ادب عربی، سال ١٤، شمارهٔ ١، بهار ١٤٠١
10.22059/jalit.2021.315419.612322
Print ISSN: 2382-9850//Online ISSN: 2676-7627
http://jalit.ut.ac.ir

Sound Symbolism Continuum in Nizar Qabbani's Poetry; Based on Hinton's Theory

Shahla Shakibaee Far
Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Payame Noor University of Zahedan
Rohoallah Saiiadi Nejad
Associate Professor of Arabic Language and Literature, Kashan University

Received: 2020, December, 15 ; Accepted: 2021, April, 20

Abstract

Iconicity which represents the aroused link between a significance and a signifier, considers the language structure influenced by human's emotional perception from the outside world as a metalanguage factor. This principle is considering the sign of a cognition from the most important beautification elements and the most main tools of transmission of meaning in Nizar Qabbani's poem. In this regard, the present research is accomplished aiming to be characterized different levels of phonetic arousal in the poet's poems on an appendix from the highest to the lowest degree of clarity in the framework of phonetic symbolism theory by Hinton & et, al.The analysis of Qabbani poems based on the continuum proposed by Hinton and his colleagues is important because by relying on this method in an objective and coherent way and based on modern scientific principles, we can examine the phonetic significance of signs and determine their degrees of arusal. Explained the linguistic forms with their examples in real world; therefore, in the present stydy, we try to examine different types of arusal from the highest to the lowest degree of clarity in Qabbani poems according to Hinton's phonetic symbolism pattern and answer these qustions. Be: what are the types of principal signs in Nizar Qabbani's poem? Can signs be placed on a continuum from the ultimate arusal to the ultimate symbolism? Dose the imagery of Qabbani's signs and poetry contradict the principle of optional words? The research results represent that different kinds of phonetic symbolism in Qabbani's poem are: objective, imitative, combinational and conventional. The objective signs in the poet's poems include emotional sounds and expressions of interjection, surprise and ... contain the most level of iconicity. Then, sequentially, imitative symbols in the form of words, onomatopoeia, combinational signs which are observed in the form of vowel repetition or special correspondency, and conventional symbols which are formed with sequence of certain phonemes, are ranked in second, third and fourth position of the continuum.

Keywords: Iconicity, Clarity, Darkness, Hinton, Nizar Qabbani.

پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار نزار قبانی؛ بر پایهٔ نظریهٔ هینتون

شهلا شکیبایی‌فر*
استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور
روح‌الله صیادی‌نژاد
دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه کاشان
(از ص ۸۷ تا ۱۰۸)
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۹/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱/۳۱
علمی-پژوهشی

چکیده

تصویرگونگی که پیوند انگیختهٔ دال و مدلول را نشان می‌دهد، به‌عنوان عاملی برون‌زبانی، ساختار زبان را متأثر از ادراک حسی انسان از جهان خارج می‌داند. این اصل نشانه‌شناختی، از مهم‌ترین ارکان زیبایی‌شناسی و عمده‌ترین ابزارهای انتقال معنا در شعر نزار قبانی به شمار می‌رود؛ بنابراین، هدف از انجام پژوهش حاضر آن است که در چارچوب نظریهٔ نمادپردازی آوایی هینتون و همکارانش، سطوح گوناگون تصویرگونگی آوایی در اشعار قبانی بر روی پیوستاری از بالاترین تا پایین‌ترین درجهٔ شفافیت ترسیم شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد گونه‌های مختلف نمادپردازی آوایی در سروده‌های این شاعر عبارت‌اند از: عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی. در قصاید او نشانه‌های عینی شامل اصوات عاطفی و عبارت‌های ندا، تعجب و ...، دارای بیشترین میزان تصویرگونگی هستند. پس از آن به‌ترتیب، نمادهای تقلیدی در قالب الفاظ نام‌آوا، نشانه‌های ترکیبی که به‌صورت تکرار واکه یا همخوانی خاص مشاهده می‌شوند و نمادهای قراردادی که با توالی واج‌های معین شکل می‌گیرند، در جایگاه‌های دوم، سوم و چهارم پیوستار قرار می‌گیرند.

واژه‌های کلیدی: تصویرگونگی، شفافیت، تیرگی، هینتون، نزار قبانی.

*. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *s.shakibaee@pnu.ac.ir*

١. مقدمه

نشانه‌شناسی، از جمله رهیافت‌های نوین در نقد ادبی است. این دانش را می‌توان بررسی نشانه‌ها و یافتن مناسبت میان دال و مدلول و همچنین مطالعهٔ نظام‌مند همهٔ عواملی دانست که در تولید و تفسیر نشانه یا دلالت شرکت دارند (chandler, 1994: 51). به باور چندلر نشانه‌شناسی، سیستمی از علائم را مورد هدف قرار می‌دهد. این سیستم، تصاویر، حرکات بیانی، اصوات موسیقی و ترکیباتی را دربرمی‌گیرد که دارای مضمون مذهبی، قراردادی یا سرگرمی باشند (Ibid: 54). از دیدگاه پی‌یر گیرو، نشانه‌شناسی علمی است که به تحلیل نظام‌های نشانه‌ای نظیر زبان، رمزگان و علائم می‌پردازد. او همچنین معتقد است نشانه‌شناسی عبارت است از مطالعهٔ نشانه‌ها و فرآیندهای تأویلی (گیرو، ١٣٩٣: ١۴۵).

مباحث این علم را در قرن بیستم فردینان دو سوسور(Ferdinand de Saussure)، زبان‌شناس سوئدی ،و چارلز سندرس پیرس (Charles S.Peirce)،منطق‌دان آمریکایی پایه‌گذاری کردند. این دو اندیشمند بدون آنکه از آرای یکدیگر اطلاع داشته باشند، به‌صورت مستقل از یکدیگر، مباحث نشانه‌شناسی را گسترش دادند. سوسور بر این باور است که نشانه‌شناسی به بررسی نقش نشانه‌ها در زندگی اجتماعی می‌پردازد. این دانش مشخص می‌سازد که نشانه‌ها از چه چیز تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آنها حاکم است. او در آراء خود یک الگوی دووجهی برای نشانه مطرح کرده که عبارت است از اتحاد دال و مدلول (Saussure, 1974: 61). چارلز سندرس پیرس بیشتر به کارکرد منطقی نشانه گرایش دارد. نظریهٔ او مبتنی بر کنش و روابط سه‌گانه‌ای است که نشانه، مصداق و تعبیر با یکدیگر برقرار می‌کنند. در این میان، سه‌گانی شمایل، نمایه و نماد، شناخته‌تر از دیگر روابط بوده و در آثار بعدی نشانه‌شناختی نیز بیشترین تأثیر را گذاشته است (peirce, 1960: 220). با گسترش مطالعات نشانه‌شناختی در طیّ زمان و مشاهدهٔ نواقص رویکرد سوسور و پیرس، ارائهٔ الگوی کارآمدتر، لازم و بدیهی به نظر می‌رسید. در واقع، نارسایی مباحث این دو صاحب‌نظر موجب شکل‌گیری چالش‌های نظری متعدد شد. مکاتبی همچون ساختارگرایی، پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی پاریسی و ... در جریان نقادی‌ها و نظریه‌پردازی‌های قابل تأملی ایجاد شدند. اندیشمندان این مکاتب به‌واسطهٔ نقد آثار گذشتگان، مفاهیم تازه‌ای را در حوزهٔ نشانه‌شناسی معرفی کردند و دامنهٔ آن را از مسائل صرف زبانی به ادبیات، معماری، هنر و رسانه‌ها گسترش دادند (یخلف،٢٠١٢: ٩).

در چارچوب نظام نشانه‌شناسی، نشانه کلیتی است که به‌واسطهٔ رابطهٔ میان دال و مدلول موجودیت می‌یابد. گاهی پیوستگی صورت زبانی با معنا، طبیعی است و بر مبنای همانندی یا تقلید شکل می‌گیرد؛ در این صورت نشانه، تصویرگونه یا انگیخته خواهد بود؛ برای مثال، در زبان عربی لفظ «هسهسه» که تقلیدی از صدای گلوگرفتگی را تصویر می‌کند، نشانه‌ای انگیخته محسوب می‌شود. گاهی نیز ارتباط لفظ و مفهوم، حاصل قراردادهای اجتماعی است و میان دال و

مدلول هیچ نوع مشابهتی وجود ندارد؛ در این حالت، واژه در گروه انگاره‌های نمادین جای می‌گیرد. کلماتی از قبیل «ید» و «کرسی» که در صورت آوایی آنها هیچ نوع انطباقی با معنی وجود ندارد، در دستهٔ نشانه‌های نمادین قرار می‌گیرند (الطیب، ۲۰۰۰: ۴۶۷/۲).

تصویرگونگی در سطوح متعدد زبانی اعم از صرفی، نحوی و آوایی امری نسبی است؛ یعنی از واژه‌ای به واژهٔ دیگر یکسان نخواهد بود. در تأیید درجات انگیختگی آوایی، هینتون (Hinton) و همکاران او معیارهایی را مطرح و با توجه به این معیارها پیوستاری را رسم کرده‌اند که از بالاترین تا پایین‌ترین مقادیر شفافیت را میان چهار گروه از نشانه‌ها، یعنی عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی نشان می‌دهد؛ این معیارها عبارت‌اند از: رابطهٔ دال و مدلول (مستقیم/ غیر مستقیم)، حاصل قرارداد یا توافق اجتماعی (اختیار در وضع/ عدم اختیار)، جایگاه کاربرد (گفتار عامیانه/ متون نوشتاری) و جهان‌شمول‌بودن (عمومیت جهانی/ اختصاص به یک زبان). در این پیوستار نشانه‌های عینی و تقلیدی که دربردارندهٔ اصوات عاطفی و انواع نام‌آوا هستند، از انگیخته‌ترین الفاظ به‌شمار می‌روند و انگاره‌های ترکیبی و قراردادی از تصویرگونگی کمتری برخوردار هستند (Hinton,1994:1-6) .

شعر نظامی از آواهای متعدد است که واکه و همخوان را به‌عنوان ابزاری برای انتقال اندیشه‌های بلند، عواطف و مفاهیم دور از ذهن به‌کار می‌گیرد. برخی منتقدان در ارزیابی اشعار به این نکتهٔ ظریف، یعنی ارتباط صوت با معنی توجه کرده‌اند؛ مازنی بر این عقیده است که در شعر آوای برخاسته از هم‌آیی حروف، نه‌تنها سبب تقویت موسیقی شعر می‌شود، بلکه در القای معانی خاص نیز نقش بسزایی دارد (۱۹۹۰: ۶۷). حسن عباس نیز در کتاب خصائص الحروف العربیة و معانیها بحث گسترده‌ای را دربارهٔ دلالت صدا بر انتقال معنا مطرح کرده است. به باور وی هر واج با توجه به خصائص آوایی و جایگاه تولید خود، مفاهیم خاصی را در شعر یا سایر انواع ادبی انتقال می‌دهد (۱۹۹۸: ۱۷-۱۸). نزار قبانی شاعر، نامور سوری، که به کارکرد گستردهٔ آوا در انتقال تخیلات شعری و عواطف آگاه بود، مفاهیم ذهنی خود را با استفاده از واج‌های ویژه‌ای بیان کرده است.

تحلیل اشعار قبانی بر مبنای پیوستار پیشنهادی هینتون و همکاران او، از آن جهت دارای اهمیت است که با تکیه بر این روش، به شیوه‌ای نظام‌مند و بر پایهٔ اصول علمی نوین، می‌توان ضمن بررسی دلالت آوایی نشانه‌ها و تعیین درجات انگیختگی آنها، چگونگی ارتباط صورت‌های زبانی را با مصداقشان در جهان واقعی تبیین کرد؛ بر این اساس، در پژوهش حاضر سعی بر آن است که گونه‌های مختلف انگیختگی از بیشترین تا کمترین سطح شفافیت در اشعار قبانی با توجه به الگوی نمادپردازی آوایی هینتون بررسی و به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: انواع نشانه‌های تصویرگونه در شعر نزار قبانی کدام است؟ آیا می‌توان نشانه‌ها را بر روی پیوستاری از نهایت انگیختگی تا نهایت نمادینگی قرار داد؟ آیا تصویرگونگی نشانه‌ها در شعر قبانی با اصل اختیاری‌بودن واژگان مغایرت دارد؟

بحث دربارهٔ ذاتی یا قراردادی‌بودن رابطهٔ دال و مدلول از دیرباز تاکنون، ذهن بسیاری از فلاسفه و زبان‌شناسان را به خود مشغول کرده است. در یونان باستان افلاطون و پیروانش معتقد بودند که میان لفظ و مفهوم آن پیوندی طبیعی وجود دارد و کلمات به‌خودی خود بر معنایشان دلالت دارند؛ اما از دیدگاه ارسطو رابطهٔ میان لفظ و معنی، اختیاری‌است و منشا آن را می‌باید در تصادف، سنن و اعتقادات جستجو کرد (Gesini, 1995: 5). برخی دانشمندان اسلامی همچون خلیل بن احمد فراهیدی، سیبویه، ابن جنی و سیوطی به ذاتی‌بودن ارتباط دال و مدلول اعتقاد داشتند.

نظریهٔ تصویرگونگی در زبان را نخستین‌بار **پیرس**، زبان‌شناس آمریکایی مطرح کرد. پیرس نشانه‌ها را بر حسب رابطهٔ بین صورت و مفهوم در سه نوع شمایل‌ها، نمایه‌ها و نمادها بررسی نمود. به باور او و با به‌کارگیری پیوستار آوایی می‌توان درجات انگیختگی نشانه‌ها را تعیین کرد. در سال ۱۹۵۶یاکوبسن با انتشار مقالهٔ «در جستجوی ماهیت زبان» اصل قراردادی‌بودن رابطه صورت و معنی را به باد انتقاد گرفت و با تردید در این اصل، راه را برای ورود نظریهٔ تصویرگونگی به عرصهٔ مطالعات زبان‌شناختی باز کرد. او با تأثیرپذیری از آرای پیرس، دامنهٔ مطالعات تصویرگونگی را از سطوح آوایی به دستوری گسترش داد (Gamkrelidze,1974:105).

برخی از مهم‌ترین پژوهش‌هایی که در زبان عربی دربارهٔ دلالت صورت آوایی الفاظ بر معنی نگاشته شده است، عبارت‌اند از: کتاب خصائص الحروف (۱۹۹۸) از حسن عباس که در فصل اول آن، روابط طبیعی حروف عربی را با احساسات بشری و در فصل دوم، دلالت آوایی واج‌ها را بر اساس جایگاه تولید و صفات فیزیکی آنها بررسی کرده است. مقالهٔ «البنية الصوتية في شعر توفيق زياد (قصيدة هنا باقون)» (۲۰۱۷) نوشتهٔ علی خضری و همکاران که با تکیه بر ویژگی‌هایی همچون انفجاری یا سایشی‌بودن، واکدار یا بی‌واک‌بودن، سبکی یا نرمی حروف، نقش اصوات را در انتقال عواطف و معانی واکاوی کرده است. مقالهٔ «ارتباط صوت و معنی در قرآن کریم؛ پژوهشی در سورهٔ نبأ» (۲۰۱۶) از انسیه خزعلی و همکاران که ارتباط صوت و موسیقیِ برخاسته از حروفِ با معنای آیات سوره نبا را بررسی و همچنین تأثیر آوای الفاظ را بر مخاطب مطالعه کرده است.

برخی از برجسته‌ترین آثاری که دربارهٔ تصویرگونگی آوایی در زبان فارسی نوشته شده، چنین است: «مقایسهٔ انگیختگی آوایی» (۱۳۹۱) نوشتهٔ شهلا شریفی و لیلا عرفانیان که به مقایسهٔ انگیختگی واژگان عصر حاضر با زمان گذشته بر اساس متن هشت سفرنامه پرداخته است. «انگاره‌های تصویرگونه در گونهٔ گفتاری کرمان» (۱۳۹۲) از آزاده شریفی‌مقدم و وحیده ابوالحسنی‌زاده که ویژگی الفاظ نام‌آوا را در گویش کرمانی بررسی کرده است و مقالهٔ «پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ بر مبنای نظریهٔ هینتون» (۱۳۹۷) نوشتهٔ آزاده شریفی‌مقدم و حسین مهرآرا که به بررسی انواع روابط انگیخته و فراوانی آن در اشعار حافظ، بر مبنای پیوستار پیشنهادی هینتون و همکاران او پرداخته است.

از برجسته‌ترین پژوهش‌هایی که دربارهٔ آثار و اشعار نزار قبانی نوشته شده است، می‌توان به این موارد اشاره کرد: «بررسی سروده‌های نزار قبانی از دیدگاه نقد فرمالیستی؛ مطالعهٔ موردی دیوان حبيبتي و الرسم بالكلمات» (۱۳۹۴) نوشتهٔ سالم گلستانه که دو دفتر شعر حبيبتي و الرسم بالكلمات را در چارچوب نقد فرمالیستی تحلیل کرده است. مقالهٔ «التحليل الصوتي و الدلالي في قصيدة بلقيس **لنزار قباني** مقاربة في ضوء منهج الصوتي» (۱۳۹۵) از جمال طالبی قره‌قشلاقی که ساختار صوتی و دلالت‌های آوایی سرودهٔ بلقیس را واکاوی کرده است. مقالهٔ «أسلوبية الموسيقى في اشعار نزار قباني مجموعتا الرسم بالكلمات و هكذا أكتب تاريخ النساء نموذجاً» (۱۳۹۶) نوشتهٔ صلاح‌الدین عبدی و جواد محمدزاده که به بررسی موسیقی داخلی و خارجی در دو دفتر شعری الرسم بالكلمات و هكذا أكتب تاريخ النساء پرداخته است.

وجه تمایز پژوهش حاضر با مقالهٔ «پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ: بر مبنای نظریهٔ هینتون» نوشتهٔ آزاده شریفی‌مقدم و حسین مهرآرا آن است که پژوهش حاضر ضمن تعیین سطوح انگیختگی نشانه‌ها بر پایهٔ الگوی هینتون به تحلیل آواشناسی حروف، یعنی بررسی خواص فیزیکی و نحوهٔ تولید اصوات پرداخته است. علاوه بر این، به شیوه‌ای منسجم معناشناسی صورت‌های زبانی و نحوهٔ ارتباط دال با مدلول را واکاوی کرده است، حال آنکه پژوهش «پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ: بر مبنای نظریهٔ هینتون» گونه‌های مختلف روابط انگیخته و فراوانی آن را در چارچوب الگوی پیشنهادی هینتون تبیین کرده است. بر اساس کنکاش نویسندگان، تاکنون هیچ نوع مطالعه‌ای بر مبنای الگوی پیشنهادی هینتون به تحلیل آوایی نشانه‌ها در اشعار قبانی نپرداخته است؛ بنابراین، نگارندگان با احساس چنین ضرورتی تلاش کرده‌اند که با واکاوی درجات تصویرگونگی، ابعاد نوینی از قابلیت‌های نهفته در آثار نزار قبانی و جلوه‌ای تازه از جهان‌بینی او را تبیین کنند.

۲. تصویرگونگی (Iconicity)

تصویرگونگی یا انگیختگی، مفهومی نشانه‌شناختی است که بر رابطهٔ تشابهی، قیاسی یا استعاری میان صورت نشانه (دال←آوا، واژه) با مرجعش (مدلول) در جهان خارج دلالت دارد. این اصل نشانه‌شناختی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های برون‌زبانی موجب می‌شود ادراک ما از جهان خارج در ساخت‌های زبانی (آوایی، صرفی و نحوی) انعکاس پیدا کند (Haiman, 1980: 517).

از برجسته‌ترین مفاهیم انگیختگی می‌توان به شفافیت و تیرگی واژگانی اشاره کرد. «شفاف» به آن دسته از نشانه‌ها اطلاق می‌شود که از روی صدا یا ساخت بتوان به معنی آنها پی برد. در این نوع نشانه‌ها میان دال و مدلول رابطه‌ای ذاتی از روی شباهت وجود دارد؛ برای مثال، نام‌آوای «القهقهه» از جمله کلمات شفاف است؛ زیرا تقلیدی از صدای خنده ارائه می‌دهد. «تیره» به الفاظی اطلاق می‌شود که ساخت یا آوای آنها ردّ پایی برای شناخت معنایشان به دست نمی‌دهد (باطنی، ۱۳۹۰:

٣٠). در این گونه نشانه‌ها دال و مدلول رابطه‌ای اختیاری یا دل‌بخواهی دارند و حاصل نوعی قرارداد اجتماعی هستند؛ واژگانی همچون «الکتاب» و «القلم» در این دسته جای می‌گیرند.

تصویرگونگی را بسته به سطوح مختلف زبانی، می‌توان در سه دستهٔ ساخت‌واژی، معنایی و آوایی بررسی کرد:

٢-١. تصویرگونگی ساخت‌واژی

تصویرگونگی ساخت‌واژی آن است که صورت صرفی لفظ، بیان‌کنندهٔ معنای آن باشد. زبان عربی که اشتقاق‌های آن از راه تغییراتی در درون کلمه و قرارگیری الفاظ در وزن‌ها یا قالب‌های خاص ایجاد می‌شود، از انگیختگی ساخت‌واژی فراوانی برخوردار است؛ برای مثال، کلمهٔ مشتق «الشاعر» در بیتِ

إذا قيل عنّي «أحمس» كفاني و لا أطلب **الشاعر** الجيدا

(قبانی، ١٩٩٨: ١٧/١)

از آن جهت شفاف به شمار می‌رود که بر معنای حقیقی خود، یعنی کسی که شعر می‌گوید، دلالت می‌کند؛ بنابراین، می‌توان گفت اگر فردی برای نخستین‌بار با لفظ **شاعر** روبه‌رو شود و از پیش معنای فعل «شَعَرَ» و قاعدهٔ اشتقاق اسم فاعل را بداند، به‌راحتی معنای واژهٔ شاعر را حدس می‌زند. در بیت

تقولين لي: أجيء مع الضوء بحضن البيادر الميعادُ

(همان: ١٠٦/١)

همسانی ساختاری سبب شده است کلمهٔ «**الميعاد**» واژه‌ای تیره باشد؛ زیرا بر اساس قواعد صرفی زبان عربی، احتمال دارد این واژه اسم زمان، مکان یا مصدر باشد و این امر موجب می‌شود خواننده در درک معنای مقصود دچار ابهام شود.

٢-٢. تصویرگونگی معنایی

تصویرگونگی معنایی، ویژگی آن دسته از کلمات و عباراتی است که ارتباط معنایی آنها با سایر الفاظ به روشن‌شدن معنی آنها کمک کند. به‌طور کلی انواع کاربردهای مجازی کلمه از جمله استعاره را می‌توان در این گروه جای داد (باطنی، ١٣٧٥: ١٣١). در ابیات زیر نمونه‌هایی همچون «وشوشة البحرات»، «عجلات الزمن» و «دم المغرب» نمایندهٔ تصویرگونگی معنایی هستند:

وشوشة البحرات مسموعة من خلف خلف الهدب المطرق

(قبانی،١٩٩٨: ٤٤/١)

حفر في وجهها مرعبة تركتها **عجلات الزمن**

(همان: ٨٣)

فرشت أهدابي فلن تتعبي نزهتنا، على **دم المغرب**

(همان: ٩٨)

شاعر با ایجاد مجاورت بین واژه «وشوشة» با «البحرات»، «عجلات» بـا «الـزمن» و «دم» بـا «المغرب» مفاهیمی همچون صدای آرام امواج، حرکت سـریع زمـان و رنـگ غـروب را بـه‌وسـیلهٔ استعارات شفاف و قابل استنباط بیان کرده است.

۲-۳. تصویرگونگی آوایی

تصویرگونگی آوایی، آن است که صورت آوایی دال بر مدلول دلالت کنـد. ایـن نـوع تصـویرگونگی اولین نوع انگیختگی است که بشر را به تفکر دربـارهٔ رابطـهٔ طبیعـی بـین صـورت و معنـا واداشـت (شریفی و عرفانیان، ۱۳۹۱: ۱۰۵). مهم‌ترین گونه‌های انگیزش آوایـی عبارت‌انـد از: نـام‌آوا، صـداهای طبیعی و نمادآوا.

«نام‌آوا» به واژه‌ای گفته می‌شود که با مفهوم خود ارتبـاطی طبیعـی دارد و بـه بـازآفرینی صـدا، حالت، حرکت یا عملِ مصداق خارجی خود می‌پردازد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۰-۱۱)؛ بـرای مثـال، در سـطر «عندما تخرج من بیت.../ و تصهل کمهـرة...» واژهٔ «تصـهل» تکـراری از شـیههٔ اسـب ارائـه می‌دهد. در سـطر «أنامل کأضلع البیان/ سالت مرمـرا» (قبـانی، ۱۹۹۸،۱/۲۴۲) حـروف واژهٔ «مرمـر» بـه حالت نرمی و همواری سنگ اشاره دارند.

اصوات طبیعی در نتیجهٔ حالات شدید روانی چون اندوه، شـادی و تعجـب بـه‌طـور طبیعـی از دهان بر می‌آیند. از آنجا که این نوع اصـوات از اعمـاق وجـود بیـرون مـی‌آینـد، برخـی از آنهـا در زبان‌های مختلف دنیا شبیه بـه یکدیگرنـد؛ مـثلاً کلمـهٔ «آه» /ah/ در زبـان‌هـای عربـی، فارسـی، انگلیسی، ایتالیایی برای بیان اندوه به‌کار می‌رود و کلمـهٔ «بـخ» / bax/ کـه در زبـان عربـی بـه واژهٔ «به‌به» در فارسی و لفظ /bah/ در فرانسه و ایتالیـا شـباهت دارد، بـرای تحسـین اسـتفاده مـی‌شـود (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۲). در زبان عربی کلماتی همچون «واویلتا»، «یـا عجبـا»، «لیـت» و ... از جمله اصوات عاطفی هستند که به‌ترتیب، برای بیان اندوه، حیرت و تمنّا به‌کار می‌روند.

«نمادآوا» به یک واج یا خوشه‌ای از واج‌ها اطلاق می‌شود که در مجموعـه‌ای از واژه‌هـای یـک زبان دیده شوند و دارای عناصر معنایی مشترک باشند. در این نوع الفاظ برخلاف نام‌آوا ارتبـاط بـین دال و مدلول، مستقیم و برون‌زبانی نیست؛ بلکه غیر مستقیم است و داخـل زبـان تفسـیر مـی‌شـود (شریفی‌مقدم و مهرآرا، ۱۳۹۷: ۶۳). نمادآوا را می‌توان در گروه واج‌های تک و خوشه‌های واجی بررسی کرد.

در سطح واج‌های تک‌تکرار یک همخوان یا واکه، مفهوم خاصی را بیان مـی‌کنـد؛ بـرای مثـال، ذکر پیاپی حرف «ق» /G/ مفهوم شدت و جنگ، آوای «د» /d/ پیروزی یا حماسـه وهمخـوان «ب» /b/ احساسات عاشقانه را منتقل می‌کند (غنیمـي الهـلال، ۲۰۰۱: ۴۴۳). در زمینـهٔ القـاگری واکـه‌هـا، اندرسون صدای /i/ را با مفهوم خُردی، آوای /a/ را با معنـی درشـتی و واکـه گـرد و پسـین /o/ را بـا مفاهیم بزرگی و گردی متناسب می‌داند (Anderson, 1998: 27).

در سطح خوشه‌های واجی، دسته‌ای از واج‌ها که در چند واژه مشترک هستند، معنای خاصی را به آن واژگان می‌بخشند؛ مثل «gl» در کلمات «glisten»، «glimmer» و «glow» که با مفهوم نور و دیدن مرتبط هستند. در زبان عربی نیز توالی دو حرف «خر»/xr/ در کلمات «خرت»، «خرز»، «خرط»، «خرق» و «خرم» بر معانی پاره کردن یا سوراخ کردن دلالت دارد. همچنین حروف «دج»/dʤ/ در کلمات «دجن»، «دجر»، «دجی» و «دجم» بیانگر تاریکی است.

۲-۳-۱. پیوستار نمادپردازی آوایی هینتون

پیوستار نمادپردازی آوایی از جمله الگوهای زبان‌شناختی است که هینتون و همکارانش مطرح کرده و مطالعات ارزنده‌ای در زمینهٔ تصویرگونگی آوایی انجام داده‌اند. این الگو ضمن آنکه ارتباط طبیعی بین صوت و معنا را انکارناپذیر می‌داند، اصل قراردادی یا دلبخواهی‌بودن رابطهٔ دال و مدلول را هم تائید می‌کند؛ به عبارتی، میان دو اصل انگیختگی و اختیاری‌بودن واژگان منافاتی نمی‌بیند (Hinton et al, 1994: 1-6).

در چارچوب رویکرد مورد بحث، نشانه‌های صوتی با توجه به درجات تصویرگونگی در چهار طبقهٔ تقلیدی، عینی، ترکیبی و قراردادی قابل بررسی هستند و در تحلیل نهایی، تمامی طبقات و نشانه‌ها بر روی محوری از حداکثر تا حداقل انگیختگی قرار می‌گیرند؛ یعنی همهٔ نشانه‌ها می‌توانند کمتر یا بیشتر، تصویرگونه یا نمادین باشند. در این پیوستار ارتباط اختیاری، قطب مخالف ارتباط تصویرگونه را تشکیل می‌دهد (Ibid:1). با استناد به رویکرد پیشنهادی هینتون گونه‌های مختلف نمادپردازی آوایی به ترتیب سطوح تصویرگونگی چنین است:

الف) نمادپردازی عینی(Corporeal sound symbels): نمادپردازی عینی دربردارندهٔ نشانه‌هایی است که بر واکنش‌های طبیعی بدن یا حالات روحی دلالت دارند. خمیازه، عطسه و سرفه که از جمله نشانه‌های فیزیکی هستند، همچنین اصوات عاطفی از قبیل «أف»، «واعجباه» و «آه» که بیانگر حالات عاطفی هستند، در این گروه قرار می‌گیرند. عبارت‌های ندا نیز به دلیل آنکه سبب جلب توجه مخاطب می‌شوند و در زمینهٔ توبیخ و تهدید به کار می‌روند، در این دسته جای می‌گیرند. به باور هینتون این نوع نمادپردازی از بالاترین درجهٔ تصویرگونگی برخوردار است؛ زیرا رابطهٔ بین صورت نشانه‌ها با مفهومشان بسیار عینی است (Hinton et al,1998: 2-3).

ب) نمادپردازی تقلیدی(Imitative sound symbels): در نمادپردازی تقلیدی صورت آوایی دال، به بازآفرینی صدا، حرکت یا حالت مدلول می‌پردازد. نشانه‌های این گروه دارای جنبهٔ محیطی و فرازبانی هستند؛ بنابراین، الفاظ نام‌آوا که القاکنندهٔ صداهای محیطی هستند، در مجموعهٔ این نشانه‌ها قرار می‌گیرند. از آنجا که حریم واژه‌سازی در این گروه، باز و با آزادی بیشتر صورت می‌گیرد، نشانه‌های تقلیدی، از نمادهای عینی تصویرگونگی کمتری دارند (شریفی‌مقدم و مهرآرا، ۱۳۹۷: ۶۵).

هینتون و همکارانش واژگان تقلیدی را در دو گروه رام و وحشی بررسی کرده‌اند. کلمات وحشی بازتاب حقیقی آوای دال با مدلول بوده، فاقد صورت واژگانی هستند و درجهٔ شفافیت بالایی دارند؛ همچون زمانی که صدای گربه را به‌صورت «miewww...» بیان می‌کنیم. الفاظ رام دارای صورت واژگانی بوده و از نوع وحشی خود تیره‌تر و نمادین‌تر هستند؛ مانند صورت واژگانی میومیوکردن (Hinton et al, 1998: 281- 271). در این نوع نمادها میزان شباهت هر نشانه با مصداقش در مقایسه با نشانه‌های دیگر متفاوت است؛ به‌طور مثال نام‌آوای «شَرْشَرْ» نسبت به لفظ «شلال» همگونی بیشتری با صدای آب دارد.

ج) نمادپردازی ترکیبی (Syntetic sound symbels): در این گونه نمادپردازی که به‌واسطهٔ تکرار واکه یا همخوان معین صورت می‌گیرد، دال به‌طور غیر مستقیم با مدلول، از طریق تداعی برخی اصوات با مفاهیم خاص ارتباط پیدا می‌کند. در نشانه‌های ترکیبی، ساختار صوتی و مختصات فیزیکی صامت و مصوت با معنای مورد نظر نویسنده متناسب است؛ برای مثال، اصوات /u،ā،o/ که بم هستند، حالات آرامش، وقار، وحشت و بزرگی را القا می‌کنند و صداهای زیر/a، i، e/ بیانگر حرکات سریع، کوچکی و عواطف تندی همچون عشق و سرمستی‌اند (قویمی، ۱۳۸۳: ۲۸- ۳۰). در سطح همخوان‌ها ذکر پیاپی آواهای انسدادی از قبیل/b، d،t،k/ القاگر صداهای بلند و تداعی‌کنندهٔ مفاهیم کوبندگی، شدت و صلابت است (الورقي،۱۹۸۴: ۱۷۵). در چارچوب الگوی هینتون نشانه‌های ترکیبی نسبت به دو گروه پیشین از انگیختگی کمتری برخوردار هستند.

د) نمادپردازی قراردادی: هینتون بر این باور است که نشانه‌های قراردادی در پیوستار مورد بحث از سمت تصویرگونگی فاصله گرفته، به تیرگی بیشتر گرایش دارند. به گفتهٔ او در این نوع نمادپردازی، تصویرگونگی نشانه‌ها کمتر جنبهٔ جهانی دارد و به دلیل نمادینگی بیشتر، زبان‌محور است (Hinton et al, 1998: 5). این گروه که آن را «پیوند آوایی» نام نهاده‌اند، آن دسته نمادها را دربرمی‌گیرد که توالی واج‌ها در آن بر مفاهیم خاص دلالت دارد؛ به‌طور مثال، دو واج /sl/ در کلمات «Slip»، «Slide» و «Slippery»، القاکنندهٔ معانی خیسی و چربی هستند. در زبان عربی نیز مجاورت دو همخوان /zm/ در واژگان «زَمْزَمَ»، «زمجر»، «زمخر»،«زَمَرَ» و «زَمَل» بر مفاهیمی که مرتبط با صوت است، از قبیل سخن‌گفتن، فریادزدن و آوازخواندن دلالت دارند.

۳. نزار قبانی و نمادپرداری آوایی در سروده‌های او

نزار قبانی از نامورترین شاعران عاشقانه‌سرا در ادبیات معاصر عربی است که به‌سبب موضوعات شعری و شیوهٔ بیانش از شهرت ویژه‌ای برخوردار است. او در آغاز، غزل را دست‌مایهٔ کار خود قرار داد و پس از شکست عرب‌ها از اسرائیل در ۱۹۶۷م، اشعارش صبغه‌ای سیاسی به خود گرفت.

ویژگی ممتاز آثار قبانی بیان سهل و ممتنع اوست که در مرز زبان وحشی مدرن و گفتار ایستای قدیم قرار دارد. اسلوبش، اسلوبی روزنامه‌وار و ترکیبی از الفاظ فصیح و عامیانه است (خسروی و همکاران، ۱۳۹۱: ۱۴۲). از دیگر خصایص شعری این سراینده، می‌توان به بهره‌گیری از رمز و اسطوره در سطح وسیع، همچنین به‌کارگیری انواع گوناگون هنجارگریزی از قبیل واژگانی، سبکی و معنایی اشاره کرد. از نظر آوایی کلمات را به‌گونه‌ای به کار می‌برد که در زبان معیار متداول نیست (مشایخی و خدادادی، ۱۳۹۱: ۵۳). برخی از مهم‌ترین آثار شعری وی عبارت‌اند از: قالت لي السمراء، الرسم بالكلمات، حبيبتي، قصائد متوحشة، أبجدية الياسمن و ... . تحلیل اشعار قبانی بر اساس الگوی هینتون به شرح زیر است:

۳-۱. نمادپردازی عینی در شعر قبانی

شفاف‌ترین نوع تصویرگونگی در پیوستار پیشنهادی هینتون به نشانه‌های عاطفی و فیزیکی مربوط می‌شود. در اشعار قبانی نشانه‌های عاطفی مشتمل بر عبارت‌های تمنا، ندا و اصوات مربوط به درد از کارکرد گسترده‌ای برخوردارند. چنین به نظر می‌رسد که شاعر برای بیان معانی ذهنی خود نمادهای عاطفی را بیش از نمادهای فیزیکی به کار گرفته است. در قصیدهٔ «بلقیس» ادوات ندا در حدود ۷۷ بار ذکر شده‌اند و در سرودهٔ «فاطمة في الريف البريطاني» ذکر پیاپی الفاظ و عباراتی همچون آه، یا أیتها، لیتنی، ما أجمل بیانگر بار احساسی شعر است:

> آه كم تعجبني فاطمه/... آه يا سنجابة الليل التي تدخل في الاعماق/...آه يا قطة مارلو/ ليتني أقدر أن أغرق في فروك أكثر/ ليتني أقدر أن أبقى/... ليتني أقدر أن أدخل في جلدك/ آه يا أيتها الانثى التي (لا تتكرر)/ آه يا قطة مارلو الساحرة/ هل سألقاك بمارلو/ ... ما أجمل عينيك و ما أجمل شعري (قباني، ۱۹۹۸: ۱۶۶/۴)

در واژهٔ «آه» هنگام تلفظ واکه پسین، افتاده و گرد «آ» زبان در ته دهان می‌افتد و فاصلهٔ دو فک از یکدیگر زیاد می‌شود؛ در نتیجه زمان بیشتری برای تولید این مصوت نسبت به سایر واکه‌ها نیاز است. این امر منجر به آن می‌شود که آهنگ کلام کندتر و شعر از هیجان تهی شود (مشکوةالدینی، ۱۳۷۴: ۷۵). نویسنده با عبارت‌پردازی مکرر واژهٔ «آه»، کشش واکه «آ» /a/ را ابزاری برای بیان اندوه عمیق خویش قرار می‌دهد که پس از فراق محبوب بر قلبش وارد شده است. همخوان «ه»/h/ نیز که به‌وسیلهٔ ارتعاش تارهای صوتی در مخرج خود، یعنی آخر حلق تلفظ می‌شود، بیانگر عواطف درونی شاعر از قبیل اضطراب و اندوه است. در این سطرها تکرار پیاپی لفظ «ليتني» نشانهٔ تحسر و استفاده از اسلوب تعجب در عبارات «ما أجمل عينيك» و «ما أجمل شعري» بیانگر مبالغه در بیان احساسات قلبی شاعر به معشوق است.

در شعر «بلقیس» نویسنده با بهره‌گیری مداوم از ادات ندای «یا» سعی دارد توجه مخاطب را به رنج بی‌پایانی جلب کند که پس از ماجرای قتل همسرش بدان دچار شده است:

بلقيسُ... يا وجعي/ و يا وجع القصيدة حين تلمسها الأنامل/...يا نينوي الخضراء/ يـــا غجـــريتي الشقراء/ يا أمواج دجلة/ ... يا أعظم الملكات/ يا امرأة تجسد كل أمجاد العصور السومرية.../ يـــا عصفورتي الأحلي/ و يا أيقونتي الأغلي/ و يا دمعا تناثر فوق خد المجدلية/... بلقيسُ/ يـــا عطـــرا بذاكرتي/ و يا قبرا يسافر في الغمام/ يا بلقيس/ يا بلقيس ... (قباني، ۱۹۹۸: ۱۱/۴-۱۵)

آوای سایشی «ی»/J/ هم طنین یک واکه را دارد و هم سایش یک همخوان. به باور گرامون نیم‌واکه سخت‌کامی «ی» شامل نوعی لرزش مستمر است و اندیشهٔ تداوم و پایان‌پذیری احساس یا اندیشه‌ای را تداعی می‌کند. این واج هنگامی که با سایر همخوان‌ها به‌ویژه واکه‌ها همراه شود، طنین آنها را مکرر جلوه می‌دهد (قویمی،۱۳۸۳: ۶۲-۶۳). با تکرار نیم‌همخوان «ی» در آغاز هریک از سطرها، لحن، غم‌انگیزتر می‌شود و صدای گریه طنین بیشتری می‌یابد. علاوه بر این، مصوت «ا» بنا بر امتداد طبیعی خود می‌تواند گستردگی آلام شاعر را در طیّ زمان تصویر کند؛ بنابراین، ذکر پیاپی لفظ «یا» اندوه مداوم قبانی را نشان می‌دهد.

۳-۲. نمادپردازی تقلیدی در شعر قبانی

انگاره‌های تقلیدی که دربردارندهٔ انواع واژگان نام‌آوا هستند، از نظر میزان تصویرگونگی در جایگاه دوم از پیوستار هینتون قرار می‌گیرند. شاعر به‌منظور عینیت بخشیدن به افکار خویش، این نوع انگاره‌ها را بسیار به کار گرفته است. بررسی نمادهای تقلیدی در اشعار او نشان می‌دهد که اصواتِ تشکیل‌دهندهٔ نام‌آوا با مفاهیم خاص، ارتباط تصویرگونه دارند؛ البته درجات تصویرگونگی از نشانه‌ای نسبت به نشانهٔ دیگر متفاوت است؛ برای مثال، نشانه «الخشخشة» در مقایسه با واژهٔ «تنقطین»، ارتباط مستقیم و شفاف‌تری با مدلول خود دارد؛ بر این اساس، از تصویرگونگی بیشتری هم برخوردار است.

در سرودهٔ «طوق الیاسمین» چهار نام‌آوای «تنقطین، تدمدمین، الرنین و تقهقهین» همگونی صورت آوایی دال را با مدلول نشان می‌دهند. در واژهٔ تنقطین واج‌های «نون»، «قاف» و «طا» بر اساس ویژگی‌های صوتی خود حالت خروج عطر و شکل قطرات آن را تصویر می‌کنند. همخوان خیشومی نون که در نتیجهٔ چسبیدن نوک زبان با لثهٔ بالا و خروج هوا از راه بینی حاصل می‌شود، بر برون‌رفت اشیاء از سطوح درونی و تجلی‌یافتن دلالت دارد (عباس، ۱۹۹۸: ۱۶۰) و در نام‌آوای تنقطین به خروج قطره‌های عطر از داخل بطری و آشکارشدن آنها بر روی لباس اشاره می‌کند. صامت انسدادی قاف که با حبس هوا در ریه و سپس خروج یک‌بارهٔ آن به‌صورت انفجاری ادا می‌شود، بر خُرد یا تکه‌تکه‌شدن دلالت دارد (قائمی و همکاران، ۱۳۹۲: ۳۱)؛ بنابراین، نشان می‌دهد عطر به‌صورت قطره‌قطره از شیشه بیرون آمده است. حرف «طا» که به‌واسطهٔ تماس مستقیم سطح جلوی زبان با تمام مساحت کام بالا ایجاد می‌شود، دلالت بر گردبودن و گستردگی می‌کند (عباس، ۱۹۹۸: ۱۲۰). این واج در نام‌آوای یادشده تصویرگر شکل مدوّر قطرات عطر است:

تنقّطين العطر من قارورة و تدمدمين/ لحنا فرنسي الرنين/ ...تدمدمين في أذن فارسک الأمين/...
عرفت أنک للسوى تتجملين/ و... تقهقهين (قباني، ١٩٩٨: ١/ ٣٢٣-٣٢٦)

در نام‌آوای دوگان ساخت «تدمدمين» هم‌آیی دو حرف دال/d/ و میم/m/ پژواکی از آواز معشوق ارائه می‌دهد. صامت انفجاری دال که بر قوت و شدت اشاره دارد، بر اوج‌گیری صوت و بم‌بودن صدا دلالت می‌کند و حرف میم که با خروج هوا از راه بینی و به‌واسطهٔ جمع‌شدن لب‌ها بر یکدیگر با فشار بیان می‌شود، القاکنندهٔ آوای زمزمه‌وار و فرود صوت است (عباس، ١٩٩٨: ١٣). در واژهٔ «رنين» با توجه به خصائص آوایی همخوان‌های «ر» /r/ و «نون»/n/ می‌توان دریافت که آن ترانهٔ فرانسوی که محبوب خوانده، نوای غم‌انگیزی است که در آن ترجیع صوت وجود دارد؛ یعنی صدا در آن به‌صورت پیاپی در گلو گردانده می‌شود. در بیان این مدعا می‌توان گفت برای تولید صامت لرزشی «ر» نوک زبان به لثهٔ بالا می‌چسبد و در عین حال که راه بینی مسدود است، هوا در پی زنش‌های متوالی خارج می‌شود؛ بدین ترتیب یکی از دلالت‌های این صامت، تکرار یا ترجیع است (حمیدبیاتی، ٢٠٠٧: ١٥) و نون به دلیل آنکه حرفی خیشومی است و هنگام ادای آن درون حفرهٔ بینی ارتعاشاتی ایجاد می‌شود، القاگر هیجانات درونی، به‌ویژه اضطراب و اندوه است.

در واژهٔ «تقهقهين»حرف «ق» /g/ از آن جهت که حرفی انفجاری است و با رهاشدن یک‌بارهٔ صوت ادا می‌شود، به صدای بلند خنده‌ای اشاره دارد که به‌طور ناگهانی صورت گرفته باشد. حرف «ه»/h/ که برای تولید آن، ارتعاشات صوتی درون حلق ایجاد می‌شود، دلالت بر آن دارد که خنده‌های پیاپی معشوق از اعماق قلب او سرچشمه گرفته است.

در شعر «يجوز أن تكوني» دو نام‌آوای «الزلزال» و «تعربدي» نیز در حوزهٔ انگیختگی تقلیدی قرار می‌گیرند. در واژهٔ «زلزال» حروف «ز» /z/ و «ل» /l/ تصویری از حرکات شدید زمین نشان می‌دهند. همخوان صفیری و واکدار «ز» که در نتیجهٔ ارتعاش تارهای صوتی حاصل می‌شود، تداعی‌کنندهٔ لرزش پیاپی زمین است و حرف لام که هنگام تلفظ از مخرج خود به سمت نوک زبان منحرف می‌شود، به متمایل‌شدن زمین از سویی به سوی دیگر اشاره دارد (صالح، ٢٠٠٩: ٢٨٣):

يجوز أن تكوني عنيفة كالنار/ كالزلزال، كالجنون/ يجوز أن تعربدي ... (قباني، ١٩٩٨: ١/٥٢٣-٥٢٥)

در این قصیده حروف تشکیل‌دهندهٔ کلمهٔ «تعربدي» همگونی صورت آوایی دال را با مصداق خارجی نشان می‌دهند؛ بدین‌معنا که واج‌های «ع»، «ر»، «ب» و «د» با توجه به خصائص صوتی خود، بیانگر فریاد بلندی هستند که از سر خشم بر زبان آورده می‌شود. آوای انفجاری «عین» که با تنگ‌شدن دیواره‌های وسط حنجره و ارتعاش تارهای صوتی ادا می‌شود، دلالت بر شدت یا قوت دارد و از آنجا که حرفی حلقی است، تداعی‌کنندهٔ احساسات شدید قلبی از قبیل خشم است (عباس، ١٩٩٨: ٢١٣). این واج در نام‌آوای تعربدی از سویی شدت بلندای صوت و از سوی دیگر، تجلی خشمی عمیق را نشان می‌دهد. حرف «ر» تصویرگر لرزشی است که در نتیجهٔ خشم بر

اندام‌های بدن وارد می‌شود. همخوان «ب» هم که در پی انطباق لب‌ها بر یکدیگر و سپس گشوده‌شدن آنها بیان می‌شود، دلالت بر گستردگی یا ارتفاع دارد (همان: ۱۰۱) و در واژهٔ «تعربدي» به اوج‌گیری صوت اشاره می‌کند. حرف دال نیز تأکیدی بر شدت‌یافتن خشونت و درشتی‌است.

در سرودهٔ «إنها تثلج نساء» الفاظ «خشخة» و «السلاسل» نیز در زیرمجموعهٔ نمادپردازی تقلیدی جای می‌گیرند:

يسمع الثلج قرع الطبول و خشخشة السلاسل/ و يرى بريق الخناجر و التماع الأنياب (قباني، ۱۹۹۸: ۲۵۱/۴)

در واژه «خشخشة» همخوان سایشی «خ»/x/ که به‌واسطهٔ سائیدگی هوا با اندام‌های گفتاری تولید می‌شود، برخورد حلقه‌های زنجیر را با یکدیگر تداعی می‌کند و آوای «ش»/ʃ/ از آن جهت که دلالت بر اصوات نرم، صاف و ضعیف می‌کند، صدای آرامی را که در نتیجهٔ برخورد حلقه‌ها به یکدیگر حاصل می‌شود، تصویر می‌کند. در کلمهٔ «السلاسل» آوای پیوسته «س»/s/ تصویری از امتداد دایره‌های درهم‌تنیده ارائه می‌دهد و صامت «ل» که هنگام تلفظ آن نوک زبان به لثهٔ بالا می‌چسبد و دو طرف زبان حالت لوله‌ای به خود می‌گیرد، مفهوم پیوستگی و التصاق را انتقال می‌دهد.

۳-۳. نمادپردازی ترکیبی در شعر قبانی

در این نوع نمادپردازی، برخلاف موارد پیشین، ارتباط از سطح واژه کوچک‌تر شده، در سطح واج تداعی می‌یابد. از آنجا که این ارتباط به‌نوعی از قبل در زبان وجود داشته است و نویسنده با توجه به شمّ زبانی خود در متن آنها را به کار می‌گیرد، می‌توان گفت نمادپردازی ترکیبی از موارد پیشین قراردادی‌تر است. در این پژوهش نشانه‌های ترکیبی در دو سطح واکه‌ای و همخوانی بررسی خواهد شد.

۳-۳-۱. نمادپردازی ترکیبی در سطح واکه

واکه یا مصوت به واج‌هایی گفته می‌شود که از لرزش تارآواها پدید می‌آیند و بدون برخورد با هیچ مانعی از مجرای دهان می‌گذرند. این نوع واج‌ها بر اساس فاصلهٔ زبان تا سقف دهان به سه دستهٔ باز مانند/i,u/، نیم‌باز/o,e/ و بسته/a,ā/ تقسیم و از نظر جایگاه زبان در دو دستهٔ پیشین و پسین بررسی می‌شوند (سعران، ۱۹۹۷: ۱۲۴). موریس گرامون، زبان‌شناس فرانسوی، واکه‌های زبان را در سه گروه درخشان، روشن و تیره بررسی کرده است.

واکه‌های درخشان /ä,a/ برای بیان صدای بلند، هیاهو، تصویر مناظر پرشکوه یا اشخاص بلندمرتبه، همچنین توصیف اندیشه‌ها و احساساتی که در زمان تجلی آنها صدا اوج می‌گیرد، از قبیل خشم و خشونت به کار می‌روند (قویمی،۱۳۸۳: ۳۱-۳۳).

واکه‌های روشن /i,e/ برای تداعی صداهای نازک، نجوای آهسته، القای زیبایی و لطافت، توصیف حرکات سریع، همچنین بیان موجودات یا اشیا کوچک به کار می‌رود (همان: ٢٧-٣٠).

واکه‌های تیرهٔ /o,u/ از جمله اصوات بم و متناسب با عواطف سنگین، جدی و حزن‌آلود هستند و مفاهیم سکون و بزرگی را انتقال می‌دهند؛ علاوه بر این، برای القای اندیشه‌های تیره، اجسام یا پدیده‌های زشت استفاده می‌شوند (همان: ٣٦-٤٠).

اندرسون نیز دربارهٔ تفاوت نقش آوایی و معنایی مصوت افراشته و پیشین /i/ با مصوت افتاده و پسین /ɑ/ مباحثی را مطرح کرده است. به باور وی واکه /i/ مفاهیمی چون «پرداختن به موضوع خاص و در دسترس»، «قرارداشتن در فاصلهٔ نزدیک و قابل دسترس به گوینده» و «موارد مورد توجه یا دوست‌داشتنی» را القا می‌کند. حال آنکه «واکه /ɑ/ با معانی گوناگونی همچون پرداختن به موضوع‌های کلی (گاه معنوی)، مفاهیم بزرگ، دور از دسترس، حتی دست نایافتنی در ارتباط است» (Anderson, 1998: 27). در اشعار قبانی تحلیل و بررسی نمادهای ترکیبی در سطح واکه‌ای به شرح زیر است:

در مقطع دوم از قصیده «خبز، حشیش و قمر» واکه‌های درخشان /a, ɑ/ بیش از هشتاد بار تکرار شده‌اند و مفاهیم فرهنگی و اجتماعی متعددی را القا می‌کنند:

> ما الذي يَفعلُهُ قُرصُ الضياء؟/ بِلادي .../ ببلاد الأنبياء/ و بلاد البسطاء .../ ما ضغي التبغ، و تجار الخدر/ ما الذي يفعله فينا القمر/ فنضيع الكبرياء/ و نعيش لنستجدي السماء/ ما الذي عند السماء؟/ لكسالى الضعفاء/ يستحيلون الى موتى إذا عاش القمر/ و يهزون قبور الأولياء/ علها ترزقهم رزا... و أطفالا.../ قبور الأولياء/ و يمدون السجاجيد الأنيقات الطرر/ يتسلون بأفيون نسمية القدر/ و قضاء.../ في بلادي،/ في بلاد البسطاء (قباني، ١٩٩٨: ١٨/٣-١٩)

مصوت /ɑ/ در کلمات «البسطاء»، «کسالي»، «الضعفاء»، «موتي» و «قضاء»، فریاد خشم و خروش شاعر را علیه سستی و جهل اجتماع طنین‌انداز می‌کند. در الفاظ «ضیاء» و «السماء» با تصویر بُعد مکانی از نوع فاصلهٔ خاک تا افلاک همچنین در کلمات «إذا» و «عاش» با بیان طول یا بعد زمانی، دوربودن توهمات ذهنی هم‌میهنان شاعر را با واقعیت بیان می‌کند. این واکه در واژگان «الانبیاء»، «الکبریاء» و «الاولیاء» بر شکوه، بزرگی و فاصلهٔ معنوی خواص از عامهٔ مردم دلالت می‌کند.

بر اساس اینکه مصوت‌های گرد، پسین و تیره /u،o/ تداعی‌گر احساسات حزن‌آلود، سکون و سنگینی هستند، می‌توان گفت این دو واکه در الفاظ «یفعلُهُ، ضُعفاء، نُضیعُ، یستحیلُون، یهُزُون، ترزُقُهُم، یمُدُون، یتسلُون، أفیون» از سویی احساس تأسف شاعر را دربارهٔ خرافه‌پرستی و از سوی دیگر، سنگینی خسارت ناشی از باورهای نادرست را بیان می‌کنند. در ژرف‌ساخت کلام هم ایستایی و رکود فرهنگی عقیدتی جوامع عربی را به تصویر می‌کشند.

مصوت‌های /i،e/ در عبارات «ببلادي، ببلاد، في بلادي و في بلاد» احساس تعلق خاطر و وابستگی شاعر را به وطن و هم‌وطنانش نشان می‌دهند. قبانی همچنین با به‌کارگیری مصوت /i/ در الفاظ «ضغي، نضيع، نستجدي، يستحيلون» سعی دارد رفتار و عقاید اجتماع پیرامون خود را کوچک بینگارد.

در نامهٔ اول از قصیدهٔ «رسالة جندي في جبهة السويس» دو مصوت /o,u/ در الفاظ «يتسلقون، يهددون و يتوعدون» وحشت از هجوم دشمنان را القا می‌کنند و در واژگان «لُصوص، قُطاع، قُرصان، سُود الضمائر و زُرق العُيون» زشتی و نکوهیدگی حالات ظاهری و روانی جنایتکاران را نشان می‌دهند؛ علاوه بر این، شاعر از دو مصوت یادشده در کلمات «يسكُرون» و «يشتمون» به‌عنوان ابزاری برای ناپسند جلوه‌دادن اعمال سربازان استفاده کرده است:

> يا والدي/ هذى الحروف الثائرة/ ...تأتي إليک من سويس الصابرة/ إني أراها يا أبي، من خندقي، سفن اللصوص/... هل عاد قطاع الطريق؟/ يتسلقون جدارنا/ و يهددون بقاءنا/ فبلاد آبائي حريق/ إني أراهم يا أبي، زرق العيون/ قرصانهم، عين من البللور، جامدة الجفون/ و الجند في سطح السفينة/ يسكرون ... يشتمون/ فرغت براميل النبيذ ... و لا يزال الساقطون/ يتوعدون ... (قباني، ۱۹۹۸: ۴۲-۴۱/۳)

واکه‌های /ä،a/ ضمن آنکه در سطرهای یادشده بانگ رسا و آمیخته به خشم شاعر را در برابر سهل‌انگاری سربازان به تصویر می‌کشند، در الفاظ «والد، الثائرة، الصابرة، أراها، أبي، بلاد و آبائي» بیانگر شکوه اجداد شاعر هستند و در کلمات «جدار» و «براميل» بزرگی حجم شیء را می‌رسانند. مصوت روشن و پیشین/i/ در واژگان «والدي، أبي، خندقي و آبائي» نشان‌دهندهٔ تمایلات قلبی و اشتیاق نویسنده است. این مصوت در فعل «تأتي» قابلیت دسترسی گوینده و مخاطب را به نامه و در واژگان «الطريق، حريق و السفينه» با توجه به ویژگی کششی واکه/i/ گستردگی را القا می‌کند؛ گویا نویسنده امتداد جاده را ابزاری برای بیان تعداد بی‌شمار راهزنان و وسعت کشتی را وسیله‌ای برای نشان‌دادن جمعیت سربازان قرار داده است.

۳-۳-۲. نمادپردازی ترکیبی در سطح همخوان‌ها

همخوان به آن دسته از آواهای زبان اطلاق می‌شود که هنگام تولیدشان تنگنایی در دستگاه گفتار وجود داشته باشد. علاوه بر واکه، تصویرگونگی در سطح همخوان‌ها هم امری شناخته شده است؛ لذا در این بخش پژوهش، نمونه‌هایی از انگیختگی ترکیبی در همخوان‌ها می‌شود.

در سراسر قصیدهٔ «قصة راشيل من شوازنبرغ» حروف حلقی که عبارت‌اند از: «أ، ه، ح، ع، خ و غ»، از کارکرد گسترده‌ای برخوردار هستند. این حروف از ته حلق بدون سایش به‌صورت ضعیف و چسبیده به هر دو ریه بیان می‌شوند. در حقیقت این واج‌ها از زوایای پنهان دل انسان بیرون می‌آیند (علی‌الصغیر،۲۰۰۰: ۱۸۲). بسامد زیاد حروف حلقی در سرودهٔ یادشده تصویرگر عمیق‌ترین احساسات روحی قبانی است. این حروف از آن جهت که با انقباض و لرزش دیوارهٔ حنجره تولید

می‌شوند، گرفتگی صدا را که در نتیجهٔ کثرت اندوه حاصل شده است، القا می‌کنند؛ گویی شاعر سخنان خود را از ته گلو با شکوه و زاری ادا می‌کند:

أكتب للصغار/ أكتب عن يافا، و عن مرفئها القديم/ عن بقعة غالية الحجار/ يضيء برتقالها كخيمة النجوم/ تضم قبر والدي / و إخوتي الصغار/ هل تعرفون والدي/ و إخوتي الصغار/ إذ كان في يافا لنا، دار و حديقة/ يلفها النعيم/ وكان والدي رحيم/ مزارعا شيخا يحب الشمس و التراب/ ... وكان يحب بيتة / و زوجة/... و جاء أغراب من الغياب/ من شرق أروبا/ من غياهب السجون/ فأتلفوا الثمار/ فأتلفوا الثمار/ و كسروا الغصون/ و أشعلوا النيران في بيادر النجوم/ و الخمسة الأطفال في وجوم/ و اشتعلت في والدي كرامة التراب/ فصاح فيهم إذهبوا إلى الجحيم/ لن تسلبوا أرضي يا سلالة الكلاب/... مات والدي الرحيم/ في الموطن العظيم/ ... فليذكر الصغار/ العرب الصغار حيث يوجدون/... ماقيمة التراب/لأن في انتظارهم معركةالتراب (قباني، ١٩٩٨: ٣/٣٥-٣٧)

در این مقطع کوتاه از شعر، همخوان همزه پانزده‌بار ذکر شده است. همزه، آوایی انفجاری و واکدار است که به‌سختی تلفظ می‌شود، تیزی و سنگینی این همخوان در نتیجهٔ بسته‌شدن کامل تارهای صوتی و سپس بازشدن باشدتِ آنها و به‌صورت ناگهانی حاصل می‌شود. در شعر مورد بحث وضوح و برجستگی آوایی این واج، زمینهٔ فعالیت ذهنی، بیداری فکری و آگاهی سیاسی مخاطب را فراهم آورده است.

حرف «ع» از همخوان‌های انسدادی و ناپیوسته است. به دلیل آنکه تلفظ همخوان‌های انسدادی مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار زیاد است، ذکر پیاپی آنها سبک کلام را منقطع جلوه می‌دهد. تکرار آوای «ع» در این شعر صدای بریده‌بریده و بغض‌آلود شاعر را تصویر می‌کند؛ گویا او انسان خفه‌شده‌ای‌است که از شدت اندوه قادر به تنفس نیست.

واج «غ» به‌واسطهٔ ارتعاش تارهای صوتی و نزدیک‌شدن دیواره‌های حلق به یکدیگر بیان می‌شود. این واج با توجه به شیوهٔ تولیدش در مخرج حلق تداعی‌کنندهٔ ظلمت، خشم و خشونت است (عباس، ١٩٩٨: ١٢٧-١٢٨). شاعر با تکیه بر این آوا از سویی، صحنهٔ خشونت و تهاجم استعمارگران غربی را بازآفرینی می‌کند و از سوی دیگر، تیرگی سرشت آنان را آشکار می‌سازد و در حقیقت، با به‌کارگیری این همخوان، خشم خود را نسبت به اقدامات دشمنان نشان داده است.

به گفتهٔ حسن عباس صامت سایشی و بی‌واک «خ» القاگر حس لامسه و خراشیدگی در سطح پوست است (١٩٩٨: ١٧٦). در سطرهای مذکور، این صامت یادآور زخم‌هایی است که بر پیکر هم‌وطنان شاعر وارد آمده است. آوای «ح» از جمله همخوان‌های سایشی است که به‌صورت سایشی بدون آنکه تارهای صوتی را مرتعش سازد، با گرفتگی خاصی که ویژهٔ این حرف است، خارج می‌شود. این آوا به‌سبب آنکه از وسط حلق تلفظ می‌شود، بر حالات نفسانی پنهان دلالت می‌کند، همچنین نشانهٔ وابستگی احساس به اعماق روح انسان و رمز گستردگی گرایشات قلبی است (زارع و همکاران، ١٣٩١: ٨٥). در سطرهای یادشده صامت «ح» غالباً بیانگر تعلق خاطر عمیق شاعر به میهن و نیاکان است.

حرف سبک و سست «ه» از بخش انتهایی حلق تلفظ می‌شود و بر ناتوانی، از هم‌پاشیدگی و عواطفی همچون اندوه، یأس و عشق دلالت می‌کند. در این شعر صامت «ه» در روساخت کلام، عشق بی‌پایان شاعر را به کشور و هم‌میهنانش بیان می‌کند و در سطوح ژرف‌ساختی از هم‌پاشیدگی و نابودی جوامع عربی را تصویر می‌کند.

۳-۴. نمادپردازی قراردادی در شعر قبانی

این نوع نمادپردازی بر محور انگیختگی، گرایش بیشتری به نمادینگی دارد و نسبت به موارد پیشین از کمترین درجات تصویرگونگی برخوردار است. با در نظر گرفتن ویژگی توالی اصوات در نشانه‌های قراردادی، مجاورت حروف «رج» /rj/ در اشعار قبانی با مفهوم حرکت شدید و لرزش مستمر در ارتباط است. در ابیات زیر همنشینی این دو حرف در واژه‌های «رجفة، أرجوحة، الترجرج، تأرجح و یتأرجحون» درستی این سخن را تأیید می‌کند:

من لثغة الشحرور من/ بحة الناى محزنة/ من رجفة الموال من/ تنهدات المئذنه ... (قباني، ۱۹۹۸: ۹۵/۱)

وفرّ... نمر عتمة/ على الرخام الأجعّد/ تقلّني أرجوحة سوداء (همان: ۱۱۱)

يا ضاحک الأستار/ ذات اللين والترجرج/ يا راية للحب لم تخطر/ ببال منسج (همان: ۲۰۹)

لو شاهدهم يتساقطون/ كثمار مشمسة عجوز/ يتأرجحون/ تحت المظلات الطعينة (همان: ۴۵/۳)

على أذني هذه الغانية/ تأرجح قرط رفيع/ كما يضحک الضوء فى الآنية (همان: ۵۵۳)

توالی دو واج «خض»/xz/ در زبان عربی مفاهیم شادابی، لطافت و رطوبت را انتقال می‌دهد. در اشعار زیر، مجاورت این دو واج کاربرد مفاهیم یادشده را نشان می‌دهد:

أحرقتني و مضيتِ كاذبة/ قولي. أتلتذين في حرقي/ عمري يباح لمغزر خضل/ (همان: ۱۲۱/۱)

على جروحي ... نقلة فنقلة/ تقلّبي، حديقة مخضوضرة/ تدفقي شلال عطر... (همان: ۱۲۳)

قيل: ساق تمر ... وارتجف الفلّ/ حبالا على طريق خضيب/ إنها طفل سماوية العين (همان: ۱۲۷)

يلذّ لي ... يلذ لي ... أن أرى/ خضرة عينىّ على دفتري/ وارتعشت جزيرة في مدىً/ خضراء بين الغيم مزروعة (همان:۱۳۲)

۴. نتیجه

بر اساس نتایج پژوهش، انگیختگی آوایی علاوه بر آنکه یکی از ارکان خلاقیت و زیبایی‌شناسی در اشعار قبانی به شمار می‌رود، به‌عنوان ابزاری اساسی برای انتقال معنا استفاده شده است. این شاعر به‌منظور عینیت‌بخشیدن به مفاهیم ذهنی خود از نمادهای تصویرگونه بسیار بهره جسته است. می‌توان گفت ارتباط شفاف و عینی صورت آوایی دال با مدلول در سروده‌های قبانی، از همگامی زبان شعر او با جهان پیرامونش سخن می‌گوید. این جهان پیرامون گاه با صحنه‌های عاشقانه و گاهی با فضای بحران‌زدهٔ جوامع عربی در ارتباط است.

در پاسخ به پرسش اول و دوم پژوهش، با کاربست پیوستار نمادپردازی هینتون در اشعار قبانی، می‌توان نشانه‌های زبانی را از نظر سطوح انگیختگی در چهار گروه عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی بررسی کرد. این پیوستار با توجه به میزان شفافیتی که بین ساختار آوایی دال با مدلول وجود دارد، از بالاترین درجهٔ انگیختگی تا پائین‌ترین درجات آن را ترسیم می‌کند.

در سروده‌های این شاعر نمادهای عینی در قالب الفاظ و عباراتی همچون آه، لیتنی، ما اجمل، یا غجریتی و ... بالاترین درجهٔ انگیختگی را دارند؛ زیرا بازتاب مستقیم عواطف نویسنده هستند. نشانهٔ تقلیدی که دربردانندهٔ انواع نام‌آواهایی همچون تقهقهین، رنین، الزلزال و ... هستند، در مرتبهٔ دوم انگیختگی قرار دارند. نشانهٔ ترکیبی و قراردادی هم به‌ترتیب، در جایگاه سوم و چهارم پیوستار نمادپردازی آوایی قرار می‌گیرند.

در پاسخ به پرسش سوم، وجود نشانه‌های تصویرگونه در شعر قبانی بدین نکته اشاره دارد که اصل انگیختگی واژگان هیچ تناقضی با اختیاری‌بودن آنها ندارد؛ زیرا هیچ لفظی به‌طور مطلق شفاف یا تیره نیست، بلکه در تصویرگونه‌ترین نمادها درجاتی از تیرگی وجود دارد؛ برای مثال، نام‌آوای ترشین که لفظی انگیخته است، نسبت به واژهٔ تقهقین تیرگی بیشتری دارد و لفظ زلزال از کلمهٔ آه انگیختگی کمتری دارد؛ بدین ترتیب، در محور نمادپردازی آوایی دو اصل انگیختگی/ اختیاری مغایرتی با یکدیگر ندارند، بلکه در تبیین انواع نمادها مکمل یکدیگرند.

منابع

باطنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، کلمات تیره و شفاف؛ بحثی در معناشناسی، تهران، آگاه.

حمیدبیاتی، سنا (۲۰۰۷)، التنغیم فی القرآن الکریم؛ دراسة صوتیة، بغداد، مرکز احیاء التراث العلمي العربي.

خزعلی، انسیه و همکاران (۲۰۱۶)، «ارتباط صوت و معنی در قرآن کریم؛ پژوهشی در سوره نبأ»، ادب عربی، ش ۱، ۹۵-۱۱۶.

خسروی، کبری و همکاران (۱۳۹۱)، «فراخوانی شخصیت‌های ادبی و دینی»، لسان مبین، سال سوم، ۱۳۹-۱۶۲.

خضری، علی و همکاران (۲۰۱۷)، «البنیة الصوتیة فی شعر توفیق زیاد، هنا القصیدة الباقون»، البحوث فی اللغة العربیة و آدابها، العدد ۱۶، ۳۷-۵۹.

زارع، آفرین و همکاران (۱۳۹۱)، «تحلیل آوایی در صحیفهٔ سجادیه (با تاکید بر دعای استعاذه)»، پژوهش‌های قرآن و حدیث، ش ۱، ۷۱-۹۱.

السعران، محمود (۱۹۹۷)، علم اللغة، قاهرة، دار الفکر العربي.

شریفی، شهلا و لیلا عرفانیان قونسولی (۱۳۹۱)، «مقایسهٔ انگیختگی آوایی در فاصلهٔ زمانی دویست‌ساله»، مطالعات بلاغی، ش ۵، ۱۰۳-۱۲۰.

شریفی‌مقدم، آزاده و حسین مهرآرا (۱۳۹۷)،«پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ بر مبنای نظریهٔ هینتون»، زبان‌پژوهی، ش ۲۸، ۵۹-۸۵.

شریفی‌مقدم، آزاده و وحیده ابوالحسینی‌زاده (۱۳۹۲)، «انگاره‌های تصویرگونه در گونه گفتاری کرمان»، مجموعه مقالات هشتمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، ۱-۱۴، زنجان، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران.

صالح، صبحي (۲۰۰۹)، دراسات فی اللغة، بیروت، دار العلم.
طالبی قره قشلاقی، جمال (۱۳۹۵)،«التحليل الصوتي و الدلالي في قصيدة بلقيس لنزار قباني:مقاربة في ضوء منهج الصوتي»، الجمعية الإيرانية للغة العربية و آدابها، العدد ۴۰، ۷۹-۹۸.
الطیب، عبدالله (۲۰۰۰)، المرشد الی فهم اشعار العرب و صناعتها، بیروت، دار الفکر.
عباس، حسن (۱۹۹۸)، خصائص الحروف العربیة و معانیها، سوریة، اتحاد کتاب العرب.
عبدی، صلاح‌الدین و جواد محمدزاده (۱۳۹۶)، «أسلوبية الموسيقي في أشعار نزار قبانی مجموعتا الرسم بالكلمات و هكذا أكتب تاريخ النساء»، ادب عربی، ش ۱، ۲۱۱-۲۳۰.
علی‌الصغیر، محمدحسین (۲۰۰۰)، الصوت اللغوي فی القرآن، بیروت، دار المؤرخ العربي.
غنيمي الهلال، محمد (۲۰۰۱)، النقد الادبي الحديث، قاهرة، نهضة مصر.
قائمی، مرتضی و همکاران،(۱۳۹۲)، «بررسی جایگاه آواها در حرکت‌بخشی به تصاویر ادبی صحنه‌های قیامت»، پژوهش‌های میان‌رشته‌ای قرآن کریم، ش ۱، ۲۳-۳۸.
قباني، نزار (۱۹۹۸)، الاعمال الشعرية الكاملة نزار قباني، ج ۱، ۳ و ۴، بیروت، منشورات نزار قباني.
قویمی، مهوش (۱۳۸۳)، آوا و القا؛ رهیافتی به شعر اخوان ثالث، تهران، هرمس.
گلستانه، سالم (۱۳۹۴)، «بررسی سروده‌های نزار قبانی از دیدگاه نقد فرمالیستی؛ مطالعهٔ موردی دیوان حبیبتی و الرسم بالکلمات»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه خوارزمی.
گیرو، پی‌یر (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگاه.
المازني، عبدالقادر (۱۹۹۰)، الشعر غاياته ووسائطه، تحقيق فائز الترحيني، بيروت، دار الفكر البناني.
مشایخی، حمیدرضا و زینب خدادادی (۱۳۹۱)،«بررسی هنجارگریزی در بخشی از اشعار قبانی»، نقد ادب عربی معاصر، ش ۲، ۵۱-۷۹.
مشکوةالدینی، مهدی (۱۳۷۴)، ساخت آوایی زبان، مشهد، دانشگاه فردوسی.
وحیدیان‌کامیار، تقی (۱۳۷۵)، فرهنگ نام‌آوایی فارسی، مشهد، دانشگاه فردوسی.
الورقي، السعيد (۱۹۸۴)، لغة الشعر العربي الحديث، بيروت، دار النهضة العربية.
يخلف، فايزة (۲۰۱۲)، سيميائيات الخطاب و الصورة، بيروت، دارالنهضة العربية.

Anderson,E.R.(1998), *A dictionary of iconism*, London, Associated press.
Chandler,D. (1994*), semiotics For biginers-Accessible and Thorough English online*, new Zealand, ministry of education.
Gamkralidze,th.(1974), "The problem of larbitrar du sing", *Language*, No 50, 102-111.
Gensini,s.(1995), "Criticism of Arbitrariness of Language", in *libniz and voice and the natural philosophy of language*, simone.r, 3-19.
Haiman,j.(1980), *Iconicity in syntax*, Amesterdam, john benjamins publishing company.
Hinton,l. Nichols &j.&ohala,j.(1994), *Sound symbolism*, New York, Cobridge university press.
Pierce, C.S.(1960), *collected Writing* (C. Hartshorn, P. Weiss and A.W.Burks. Ed), Cambridge, university press.
Saussur,F.de.(1974), *Course in General Lingustics*, London, Fontana.

Reference

Abbas, H. (1998), *Characteristics of Arabic Letters and their meanings*, Syria, Arab Writers Unien, [In Arabic].

Abdi, S & Mohamadzadeh, J. (2017), "The Musical Structure of Nizar Qabbani's Poems in two Books of Poetry *Al-Rasm Belkalemat* and *Hakaza Aktob Tarikh Al- Nesa*", *Arabic litratuer*, No1, 211-230, [In Arabic].

Almazeni, A.(1990). *Poetry, its ends and mediums. Invesstigation: Faezeh Tarhini*. Beirut: Lebanese House of thought. [In Arabic].

Ali alsaghir, M.H. (2000), *The Lingustics Voice in the Quran*, Beirut, Arab Historian House, [In Arabic].

Al-saeran, M. (1997). *Linguistics*. Cairo: Arab Thought House. [In Arabic].

Saleh,S. (2009). *Language Studies*.Beirut: Science House. [In Arabic].

Al-tayyeb,A. (2000). *The guide to understanding Arab poetry and its industry*. Beirut: House of thought. [In Arabic].

Al-varaghi, S.(1984). *The language of modern Arabic poetry*. Beirut: Arab Renaissance House. [In Arabic].

Bateni, M.R.(1996), *Dark and Clear Words: Discussion on Semantics*, Tehran, Informed, [In persian].

Ghoneimi Alhalah, M, (2001), *Modern Literary criticism*, Cairo, Egypt's Renaissance, [In Arabic].

Ghaemi, M & et al.(2013), "Examining the Position of the Awas and moving the literary images of the scenes of the Resurrection in the Holy Quran", *The Journal of Interdisciplinary research of the Holy Quran*, No 1,23-38, [In persian].

Ghavimi,M.(2004), *Voice and induction: An Approach to Akhavan sales' Poetry*. Tehran, Heames Publishing, [In persian].

Golestaneh, S.(2015), "A Stydy of Nizar Qabbani's Poem from the Perspective of Formalist Criticism, a case Stydy of two Books of Poetry Habibati and Al-Rasm Bel kalemat", Master Thesis, Kharzmi university, [In persian].

Guiraud,P.(2014), *semiotics*, M.Nabavi, Trans, Tehran, Informed Publication, [In persian].

Hamid Bayati,S. (2007). Intonation in the Holy Quran: phonetic analysis. Baghdad: Arab Scientific Heritage Reconstuction Center. [In Arabic].

Khazali., E & et al.(2016), "the Relationship between Sound and Meaning in the Holy Quran: A Research in Surah An- Naba", *Arabic literature*, No1.95-116, [In persian].

Khezri.A & et al.(2017), "Investigating the Fonetic Stracture of Tufig Zayyad's Poem: the Case study of Huna Baghoon", *Research in Arabic language*, No16. 37-59, [In Arabic].

Khosravi, K& et al.(2012, "Calling litrrary and religious", *Lisan-i Mubin*, No 3, 139-162, [In persian].

Mashayekhi,H.& khodadi,Z.(2012), "The Study of abnormalities in a part of qabbani Poetry", *The Journal of New Critical Arabic Litrature*, No 2, 51-79, [In persian].

Meshkat- aldini, M.(1995), *Makig the sound of language*, Mashhad, Ferdowsi university, [In persian].

Qabbani,N. (1998). *Compiete Poetic Works*. Beirut: Nizar Ghabbani Publications. [In Arabic].

Sharifi Moghadam, A& Abolhasnizadeh, V. (2013), "Pictorial Signs in the Spoken Dialect of Kerman", *Proceedings of the 8th Meeting of the Itanian Persian Promotion Association.*1-14. Zanjan, Itanian Persian Promotion Association, [In persian].

Sharifi, Sh & Erfanian ghunsoli, L.(2012), "Comparision of Phonetic arousal over a period of two houndred years", *Rhetorical Studies*, No 5, 103-120, [In persian].

Sharifi, Sh & Mehrara, H.(2016), "Sound Symbolism in hafiz ,Based on Hinton's Framework", *Language Research*, No 28, 59-85, [In persian].

Talebi ghareghesh laghi, J. (2016), "Phonetic and Semantic analysis of Belghis Poetry by Nizar ghabbani: Based on Phonological Perspective", *the Iranian Association of Arabic Language and Literature*, No 40. 79-98, [In persian].

Vahidian Kamyar. T.(1996), *Dictionary of Persian Phonetic names*, Mashhad, Ferdowsi university, [In persian].

Zare, A& et al.(2012), "Away analysis of Sahifa Sajjadieh (With emphasis on supplication)", *Quran and Hadith Research*, No 1, 71-91, [In persian].

Yakhlef. F.(2012). *Semiotics of speech and image.*Beirut: Arab Renaissance House. [In Arabic].