

فرهنگ‌نامه‌های ۱۳
زبان‌شناسی

G

K

فرهنگ توصیفی
مطالعات ادبی

کوروش صفوی

فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی

کوروش صفوی



سرشناسه	: صفوی، کورش، ۱۳۳۵-
عنوان و نام پدیدآور	: فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی / کورش صفوی.
مشخصات نشر	: تهران: نشر علمی، ۱۳۹۵.
مشخصات ظاهری	: ۶۱۴ ص.
شابک	: ۹۷۸-۹۶۴-۴۰۴-۳۲۵-۳
وضعیت فهرست نویسی	: فیبا
موضوع	: زبان شناسی - ایران - اصطلاح ها و تعبیرها Linguistics - Iran - Idioms
موضوع	: زبان شناسی - ایران - واژه نامه ها - فارسی Linguistics - Iran - Dictionaries - Persian
موضوع	: ادبیات فارسی - اصطلاح ها و تعبیرها Persian literature - Dictionaries - Persian
موضوع	: ادبیات فارسی - واژه نامه ها - فارسی Persian literature - Dictionaries - English
موضوع	: فارسی - واژه نامه ها - انگلیسی Persian language - Dictionaries - English
رده بندی کنگره	: ۱۳۹۵ ف۴۷ص/۲۱۲۱ P
رده بندی دیویی	: ۴۱۰ / ۹۵۵
شماره کتابشناسی ملی	: ۴۲۲۳۵۷۵



خیابان انقلاب - مقابل دانشگاه تهران شماره ۱۲۲۴

تلفن: ۶۶۴۶۰۶۶۷ فکس: ۶۶۴۹۶۶۱۱

فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی

کورش صفوی

(دانشگاه علامه طباطبائی)

چاپ اول: ۱۳۹۵

تیراژ: ۱۰۰۰ نسخه

لینوگرافی: کوثر

چاپ: رامین

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۴۰۴-۳۲۵-۳

مرکز بخش: انقلاب - خیابان ۱۲ فروردین - شهدای زاندارمری - پلاک ۱۰۳

تلفن تماس جهت دریافت کتاب در منزل یا محل کار: ۱۲ و ۶۶۴۶۰۵۱۱ - ۶۶۴۶۳۰۷۲

یادداشت ناشر

بومی سازی هردانشی، زمانی تحقق می یابد که واژگان فنی آن علم به صراحت توصیف شده باشند و از هیئت برخوردار شوند که بتوان به گونه ای یکدست و هماهنگ به کارشان برد. در کنار دو مجموعه ی «کهن نامه های زبان شناسی» و «نگین های زبان شناسی»، سعی بر این بوده است تا با مجموعه ی تازه ای به نام «فرهنگ نامه های زبان شناسی» به این هدف دیرینه، یعنی همانا دستیابی به آرمان تمامی زبان شناسان ایران که چیزی جز «زبان شناسی در خدمت زبان های ایران» نبوده و نیست، تحقق ببخشیم.

محمدعلی علمی

پیشگفتار

آنچه در اینجا گرد آورده‌ام، لابد باید نوعی کتاب‌سازی بی‌مورد به حساب بیاید، آن‌هم وقتی خودم دست‌کم ده مجلد از این فرهنگ‌ها را در خانه دارم و برای این گردآوری تازه، جلوی خودم گذاشته‌ام. اول‌اش هم وقتی ناشرم تهیه‌ی چنین مجموعه‌ای را پیشنهاد داد، خنده‌ام گرفت، زیرا همین نوشته‌ها را در قفسه‌ی کتاب‌ها می‌دیدم و احساس می‌کردم، به سراغ کار بی‌خودی می‌روم. همان‌شب، چند جلد از آن مجموعه‌ها را ورق زدم و به نتیجه‌ی جالبی رسیدم که می‌توانست، گردآوری حاضر را توجیه کند. با خودم فکر کردم که اگر بتوانم، توصیف هر مدخل را به زبان ساده‌ی خودم بنویسم و تمامی تعاریف را از منظر زبان‌شناسی به دست دهم، این گردآوری تازگی خود را خواهد یافت و می‌تواند در میان فرهنگ‌های توصیفی زبان‌شناسی انتشارات علمی به چاپ برسد.

این هدف اولیه مرا در برابر چند مشکل عمده قرار می‌داد. نخست این‌که، برحسب سنت، توصیفی که برای هر مدخل ارائه می‌شد، باید موجز می‌بود. مسلماً اگر قرار می‌شد، من از زبانی ساده و غیرفنی در نگارش این توصیف‌ها استفاده کنم، باید این سنت را نادیده می‌گرفتم که گرفتم. در برخی از موارد، مخاطب این فرهنگ با توصیف‌هایی مواجه خواهد شد که به مقاله بیشتر شباهت دارند تا توصیفی موجز. دوم این‌که، برای معرفی هر اصطلاح از دیدگاه زبان‌شناسی، باید ده‌ها مدخل تازه را به این مجموعه می‌افزودم که در سنت

مطالعه‌ی فنون و صناعات ادبی کاربرد نیافته‌اند و حضورشان در این مجموعه و برای درک بهتر سایر توصیف‌ها ضروری می‌نمود. و سوم این‌که در بسیاری از موارد مجبور بودم، نظر شخصی‌ام را به توصیف هر مدخل تحمیل کنم. در طول این سال‌هایی که مطالعه‌ی ادبیات دغدغه‌ی همیشگی‌ام بوده، با بسیاری از تعاریف سنتی فنون و صناعات ادبی، حتی از منظر زبان‌شناسی درگیر بوده و هستم، و سعی کرده‌ام تا در این مجموعه حرفی نزنم که مورد تأیید خودم نباشد. شیوه‌ی نگارش این فرهنگ نیز همانی است که در سایر فرهنگ‌های این مجموعه به کار رفته است. مدخل‌هایی که در متن توصیف مدخل دیگری کاربرد یافته‌اند، با نویسه‌ی سیاه تایپ شده‌اند تا مخاطب بتواند از توصیفی به سراغ توصیف دیگری برود. در بسیاری از موارد که می‌توانستم معادل انگلیسی دقیقی برای مدخل‌ها بیابم، این معادل را ذکر کرده‌ام و در پایان این نوشته آن‌ها را به صورت نوعی واژه‌نامه‌ی انگلیسی - فارسی مرتب کرده‌ام. کتابنامه‌ی پایانی این فرهنگ، فهرست منابعی را شامل می‌شود که در نگارش این مجموعه به کارم آمده‌اند.

در مجموعه‌ی وسیعی از مدخل‌های این فرهنگ، نام نظریه‌پردازان و متفکرانی آمده است که برای سهولت ارجاع به آنان، این نام‌ها را در متن به فارسی آورده‌ام و در فهرست نام‌های پایان کتاب، آن‌ها را با ذکر شکل اصلی‌شان مرتب کرده‌ام.

برای تعیین مدخل‌های این فرهنگ از فرهنگنامه‌ی ادبی فارسی بهره گرفتم. برای این کارم دو دلیل عمده داشتم. نخست این‌که هنوز هم این فرهنگ را جامع‌ترین مجموعه‌ای می‌دانم که به توصیف اصطلاحات، موضوعات و مضامین ادب فارسی پرداخته است؛ و دوم این‌که چون شخصاً در آماده‌سازی‌اش سهم کوچکی داشتم، می‌توانستم بدون کوچک‌ترین سوءتعبیری، آن را پایه‌ی اولیه‌ی این نوشته قرار دهم. روش کارم این خواهد بود که در هر مورد، ابتدا توصیفی را به دست دهم که برحسب سنت برای هر اصطلاح به دست داده شده است، و سپس، در صورت لزوم، به نقد و بررسی آن توصیف از منظر زبان‌شناسی و گاه نیز برحسب باور شخصی‌ام بپردازم.

در پایان این پیشگفتار، ذکر یک نکته‌ی عمده ضروری می‌نماید. در چند دهه‌ی اخیر تلاش دایمی‌ام این بوده است تا در حدّ توان و سواد ناچیزم، زبان‌شناسی را در خدمت زبان فارسی به کار بگیرم. مسلماً وظیفه‌ی هر شاگرد این رشته همین است. همین مسیر مرا به سمت و سوی مطالعه‌ی ادب فارسی کشاند و در نهایت به وظیفه‌ای حیاتی برایم مبدل شد تا سعی کنم از دانش زبان‌شناسی به شکلی بومی شده بهره بگیرم و به سراغ مطالعه‌ی یکی از غنی‌ترین حوزه‌های آفرینش انسان در طول تاریخ، یعنی ادب فارسی بروم.

نمی‌دانم امثال من در رسیدن به این هدف تا چه میزان موفق بوده‌ایم، ولی تعداد روزافزون دانشجویان رشته‌ی ادب فارسی که به کمک ابزارهای زبان‌شناسی به سراغ مطالعه‌ی ادبیات می‌روند، و نیز تعداد روزافزون دانشجویان رشته‌ی زبان‌شناسی که با هدف پژوهش در باب ادب فارسی به سراغ این دانش می‌آیند، حکایت از این واقعیت دارد که انگار امروزه دیگر به پیوندی ناگسستنی میان این دو رشته رسیده‌ایم.

این نکته را مطرح کردم تا در خاتمه، مخاطب نوشته‌ی حاضر را معلوم کنم. همین‌که گردآوری حاضر در مجموعه‌ی فرهنگ‌های توصیفی زبان‌شناسی انتشار یافته است، معلوم می‌کند که خواننده‌ی این مدخل‌ها، دانشجوی رشته‌ی زبان‌شناسی است که قرار است، ابزاری ابتدایی در اختیار داشته باشد تا در مسیر مطالعه‌ی ادب فارسی به پیش برود. مسلماً برخی از مدخل‌های این مجموعه می‌تواند برای دانشجوی رشته‌ی ادب فارسی نیز کارآمد باشد، تا با ابزارهای اولیه‌ی مطالعه‌ی ادبیات از منظر زبان‌شناسی آشنا شود؛ هرچند مخاطب اصلی، همان دانشجوی رشته‌ی زبان‌شناسی است.

کوروش صفوی

تهران. ۱۳۹۵



آشنایی زدایی

defamiliarization

معادل روسی این اصطلاح برای نخستین بار از سوی ویکتور اشکلوفسکی، نظریه‌پرداز روس و از بنیانگذاران نقد شکل‌گرا، در مقاله‌ای تحت عنوان هنر به مثابه فن به کار رفته است. به باور اشکلوفسکی، بخش عظیمی از درک ما نسبت به جهان خارج و به ویژه کاربرد زبان، به تدریج دچار عادت می‌شود. در چنین شرایطی، وقتی ما چیزی را برای نخستین بار می‌بینیم، توجه ما به آن چیز جلب می‌شود. پس از مدتی که از درک آن چیز تازه بگذرد، این درک به نوعی عادت تبدیل می‌شود و به تدریج، حضور آن چیز توجه ما را به خود جلب نمی‌کند. برای درک بهتر این مطلب، می‌توان از نمونه‌ای ساده بهره گرفت. ما از کودکی همواره مرغ را دیده‌ایم که روی دو پای نازک و قلمی‌اش راه می‌رود. این که مرغ چگونه این هیکل چاق و گردش را روی آن دو پا نگه می‌دارد و دائماً به زمین نمی‌افتد، توجه ما را به خود جلب نمی‌کند؛ زیرا این درک برای ما به نوعی عادت مبدل شده است. در مقابل، اگر مرغی را ببینیم که با هر قدم‌اش، یک‌بار از سمت راست و بار دیگر از سمت چپ به زمین می‌افتد، فوراً توجه‌مان به این مورد جلب می‌شود، زیرا این شیوه‌ی راه رفتن مرغ برایمان ناآشناست. اشکلوفسکی بر این باور بود که وظیفه‌ی هنر اساساً ناآشنا کردن چیزهاست. درواقع، وظیفه‌ی هنر این است که آنچه برای ما عادی و روزمره شده است، ناآشنا سازد تا توجه‌مان به

آن جلب شود. این دیدگاه اشک洛夫سکی را می‌توان نوعی نگرش دستگاه‌واره‌ای به تولید زبان ادب از طریق زبان روزمره دانست. به باور وی، آفریننده‌ی متن ادبی، زبان روزمره و عادی و آشنا را در دستگاهی به‌نام «دستگاه آشنایی‌زدایی» می‌ریزد و آن را به شکلی درمی‌آورد که ناآشنا و غیرروزمره است. برای نمونه:

یار من خرقه تهی کرد → آشنایی‌زدایی → دوستم مُرد

به باور اشک洛夫سکی، جمله‌ای نظیر «دوستم مُرد»، جمله‌ای از زبان روزمره است که پس از عملکرد فرآیند آشنایی‌زدایی و تبدیل به «یار من خرقه تهی کرد»، از زبان روزمره فاصله می‌گیرد و به جمله‌ای از زبان ادب مبدل می‌شود. این دیدگاه اشک洛夫سکی در همان ایام رونق‌آرای شکل‌گرایان روس نیز با انتقادهایی روبه‌رو شد. از جمله، رومن یاکوبسن، یکی دیگر از افراد منسوب به همین دیدگاه، به این نکته‌ی عمده اشاره کرد که نمی‌توان حدّی برای این فرایند قایل شد و از پیش معلوم کرد که به کمک چه شگرد یا شگردهایی می‌توان به زبان ادب دست یافت. ولی خود یاکوبسن نیز در مطالعات‌اش از همین دیدگاه اشک洛夫سکی تأثیر گرفته بود. به گونه‌ای که هم به هنگام بحث درباره‌ی نقش‌های زبان و هم در مطالعه‌ی انواع تکرارهایی که توازن نامیده بود، به همین حرکت از زبان خودکار یا زبان روزمره به زبان ادب توجه داشت. اصطلاحاتی نظیر برجسته‌سازی یا هنجارگریزی را باید معادل آشنایی‌زدایی در نظر گرفت که بعدها از سوی نظریه‌پردازان اروپایی به جای آشنایی‌زدایی به کار رفته‌اند. مسلماً آشنایی‌زدایی را می‌توان به دو گونه‌ی کلی تقسیم کرد و مدعی شد که این فرایند می‌تواند در دو سطح محتوایی و صوری زبان روزمره عمل کند. در چنین شرایطی می‌توان برای نمونه استعاره را فرایندی از آشنایی‌زدایی در سطح محتوایی زبان به حساب آورد و مثلاً کاربرد قافیه را نوعی فرآیند آشنایی‌زدایی در سطح صوری زبان تلقی کرد.

این نگرش نسبت به تولید متن ادبی امروزه مورد تردید است و دلایل متعددی برای این تردید ذکر می‌شود. نخست این‌که اگر قرار باشد شگرد یا

شگردهایی زبان روزمره و خودکار را به زبان ادب مبدل سازند، ما باید دست‌کم یک شگرد را در متون ادبی بیابیم که در زبان خودکار کاربرد نداشته باشد. با مطالعه‌ی فنون و صناعات ادبی، مشخص شده است که هیچ فن یا صنعتی ویژه‌ی زبان ادب وجود ندارد، و به عبارت ساده‌تر، تمامی آنچه در قالب گونه‌ای از فرآیند آشنایی‌زدایی مطرح شده‌اند، ابتدا در زبان خودکار کاربرد یافته‌اند و سپس در زبان ادب به کار گرفته شده‌اند. دوم این‌که، ما در مجموعه‌ی وسیعی از متون ادبی، با زبانی مواجه می‌شویم که اساساً همین زبان خودکار و روزمره را می‌نمایانند. در این مورد می‌توان از نمونه‌هایی نظیر مدیر مدرسه‌ی جلال آل‌احمد، دایی جان ناپلئون ایرج پزشک‌زاد، بینوایان ویکتور هوگو، پیرمرد و دریای ارنست همینگوی و صدها نمونه‌ی ادبی دیگر به زبان‌های مختلف دنیا یاد کرد که به زبان خودکار آفریده شده‌اند و متن ادبی به حساب می‌آیند. سوم این‌که ما در طول تاریخ و در زبان‌های مختلف، همواره با متونی مواجه می‌شویم که با وجود استفاده‌ی پربسامد فنون و صناعات ادبی، متون ادبی به حساب نمی‌آیند. در این مورد می‌توان در زبان فارسی به متونی نظیر تاریخ بیهقی یا تاریخ و صاف اشاره کرد که اگرچه از زبان ادب بهره گرفته‌اند، ولی متون ادبی به حساب نمی‌آیند.

Acmeism

آکمه‌ایسم

برگرفته از واژه‌ی *akme* یونانی به معنی اوج و کمال. به همین دلیل می‌توان این جنبش را در فارسی اوج‌گرایی نامید. این جنبش در سال ۱۹۱۰ م. در برابر سمبولیسم در شعر روسیه پدید آمد. مهم‌ترین اعضای این جنبش را می‌توان نیکولای گومیلف، همسرش آنا آخماتوا، سرگی گورودتسکی، و اوسپ مندلشتایم دانست که در سنت پترزبورگ گرد هم آمدند. آنان در پی انتشار بیانیه‌ی میخیایل کوزمین تحت عنوان در باب صراحت زیبا، به تأسیس «کارگاه شاعران» همت گشودند و به دنبال آن بودند تا برعلیه سمبولیسم روسیه‌ی آن ایام جبهه بگیرند. نام این جنبش، به طعنه از سوی سمبولیست‌ها به کار رفته بود و پیشگامان این جنبش نیز برای بی‌اهمیت جلوه دادن مخالفت‌های آنان، همین لقب را برای

خود پذیرفتند. اعضای این جنبش در واکنش به عدم صراحت و عارفانه بودن شعر در مکتب سمبولیسم روسیه، به دنبال آن بودند تا به صراحت و وضوح مفاهیم در شعر پایبند بمانند. آکمه ایسم اثر هنری را توصیفی صریح از دنیای محسوسات می‌دانست. در چنین شرایطی، اگر قرار می‌بود، مثلاً توصیفی از زیبایی «سرو» به دست داده شود، این توصیف باید به‌قد و رنگ و زیبایی‌های محسوس‌اش محدود می‌شد، و نه این‌که درختی بهشتی است و از بهشت نهال‌اش را آورده‌اند و در خاک نشانده‌اند.

در باب آکمه ایسم سه بیانیه‌ی ادبی نوشته شده بود. دو بیانیه‌ی اول و دوم را گومیلف و گورودتسکی در سال ۱۹۱۳ م. در مجله‌ی آپولون به چاپ رساندند، و بیانیه‌ی سوم به همت مندلشتایم نوشته شد که به دلیل پیچیدگی‌های فنی‌اش، شش سال بعد، به سال ۱۹۱۹ م. انتشار یافت. در تمامی این بیانیه‌ها سعی بر آن بود تا معلوم شود، از چه شیوه‌ای باید در سرودن شعر پیروی کرد و چرا این دسته از شاعران از منظر سمبولیسم در آفرینش متن ادبی بهره نمی‌گیرند.

آکمه ایست‌ها به رویدادهای سیاسی و اجتماعی زمانه‌ی خود بی‌اعتنا بودند و از این منظر با مخالفت‌های شدید پیروان سمبولیسم و فوتوریسم مواجه می‌شدند. این دشمنی‌ها سرانجام در «کارگاه شاعران» ایجاد بحران کرد و سبب شد تا در سال ۱۹۱۳ م. افرادی چون مندلشتایم و آخماترا پیشنهاد به انحلال کارگاه را بدهند. در سال ۱۹۱۸ م. گومیلف به تأسیس دومین «کارگاه شاعران» همت گشود. این جنبش در سال‌های پیش از انقلاب بلشویکی، به دلیل مخالف با مضامین عارفانه در آفرینش شعر، مورد تأیید مارکسیست‌ها بود، اما پس از انقلاب و از سال ۱۹۱۷ م. به بعد، و به‌ویژه در زمانه‌ی استالین، به دلیل عدم انطباق با مبانی نقد مارکسیستی، «ادبیات اشراف و ملاکان بی‌درد» نام گرفت و در کنار نقد شکل‌گرا ممنوع اعلام شد.

آگینه

در نامگذاری اجزای تشکیل‌دهنده‌ی بیت، به واحدهای میان صدر و عروض از یک‌سو، و واحدهای میان ابتدا و عَجَز گفته می‌شود. در منابع کهن از اصطلاح

حشو نیز در همین مورد استفاده شده است.

اثتلاف

در فن بدیع به رعایت نوعی تناسب میان لفظ با لفظ، لفظ با معنی، لفظ با وزن، و معنی با معنی گفته می‌شود. این اصطلاح در کتاب‌های بدیع سنتی به کمک نمونه‌های نظیر (۱) توضیح داده می‌شود:

(۱). گر بکشی بنده‌ام، و ربنوازی رواست

ما به تو مستانسیم، تو ز چه مستوحشی

سعدی

در این دسته از متون، چنین گزارش می‌شود که خالق نمونه‌ی (۱) می‌توانسته است به جای لفظ «مستانسیم» از معادل‌های دیگری نظیر «دلداده‌ایم» یا «سرگشته‌ایم» بهره بگیرد، ولی برای تناسب با لفظ «مستوحشی»، از صنعت اثتلاف لفظ با لفظ استفاده کرده است. در مورد اثتلاف لفظ با معنی، به نمونه‌هایی نظیر (۲) استناد می‌شود:

(۲). آن کیست که دل نهاد و فارغ بنشست

پنداشت که مهلتی و تأخیری هست

گو میخ مزن که خیمه می‌باید کند

گو رخت منه که بار می‌باید بست

سعدی

ادعای اصلی این است که به دلیل سادگی معنی، آفریننده‌ی نمونه‌ی (۲) از الفاظ ساده‌ای نظیر «میخ زدن»، «خیمه کردن» و جز آن بهره گرفته است و از صنعت اثتلاف لفظ با معنی استفاده کرده است. در مورد اثتلاف لفظ با وزن، نمونه‌هایی نظیر (۳) امکان طرح می‌یابند:

(۳). امین دولت شاه آن که در مقام سخا

به نزد او نتوان برد نام حاتم طی

چنین گفته می شود که در نمونه ی (۳)، خالق متن از صفت ائتلاف با وزن بهره گرفته است، زیرا برای حفظ وزن، لفظ «امین دولت» را جایگزین «امین الدوله» کرده است. در مورد ائتلاف معنی با معنی، ادعا این است که معانی غریب و دور از ذهن با معانی غریب و دور از ذهن آورده می شوند، و معانی ساده و نزدیک به ذهن در ائتلاف با هم قرار می گیرند.

در مورد اول، به نمونه هایی نظیر (۴)، و در مورد دوم به نمونه هایی مانند (۵) اشاره می شود:

(۴). از مایه ی بیچارگی، قطمیر مردم می شود

ماخولیای مهتری سگ می کند بسلعام را

سعدی

(۵). روزی ز سر سنگ عقابی به هوا خاست

وز بهر طمع بال و پر خویش بیاراست

ناصر خسرو

طرح این صنعت و دسته بندی آن، نارسایی های متعددی را به همراه دارد. نخست این که ائتلاف، چیزی جز انتخاب و ترکیب واحدهای زبان برحسب واحدهای هم نشین نیست. ما واحدی نظیر «باز» را انتخاب می کنیم و به هنگام ترکیب، از میان واحدهایی نظیر «سر»، «رمز» و «راز»، واحد «راز» را به دلیل توازن با «باز» برمیگزینیم. بنابراین می توانیم مدعی شویم، هر توازنی مثلاً در ساخت قافیه، نوعی ائتلاف لفظ با لفظ است. دوم این که بحث درباره ی ائتلاف لفظ با معنی، یا ائتلاف معنی با معنی اساساً قابل تعیین نیست. برحسب چه ملاکی می توان مدعی شد که در نمونه ی (۲)، ما با معنی ساده ای مواجهیم و به

دلیل همین سادگی معنی است که از الفاظ ساده‌ای نظیر «میخ» بهره می‌گیریم؟ یا چه معنی پیچیده و دور از ذهنی در نمونه‌ی (۴) وجود دارد که نیازمند معانی دور از ذهن باشد؟ این‌که «قطمیر» نام سگ اصحاب کهف است که انسانیت می‌یابد و «بلعام» که پادشاهی در بین‌النهرین است و در قرآن به سگ تشبیه شده است، چه پیچیدگی معنایی خاصی را به همراه دارد که مدعی شویم، چون یک معنی پیچیده است، معنی پیچیده‌ی دیگری را به همراه دارد؟ سوم این‌که گونه‌ای از این صنعت را که ائتلاف لفظ با لفظ نامیده‌اند، گاه به کمک همین نمونه‌ها به هنگام بحث درباره‌ی مراعات نظیر و تناسب لفظی مطرح کرده‌اند. و چهارم و از همه مهم‌تر این‌که ائتلاف مرز مشخصی با صنعت متقابل خود، یعنی تنافر لفظی ندارد. به نمونه‌ی (۶) توجه کنید:

(۶) سرور و سورو سلامت، سعادت و سبقت

سرود و سود به بزم تو هفت‌سین تو باد

معمولاً در فن معانی، نمونه‌ی (۶) را دارای تنافر لفظی دانسته‌اند و به هنگام بحث درباره‌ی عیوب فصاحت ذکر می‌کنند، آن‌هم در شرایطی که ما به سادگی می‌توانیم همین نمونه را نمونه‌ی بارزی برای ائتلاف لفظ با لفظ در نظر بگیریم و مدعی شویم، چون سخن از «هفت‌سین» به میان آمده، خالق متن الفاظی را برگزیده که اولاً همگی با سین آغاز شوند و ثانیاً در تناسب با یکدیگر باشند.

اباحه

به معنی «مباح شمردن» است. در فن معانی، چنین صنعتی زمانی کاربرد می‌یابد که خالق متن دو یا چند کار مجاز را در برابر مخاطب قرار می‌دهد، تا وی یکی را برگزیند. برای نمونه، می‌توان ساختی نظیر «یا فردا برو دانشکده، یا برو دنبال تعویض گذرنامه‌ات» را اباحه فرض کرد:

(۱) خواهی حنای پاکن و خواهی نگار دست

من مشت خون خویش نمودم حلال تو

صائب

مسلماً چنین ساختی را نمی‌توان نوعی صنعت ادبی به حساب آورد، زیرا کاربرد چنین ساختی در زبان خودکار از بسامد وقوع بالایی برخوردار است و اساساً هیچ هنرآفرینی خاصی در آن نیست. در کنار این صنعت، کاربرد گونه‌ی دیگری نیز از این جملات فصلی امکان طرح یافته است که تسویه نامیده می‌شود.

ابتدا

در میان اصطلاحات عروض، به واحد واژگانی آغاز مصراع دوم یک بیت گفته می‌شود. برای نمونه:

(۱) دور شو از برم ای واعظ و بیهوده مگوی

من نه آنم که دگر گوش به تزویر کنم

حافظ

«من» در آغاز مصراع دوم نمونه‌ی (۱)، «ابتدا» نامیده شده است. در این مورد، دو نکته امکان طرح می‌یابد. نخست این‌که معلوم نیست، بنابه چه ضرورتی این نامگذاری صورت پذیرفته و چرا این نخستین واحد مصراع دوم هر بیت اهمیت یافته است. دوم این‌که در مجموعه‌ی منابع مرتبط با توصیف فنون و صناعات ادبی، حدّ ابتدا مشخص نشده است. به نمونه‌ی (۲) توجه کنید:

(۲) اشک من رنگ شفق یافت ز بی‌مهری یار

طالع بی‌شفقت بین که در این کار چه کرد

حافظ

برای ما مشخص نشده است که در نمونه‌ی نظیر (۲)، آیا «طالع» را باید «ابتدا» در نظر گرفت، یا چون «طالع بی‌شفقت» در ترکیب با یکدیگر قرار گرفته‌اند، کلّ این گروه اسمی را باید «ابتدا» به حساب آورد. اگر مورد دوم درست باشد، تکلیف‌مان با نمونه‌ی (۳) چیست؟

(۳) من از چشم تو ای ساقی خراب افتاده‌ام لیکن
بلائی کز حبیب آید، هزارش مرحبا گفتیم
حافظ

در نمونه‌ی (۳)، آیا باید «بلا» را «ابتدا» در نظر گرفت، و یا «بلائی کز حبیب آید» را؟ در مجموعه‌ای از کتاب‌های مرتبط با عروض فارسی، نخستین رکن مصراع دوم یک بیت را «ابتدا» نامیده‌اند. مسلماً ما در چنین شرایطی، با چند هجا سروکار خواهیم داشت، نه واحدی واژگانی. اما جالب اینجاست که در این دسته از منابع به نمونه‌هایی نظیر (۴) نیز اشاره شده است:

(۴) حسرت زلف توام بود شکستم دادند
وصل می‌خواستم آینه به دستم دادند
حافظ

در چنین نمونه‌ای، گفته می‌شود که «وصل» در آغاز مصراع دوم بیت (۴)، «ابتدا» به حساب می‌آید. برپایه‌ی نمونه‌هایی از این دست، انگار «ابتدا» را باید به شکل ترکیبی از دو توصیف بالا معرفی کرد؛ یعنی واحدی واژگانی که در قالب نخستین رکن مصراع دوم یک بیت کاربرد می‌یابد. حال تکلیف‌مان با نمونه‌ی (۵) چیست؟

(۵) ای کاروان آهسته ران کارام جانم می‌رود
و آن دل که با خود داشتم با دل ستانم می‌رود
سعدی

بنابه تعریف «ابتدا» برحسب رکن، می‌توانیم مدعی شویم که «و آن دل که با» را باید «ابتدا» فرض کنیم. اگر این فرض درست باشد، دیگر بحث درباره‌ی واژه یا واحد واژگانی آغازین منتفی است، آن‌هم در شرایطی که در هیچ منبعی به

نمونه‌هایی نظیر (۵) اشاره نمی‌شود.

ابتدال

در فرهنگ‌های بلاغی معمولاً به سه تعریف از این اصطلاح برمی‌خوریم. نخست، کاربرد سخنان بی‌مایه و گاه بی‌ادبانه، نظیر نمونه‌ی (۱):

(۱) سر درون کرد و به هر سو نگریست

تا بدانند به یقین خر خر کیست

ابرج میرزا

دوم، تقلید از بیت یا کلّ متن از پیش موجود، نظیر لیلی و مجنون جامی که تقلیدی از لیلی و مجنون نظامی است. این تعریف دوم را می‌توان برای تقلید، نقیضه، و حتی تتبع نیز به کار برد.

سوم، کاربرد ساخت‌هایی که به تدریج از زبان ادب، به زبان خودکار راه یافته‌اند، یا در طول زمان تکراری به حساب می‌آیند. برای نمونه، فرض کنید، امروز شعری بسراییم و در آن از «لب لعل» و «قد سرو» و غیره استفاده کنیم. از میان این سه تعریف، تعریف سوم از کاربرد فنی‌تری برخوردار است.

ایتر

در عربی به معنی «دم بریده» است و از اصطلاحاتی است که در سنت عروض به کار می‌رود. «ایتر» در اصل شکل تخفیف‌یافته‌ی یک رکن است و به رکنی گفته می‌شود که تحت یکی از زحاف‌ها به نام یتر قرار گرفته است. در چنین شرایطی، «فعولن» به «لُن» و «مفاعیلن» به «فا» مبدل می‌گردد و به جای آن «فع» می‌گذارند. به عبارت ساده‌تر، وقتی فعولن یا مفاعیلن به یک هجای بلند مبدل شد، آن را «لُن» نمی‌نامند، بلکه به آن «فع» می‌گویند. به نمونه‌های (۱) و (۲) توجه کنید:

(۱) چنان صرف کن دولت و زندگانی

که نامت به نیکی بماند مسخّلد

سعدی

(۲) مرا با نگارم سخن باشد

نهانی سخن‌های چون شکر

با مقایسه‌ی دو نمونه‌ی (۱) و (۲)، گفته می‌شود که نمونه‌ی (۱) بر وزن «فعولن فعولن فعولن فعول» سروده شده است، در حالی که وزن نمونه‌ی (۲) «فعولن فعولن فعولن فع» است و در آن زحاف بتر به کار رفته است.

ابداع

در میان اصطلاحات ادبی، به نوآوری در متن ادبی گفته می‌شود. این به آن معنی است که خالق متن، کار هنری تازه‌ای را در آفرینش خود معرفی کرده باشد که پیش از او مرسوم نبوده است. این امر اساساً نسبی است و وابسته به پیشینه‌ای است که ملاک تعیین ابداع در نظر گرفته می‌شود. برای نمونه، می‌توان وزن‌هایی را که در شعر منظوم و کلاسیک فارسی به کار رفته‌اند، دسته‌بندی کرد و سپس مدعی شد که سیمین بهبهانی وزن‌های تازه‌ای را «ابداع» کرده است. اماگاه این اصطلاح در همین مفهوم کلی و به معنی نوآوری به کار نرفته است و معنی مختص‌تری دارد. در چنین شرایطی، گفته می‌شود که «ابداع» کاربرد چند صنعت بدیعی در کنار هم است. برای نمونه:

(۱) ندانم از سر و پایت کدام خوب‌تر است

چه جای فرق که زیبا ز فرق تا قدمی

سعدی

در نمونه‌ی (۱)، ما با چند صنعت بدیعی، نظیر مراعات‌النظیر در کاربرد «سر»، «پا»، «فرق»، «قدم»، جناس تام در کاربرد «فرق» و «فرق»، یکی به معنی تفاوت و دیگری در معنی فرق سر، و نیز ابهام در کاربرد «فرق» مواجهیم و این کاربرد چندگانه‌ی صناعات، «ابداع» به حساب می‌آید. در چنین شرایطی، این صناعات را در مجموع، یک صنعت به حساب می‌آورند و «ابداع» یا سلامة‌الاختراع می‌نامیدند.

ابدال - تبدیل

vagueness

ابهام

در فن بدیع، این اصطلاح برای کلامی به کار می‌رود که از دو معنی مختلف برخوردار است و نتوان معلوم کرد که کدام معنی مورد نظر گوینده بوده است. در سنت بر این باور بوده‌اند که این دو معنی، یکی در مدح و یکی در ذم به کار می‌رفته‌اند. به همین دلیل به جای ابهام از اصطلاحاتی نظیر *محتمل الضدین* یا *احتمال الضدین* نیز استفاده می‌کرده‌اند. برای نمونه:

(۱) دی محتسبی به راه دیدم	در دست گرفته چوب ارژن
مه‌رو زنکی گرفته می‌زد	نظاره بر او ز مرد و از زن
پرسیدم از آن میان یکی را	کاین چوب چرا زند بر آن زن
گفت این زنکی است روسپی نام	وین محتسبی است روسپی زن

انوری

چنین گفته می‌شود که در نمونه‌ی (۱)، «روسپی زن» هم می‌تواند به معنی کسی باشد که روسپی را می‌زند و هم در این معنی که زن‌اش روسپی است. در سنت مطالعه‌ی فنون و صناعات ادبی و به‌ویژه در فن بدیع، تفاوت مشخصی میان دلالت چندگانه، ابهام و ابهام در نظر گرفته نشده است و حتی صناعاتی نظیر اتساع را نیز شامل می‌شود.

در معنی‌شناسی به مثابه شاخه‌ای از زبان‌شناسی، میان این سه اصطلاح تمایز قایل می‌شوند و ابهام را زمانی مطرح می‌کنند که به هنگام دلالت چندگانه، نتوان حکمی قطعی برای یک تعبیر قطعی صادر کرد. برای نمونه، در جمله‌ی «شانه‌ی راستم شکست»، اگرچه واژه‌ی «شانه» از دلالت چندگانه برخوردار است، ولی ما با ابهام مواجه نمی‌شویم، زیرا واژه‌ی «راست» سبب می‌گردد تا از میان سه معنی «کتف»، «وسیله‌ی آرایش مو»، و «جای تخم مرغ»، فقط معنی «کتف» را تعبیر کنیم. اما در جمله‌ی «شانه‌ام شکست»، اگرچه تعبیر «جای تخم مرغ» متفی

می‌نماید، ولی ما با ابهام مواجهیم، زیرا به کمک واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی این جمله، نمی‌توان معلوم کرد که منظور از «شانه»، کتف است یا وسیله‌ی آرایش مو. ابهام در معنی‌شناسی گونه‌های متعددی را در برمی‌گیرد که ابهام حوزه‌ای، ابهام ساختاری، ابهام گروهی، ابهام نحوی، ابهام واژگانی - گفتاری و ابهام واژگانی نوشتاری نامیده می‌شود. این انواع، یا در تفکیک با یکدیگر، و یا به مثابه گونه‌ای از ابهامی دیگر امکان طرح می‌یابند و همگی در بدیع سنتی در قالب ابهام امکان طرح یافته‌اند.

scope ambiguity

ابهام حوزه‌ای

در معنی‌شناسی به هنگامی مطرح می‌شود که ما با دو حوزه‌ی فشرده یا حوزه‌ی گسترده‌ی تعبیر مواجه باشیم. در این مورد به نمونه‌ی (۱) توجه کنید:

(۱) هر آدمی بعضی غذاها را دوست دارد.

جمله‌ی (۱) به دو صورت قابل تعبیر است. نخست این‌که «غذاهایی هستند که هر آدمی آن‌ها را دوست دارد»، و دوم این‌که «هر آدمی برحسب سلیقه‌اش، بعضی غذاها را دوست دارد». به این ترتیب، در جمله‌ی (۱)، برحسب این‌که «بعضی غذاها»، عام باشد یا نباشد، یا به عبارت فنی‌تر، یک حوزه‌ی گسترده را تشکیل دهد، یا یک حوزه‌ی فشرده را، دارای ابهام است. در ادب فارسی، این‌گونه از ابهام کاربرد فراوان دارد، در حالی‌که در بدیع سنتی به آن اشاره نشده است.

(۲) دست حاجت چو بری پیش خداوندی بر

که کریم است و رحیم است و غفور است و ودود

سعدی

در نمونه‌ی (۲)، برحسب این‌که «خداوند» در حوزه‌ی فشرده امکان طرح می‌یابد یا در حوزه‌ی گسترده، ما با ابهام حوزه‌ای مواجهیم. به عبارت ساده‌تر، آیا

در این جا، منظور از «خداوند»، یک خداوند خاص است که از ویژگی های مصرع دوم برخوردار است، یا هر خداوندی که از این ویژگی های یاد شده برخوردار باشد.

ابهام ساختاری structural ambiguity

در معنی شناسی گونه ای از ابهام نحوی است که در سطح کل جمله امکان طرح می یابد. به هنگام وقوع چنین ابهامی، روابط نحوی واحدهای تشکیل دهنده ی جمله، از تعبیرات مختلفی برخوردار می شوند. برای نمونه:

- (۱) او تو را بیشتر از من دوست دارد.
- (۲) فرشته مردی را که تعقیب اش می کرد به پلیس نشان داد.
- دو تعبیر مختلف نمونه ی (۱) را می توان به صورت (۳) و (۴) نشان داد:
- (۳) او تو را بیشتر از آن حدی دوست دارد که مرا دوست دارد.
- (۴) او تو را بیشتر از آن حدی دوست دارد که من تو را دوست دارم.

- در مورد نمونه ی (۲) نیز می توان دو تعبیر (۵) و (۶) را به دست داد:
- (۵) فرشته مردی را که فرشته را تعقیب می کرد، به پلیس نشان داد.
 - (۶) فرشته مردی را که فرشته تعقیب اش می کرد، به پلیس نشان داد.

ابهام ساختاری می تواند صرفاً در نوشتار نیز مطرح باشد:

(۷) بررسی طرح نحوه ی جلوگیری از آلودگی هوا در تهران آغاز شد.

در نمونه ی (۷)، ما با نوعی از ابهام ساختاری سروکار داریم که صرفاً در نوشتار امکان طرح می یابد، زیرا در گفتار، برحسب این که میان «آلودگی هوا» و «در تهران» مکث صورت پذیرد یا نپذیرد، از جمله ی (۷) رفع ابهام خواهد شد. در ادب فارسی نیز کاربرد ابهام ساختاری بسامد وقوع بالایی دارد. برای نمونه:

(۸) آن یکی شیری است کآدم می‌خورد

و آن یکی شیری است کادم می‌خورد

مولوی

در نمونه‌ی (۸)، جدا از ابهام واژگانی میان «شیر» و «شیر»، هر مصراع می‌تواند از دو تعبیر برخوردار باشد. یکی این‌که، «آن شیری است که آدم آن را می‌خورد» و دوم این‌که «آن شیری است که آدم را می‌خورد». ابهام ساختاری در سنت بدیع در قالب ابهام و گونه‌های متعددی از آن مطرح شده است.

ابهام گروهی

phrasal ambiguity

در معنی‌شناسی به گونه‌ای از ابهام نحوی گفته می‌شود. در چنین شرایطی، هم‌نشینی واحدهای سازنده‌ی یک گروه، نظیر گروه اسمی، گروه صفتی، گروه قیدی و جز آن به گونه‌ای خواهد بود که امکان تعبیر متعددی را فراهم می‌آورد. برای نمونه:

(۱) انگشت پای شکسته‌اش درد می‌کند.

دو تعبیر مختلف جمله‌ی (۱)، به دلیل ابهام در سطح گروه اسمی «انگشت پای شکسته‌اش» پدید می‌آیند، آن‌هم به این دلیل که صفت «شکسته» هم می‌تواند به «انگشت» نسبت داده شده باشد، و هم به «پا». در بدیع سنتی توجهی به این نوع ابهام نشده است، هرچند کاربرد فراوان دارد:

(۲) ای نور چشم مستان در عین انتظارم

چنگ حزن و جامی بنواز یا بگردان

حافظ

در نمونه‌ی (۲)، «نور چشم مستان» می‌تواند از ابهام گروهی برخوردار باشد و برحسب این‌که «نور» برای «چشم مستان» مضاف باشد، یا «نور چشم» برای

«مستان»، دو تعبیر را پیش روی ما قرار دهد؛ یکی، «نور»ی که تنها با «چشم مستان» قابل رؤیت است، و دومی، فردی که برای مستان «نور چشم» و عزیز است.

(۳) اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را

به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

حافظ

در نمونه‌ی (۳) نیز «خال هندو» از ابهام گروهی برخوردار است و برحسب این‌که «هندو» را «سیاه» یا «غلام سیاه» در نظر گیریم، ما را به دو تعبیر مختلف می‌رساند.

syntactic ambiguity

ابهام نحوی

در معنی‌شناسی به شکل خاصی از ابهام می‌گویند که به دلیل نوع همنشینی واحدهای واژگانی در گروه یا در جمله پدید می‌آید. اگر این ابهام در سطح گروه باشد، آن را ابهام گروهی می‌نامند؛ و اگر از سطح گروه فراتر رود و کل جمله را در بر بگیرد، به آن ابهام ساختاری می‌گویند.

lexical ambiguity

ابهام واژگانی

در معنی‌شناسی به گونه‌ای از ابهام گفته می‌شود که در سطح واژه امکان طرح می‌یابد. در چنین شرایطی، دلالت چندگانه‌ی واژه یا واژه‌هایی در جمله، به کمک سایر واحدهای تشکیل‌دهنده‌ی آن جمله، امکان یک تعبیر مشخص را میسر نمی‌سازد و به دلیل حضور چنین واژه یا واژه‌هایی، جمله‌ی مذکور از چند تعبیر مختلف برخوردار می‌گردد. برای نمونه:

(۱) مراقب آن پیچ باش.

(۲) رقتم یک شیر خریدم.