الآية «فهو مثل قوله تعالى - {{فَلَمَّا جاءَ أَمْرُنا جَعَلْنا

[1] Contextualisation

عالِيَها سافِلَها﴾ (هود۱۱: ۸۲)} - أي عالي مدائن قوم لوط و لم يتقدم لها ذكر و لكن علم ذلك من **سياق القصة**». (أبوشامة د.ت، ۵۵۰)

مصطلح السياق في الدراسات الجديدة

من المتفق عليه أن مصطلح السياق في الدراسات اللغوية الحديثة، كمثيلاته من المصطلحات اللسانية، يعدّ من المصطلحات العصية على التحديد الدقيق، و إن كان يمثل نظرية دلالية من أكثر نظريات علم الدلالة تماسكاً و أضبطها منهجاً. و بما أن مقولة السياق و دوره في فهم المعنى، أحييت ثانية بعد ما نبّه إليها اللسانيون الغربيون، فانثالت المفاهيم الغربية بمصطلحاتها إلى الدرس اللساني العربي، و هذا جعل العرب تضع مصطلحات مرادفة لها، و هذه القضايا من الأسباب التي أضافت إلى غموض مصطلح السياق، فلا بد من الالتفات إلى ينبوع هذه الدراسات بحثاً عما يعادل هذا المصطلح في دراساتهم و المقصود من إطلاقه. لأنه يبدو أن جذور هذه المشكلة ترجع إلى هذه الدراسات و ترجمتها إلى العربية، حيث إنه «قد جرى الاصطلاح[1] على أقلام الكثيرين من الكتاب في دراسة المعنى بمعان مختلفة باختلاف فرع المعرفة الذي يستخدم فيه الاصطلاح، و أحياناً باختلاف الكتاب في نفس الفرع حتى لقد لحقه بعض الغموض». (حسان ۱۹۹۰، ص۲۶۱)

و أما هذه الكلمة فمن الأصل اللاتيني "contextus" بمعنى "الإلصاق و الإلحاق" مأخوذ من الاسم المفعول "contextere" بمعنى "النسيج". و الكلمة مركبة من السابقة "com" بمعنى "مع" و "textere" بمعنى "النسج". (Richards, 2002) ثم استعملت في معنى الكلمات المصاحبة للمقطوعات الموسيقية ثم صارت تستعمل في معنى "النص" أي تلك المجموعة من الجمل المتراصة مكتوبة كانت أو مقروءة. ثم أصبح للمصطلح بعد التركيب المعاني الآتية:

أ. ما يحيط بالوحدة اللغوية المستعملة في النص. فالسياق هو ما يذكر قبل الكلمة أو العبارة و النص و ما بعدها. و هذا يساعد فهم معنى الكلمة. فعلى سبيل المثال إن استخدمت صفة "load" مع الموسيقى فهي تعنى "الصاخب"، و إن رافقت اللون و الرسم فهي بمعني "البارز". و هذا يعادل كلمة "صارخ" العربية التي تستعمل بمعنيين ملازماً للصوت و اللون.

ب. قيود التوارد المعجمي التي تراعي عن استعمال أكثر من وحدة لغوية مثال ذلك في اللغة العربية استعمال كلمة الأشهب مع الخيل و الأملح مع الغنم و الأزهر مع الإنسان و ذلك عند إرادة التعبير عن بياض اللون.

ج. نص لغوي يتسم بسعة نسبية و يؤدّي معنى متكاملاً سواءً أ كان ذلك النص مكتوباً أم متكلماً به.

د. الأحوال و المواقف الخارجية ذات العلاقة بالكلام. فكلمة "spinster" في الاستعمال العادي بمعنى العانسة المتقدمة في العمر بينما في الاستعمال الحقوقي تدل على كلّ امرأة غير متزوجة. (البركاوي، د.ت، ۴۶)

[1] Context

فكما اتضح من خلال التعاريف المذكورة سالفاً، إن هذه الكلمة كثيرة الدوران في البحوث اللغوية، «تناولها الباحثون في الدلالة بمعنيين مختلفين، يمكن تحديدهما في أمرين، هما السياق اللغوي على عكس السياق الاجتماعي[1] و يسمى السياق الاجتماعي عند فيرث باسم سياق الموقف[2]. و عند بالمر[3] باسم السياق غيراللغوي. و هناك باحثون يستخدمون كلمة السياق دون التمييز بين السياق اللغوي من جانب و السياق الاجتماعي من جانب آخر». (حجازى د.ت، ١٥٩) و هذا لا يخص النصوص الغربية بل انتقل الشأن إلى النصوص العربية أيضاً عبر الترجمة. فالمشكلة الأولى هي أن القارئ لا يستطيع أن يثق بمعنى خاص لكلمة السياق، بل عليه أن يدرك المقصود منها من خلال الكلام. الأمر الذي لا يخلو من الصعوبة بل قد يفشل القارئ أمامه.

فأول الأسباب التي أدّت إلى الصعوبة في فهم المقصود من مصطلح السياق، هو عدم اختصاصه بنوع خاص منه و تعدّد الدلالات التي يحملها بين دفتيه. فنعدّ القضايا التالية أسباباً لتضخيم هذه العويصة:

١- عدم اختصاص المصطلح بنوع خاص من السياق

فقد يطلق مصطلح السياق على النوعين منه -أي اللغوي و غيراللغوي- في آن واحد، كما أنه قد يقصد منه السياق اللغوي وحده أو غير اللغوي بمفرده. و كما أنه قد يطلق دون أن يراد به المعنى الاصطلاحي. كما ذكر لالاند ثلاث معان لهذا المصطلح:

أ. «قديماً، في اللغة الحقوقية، الجملة المتصلة لأحكام عمل ما: الوحدة السياقية.

ب. تسلسل أفكار يتّسم به نصّ ما؛ و بنحو خاص، مجمل النص الذي يحيط بعبارة مستشهد بها، و الذي تتوقف عليه الدلالة الحقيقية لهذه العبارة.

ج. مجازياً و بنحو عام جدّاً: مجمل الظروف المترابطة التي يندرج فيها حدث معيّن. هذا التعبير موجود عند كانط[4] و هو مألوف لدى الفلاسفة الأميركين و لا سيّما عند و. جامس[5]». (أندريه ٢٠٠١، ٢١٩)

و جدير بالانتباه أن هناك مصطلحاً آخر في الانجليزية، يخصّ بالسياق اللغوي أو النصي و هو "co-text" مركب من سابقة "co" بمعني «مع» و "text" بمعنى «النسيج» و المقصود منه هو النص المحيط بالكلمة -أو العبارة أو النص- المعنية، إما سابقة عليها و إما متأخرة عنها. و لكنه مصطلح جديد لم يحظ بإقبال يخلع من مصطلح "context" حمولته اللغوية.

٢- عدم تميز مجال استعماله

سبق الحديث في القسم السابق من هذا المبحث، أن السياق مصطلح تراثي له إيحاءاته الخاصة، من جانب آخر ذكر أيضاً، أن له مدلولات في الدراسات الجديدة المتأثرة بالدراسات الغربية. فعلى المستخدم أن يعيّن مقصوده منه بالتمييز بين المجالين. إضافة إلى استعماله

---

[1] Social Context
[2] Context of Situation
[3] Palmer
[4] Immanuel Kant
[5] V. James

بدلالته اللغوية - التي ناقشناه في السياق لغة - و استعمالاته الخاصة كخط السياق و هو خط خاص للحساب. فكثيراً ما عدم التمييز يجعلنا عاجزين عن فهم المراد منه.

۳- كثرة المصطلحات الدالة على نوعي السياق

و أما الإشكالية فتبرز أكثر حين نواجه مصطلحات عديدة لمدلول واحد. و يسهل للمتتبع لدراسة السياق، الحصول على عدد غفير من المصطلحات المماثلة من خلال كتب قليلة جدّاً. على سبيل المثال قد أريد السياق اللغوي بمصطلحات نحو: سياق النص (حسان ۲۰۰۶، ۶۵)، سياق النص اللغوي، سياق الخطاب (صالح ۲۰۱۰، ۲۷۹)، السياق اللفظي (مختار عمر ۲۰۰۹، ۷۵)، مقال الخطاب (صالح ۲۰۱۰، ۲۷۹) ، المقال(حسان ۱۹۹۴، ۳۳۹)، السياق المقالي(السعران د.ت، ۳۱۲)، النص(لاينز ۱۹۸۷، ۲۲)، البيئة النصية(أحمد فرج ۲۰۰۹، ۲۳)، البيئة اللفظية، النظم(النجار ۲۰۱۱، ۶۴)، سياق القرائن، السياق الداخلي (عبدالله د.ت، ۸۳۸). و تستعمل المصطلحات التالية إشارة إلى السياق غيراللغوي: سياق الموقف (عزت ۱۹۷۱، ۱۰؛ يونس على ۲۰۰۴، ۷۹)، سياق الحال (السعران، د.ت، ۳۱۲)، سياق الحالة (بالمر، ۱۹۸۵، ۶۱)، الحال (جرمان، ۱۹۹۷، ۴۸)، سياق المقام، المقام (حسان ۱۹۹۴، ص۳۷۲)، السياق غيراللفظي، الماجريات (السعران د.ت، ۳۱۲)، السياق الفيزيائي (أحمد فرج ۲۰۰۹، ۲۳)، مسرح الكلام (المصدر نفسه، ص۲۳)، المسرح اللغوي (بشر كمال، دراسات في علم المعنى، ص۸۲)، النص الموضعي (لاينز ۱۹۸۷، ۲۷)، الوضعية غيراللسانية (جرمان ۱۹۹۷، ۴۸)، النص (لاينز ۱۹۸۷، ۲۲)، سياق الوضع (الفهري ۲۰۰۹، ۵۹)، شاهد الحال (عبدالتواب ۱۹۹۷، ۱۵۵)، السياق الخارجي (فضل ۱۹۸۵، ۱۳۰؛ الجاسم ۲۰۰۷، ۱۱۰)، الظروف الكلامية (أيوب ۱۹۶۶، ۴۵). و ربّما أنه لا يقف عند هذا الحد، بل قد تزداد المصطلحات بقراءة كتب أخرى.

لكن ما هي الأسباب التي تنتج هذه التعددية؟ يمكننا عد أسباب متعددة منها: الاختلاف في ذوق المترجمين، الجدل بين تفضيل القديم على الجديد أو على العكس، ضرورة استحداث مصطلح جديد لما يوجد في القديم من النقص أو الإبهام.

أما في خصوص من يعتقد أن دراسة الموضوع من زوايا مختلفة، و انتهاج علوم متعددة يؤدي إلى ظهور المصطلحات المتعددة، فأعرب عن اتفاقي الكامل مع هذا الرأي السديد دون أن أشاركه في رأيه لهذا الموضوع الذي نحن فيه. على سبيل المثال لو نطلب من علماء النحو و البلاغة و المنطق و غيرهم، تسمية أجزاء الجملة «العلم نور». النحوي يقول «مبتدأ و خبر»، و البلاغي يقول «مسند إليه و مسند»، و المنطقي يسميهما «موضوع و محمول» و الآخر يطلق عليهما «مخبر عنه و مخبر به» أو «محكوم إليه و محكوم به». فنجد مصطلحات متعددة لشيء واحد دون أن نستطيع تسميتها بالإشكالية. لكن ما يمنعنا عن قبول هذا التبرير لمصطلحات السياق هو السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح: هل المصطلحات المتعددة المذكورة أعلاها، تندرج في إطار هذا الحكم أم لا؟ لا شك إن دخل فيه، فلا تصح تسميتها بالإشكالية، لكن إن بحثنا عن جذور استحداث هذه المصطلحات و وجدناها مصنوعة لمجال واحد و لا لمجالات علمية مختلفة، فنحن أمام إشكالية. على سبيل المثال، هل هناك فرق جوهري بين مصطلحي «السياق غيراللغوي و السياق غيراللفظي» أو بين «سياق الحال و سياق الحالة و سياق الموقف» أو بين«السياق اللغوي و

سياق النص و سياق النص اللغوي و السياق اللفظي»؟ و هل وضع هذه المصطلحات علماء علوم مختلفة أو علماء فروع علم واحد؟ لا أظن هكذا، بل يبدو لي أن هذه المصطلحات نتيجة عن ذوق المترجم في ترجمته عن المصطلحات الغربية.

حري بالذكر أن هذه التعددية قد توجد في اللغات الغربية ذاتها أيضاً. على سبيل المثال: "context of situation" و "situational context" كلاهما لأمر واحد. فيمكن ترجمتهما بسياق الموقف و السياق الموقفي. لكن نادراً ما تنبعث التعددية الراهنة في اللغة العربية عن هذه القضية. و لكي لا نبتعد عن الموضوعية و التطبيق، نذكر نموذجاً من هذه التعددية الحاصلة عن ذوق المترجمين. ترجم مجيد الماشطة مصطلح "context of situation" **بسياق الحالة**. (بالمر ١٩٨٥، ٦١) بينما قد ترجمته الدكتورة نور الهدى لوشن **بالوضعية**. (جرمان ١٩٩٧، ٤٨) و قد اختار الدكتور الفهري مصطلحي **سياق وضع و مقتضى الحال**. (الفهري ٢٠٠٩، ٥٩) و أما اللغوي الراحل تمام حسان فقد رجّح مصطلح **المقام** و هو مصطلح تراثي. (حسان ١٩٩٤، ص٣٧١) و في معجم مصطلحات علم اللغة الحديث نجد **سياق الموقف** مقابلاً له. (نخبة من اللغويين العرب ١٩٨٣، ٢/ ١٣)

٤- استخدام مصطلح بدل آخر

و قد زاد على خطورة هذا الفوضى، استعمال مصطلح مكان الآخر، دون الالتفات إلى المعنى الاصطلاحي الخاص الذي يحمله بين دفتيه و المعني الضمني الذي توحيها هذه المصطلحات. و هذا الأمر قد يخلّ عملية التواصل بين المستعمل و المتلقي و يؤدي إلى اللبس في تلقي المعنى المقصود. و لو أردنا ذكر نموذج فيمكننا الإشارة إلى كتاب الأستاذ أحمد يوسف عنوانه **القراءة النسقية؛ سلطة البنية و وهم المحايثة** و هو أحياناً يستفيد من مصطلح السياق و أنواعه مشيراً إلى موضوعات أخرى لها مصطلحاتها الخاصة، و هذا قد يسيء فهم المتلقي. على سبيل المثال:

> «هذا النسق الذي يرفض أي مقاربة تخرج عن دائرته، و من هنا زحزحت اللسانيات الخارجية، لأنها ليست مهمة بالنسبة لدراسة اللسان كنسق متكامل و جهاز عضوي متلاحم لا يعرف غير نظامه الخاص. و هو (نظام موضوعي لا دخل للذات المتكلمة، و لا للذات الدارسة فيه). و هكذا استطاعت **محاضرات في اللسانيات العامة** أن تزيح هيمنة السياق الخارجي، سواء أ تمثل في السياق الاجتماعي أم في السياق التاريخي أم في السياق النفسي». (يوسف ٢٠٠٧، ١٤٩)

فالكاتب ينوي الإشارة إلى دور كتاب **محاضرات في اللسانيات العامة** لسوسور في تغيير إتجاه دراسة اللغة من دراستها من منظار خارجي إلى التطرق إليها معتمداً على اللغة ذاتها، لكنه لبيان هذه الفكرة يستفيد من مصطلح السياق الاجتماعي و السياق النفسى مثلاً، بدلاً عن المنهج الاجتماعي و المنهج النفسي، و هما منهجان و اتجاهان للنقد الأدبي يختلفان تماماً عن السياق الاجتماعي و السياق النفسي اللذين ظهرا في مجال الدراسات اللغوية بعد عقود.

من جانب آخر، يبدو أن بعض الكتّاب و المترجمين لم يفطنوا للفرق الدقيق الموجود بين بعض المصطلحات، و قد استعملوا بعضها مكان البعض. على سبيل المثال نجدهم قد لا يفرّقوا بين السياق غيراللغوي و سياق الموقف و السياق الثقافي أو الإجتماعي. بينما علينا الإنتباه إلى أن

السياق غيراللغوي مصطلح عام يشمل سياق الموقف و السياق الثقافي كما أنه يشمل السياق النفسي و السياق التاريخي أيضاً. من جانب آخر، سياق الموقف يدل على الموقف الذي يخلق فيه النص و ينتقل و يتلقّى، فيتكوّن من المرسل و المرسل إليه و الزمان و المكان و قناة الاتصال. لكن للسياق الثقافي معنى أعم يضمّ ثقافة المرسل و المتلقّي و لا ينحصر في زمن خلق النص و انتقاله و تلقيه حسب.

النتائج

لكلمة «السياق» معان مختلفة. منها حسية ومنها ذهنية. القاسم المشترك بين هذه المعاني، هو التتابع و الإيراد و التوالي، لأن السوق هو الحثّ على السير و السير عمل متواصل يتطلب تواصلاً في الحضّ و الدفع. نجد هذا المعنى المركزي أي التتابع و الإيراد و التوالي، حجر الأساس في كلا النوعين للسياق. إذن السياق اللغوي ليس إلا توالى العناصر المعجمية و الصرفية و النحوية، الذي يرتقي بالكلمات المبعثرة إلى مرتبة تليق لتسميتها بالكلام، و في الوقت ذاته يواكب الكلام أحداث متتابعة تصاحب النص، منها موقفية و ثقافية و اجتماعية و تاريخية، تسمّى بالسياق غيراللغوي. إن البحث عن هذه الكلمة في الدراسات القديمة يؤيدّ على أن مصطلح السياق لدى القدماء يعني السياق اللغوي وحده. أما هذا فلا يعني أن القدماء لم يعتنوا بالسياق غيراللغوي بل المقصود هو عدم إطلاقهم هذا المصطلح عليه. و قد عبّروا عن السياق غيراللغوي بمصطلحات أخرى نحو «الحال»، «الحال المشاهدة»، «المقا»م و«سياق القصة». أما في الدراسات الجديدة فقد يطلق مصطلح السياق على النوعين منه -أي اللغوي و غيراللغوي- في آن واحد. فكثيراً ما عدم التمييز يجعلنا عاجزين عن فهم المراد منه. والإشكالية تبرز أكثر حين نواجه مصطلحات عديدة لمدلول واحد. و يسهل للمتتبع لدراسة السياق، الحصول على عدد غفير من المصطلحات المماثلة من خلال كتب قليلة جدّاً. و لهذا التعدد أسباب منها: الاختلاف في ذوق المترجمين، الجدل بين تفضيل القديم على الجديد أو على العكس، ضرورة استحداث مصطلح جديد لما يوجد في القديم من النقص أو الإبهام. حري بالذكر أن هذه التعددية قد توجد في اللغات الغربية ذاتها أيضاً. و قد زاد على خطورة هذا الفوضى، استعمال مصطلح مكان الآخر، دون الالتفات إلى المعنى الاصطلاحي الخاص الذي يحمله بين دفتيه و المعني الضمني الذي توحيها هذه المصطلحات.

المصادر و المراجع:

ابن أبي الحديد(د.ت). **الفلك الدائر على المثل السائر**، تحقيق: أحمد الحوفي و بدوى طبانة، في ضمن كتاب: ابن الأثير، ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر، شرحه: أحمد الحوفي و بدوى طبانة، الطبعة الثانية، مصر: دار نهضة مصر.

ابن الأثير، ضياء الدين (د.ت). **المثل السائر في أدب الكاتب و الشاعر**، شرحه: أحمد الحوفي و بدوى طبانة، الطبعة الثانية، مصر: دار نهضة مصر.

ابن جني، أبوالفتح (د.ت). **الخصائص**، تحقيق: عبدالحكيم بن محمد، القاهرة: المكتبة التوفيقية.

ابن دريد، محمد بن الحسن (٢٠٠٥). **جمهرة اللغة**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن سيدة، على بن اسماعيل، (٢٠٠٠). **المحكم و المحيط الأعظم**، تحقيق: عبدالحميد هنداوي، بيروت: دار الكتب العلمية.

ابن منظور، محمد بن مكرم، (١٩٩٠). **لسان العرب**، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر.

ابن هشام، (٢٠٠٥). **مغني اللبيب**، تحقيق: مازن المبارك، محمد على حمدالله، الطبعة الأولى، بيروت: دار الفكر.

ابن هشام، (د.ت). **أوضح المسالك إلى ألفية بن مالك**، دط، بيروت: المكتبة العصرية.

أبو شامة (١٩٨٢). **إبراز المعاني من حرز المعاني في القراءات السبع للإمام الشاطبي**، تحقيق: إبراهيم عطوه عوض، دط، بيروت: دار الكتب العلمية.

أحمد فرج، حسام (٢٠٠٩). **نظرية علم النص**؛رؤية منهجية في بناء النص النثري، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الآداب.

الأزهري، أبومنصور(١٩٦٧). **تهذيب اللغة**، تحقيق: عبدالسلام هارون وآخرون، مصر: الدار المصرية للتأليف والترجمة.

الأسترآباذي، رضي الدين (١٩٩٦). **شرح الرضي على الكافية**، تحقيق: يوسف حسن عمر، الطبعة الثانية، بنغازي: منشورات جامعة قاريونس .

الأنباري، أبو البركات (٢٠٠٢). **الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين و الكوفيين**، تحقيق: جودة مبروك محمد مبروك، الطبعة الأولى، القاهرة: مكتبة الخانجي.

الأنباري، أبو البركات (د.ت). **أسرار العربية**، تحقيق: محمد بهجة البيطار، دط، دمشق: الجامع العلمي العربي.

أندريه، لالاند (٢٠٠١). **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب: خليل أحمد خليل، الطبعة الثانية، بيروت: منشورات عويدات.

أيوب، عبدالرحمن (١٩٦٦).**محاضرات في اللغة**، بغداد: مطبعة المعارف.

بالمر، أف آر (١٩٨٥). **علم الدلالة**، ترجمة: مجيد الماشطة، دط، بغداد: مطبعة الجامعة المستنصرية.

البركاوي، عبدالفتاح عبدالعليم (د.ت). **دلالة السياق بين التراث و علم اللغة الحديث**، دط.

التفتازاني، سعد الدين،(١٣٨٥)، **مختصر المعاني**، الطبعة الثانية، طهران: منشورات إسماعيليان.

الجاحظ (۱۹۹۸)، **البيان و التبيين**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، الطبعة السابعة، القاهرة: مكتبة الخانجي.
الجاسم، محمود حسن (۲۰۰۷)، **القاعدة النحوية تحليل و نقد**، الطبعة الأولى، دمشق: دار الفكر.
الجرجاني، عبدالقاهر (۲۰۰۵)، **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمد التنجي، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتاب العربي.
الجرجاني، عبدالقاهر (د.ت)، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، دط، جدة: دار المدني.
جرمان، كلود؛ ريمون لوبلون (۱۹۹۷)، **علم الدلالة**، ترجمة: نورالهدى لوشن، الطبعة الأولى، بنغازي: جامعة قاريونس.
الجصاص، أبوبكر (۱۹۹۲)، **أحكام القرآن**، تحقيق: محمد الصادق قمحاوي، دط، بيروت: دار إحياء التراث العربي.
الجوهري، (۱۹۹۰)
حجازى، محمود فهمي (د.ت)، **مدخل إلى علم اللغة**، القاهرة: دار قباء.
حسان، تمام (۱۹۹۰)، **مناهج البحث في اللغة**، دط، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
حسان، تمام (۱۹۹۴)، **اللغة العربية معناها و مبناها**، دط، المغرب: دار الثقافة.
حسان، تمام (۲۰۰۶)، «قرينة السياق»، مقالة في ضمن كتاب: **مقالات في اللغة و الأدب**، الطبعة الأولى، ج۲، ص۸۶-۶۵، القاهرة: عالم الكتب.
الخالدي، سارة عبدالله (۲۰۰۶)، **أثر سياق الكلام في العلاقات النحوية عند سيبويه مع دراسة مقارنة بالتراث النحوي العربي و المناهج اللغوية الحديثة**، رسالة الماجستير، بيروت: الجامعة الأميركية.
خلف العوادي، أسعد (۲۰۰۱)، **سياق الحال في كتاب سيبويه**؛ دراسة في النحو و الدلالة، ، الطبعة الأولى، الأردن: دار الحامد للنشر و التوزيع.
رجبي، محمود و ديگران (۱۳۷۹)، روش‌شناسى تفسير قرآن، چاپ اول، تهران: سمت.
الزمخشري، محمود، (۲۰۰۸الف)، **أساس البلاغة**، تحقيق: محمد باسل عيون السود، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية.
الزمخشري، محمود، (۲۰۰۸ب)، **الكشّاف**، ضبط و توثيق: أبو عبدالله، الطبعة الأولى، بيروت: دارالكتاب العربي.
سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان، (۱۹۸۸)، **الكتاب**، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، الطبعة الثالثة، القاهرة: مكتبة الخانجي.
شاع الدين، عمر (۲۰۰۰)، «الدلالة اللغوية»، **مجلة الدراسات اللغوية**، مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ج۲، ع۳
الشافعي (د.ت)، **الرسالة**، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دط، لبنان: دار الكتب العلمية.
صالح، أيمن (۲۰۱۰)، **القرائن و النص**؛ دراسة في المنهج الأصولي في فقه النص، الطبعة الأولى، فرجينيا: المعهد العالمي للفكر الإسلامي.

الصدر، محمد باقر (١٩٨٦)، **دروس في علم الأصول**، الطبعة الثانية،ج١، بيروت.
عبدالتواب، رمضان (١٩٩٧)، **التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الخانجي.
عبدالله، زيد عمر (د.ت)، «السياق القرآني و أثره في الكشف عن المعاني»، **مجلة جامعة ملك سعود**، م ١٥، العلوم التربوية والدراسات الإسامية(٢)، ص ٨٣٧- ٨٧٧
عزت، على (١٩٧١)، «اللغة و نظرية السياق»، **مجلة الفكر المعاصر الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر**، العدد ٧۶.
العمري، محمد، (١٩٩١)، «المقام الخطابي و المقام الشعري في الدرس البلاغي»، **مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية**، المغرب، فاس، العدد٥، خريف-شتاء،
فضل، صلاح، (١٩٨٥)، «من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية»، **مجلة فصول**، مجلد۴، عدد١، ص١٣٠
الفهري، عبدالقادر الفاسي (٢٠٠٩)، **معجم المصطلحات اللسانية**، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.
لاينز، جون (١٩٨٧)، **اللغة و المعنى والسياق**، ترجمة: عباس صادق عبدالوهاب.
مختار عمر، أحمد (٢٠٠٩)، **علم الدلالة**، الطبعة السابعة، القاهرة: عالم الكتب.
مطلوب، أحمد (١٩٨٩)، **معجم النقد العربي القديم**، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
مقبول، إدريس (٢٠١١)، **الأفق** التداولي؛ نظرية المعنى و السياق في الممارسة التراثية العربية، الأردن: عالم الكتب الحديث.
الميداني، أبوالفضل (١٩٥٥)، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محي الدين عبدالحميد، مكتبة المئة المحمدية، دط.
النجار، منال (٢٠١١)، «**مفهوم البراغماتية و نظرية المقام في المقولات المعرفية و لدى علماء العربية**»، في ضمن كتاب: إسماعيلي علوي، حافظ (٢٠١١)، التداوليات علم استعمال اللغة، إربد: عالم الكتب الحديث ، ص۶۴
النحاس، أبوجعفر (١٩٩٨)، **معاني القرآن**، تحقيق: محمد علي الصابوني، الطبعة الأولى، مكة المكرمة: جامعة أم القرى.
النحاس، أبوجعفر (٢٠٠٨)، **إعراب القرآن**، الطبعة الثانية، بيروت: دار المعرفة.
نخبة من اللغويين العرب (١٩٨٣)، **معجم مصطلحات علم اللغة الحديث**، الطبعة الأولى، لبنان: مكتبة لبنان.
يوسف، أحمد (٢٠٠٧)، **القراءة النسقية سلطة البنية و وهم المحايثة**، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف.
يونس على، محمد محمد (٢٠٠۴)، **مدخل إلى اللسانيات**، الطبعة الأولى، ليبيا: دار الكتاب الجديدة المتحدة.

References

Abdullah, Zeid Omar (d.t), al-siyaq al-qurani wa atharah fi al-kashf an al-ma'āni, *journal of university Malek Saud*, vol. 15, al-ulum al-tarbawai wa al-dirasat al-islami(2), pp. 837- 877

Abdultawwab, R. (1997). *Al-taṭawar al-lughawī mazāhira wa qawānina*. Cairo, Maktabat al-Khānjī.

Abu Shamah,(1982). *Ibrāz al-ma`āni min Hirz al-ama'āni fi al-qirā'at al-sab` lil-Imām al-Shātibi*. Beirut: Dar al-Kutub al-`Ilmiyah.

Ahmad Faraj, Hesam (2009). *Nazariya ilm al-nas*, 2nd edition, Cario, Maktabat al-adab.

Al-Azhari, Abu Mansur (1967) *tahzib al-lughat*. Egypt: al-dar al-mesriye.

al-fahri, abdulqader al-fasi (2009). *mujam al-mustalahat al-lisāniat*, 1st edition,Beirut, dar al-kitab al-jadid al-mutahidat.

Al-Fehri, A. (2009). *A lexicon of linguistic terms*. 1st edition, Beirut: Dar al-Kitab al-Jadid al-mutahida.

Al-Guhary , Ismail bin Hammad (1990) *al-sahāh; tāj al-lughat wa sahāh al-arabiat*. alnashr: dar al-ilm lilmalayini. altbet: al-rrabieat

Al-Jahiz (1998). *Al-bayan wa al-tabien*, 7th endition, Cairo, maktabat al-Khanji.

Al-Jasim, Mahmud Hasan (2007) *al-qāida al-nahviya tahlil wa naqd*. 1st edition. Damascus: Dar Al-Fikr.

Al-Jassas, Abu Bakr (1992), *'ahkam alqurani*, Beirut: dar 'ihya' alturath alearabi.

Al-Maidani, Abulfazl (1955). *majmae al-amthal*, Maktabat almi'yt al-Muhamaadiat.

al-Nahas, Abujafar (1998). *ma'āni al-quran*, 1st edition, Makat al-mukarimat, university of Umalqura.

al-Nahas, Abujafar (2008). *erab al-quran*, 2nd edition, Beirut, dar al-murifat.

al-Najar, Manal (2011). *mafhum al-braghmātit wa nazariat al-maqām fi al-maqulat al-ma'rifiat wa ladi ulamā al-arabiyat*, Ismaeili alawi.

al-Omari, Muhammad, (1991),al-maqam al-khitabi wa al-maqam al-she'rii fi al-dars al-blaghi, *journal dirasat simiā'yat adabiat lisanit*, Morocco, Fez, Issue 5, winter.

al-Sadr, Muhamad Baqir (1986), *durus fi ilmusul*, 2nd edition, vol.1, Beirut.

Al-Shafe'i (d.t), *al-risalat*, tahqiq: Ahmad Muhamad Shakir, lubnan: dar alkutub al-eilmy.

Al-Taftazani, Sa'd al-din (1385). *mukhtasar al-ma'āni*. 2nd edition, Tehran, Ismailiyan Press.

Al-Ustirabadhi, Radi alddyn (1996). *farh al-radhi ala al-kāfiyat*. 2nd edition, Benghazi: Publications of the University of Garyounis.

Al-Zamkhishrii, Mahmud, (2008 a). *asās al-balāghat*, 1st edition, Beirut, dar al-kutub al-ilmiat.

Al-Zamkhishrii, Mahmud, (2008 b). *al-kashshaf*, 1st edition, Beirut: dar al-kitab al-arabi.

Anbari, Abu al-Barakat (2002) *al-insāf fi masa'el al-khalāf bayn al-Basrein wa al-Kufein.* 1st edition, Cairo, Maktabat al-Khanji.

Anbari, Abu al-Barakat (n.d.). *Asrār al-'Arabīyah.* Damascus, al-jame' al-ilmi al-arabi.

Arab elite of Linguists (1983). *mujam mustalahat ilm al-lughat al-hadith*, 1st edition, Lebonan, maktabat lubnan.

Ayoub, Abdulrahman (1966). *muhadrat fi allaghat*, Baghdad, al-ma'arif press.

Ezat, Ali (1971), al-lughat wa nazariat al-siyaq, *journal al-fikr al-muasir al-hayyat al-misriat al-amat liltaalif wa al-nashr*, No. 76.

Fazl , Salāh, (1985). men al-wijhat al-ihsā'iyat fi al-dirasat al-uslubia, *journal fusul*, vol.4, No.1, p.130

German, Claude; Rimon Loblun (1997), *ilm al-delālat,* Translated by Nurul Hadi Lush, First Edition, Benghazi: University of Garyounis.

Hafiz (2011). *al-tadāwaliyat ilm istiemal al-lughat*, Irbad, alam al-kutub al-hadith , p.64.

Hijai, Mahmud Fahmi (n.d.). *madkhal ilā ilm al-lugha*, Cairo, dar ghuba'.

Hisan, Tamam (1990). *manahij albahth fi al-lught*. Cairo, maktabat al'anjilu almisria.

Hisan, Tamam (1994). *al-lughat al-arabiat ma'nāhā wa mubnāhā*, Morocco, dar al-thaqafat.

Hisan, Tamam (2006). qrinat al-sayaq, *maqalat fi al-lughat wa al'adb*, Vol.2, pp.65-86, Cairo, alam al-kutb.

Ibn abi al-Hadid (n.d). *al-falak al-dā'r ala almasal al-sā'r.* 2nd edition, Egypt, dar nahzat Mesr.

Ibn al-asir, Zia al-Din (n.d.). *al-masal al-sa'er fi adab al-kātib wa al-fā'er*. 2nd edition , Egypt, dar nahzat Mesr.

Ibn Durayd, Muhammad ibn al-Hasan (2005*). jamahrat al-lugha*, 1st Edition, Beirut, dar al-kutub al-elmiyat.

Ibn Hisham (2005). *muqni al-bayb*, Mazan al-Mubark, Muhammad Ali Hamdellah, 1st edition, Beirut, dar al-fekr.

Ibn Hisham (n.d.) *auzeh al-masālik ila al-fiyat ibn Mālek*, Beirut: al-maktab al-asriya.

Ibn Jani, Abu al-Fath (n.d.). *al-Khasa'es*, Cairo, al-Maktibat al-tufiqiyat.

Ibn Manzur, Muhammad ibn Mukkaram (1990). *Lesān al-arab*. 1st edition, Beirut, dar Sader.

Ibn Seyyed, Ali ibn Ismail (2000). *Al-muhkam wa al-muhit al-a'zam*. Beirut, dar al-kutub al-elmiyat.

Jurjani, A. (2005). *Dalail al-e'jaz.* 1st edition, Beirut, dar al-kitab al-arabi.

Jurjani, A.(n.d.). *Asrār al-balāghah*. Jeddah: Dar Al-Madani.

Khalf al-awadi, As'ad (2001), *siaq al-hal fi kitab sibawayh*, 1st edition, Jordan, dar al-hamid lilnashr wa al-tawzie'.

Khalidi, Sarah Abdullah (2006), *'athar siyāq al-kalam fi al-alaqat al-nahwiat eind Sibawayh mae' dirāsat muqārnat bilturāth al-nahwayi al-arabii wa al-manāhij al-lughawiat al-hadytha.*Beirut, American University.

Laines, John (1987). *Al-lughat wa al-ma'ni wa al-siyaq*, transleded by: Abbas Sadiq Abdulwahab.

Lalande, A. (2001). *mawsueat laland alfalsafia.* 2nd edition, Bayrut: Manshurat 'Uwaydat.

Maqbul, Idris (2011). *Al-ufuq al-tadāwali, nazariat al-ma'eni wa al-siyaq fi al-mumārisat al-turathiat al-arabiati*, Jordan, alam al-kutub al-hadayth.

Matlub, Ahmad (1989). *mu'jam al-naqd al-arabii al-qadim*, Baghdad, dar al-shu'on al-thiqafiat al-amat.

Mukhtar Omar, Ahmad (2009). *ilm al-dilālat*, 7th edition, Cairo, alam al-kutb.

Palmer, F.R. (1985). *Al-Dilala*, translated by: Majid Al-Mashta, Baghdad, Al-Mustansiriya University Press.

Rajabi, Mahmoud and others (2000), *Methodology of Interpretation of the Qur'an*, First Edition, Tehran: Samt.

Richards. Jack. (2002). *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*. London: Longman press

Saleh, Eiman (2010). *al-qarayin wa al-nas*, 1st edition, Virginia: World Institute of Islamic Thought.

Shae al-din, Omar (2000). Al-dilalat al-lughawia, *journal al-dirasat al-lughuiati*, markaz al-malik faysal lilbuhuth wa al-dirasat al-islamiati, Vol2, issue3.

Sibawayh, A.(1988). *Al-kitab*, 3rd edition, Cairo, maktabat al-khaniji.

Yunis ali, Muhamad Muhamad (2004). *madkhal ilā al-lisanyat*, 1st edition, Libya, dar al-kitab al-jadidat al-mutahidat.

Yusef, Ahmad (2007). *Al-qira'at al-nasqiat sultat al-binyat wa wahm al-muhāyethat*, 1st edition, aljzayr, manshurat al-ekhtilaf.

HOW TO CITE THIS ARTICLE
Nazari, Y. (2017). The Terminology of "Al-siaq" in the Old and Modern Arabic Linguistic Studies. *Language Art*,2(3):83-110, Shiraz, Iran. [in Arabic]
DOI: 10.22046/LA.2017.18
URL: http://www.languageart.ir/index.php/LA/article/view/44

Language Art,2(3):pp.83-110, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.18
فصلنامه هنر زبان، دوره ۲، شماره۳، سال ۲۰۱۷، از صفحه ۸۳ تا ۱۱۰

اصطلاح شناسی «السیاق» در مطالعات زبانی قدیم و جدید عربی

دکتر یوسف نظری[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه شیراز،
شیراز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹ مرداد۱۳۹۶؛ تاریخ پذیرش: ۴ شهریور ۱۳۹۶)

یکی از چالشهای مطالعات جدید، چالش اصطلاحات می‌باشد. از یک سو اصطلاحات در علوم مختلف دلالتهای متفاوتی دارند و از سوی دیگر نویسندگان یک اصطلاح خاص را با دلالتهای متفاوتی به کار می‌برند. بنابراین این تعدد اصطلاحات حاصل مسائل متعددی است. گاهی نویسندگان و مترجمان علیرغم وجود اصطلاحات رایج به وضع اصطلاحات جدید می‌پردازند، و گاهی نیز بدون توجه به ظرافتهای معنایی هر اصطلاح، آن را در مقوله دیگری به کار می برند. یکی از این موارد اصطلاح «السیاق» می‌باشد. این اصطلاح در مطالعات زبانی قدیم عربی دلالتهایی متفاوت از کارکرد آن در مطالعات جدید دارد. در مطالعات قدیم در نزد نویسندگان مختلف صرفا برای بافت زبانی به کار رفته است. اما اصطلاحات دیگری همچون الحال، الحال المشاهدة، مقام وسیاق القصة نزد زباشناسان قدیم برای بافت غیر زبانی رایج بوده است. اما در مطالعات جدید اصطلاح سیاق به سه معنای بافت زبانی، بافت غیرزبانی و معنای بافت به طور کلی–اعم از زبانی و غیر زبانی- به کار رفته است. کما اینکه اصطلاحات متعدد دیگری برای هر یک از مقوله ها وضع شده است. همین مساله فهم معنای مقصود را پیچیده‌تر کرده است.

واژگان کلیدی: اصطلاح شناسی، السیاق، بافت زبانی، بافت غیرزبانی.

[1] Email: yusuf.nazari@yahoo.com

Language Art,2(3):pp.83-110, 2017, Shiraz, Iran
DOI: 10.22046/LA.2017.18
Article No.: 23.61.13965.83110

ORIGINAL RESEARCH PAPER

The Terminology of "Al-siaq" in the Old and Modern Arabic Linguistic Studies

Yusuf Nazari [1]
Assistant Professor of Arabic language and literature Department, Shiraz University, Iran.

(Received: 31 July 2017; Accepted: 26 August 2017)

A challenge of modern studies is terms. On one hand, terms have different implications in different sciences and on the other hand, authors usually use a specific term for different implications. Thus, the variety of terms is due to various issues. Sometimes, despite the existence of common terms, authors and translators establiesh new terms, and sometimes, while neglecting the semantic delicacy of each term, they are used in a quite different sense. One of these terms is "Al-siaq". This term has an entirely different implications in the old Arabic linguistic studies in comparison with its implications in modern studies. In the old studies, this term has just been used for linguistic context by different authors; however, there were some other common terms such as Al-hal, Al-hal al-moshahedeh, Maqam, and Siaq al-qesse among old linguists for non-linguistic context. But, in modern studies, the term "siaq" has been applied for linguistic context, non-linguistic context, and context in general, whether linguistic or non-linguistic, as numerous terms have been established for each of these categories. This issue has made the understanding of the ultimate meaning much complicated.

Keywords: Terminology, Al-siaq, Linguistic Context, Non-linguistic Context.

[1]E-mail: yusuf.nazari@yahoo.com

International multilingual scientific journal of

Language Art

Contents

Literary Interpretation from Linguistics Perspective: Applying Semantic and Structural Approaches in Analyzing English and Persian Literary Works 5-20
Mohammad Saber Khaghaninejad

Linguistic Geometry of Surat Al-Hamd 21-32
Shahrokh Mohammad Beigi & S.M. Hosseini

The Manifestation of Quranic Language in the Versification of Saib Tabrizi 33- 46
Ahmad Noor Vahidi

The Study of Figures of Speech (Simile, Metaphor, Trope, and Metonymy) in Bundahishn 47-64
Razieh Sohrabi, Maliheh Mosleh & Akbar Sayyad Kuh

Self-imagination/Add Imagination on Personal Experiences: Wacini Laredj's Dakira El-Ma (Water's Memory Model) 65-82
Hassina Laoudj

The Terminology of "Al-siaq" in the Old and Modern Arabic Linguistic Studies 83-110
Yusuf Nazari

Editorial Team

Editor-in-Chief: *Dr. Shahrokh Mohammad Beigi,*
Editor Assistant: *Dr. Mahdi Mohammad Beygi*
Managing Director: *Amir Aminian Toosi*
Editor: *Maryam Nournamaee*

Editorial Board

Dr. Akbar Sayyad Kuh*, 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 Linguistics 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*, Associate Professor of Linguistics Department, Member of the Organization for Researching and Composing University Textbooks in Humanities (SAMT), IRI*
Dr. Tokarev Grigory*, Professor of Russian language, Document Science and Stylistics of Russian Department, Tula State Pedagogical University of Leo Tolstoy, Russian Federation*
Dr. Janolah Karimi Motahhar*, Professor of Russian Language and Literature, Tehran University, IRI*
Dr. Mekhrinisso Nagzibekova*, Professor of Russian language and Literature Department, Tajik National University, Dushanbe, Tajikistan, Tajikistan*
Dr. Marzieh Yahyapour*, Professor of Russian Language and Literature, Tehran University, IRI*

Address: #81, 28/5, North Iman, Shiraz, Iran.
Post code: 7186655568
Tel: +987136307634
Printing House: Chapeloh
p-ISSN: 2476-6526 e-ISSN: 2538-2713
www.languageart.ir
mahdimb@languageart.ir

In the Name of God

Journal of Language Art

International multilingual academic 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, Persian, Russian, French or Tajik.
- 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 accept 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.2 Issue 3 2017

THE LINGUIST LIST
НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU
Open Access JOURNALS
ILLINOIS
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
Google Scholar
Sponsored and Indexed by CIVILICA We Respect the Science
Academic Resource Index ResearchBib
magiran
Directory of Research Journals Indexing DRJI
tei Türk eğitim indeksi
ISI INTERNATIONAL Scientific Indexing
SIS
ESJI Eurasian Scientific Journal Index www.ESJIndex.org
Scientific Indexing Services
doi
THE LINGUIST LIST
НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ БИБЛИОТЕКА eLIBRARY.RU
Open Access JOURNALS
ILLINOIS
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
Google Scholar
Sponsored and Indexed by CIVILICA We Respect the Science
Academic Resource Index ResearchBib
magiran
Directory of Research Journals Indexing DRJI
tei Türk eğitim indeksi
ISI INTERNATIONAL Scientific Indexing
SIS
ESJI Eurasian Scientific Journal Index www.ESJIndex.org
Scientific Indexing Services
doi