Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism Open Access

Spring & Summer (2023) 15 (1): 18-34

DOI: https://doi.org/10.30473/prl.2024.67806.2052

ORIGINAL ARTICLE

# Alliteration; Is it an efficient or delusional artwork? A research on the visual and auditory advantages of phonetic art (by examining evidence from Arabic and Persian)

**Malek Abdi**[1]

1. Associate Professor

Correspondence:
Malek Abdi
Email: m.abdi@ilam.ac.ir

Received: 03/May/2023
Accepted: 17/Sep/2023

**ABSTRACT**

For centuries, researchers in the field of rhetoric and imagery have been referring to the art of phrasing as a melodious and dynamic art to highlight the original images hidden in literary texts. Basically, the problem is that this industry by itself cannot be considered a consistent and value-creating element in the direction of portraying pure poetic concepts. What is certain is that the mere application of the innovative opinion of the poet in the process of processing the audio effects in the text, as long as it is not based on the aspect of equating the visual meanings with the audio effects arising from it, cannot be considered as a valid literary advantage. In order to provide mental imagery to the searching audience. It should be known that the mere accumulation of a large amount of similar letters with the same rhythmic effects may in many cases not only not give a rhetorical boost to the text, but also causes the appearance of lines of phonetic conflict in the visual systems of the text. This research, based on the descriptive-analytical method and based on sound scientific data in textual and phonetic sources, leads us to the conclusion that grammar as an intermediary industry cannot necessarily have audio-conceptual efficiency, but even It can disrupt the final meaning and rhetoric of the image, as sometimes it is used only to induce a fleeting sense of pleasure, which lacks any cognitive aspects, and sometimes it even deviates from the audio standards accepted.

**KEYWORDS**

Rhetoric, Innovative techniques, Literary text, Aesthetics, Alliteration.

**How to cite:**
Abdi, M. (2023). Alliteration; Is it an efficient or delusional artwork? A research on the visual and auditory advantages of phonetic art (by examining evidence from Arabic and Persian). Practical Rhetoric & Rhetorical Criticism, 15 (1), 18-34.
(DOI: https://doi.org/10.30473/prl.2024.67806. 2052 )

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۴ ©. ناشر این مقاله، دانشگاه پیام نور است.
مجوز Creative Commons Attribution (CC BY 4.0) منتشر شده و استفاده از آن با ارجاع صحیح مجاز است.
(http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)
https://prl.journals.pnu.ac.ir/

بلاغت کاربردی و نقد بلاغی

سال هشتم، شماره ۱، پیاپی ۱۵، بهار و تابستان ۱۴۰۲ (۳۴-۱۸)

DOI: https://doi.org/10.30473/prl.2024.67806.2052

«مقاله پژوهشی»

# واج‌آرایی؛ هنرسازه‌ای کارا یا وَهم‌انگیز؟ پژوهشی در باب مزیّت‌مندیِ دیداری و شنیداری صنعت واج‌آرایی (با بررسی شواهدی از عربی و فارسی)

مالک عبدی[۱]

۱. دانشیار، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران.

نویسنده مسئول:
مالک عبدی
رایانامه: m.abdi@ilam.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۲۶

**استناد به این مقاله:**
عبدی، مالک (۱۴۰۴). واج‌آرایی؛ هنرسازه‌ای کارا یا وَهم‌انگیز؟ پژوهشی در باب مزیّت‌مندیِ دیداری و شنیداری صنعت واج‌آرایی (با بررسی شواهدی از عربی و فارسی)، دو فصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، ۱۵ (۱)، ۳۴-۱۸.
DOI: (10.30473/prl.2024.67806.2052)

## چکیده

صنعت واج‌آرایی به عنوان هنرسازه‌ای آهنگین و هدفمند اساسا به منظور برجسته‌سازی تصاویر بدیعِ نهفته در متون ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد، و در کنار شاخصه‌های آوایی واجد جنبه‌هایی شناختی و تصویرگرانه نیز هست. شاید نتوان به طور قطع چنین پنداشت که این صنعت به خودی خود به عنوان عنصری قوام‌بخش و ارزش‌آفرین در راستای تصویرسازیِ مفاهیم ناب شاعرانه مورد استفاده قرار گیرد. آنچه مسلّم است اینکه صِرف إعمالِ نظر مبتکرانه شاعر در مسیر پردازش جلوه‌های صوتی، مادامی که مبتنی بر محور معادل‌سازیِ معانی دیداری با جنبه‌های شنیداریِ برآمده از آن نباشد نمی‌تواند به عنوان یک مزیت مُتقن ادبیِ کمکی در راستای تصویرسازی ذهنیِ مفاهیم به مخاطب ارائه نموده و بارورسازیِ ساختارهای بدیعیِ متن را برای وی تسهیل نماید. باید دانست که گاه انباشتِ حجم گسترده‌ای از حروف متجانس با جلوه‌های آوایی همسان شاید در بسیاری از موارد نه تنها برجستگی هنری به متن نمی‌بخشد بلکه باعث پیدایش رگه‌هایی از ستیز آوائی در سامانه‌های تصویری آن می‌شود، و یا در جایی ممکن است با القای حجم عظیمی از الفاظ و اصوات ناهمگون و ایجاد اختلالات صوتی در سازه‌های ترکیبی متن، تصاویری ابهام‌آلود و ناهمگون را به نحوی پویاتر برای مخاطب به نمایش گذارد. این پژوهش مبتنی بر روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به داده‌های علمی متقن در منابع متنی و آوایی، در صدد آن است که روشن سازد آیا صرف اتکاء به آرایه‌های آهنگینِ موجود در آفرینش‌های هنری و ادبی-بدون آنکه مبتنی بر رویکردی تاویل‌پذیر، منطق‌گرا ومعنی‌محور باشد- می‌تواند به عنوان ابزاری نمادین برای مشروعیّت‌بخشی به نظم نمادین کلام به شمار رود؟ نتایج تحقیق ما را به این نتیجه می‌رساند که واج‌آرایی به مثابه صنعتی بینابین لزوما نمی‌تواند واجد کارائی صوتی-مفهومی و کارکردگرا باشد، بلکه حتی می‌تواند مخلّ معنا و بلاغت نهایی تصویر باشد، چنانکه گاه صرفا به منظور القای یک حس تلذذآمیز زودگذر به کار گرفته می‌شود که فاقد هرگونه وجه شناختی است، وگاه حتی خروج از استانداردهای صوتی پذیرفته شده در عُرف اهل معنی باعث می‌شود تصاویر جاذب‌تری را مطابق با اقتضاءات تاویلی متن به مخاطب ارائه دهد.

## واژه‌های کلیدی

بلاغت تصویر، فنون بدیعی، متن ادبی، زیبایی‌شناسی صوتی، واج‌آرایی.

© 2025, by the author(s). Published by Payame Noor University, Tehran, Iran.
This is an open access article under the CC BY 4.0 license (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).
https://prl.journals.pnu.ac.ir/

**مقدمه**

اصولا معیار لذت‌جویی از متن ادبی در ابعاد و ساحت‌های مختلف آن باید مستدلّ و مقصود باشد. اساسا این مساله که از کدام منظر می‌توان به اثر ادبی نظر کرد و از لابه‌لای سطور آن به دنبال ارضاء حس زیبایی‌جویی خود و مخاطب بود مقوله‌ای بنیادین و کارساز در طرح و پردازش ایده‌های تصویرگرانه است. گاه چنین به نظر می‌رسد که قاعده‌مندیِ ساختاری متن حتی ممکن است در بی‌قاعدگیِ آن باشد، و یا حتی برخی هنروارههای بلاغیِ ضابطه‌مند بر مبنایی نقدگریز استوار باشند؛ نمی‌توان انتظار داشت رستاخیزی از کلمات و تعابیر شگفت‌انگیز و آهنگین در بستر متن رخ نموده باشد، ولی همزمان به دنبال معادل‌سازیِ آن با جلوه‌های سمعی و بصریِ کلام نبود، و منویّاتِ تأویل‌گرانه شاعر را در اقتباساتِ متنیِ آن لحاظ ننمود.

آنچه از دیرباز تا کنون در باب مزیت‌های بلاغی و آواییِ «صنعت واج‌آرایی» به عنوان یک هنرسازه خلاق در بسط و توسعه فضاهای تصویری گفته شده مبتنی بر آن است که لزوما چیدمانی از برخی واج‌ها و واکه‌ها در مساحتی معین از متن می‌تواند کارکردی تأویلی داشته باشد، و به عنوان جلوه‌ای صوتی و الهام‌بخش برای مخاطب ایفای نقش کرده و چرخه رسانایی و انتقال معنی را به مدد ساز و کارهای صوتی برای او تسهیل نماید. آنچه اکنون می‌توان از جنبه‌های کارکردی این هنر–صنعت استفاده نمود آن است که بسیاری از بلاغت‌دانان و هنرشناسانْ صرف هم‌گراییِ تعدادی از صامت‌های یکسان درون متن را ملاکی برای اطلاق وجه زیبایی‌شناختی بر شعر و سامانه‌های متنیِ آن می‌دانند، بدون آنکه مشخص نمایند این فرایند لذت‌جویانه اساسا چه مقصد و مقصودی را در اطوار علم بلاغت دنبال میکند؟

مساله این است که چگونه می‌توان حجم متراکمی از برخی حروف مانند سین یا شین یا باء یا خاء یا نون یا ... را صرفا به سبب هم‌آیندی و ریتم یکسان و تکرارپذیر یک مزیت صوتی به شمار آورد؟ بر این اساس آن همه تکرارهای خواسته و ناخواسته‌ای که روزانه و در کلام عادی و شبه‌استعاری عوامّ به کار می‌رود را می‌توان از جمله ابتکارات صوتی خلاقانه و واجد ارزش ادبی به شمار آورد؟ بایسته است در این مساله اندیشه شود که گاهی حتی تکرار اندک یک صامت به میزان سه یا چهار مرتبه می‌تواند تولید اختلال صوتی و ستیز آوایی کند، ولی در مقطعی مشابه (که بعدا و طی فرایند تحقیق به شواهد آن خواهیم پرداخت) تکرار ده باره یا حتی بیشتر از آن حرف نه تنها ثقل و سقوطی برای منظومه آوایی کلام ایجاد نکند بلکه حتی به آن روحی دوباره بخشد وبه واسطه هم‌افزایی‌های صوتی هدفمند، تصاویر مورد نظر پدیدآورندهٔ کلام را به شیوه-ای تجسّمی و نمادین پیش چشمان مخاطب جلوه‌گر سازد.

بدین سان و با نظر به این موضوع که «موسیقی درونی متن به مثابه ابزاری است که شاعر به مدد آن قلمرو پهناوری از خلاقیت هنری را پیش روی خود می‌بیند، ونظام آوایی خاص خود را در این گذرگاه کسب نموده وبرای هر شعر موسیقی ویژه همان شعر را خلق می‌نماید» (ناتل‌خانلری، ۱۳۸۶: ۱۶۳) باید به دنبال سرنخ‌هایی مستدل از نحوه این تاثیرگذاری موسیقایی بر جان و دل مخاطب بود وصرفا گیرنده‌های حسی–شنوایی او را درگیر نکرد. موسیقی آمیخته با شعر است وبرآمده از آن، نه خارج از حوزه وحیطه آن «وهمین موضوع موسیقی را به عنوان اثرگذارترین و مهمترین عنصر شعری معرفی نموده که به نحوی شایسته در بیان احوالات درونی و بیرونی شاعر اعم از حالات عاطفی و نفسانی نقش انکار ناپذیری داشته و تاملات عقلی و نیز قوه خیال او را بارور می‌سازد» (الشمری، ۲۰۱۳: ۱۱۶–۱۱۵). اکنون که مسیر برداشتهای صوت‌محور در باب شعر چنین است نباید از نظر دور داشت که صرف جنبه‌های آوایی موجود در کلام منظوم مادامی که تاویل‌پذیر، منطق‌گرا ومعنی‌محور نباشد نمی‌تواند به عنوان نقطه اتکایی برای مشروعیت‌بخشی به نظم نمادین کلام قلمداد شود.

شاعر وظیفهٔ نگارگری واژگان را بر عهده دارد، و آنچه بر بام و بوم احساسات خویش نقش می‌زند ناگزیر باید در تعاملی نقش‌گرا و صورتگرانه با جلوه‌های صوتی متن باشد. اینکه مستمعی از شنیدن مقطعی که حاوی صنعت واج‌آرایی است به وجد می‌آید و بلاغت‌شناس دیگری از شنیدن همان مقطع ابراز انزجار و ملالت می‌کند وابسته به همین برداشتهای فکری است که بر اساس آن نمی‌توان نمایشهای یک‌سویه صوتی را ملاکی برای میزان ذوق‌زدگیِ از متن یا ذوق‌گریزی از آن به شمار آورد. لاجرم این مقدار از مدارج إدراکی و جمالی در درون فرد

چیزی است که به عنوان طبع و سلیقه و غریزه در وجود همه انسان‌ها نهادینه شده و ملاکی برای بیان صحّت‌مندی هیچ اثر ادبی نیست. ما در اینجا در صدد برداشتن گامی بنیادین‌تر در توجیه این تعارضات آوایی هستیم. بر این اساس به نظر می‌سد هنرسازه‌ی مورد بحث در این پژوهش را باید به مثابه یک مکانیزم موسیقایی تاویل‌گرا برای عینیّت‌بخشی به مفاهیم مترقی متن به حساب آورده، و نباید از نقش تسهیل‌گرانه آن در همسان‌سازی جلوه‌های صوتی و تصویری غافل شد. از این روی در این پژوهش به دنبال آنیم که پس از سخن گفتن در باب مزیت‌های نسبی این صنعت و ماهیت تسهیل‌گریِ پارامترهای صوتی برای تبیین معنی بدین نکته بپردازیم که تا چه میزان می‌توان به این موضوع به عنوان یک ابزار هدایت‌گر معنایی اتکا نموده، و اختلافات معنایی را حول محور تنظیمات صِرف آوایی آن بنا نهاده وسطح رضایتمندیِ درونی خود از متن را تا حد برداشتهای سمعی و غیر هدفمند از آن تنزل داد.

## پیشینه پژوهش

در رابطه با پژوهش‌های صورت‌گرفته در باب واج‌آرایی و کارکردهای آن به موارد ذیل می‌توان اشاره کرد: مقاله " واج‌آرایی و الگوهای هجایی نوواژه‌ها در زبان فارسی (۱۳۹۶) توسط رضا و معصومه خیرآبادی که به بررسی الگوهای هجایی واژه‌های نوترکیب پرداخته است. مقاله "دلالت‌های تکرار و موسیقی درونی حاصل از آن در اشعار مظفر النواب" (۱۳۹۸) از ابوالحسن امین‌مقدسی که دلالتهای صوتی تکرارپذیر را در آثار نواب به بحث نشسته است. مقاله "موسیقی کلمه و آهنگ کلام در کتاب روزها" (۱۳۹۷) به قلم زهره احمدی که جلوه-های صوتی به کار رفته در کتاب مذکور را مورد بحث قرار داده است. مقاله "آرایه واج‌آرایی یا نغمه حروف" (۱۳۹۷) توسط سید رضا سبزواری؛ و "تکرار و واج‌آرایی " (۱۳۹۵) از سیده لیلا اسدی که هر دو در آن به بحثی عام در باب ماهیت و چیستی این آرایه پرداخته‌اند. مقاله "واج‌آرایی کلمات فارسی با ساخت هجایی V.CVC(C)(C) (۱۳۹۵) توسط عالیه کرد و همکاران که در آن به بررسی این نوع خاص از مدلاسیون هجایی کلمات در زبان فارسی پرداخته‌اند. همچنین مقاله "نقش و کارکرد آواها (واج‌ها) در شعر فارسی (با بررسی غزلیات حافظ)" (۱۳۹۲) توسط بهادری و شیری که غزلیات حافظ را از این منظر مورد بررسی قرار داده‌اند. و مقاله "کارکرد واج‌آرایی و تکرار در موسیقی شعر احمد شاملو" (۱۳۸۹) به قلم روحانی و عنایتی که بحث موسیقی شعر شاملو را مورد مداقه قرار داده است. و مقاله " واج‌آرایی و واج‌زدایی در شعر" (۱۳۸۴) توسط فریدون شیرازی که در باب جلوه‌های موسیقایی این صنعت سخن رانده است. و در نهایت مقاله "واج‌آرایی و تکرار در شعر خاقانی" (۱۳۸۳) به نگارش حسام‌پور و کرمی که بحث این هنرصنعت را در شعر خاقانی مطرح کرده‌اند. بنا بر این در میان تحقیقات انجام شده که عمدتا هر یک از آنها پژوهشی مصداقی و متعین در حوزه شاعری خاص است، موردی که به صورت بنیادین و مستدل این هنرسازه را مورد آسیب‌شناسی و آسیب‌زدایی قرار دهد نیافتیم، و به همین منظور پژوهش حاضر را پیش روی چشم مخاطبان نقد و بلاغت قرار می‌دهیم.

## سؤالات پژوهش

در این پژوهش بر آنیم که پاسخ‌هایی اطمینان‌بخش برای پرس‌های ذیل بیابیم:

۱- آیا صنعت واج‌آرایی به خودی خود می‌تواند به عنوان مزیتی آوایی و دلالت‌محور برای هدفمندسازی متون ادبی به شمار آید؟

۲- چگونه می‌توان ملاک و معیاری روشمند را برای میزان صحیح لذت‌جویی از این هنرسازه بدیعی در نظر گرفت؟

۳- چه ارتباط ساختارمند و تصویرگرانه‌ای میان جلوهای کارکردیِ اصوات تکرارپذیر در این صنعت و تصاویر مفهومی برخاسته از آن می‌تواند وجود داشته باشد؟

## روش تحقیق و اهداف پژوهش

روش تحقیق در این جستار مبتنی بر توصیف و تحلیل داده‌های اطلاعاتی موجود در منابع مکتوب و الکترونیکی است که در دسترس نگارنده قرار داشته است. بر همین اساس و با تکیه بر منابع متقن کتابخانه‌ای و استنادات میان‌متنی و بررسی تطبیقی شواهد موجود در متن به ارائه مدلی ارگانیک برای تحلیل مستندات موجود در مقاله مبادرت خواهیم نمود. هدف نیز دستیابی به نقطه‌ای شفاف و قابل اتکا در زمینهٔ کارکردشناسی هنرسازه‌های بدیعی و در رأس آنها واج‌آرایی است که سالها

مورد نظر پژوهندگان عرصه بلاغت بوده است. همچنین بر آنیم تا آسیبها و مزایای نسبی استفاده از چنین هنرسازای را با بررسی صحیح شواهد معتبر انتخاب شده از زبان فارسی و عربی برای خوانندگان تبیین کنیم.

## مبانی نظری و روش‌شناسی پژوهش

### سخنی در باب کارکردهای تجسّمی اصوات در اثربخشی به معنی

نیک می‌دانیم که آواها ونواها –به ویژه در حوزه سرایش وابتکارات زبانی– به خودی خود دارای فضل ومزیتی نیستند، وهر یک از این اصوات به طور طبیعی از طریق صداهای ناشی شده از رخدادهای طبیعی و غیر طبیعی به دفعات مورد استماع همگان قرار می‌گیرد. جلوه‌های برجسته‌ی تصنیفات صوتی در اشعار و غیر آن زمانی محور مداقّه و استلذاذ قرار می‌گیرند که حاوی معنای باشند که هدایت‌گر ذهن موسیقایی اشخاص به سمت تصویری است که مستقیما از دل آن اصوات بر می‌آید.

نکته دیگر که حائز اهمیت است آن که اصولا ما به دنبال نوعی از همسان‌سازیِ دیداری و شنیداری میان اصوات به گوش رسیده از چکامه‌های ادبی و آواهایی هستیم که از دل رخدادهای طبیعت به گوش می‌رسد، بدین معنا که هر یک از صامتهای موجود در حوزه زبان به طور طبیعی وسیستماتیک دارای جلوه‌ها و نمایه‌هایی صوتی هستند که بنا بر خواصّ طبیعیِ آواشناسانه‌ی هر حرف در دل آن به ودیعت گذاشته شده است. بر همین اساس لازم است در باب بررسی‌های صوتی وزبانی مترتب بر دامنه‌ی موسیقایی مصوتها میان دو مقوله فرق قائل شویم؛ یکی مفهوم فونتیک (آواشناسی=phonetics) ودیگری مقوله فونولوژی (واج–آواشناسی =phonology) یا فونولوژی ساختارگرا (structural phonology) است، که بر اساس مفاهیم داده‌شناسی آوایی اروپایی از دو مفهوم وبلکه کارکرد متمایز برخوردارند، به نحوی که «فونتیک بیان کننده طبیعت صوتی واج‌ها هستند و کارکرد آنها بررسی جنبه‌های مادّی و فیزیکال اصوات است؛ ولیکن فونولوژی به بررسی ویژگیهای ممتاز ومتمایزی می‌پردازد که هر یک از اصوات طبیعت از آن برخوردار هستند که به واسطه آن هم میان آواهای مختلف شنیداری تمایز ایجاد کرده وهم به واسطه این اختلافات آهنگین دلالتهای برآمده از آن صوت را نیز متغیر می‌کنند» (غلفان، ۲۰۱۳: ۲۳۸–۲۳۶)؛ وهمین امر نشان دهنده این است که واج‌ها و واکه‌ها اصولا از منظر ارزش‌آفرینیِ ایقاعی در سطحی یکسان و هم‌نوا نیستند، بلکه هر یک از این اصوات بر اساس شدت ظهور و بروزی که در فرایند نغم‌پردازیِ تجسمی دارند از توانشِ تصویرگرانه متفاوتی برخوردار هستند. اصولا اینکه تراکم حجم انبوهی از حروف و اصوات حاصل از آن را مزیتی بلاغی یا معنایی بدانیم مدتهاست که به امری منسوخ تبدیل شده است، بلکه زمانی سازه‌های صوتی می‌توانند دلالتگر و قابل ارزش‌گذاری باشند که «هم کارکردی آهنگین داشته باشند، و هم در راستای ایده‌پردازی خلاقانه معنایی به مخاطب کمک کنند» (صباح، ۲۰۱۶: ۲۵۹).

نکته دیگری که در این میان حائز اهمیت است آنکه اصولا در بستر کُنش‌های صوت‌محورِ زبانی نباید همواره به دنبال عیش و التذاذ سمعی باشیم، بلکه از آنجاکه وظایف اصوات - همانطور که گذشت– محاکاتی از رخدادهای تأمل برانگیزی است که بر بساط و بستر طبیعت رخ مینماید، باید همواره به دنبال نغمه‌های آکنده از اتفاقات صوتی‌ای باشیم که التهابات ناشی از رخدادهای طبیعی را به طور دقیق برای مخاطب ترسیم می‌کند. لازم نیست همواره دل به دریای موسیقی اشعار داده و منتظر خلسه و سماعی آهنگین و دلبرانه باشیم که نغمه‌ای گوش‌نواز را در منطق شنیداری ما ایجاد کند، بلکه گاهی صوت برآمده از شعر باید گوش‌خراش باشد زیرا ممکن است حاکی از رخدادی سترگ و نامیمون باشد که تماشای واقعی صحنه‌های عینی آن نیز گوش و چشم بیننده را می‌خراشد. بر این اساس آنچه از خودِ هنروارهای ایقاعی و رسم الواح آهنگین سمعی در شعر مهم‌تر است، جلوه‌های کارکردی آن و منطبق‌سازی این داده‌های صوتی با مناظر و جلوه‌هایی است که به نحو ملموس در عالم طبیعت رخ می‌دهد.

نمونه‌ای بارز از این ناهمگونی صوتی/حرکتی (یا به تعبیر نگارنده آشوبگری صوتی) را در آیه نخست سوره مبارکه زلزال می‌بینیم آنجا که می‌فرماید ﴿إِذَا زُلْزِلَتِ الأَرْضُ زِلْزَالَهَا﴾ که

صحنه آشوب و یرانی زلزله‌ای سهمگین است که همه نظم موجود بصری را در صحنه حادثه به هم ریخته و منظره‌ای سخت و مشوش و نامیزان را به تصویر می‌کشد، و به همین منظور نیز سامانه‌های صوتی به کار رفته در آیه آعمّ از صامت‌ها (Consonants) و مصوّت‌ها (Vowels) به گونه‌ای طرح‌ریزی شده‌اند که نوعی از اختلالات سمعی و بصری را در قوه شنیداری مخاطب ایجاد کرده، به نحوی که در هنگام تلاوت آن انبوهی از ستیزهای آوائیِ ناهمگون و نوسانات حرکتیِ نا متوالی بر گوش‌های خواننده سنگینی می‌کند تا بدین واسطه همه آن سختی و کنش‌مندیِ صحنه‌های دلخراش برآمده از زمین‌لرزه همساز با رخداد طبیعی در منظومه ذهنی شنونده تصویر شود. انبوهی از حرکات نامنظم صوتی (واکه‌ها) در کنار بسامد بالای حرف زاء در مجاورت ذال و ضاد که عمیقا صوت تشکیل شده هنگام خوانش آیه را به نحوی ملتهب و لرزان در زبان قاری متبلور می‌سازد. جایی که دکتر محمد العبد نیز می‌گوید «باید این ثقل و سنگینی و آشوب صوتی را شنید و از آن لذت برد، چرا که ستیز آوایی و ناهمگونی صوتی‌ای که در چنین ساختارهایی جلوه‌گر می‌شود در مطابقتی تمام‌عیار با منظره‌ای است که عینا در حال رخ دادن است» (العبد، ۲۰۱۳: ۶۵).

## جنبه‌های کارکردی اصوات در سطوح سه‌گانهٔ شناختی

در اینجا باید دانست که در حیطه آواشناسی نوین مسائل صوتی اصولا در سه سطح مورد بررسی قرار می‌گیرد که عبارت‌اند از «آواشناسیِ گفتاری (Articulator Phonetics) که به نحوه تولید صوت در دستگاه آوایی فر پرداخته و وظایف اعضای دخیل در فرایند گفتاری شخص را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ و آواشناسی شنیداری (Auditory Phonetics) که به نحوه پذیرش اصوات از طریق گوش و تحولات شنیداری که به هنگام پردازش اصوات دریافت شده در قوه سامعه شخص رخ می‌دهد می‌پردازد؛ و در آخر آواشناسی آکوستیکی یا فیزیکی (Acoustics Phonetics) که به امواج الکترومغناطیسی حاصل از اصوات کلامی پرداخته و پَنِل‌های فیزیکی و ارتعاشی آن را مورد بررسی قرار می‌دهد» (السعید، د.ت، ۲۶-۲۵)؛ بر همین اساس است که اصولا میزان و نوع تلذذات سمعی شنوندگان مختلف در قبال شنیدن یک قطعه موسیقی واحد متفاوت است، بنا بر اینکه پردازش حاصل از امواج الکترومغناطیس وارد شده در گوش مخاطبین مختلف چگونه پردازش شده، و پس از پردازش مدل شخصی‌سازشده‌ای که طی فرایندهای عصبی آن شخص تولید شده و به سمع او می‌رسد باعث م‌شود که دو شنونده مختلف از یک آهنگ خاص دو حس کاملا متفاوت داشته باشند. البته در این بین بهره‌مندی از ضریب هوشی بالا نیز به عنوان ملاکی برای افزایش احساسات تلذذآمیز در نزد هر فرد به شمار می‌رود، آنچنان که م‌تواند مرتبط با ذوق شخصی اشخاص، برآمده از تجارب شخصی و اکتسابی او نیز باشد» (أنیس، ۱۹۵۲: ۶)؛ به همین منظور نمی‌توان انتظار داشت که تمام شنوندگان شعر و موسیقی در قبال شنیدن شاهکارهای مهم ادبیات واکنش و إدراکی همگون و متناظر داشته باشند، و همین نیز باعث شده تا برخی از متذوّقان و اصحاب قریحه از فلان بیت حافظ یا مولانا یا فردوسی یا متنبی و ابونواس به وجد نیامده و آن را از منظر آوانگاری آکوستیکی (=فیزیکی) یا میزان تجربه‌مندیِ درونی خود مذموم بدانند، وعده‌ای در عین حال با همان ابیات به وجد و طرب آیند. پس این اختلافات ذهنی، موسیقایی و فیزیکال را نیز باید در میزان لذت‌مندیِ اشخاص دخیل دانست.

بر اساس آزمایشهایی که ویلیام فایفر و گروهی از پژوهشگران آلمانی در دانشگاه وورتسبورگ (۲۰۱۰) به انجام رسانده و نتایج آن نیز در مجله دانش بیولوژی معاصر به چاپ رسیده است، جنین نیز به فرکانسهای صوتی مکالمات مادر واکنش نشان می‌دهد و از آن تاثر می‌پذیرد! آنان به اثبات رساندند که «نوزادی که تازه متولد شده به شدت در قبال شنیدن صدای مادر خود دچار تحولات مغزی موثر می‌شود، واثری که امواج الکترومغناطیس اصوات مادرانه بر مغز وی می‌گذارد با شنیدن صدای بیگانگان مطلقا به چشم نمی‌خورد» (السعید، د.ت: ۶-۵). این مساله به خوبی اثبات می‌کند که تلقّیات ناشی از پردازشهای صوتی در افراد مختلف در قبال شنیده‌های یکسان تا چه حد م‌تواند گوناگون و متمایز باشد.

پس اصولا "معنای صوتی" (Phonetic Meaning) متمایز از معنایی است که همگان در معاجم لغوی تحت عنوان "معنای واژگانی" (Lexical Meaning) به دنبال آن

هستند، چرا که در معنای صوتی عناصر صوتی هستند که وظیفه معناسازی یا اصطلاحا تصویرگری معنایی را بر عهده دارند، و این موضوع بر خلاف معنایی است که حاصل از چینش برخی از حروف در کنار هم برای ایجاد حرف یا واژه‌ای خاص است. اصولا در مقوله معانی آوایی، ارزشهای متباین صوتی (Differential Valus) هستند که ملاک برداشتهای متفاوت از معنا می‌شوند، «و بر همین اساس می‌توان آن قِسم از معنی را که صرفا به واسطه مکانیزمهای صوتی تشکیل می‌شود را معنای کارکردی اصوات نامید که با معنای لغوی آن متفاوت است» (خضیر، ۲۰۱۰: ۳۱). در کنار این مساله برخی معناشناسان عرب از جمله ابراهیم انیس و کمال بشر از معنای حرفی نیز نام برده‌اند که به واسطه اختلافات ناشی شده از حروف در فرایند تولید معنی پدید می‌آید و اصولا میان دو مقوله فونیم به معنای حرف (Phoneme) و فون (Phone) به معنای صوت فرق قائل‌اند، و از منظر آنان «فونیم‌ها به تنهایی متولی تغییرات معنایی هستند، و فونیم در این معنی همان واحد آوایی کوچکی است که با جایگزینی آن دگرگونیهایی در معنی شکل می‌گیرد، مانند آنکه در فعل ثار به جای حرف ثاء جیم را جایگزین کنیم که به تبع این جایگزینی معنی دچار استحاله می‌شود» (حسان، ۲۰۰۰: ۱۲۰).

بر اساس آنچه گذشت اصولا سه گانه‌ی لفظ/معنی/ایقاع همان منظری است که معیار صحّت‌مندیِ ساختاری ابداعات شعری به شمار می‌آید، وبر اساس آنچه ودرنی گفته «از مظاهر ایجاد وزن گوشنواز خوشگوار آن است که به ترکیبی مناسب از این عناصر سه‌گانه در نظم کلام دست یافت، و با نظرداشتِ ابعاد زیبایی‌شناسانه کلام (Aesthetic Function) قاعده‌مندیِ گفتار را در خدمت ابعاد زیبایی‌شناسانهٔ آن قرار داد، و بر مبنای همین رویکرد، تعامل منطقی و هدفمندانه با متن ادبی جز بر مدار حس لذت‌جویی و شیرین‌کامی از آن نمی‌چرخد» (الودرنی، ۲۰۰۴: ۹۴۴)؛ یعنی همان چیزی که ابن‌قتیبه نیز در شعر و شعرا بر آن صحه گذاشته و از شاعران نوگرا خواسته که «در مسیر شاعرانگی خویش هیچگاه گام در وادی‌ای ننهند که اوزان و اصوات و و شیوه‌های بیانی آن برای شنونده حلاوتی به همراه ندارد» (ابن‌قتیبه، ۱۹۸۲: ۴۶).

آنچه در این مقاله به دنبال آنیم –و بر مبنای تمام معیارهای نقادانه‌ای که در باب لذت‌جویی از موسیقی شعر گذشت– این است که پس از قرنها که ادیبان و متذوقان حوزه صورتگری شعر شیفتگی خود را نسبت به هنرسازه واج‌آرایی نشان داده‌اند، با رویکردی عقلی و منطقی و مبتنی بر اصول پذیرفته شده آوائیِ برخاسته از منطق‌های تصویریِ زبان، به نقد و کند و کاوی در باب میزان اصالت‌مندیِ این هنرسازه آوائی در باب ارزش‌آفرینیِ معنایی مبادرت ورزیم، تا مشخص شود که آیا این عنصر نمادین آوایی طی هر فرایندی و در هر شرایط سبکی و ساختاری می‌تواند به عنوان صنعتی بدیع و ارزش-آفرین محسوب شده و اثربخشیِ محسوس و نمادینی در حوزه آفرینش‌های هنریِ زبان داشته باشد؟ در این راستا با تحلیل نمونه‌های برجسته‌ای از نظم موجود در گستره‌های آوایی ادبیات پارسی و عربی و منطبق‌سازی آن بر محتواهای مطرح‌شده در حوزه دانش آواشناسی، تلاش خواهیم کرد به سنجه‌هایی دقیق در باب کارایی یا عدم کارایی این هنرصنعت ادبی دست یابیم.

## واج‌آرایی چیست و ملاک لذّت جویی از آن چگونه است؟

واج‌آرایی (یا توزیع، هم‌حروفی و هم‌صدایی) آن است که «واجی در بیت چند بار تکرار و باعث افزایش موسیقی کلام شود» (اسفندیار پور، ۱۳۸۳: ۱۳۳)؛ همچنین خرمشاهی می‌گوید «واج‌آرایی کاربرد آگاهانه -وگاه ناآگاهانه یک حرف به تعدد و تکرار در یک جمله یا یک مصراع یا یک بیت است» (خرمشاهی، ۱۳۹۰: ۱/ ۷۱۶). البته اسفندیار پور در جایی دیگر از سخن خود در بازتعریف یا تکمیل تعریف خود از واج‌آرایی قید تازای را برای اصالت تعریف این هنرسازه در منظومه صناعات بدیعی بیان کرده و می‌گوید «اصل در واج‌آرایی آن است که تکرار واجها باعث گوش‌نوازی و افزایش موسیقی صوتی کلام شود تا زمینه اقناع خاطر شنوندگان فراهم آید، نه اینکه هر جا تعداد واج را زیاد دیدیم بگوییم واج‌آرایی است که با این حساب تمام آن نیکو است» (اسفندیار پور، ۱۳۸۳: ۱۳۶)؛ البته واضح است که این شرط تازه وی شرطی درست و وزین در میزان بهرمندی سمعی از این صنعت ادبی است. او دو شرط

گوش‌نوازی و إقناع را در اینجا لحاظ می‌کند که قطعا شروطی لازم هستند ولی یقینا کافی به نظر نمی‌رسند و در ادامه بحث مفصلا بدان خواهیم پرداخت. کرمی وحسام‌پور نیز با مبنا قرار دادن قاعدهٔ تکرار وتوالی واک‌های همسان، ملاک دل‌انگیزی در شعر را چنین توصیف می‌کنند «گفتنی است هنگام تکرار واک‌های همسان یا همانند آنچه زیبایی ودل‌انگیزی را در شعر می‌آفریند موسیقی و آهنگی است که گوش و جان شنونده را می‌نوازد» (کرمی و حسامپور، ۱۳۸۳: ۱۳۸)؛ البته در ادامه و در ذیل مسجّل دانستنِ این اصل و محور بنیادین، شرط تلازُمِ موسیقی وپیوند هنری آن با واژگان را عامل درهم‌تنیدنِ صورت و معنای شعر به شمار می‌آورند.

حال که شالوده اصلی این صنعت بر مدار موسیقی الفاظ بنا شده، و از آنجا که شعر اصولا «چیزی جز موسیقی کلمه‌ها و الفاظ نیست، و ارسطو نیز شعر را زاییده دو نیروی غریزه محاکات و خاصیت درک وزن و آهنگ می‌داند» (شفیعی-کدکنی، ۱۳۸۵: ۴۴) باید بدانیم چه از شعر می‌خواهیم و موسیقی آن را به عنوان امری غایی و ماهوی در ذهن منظور می‌کنیم، یا به مثابه ابزاری تأویل‌گر و معناساز به حیطه کارکردی آن می‌نگریم؟ نگاه ما به صنعت بدیعی واج‌آرایی نیز از سنخ همان نگاهی است که به ابزارهای زبانیِ آهنگی‌ساز می‌افکنیم، و نیک می‌دانیم که توقع ما از طنین موسیقی موجود در الفاظ این است که «قوای سمعیِ افراد را به سمت خود جلب کند، در عین حالی که باید توجه عقول و اذهان را نیز معطوف خود نماید» (أنیس، ۱۹۵۲ :۴۳-۴۲). اصولا اگر رخدادهای صوتیِ رُخداده در فنّ واج‌آرایی را فرایندی به منظور الهام‌بخشی و اثرگذاری مستمرّ بر ذهن و قلب مخاطب بدانیم و قصد مقایسه آن با ساز و کارهای الحان نواخته شده بر سازهای موسیقی را داشته باشیم باید سطح هوشمندسازیِ آوایی این صنعت را طی فرایند "میکس و مسترینگِ واج‌ها" ( Mixing and Mastering) به مثابه صنعتی سودمند به لحاظ زبانی و معنایی لحاظ کنیم؛ یعنی هم تلفیق وچینش عناصر صوتی در این فن به نحوی مناسب و گوش‌نواز صورت پذیرد (Mixing)، و هم سطح اثرگذاری آن به لحاظ مطابقت با تصاویر واقعی در مدارج بالا بهینه‌سازی شده و به مخاطب عرضه شود، به طوری که با مقتضیات جان و جهان او و هویّت سمعیِ مستقلّش متناسب باشد (Mastering)؛ و این همان منظر و مقصودی است که طی این پژوهش به دنبال اثبات راههای منتهی به آن هستیم.

## مقایسه‌ای میان دو نمونهٔ مذموم وستوده از واج‌آرایی

در آیه‌ای قرآن کریم در سوره مبارکه مائده شاهد تکرار ۱۱ مرتبه‌ای حرف قاف هستیم که به عنوان نمونه‌ای متقن و مورد ستایش از آرایش واج‌ها در قرآن کریم به شمار می‌رود، آنجا که می‌فرماید ﴿وَاتْلُ عَلَيهِم نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَـرَّبَا قُـرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِما وَلَمْ يُتَقَـبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْـتُلَنَّکَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾؛ ولی در بیت مشهور دیگری که همگان قرنهاست آن را به‌عنوان نمونه اعلای ستیز آوایی معرفی نموده‌اند صرفا شاهد تکرار سه مرتبه‌ای حرف قاف هستیم، آنجا که جاحظ از زبان جن در بیان و تبیین نقل می‌کند «وقَبرُ حَرْبٍ بِمَكانٍ قَفْر/ وليسَ قُرْبَ قبرِ حَرْبٍ قَبرُ!» (أبو زيد، ۱۹۸۸: ۲۱) پرسشی که پیش می‌آید این است که چگونه یک حرف واحد با تکرار ۳ مرتبه‌ای در یک متن ایجاد ثقل و ناسازوارگیِ صوتی می‌کند، ولی تکرار ۱۱ مرتبه‌ای آن، آن هم در مساحتی کوتاه مزیتی بلاغی به شمار می‌آید؟

نخست آنکه در همین مرحله محرز می‌شود که صرف تکرّرات صوتی نمی‌تواند میزانی برای اصالت‌بخشی به جنبه‌های آوایی کلام باشد. دوم آنکه کریمه ابو زید در تعلیل وجه استنکار بیت می‌گوید «تکرار قاف در مجاورت فاء و راء ثقلی را در کلام به ودیعت گذاشته و فصاحت آن را مختل نموده است» (همان: ۲۱)؛ و جاحظ در توجیه مذمت آن می‌گوید «از ابیاتی است که نمی‌توان سه بار ان را پشت سر هم تکرار کرد و دچار سهو لسان و به هم‌ریختگی نطق کلام نشد» (الجاحظ، ۱۹۹۸: ۶۵/۱)؛ ونیز عضیمه در بیان ثقل بیت می‌گوید «آنچه این بیت را سنگین کرده تکرار ۳ حرف قاف، و ۴ حرف باء، و ۴ حرف راء است» (عضیمه، د.ت: ۴/۱)؛ ولی همه آنچه ثقل این بیت را (با وجود تنها ۳ حرف قاف) در قیاس با آیه شریفه (با تکرار ۱۱ مرتبه حرف قاف) نمایان می‌سازد در همین دو قول خلاصه نمی‌شود.

در قیاس این دو باید گفت اولا قاف‌های موجود در بیت، هر سه در قالب یک میزان صرفی واحد به کار رفته‌اند (فَعْل وفُعْل =مصوت +صامت +صامت) واین خود عاری از تنوع صرفی است و ایجاد تکرار و ملالت می‌کند. دوم آنکه همه قاف‌ها در قالب کلمات ثلاثی به کار رفته‌اند و این نیز یکسانی ملالت‌باری را به بیت داده است. سوم آنکه فاصله میان قافها بسیار کم است و در یک مساحتِ متنی بسیار کوتاه و بدون هیچ حائلی توالی یافته‌اند و این مساله نیز آشفتگیِ صوتی آنها را مضاعف می‌کند، و چهارم اینکه هر سه قاف صرفا در اولین حرف از کلمات خود به کار رفته‌اند؛ در این میان چهار حرف باء نیز در تناوبی نزدیک و فشرده در مجاورت قاف‌ها قرار گرفته‌اند که نقطه پایانی این تنافر صوتی را شکل می‌دهند. درست بر خلاف آنچه که در آیه شریفه آمده، که علیرغم تکثّر قافها ولیکن: ۱- در یک توالی بسیار منطقی و منظم به کار رفته‌اند ۲- در فواصل میان قافهای تکرارشونده کلماتی دیگر خالی از حرف قاف قرار گرفته‌اند که تواتر مفرط آنها گوش را نیازارد ۳- قافها در قالب موازین صرفی مختلف به کار رفته‌اند و هرگز از ریتم یکنواخت صرفی رنج نمی‌برند و برای استفاده از این ۱۱ قاف یازده قالب‌های وزنی و صرفی متفاوت استفاده شده است که این مساله حتی بر جلوه‌گری صوتی قافها افزوده است (اسم جامد و مشتق و ثلاثی و خماسی؛ و قالبهای فعلی ماضی و مضارع و معلوم و مجهول و سالم و معتلّ و مؤکّد و غیر مؤکد!) ۴- قافها در جاهای مختلف کلمات (حروف اول و دوم و سوم و چهارم) به کار رفته است؛ پس به نیکی می‌توان دریافت که در آیه شریفه از همه ابزارهای صرفی، إعرابی، وزنی، اسمی، فعلی وواژگانی دیگر استمداد جسته شده تا جنبه ریخت‌شکنانه‌ای به نظم آوایی قافها داده نشود و آهنگ پیوسته و طنین‌انداز آن در قالبی بسیار یکدست و سامان‌مند نمود یابد.

علاوه بر همه آنچه گفته شد، تناسب صوتی حرف قاف با مضامین مطرح شده در آیه در راستای عینیت‌بخشی به همان بُعد سمعی‌بصری است که پیشتر از آن سخن راندیم. قاف حرفی «انفجاری، مجهور، شدید و مستعلی است» (فیاض، ۱۹۹۸: ۹۶)؛ همچنین بارزترین صفت آن قلقله است «واستعلاء موجود در حرف قاف صوت قلقله آن را نیز مضاعف نموده است، و قاف قوترین حرف قلقله است» (بن‌عیسی، ۲۰۱۶: ۵۹)؛ و سه مساله بسیار سترگ و خطیر (قتل هابیل به دست قابیل و تقریب قربانی و تقوی) در این آیه مطرح است که در سه آنها حرف قاف محورترین و جلوه‌گرترین حرف است، وبرای دلالت بر این امور خطیر و سترگ راهی جز جلوگری صوت قاف در قالب کلمات متعدد نمانده است. مضاف بر آنکه «قاف حرفی قوی و دارای آهنگی استوار است، و این حرف به سبب استحکام صوتی و سلامت آوایی و دامنهٔ صوتی گسترده‌اش جنبه شنیداری قوی‌ای دارد که حاوی معانی انفجاری و قوت و قدرت وشدت وغلظت وصلابت است» (بن‌عیسی، ۲۰۱۷: ۱۴-۱۳)؛ ناگفته پیداست که تمامی صفات صوتی پرطمطراق و خطیری که در صوت قاف نهفته است برای برجسته‌سازی تصاویر خطیر و حائز اهمیتی است که با جلوه صوتی مخاطره‌آمیزی در آیه به نمایش درآمده است.

از نمونه‌های اعجاب‌انگیز دیگر در این باب، واج‌آرایی بسیار فشرده در آیه ۴۸ سوره مبارکه هود است که شاهد تکرر و توالی ۸ مرتبه‌ای حرف "میم" هستیم آنجه که مفرماید ﴿أُمَمٍ مِّمَّنْ مَّعَكَ﴾ که با توجه به اجرای قواعد تجویدی (اعم از ادغام و قلب تنوین وتشدید) هشت میمی متوالی بدون هیچ درنگ و وقفه‌ای شنیده می‌شود که کوچکترین ثقلی به همراه ندارد؛ ابن المنیّر گفته است «این از غرائب إعجاز نظم است که حروف متماثل تکرار شود و هیچ متوجه آن نشوی ونیز گوش و زبان از ناحیه آن احساس ثقل و گریزی نکنند، و اینکه طبع آدمی کاملا همراه با این نظم سلیس است از عجائب مختص به قرآن کریم است» (عضیمه، د.ت: ۵-۴). البته در تحلیل بنیادی‌ترِ این وجه إعجازی/آوایی باید گفت که میم بنا بر طبیعت صوتی خود «حرفی دارای صفات زیرین صوتی استفال و ترقیق است که از لب و دماغ خارج می‌شود و صوتی میان شدت و رخاوت است، و در منطق آوایی شِبْهِ‌حرکت نیز نامیده می‌شود» (فیاض، ۱۹۹۸: ۱۰۷)؛ معنای آیه نیز نزول برکات خداوند بر قوم نوح، و تخصیص سلامت و رحمت خدا به هنگام خروج امّتهای متعدد از دل کشتی است واینها همگی معانی‌ای سهل و مشفقانه و تسامح‌آمیز است که با سهولت نطقیِ حرف میم در ارتباط تنگاتنگ است. ضمن آنکه حجم متراکمی از میم‌های متوالی در کنار هم و به صورت انباشته و بدون حائل

صوتی دیگر، بعید نیست به منظور ارائه تصویری نمادین و پویا از امتهای متراکمی باشد که پی در پی به همراه نوح علیه السلام هنگام خروج از کشتی مورد رحمت وعطوفت خدا قرار گرفته‌اند.

## مکانیزم‌های متفاوت در فرایند زیبایی‌سنجیِ آرایش‌های واجی

برای بررسی ملموس‌تر نحوه به‌گزینیِ واجی در فرایند واج‌پردازی معناگرا، سه عبارت را در سه سطح مختلف با هم مقایسه می‌کنیم و در پایان—بر اساس کارکردهای صوتی پذیرفته‌شده برای این حرف در عُرف اهل موسیقی- به مکانیزمی مستدلّ برای ایجاد تفاضل میان این سه سامانه آوایی دست می‌یابیم. در هر سه این ابیات تکرار حرف "شین" به شکل ملموسی خودنمایی می‌کند. بیت نخست، سرودهٔ سعدی است که می‌گوید:

شب است و شاهد و شمع و شراب و شیرینی

غنیمت است چنین شب که دوستان بینی

(برزگر خالقی، ۲۰۰۷: ۱۲۸۹)

وبیت دوم از معلقه مشهور أعشی است که چنین می‌سراید:

وقَد غَدَوْتُ إلی الحانوتِ یَتْبَعُني

شَاوٍ مِشَلٌّ شَلُولٌ شُلْشُلٌ شَوِلُ!

(الخطیب التبریزی، د.ت: ۴۹۴)

ودیگری عبارتی است مشهور و عامیانه که سالها در افواه مردمان جاری بوده"کشتم شپش شپش کش شش پا را!" جالب است که در بررسیهای آوایی کسی نه از قول اخیر لذتی برده و نه آن را شاهدی بر وجود صنعت واج‌آرایی در ساختار موسیقایی‌اش می‌بیند، ولی زبانها به وصفِ متمادی سالهاست که در باب بیت سعدی گشوده است، و جالب‌تر آنکه بیت عربی نیز در هیچ کتابی مورد ستایش کسی قرار نگرفته و مزیت صوتی‌ای برای آن ذکر نشده است، بلکه برخی شعرشناسان قدیم و برجسته عرب حتی نسبت به فهم معنای آن از باب تمسخر و غرابت و وهن‌آلودگی اظهار بی اطلاعی کرده‌اند، آنجا که اصمعی از بزرگترین شارحان و لغت‌شناسان عرب «وقتی از معنای این بیت از او سوال می‌شود در پاسخ می‌گوید: اصلا نمی‌دانم این شاعر چه گفته است!» (بن‌منقذ، ۱۹۶۰: ۱۵۱).

پرسش اساسی این جاست: قاعدهٔ اساسی در القای حس لذت‌جویی یا عدم لذت‌جویی در این دست بسامدهای صوتی مشابه چیست؟ بهتر است مثالی در این مورد بزنیم، نگارنده بیت سعدی را در کلاس برای دانشجویان مقاطع مختلف خوانده و طبق معمول همه از سماع آن به وجد آمدند، و بلا فاصله بیت اعشی را بر آنان خواندم و هیچ یک از آنان ابراز شگفتی نکرد و حتی کمترین حس تلذذی در وی برجسته نشد بلکه خوانش بیت و توالی شین‌ها در آن را مطابق میل آوایی خود نیافتند و ابراز انزجار نمودند، و زمانی که از هر یک از آنان دلیل لذت‌جویی‌شان از بیت سعدی وعدم توجّهشان به بیت اعشی را پرسیدم (با آنکه دانشجویان رشته عربی بودند) هیچ یک دلیل قانع‌کننده یا حتی ضعیفی برای تبیین استانداردهای زیبایی‌شناسانه خود نداشتند. جالبتر آنکه وقتی در منزل همین بیت سعدی و سپس عبارت مشهور کشتم شپش شپش کش شش پا را برای کودک ۱۱ ساله خود خواندم و حس لذت‌جویی او را در این زمینه جویا شدم او بی‌درنگ گفت که بیت دوم برایش آهنگین‌تر و به لحاظ منطق شنیداری در گوش او خو-نشین‌تر است! سوال این است که اگر به پارامترهای دقیق ژرف‌کاوانه در تحلیل این وجه زیبایی‌شناختی دقت نکنیم چگونه می‌توان به برتری آواییِ فلان بیت و سخافت بیت دیگر حکم کرد؟ اگر ملاک فقط تکرار حرف شین است چرا کسی در طول تاریخ حتی از تازی‌تباران لذتی از بیت اعشی نبرده است؟ اگر جذبه‌های صوتی موجود در بیت سعدی مقوله‌ای ذاتی و بنیادین است چرا برای کودکان و نوجوانانی که اتفاقا بر اساس فطرتِ آهنگین خود ذاتی موسیقایی و ایقاع‌پسند دارند (بنگرید: أنیس، ۱۹۵۲: ۱۰-۵) ایجاد جمال و جذبه نمی‌کند؟

باید بپذیریم که اگر معیار و ملاک ما برای بیان برانگیختگی و تاثیرپذیریِ درونی در قبال بیت سعدی صرفا رجوع به قریحهٔ آنی و مزاج آهنگینِ زودگذر خویش باشد و هیچ حجتی بر توجیه ابعاد زیبایی‌شناسانهٔ بیت نداشته باشیم باید

اعتراف کنیم که سطح شعور و إدراکات ایقاعی ما در حد کودکان نوبالغ و فارغ‌البالی است که بهره‌ای از فرهیختگی آوایی است! چون آنان نیز بی هیچ حجت و استدلالی حکم به تسخیفِ بیت سعدی و استلذاذ شنیداری از قطعه کشتم شپش شپش کش ... می‌کنند.

به زعم نگارنده صرف جمع‌آوری تعدادی از حروف یکسان در یک ساختار متنی شبیه جمع‌کردن دانه‌های یک‌شکل و یک‌رنگ تسبیح است. تصور کنید فردی تعدادی مهره تسبیح پراکنده در دستش گرفته و به شما نشان می‌دهد، آیا این حجمِ مُهرگانی به شما حس بصری ویژه‌ای می‌دهد؟ طبعا خیر! حال نخی آورده و دانه ها را از طریق یک رشته به هم پیوند می‌زند وشکلی خاص و دارای کارکرد و معنایی خاص (تسبیح) تولید می‌کند، اکنون آیا نگاه ما به جنبه جمالی و تجسّمیِ حجمِ نوساخته تغییر نمی‌کند؟ طبعا اینچنین است. ولی هنوز به نظرْ چرخه رسانایی معنایی در این مثال تکامل‌یافته نیست، اکنون اگر این تسبیح را که تا حدودی با آرایش دانه‌ها (=واج‌ها) استمتاع بصری برای ما ایجاد کرد را به جای مسجد و مصلی درون یخچال یا آشپزخانه آویزان کنیم چه؟ آیا اکنون با توجه به کارکردهای موقعیت‌محوری که برای تسبیح در عرف عبادات مرسوم است اختلالی در شبکه کارکردهای تصویری تسبیح رخ نمی‌دهد؟ طبعا چرا! قضیه در واج‌آرایی نیز به نظر عینا اینچنین است، یعنی نخست حروف متشابه باید توسط یک رشته معنایی خاص و همگرا به هم پیوند خورند و خلق موقعیتی معنایی یا ایماژیستی نمایند، آنگاه باید در ساختار ترکیبی و معنایی‌ای به کار روند که بیشترین تناسب را با آن جلوه صوتی موجود در واج‌آرایی داشته باشد. طبیعتا بیتی که به شکلی زیبا اصواتی شلوغ و متلاطم و پرخروش را تولید می‌کند برای تصویرگریِ موقعیتی آرام و یکدست و پر از سکوت اصلا گویا نیست و زیبایی خود را در موقعیت ناهمگون از دست می‌دهد.

مثالی واضح از این دست تکرار پر شمار حرف "سین" در انتهای آیات سوره مبارکه ناس است که در هم‌افزاییِ صوتیِ تکامل‌یافته‌ای با محتوای مطرح شده در سوره دارد، زیرا که معانی محوری سوره وسوسه‌های پنهای و خاموش و خزنده شیاطین است که به نحوی نا ملموس در درون انسان رخنه می‌کند. سین نیز حرفی مهموس است که «صوتی موصوف به صفات ضعف و سستی و خاموشی و ظرافت و بی‌صدایی است» (عفیفی، ۲۰۰۹: ۱۵۹)؛ همچنین حرف نون صوت دیگری است که پس از سین بیشترین بسامد را در میان کلمات ما قبل پایانی این سوره دارد و در تمامی آنها به صورت مشدد و مکرر به کار رفته است. از این منظر نیز باید گفت که گروهی از پژوهندگان معاصر حوزه آواشناسی به صراحت گفته‌اند «نون دارای نغمه‌ای صاف و زلال و صفایی همچون نقره دارد، و نوایی حزن انگیز در درون آن است که شبیه ذوب‌شدگی قلب مصیب‌دیدگان در دل تلخیهاست، واین حسّ حزن‌آلود نزدیک‌ترین حس به جلوه‌های انسانی ونفسانی آدمی است.. نون دارای رقّتی دل‌انگیز وعصاره‌ای پالایش‌شده است که با انفاس آدمی جریان دارد، و هیچ حرف دیگری با صوت نون همراه نمی‌شود مگر اینکه پاره‌ای از تشعشعات لطیف و الهام‌بخش آن را با خود به ارث می‌برد ... وبر این اساس نون مونس دلهای اندوهناک است و دنیایی از شعر و شعور وموسیقی را در درون خود نهفته دارد!» (عباس، ۱۹۹۸: ۱۶۸)؛ این اوصاف اعجاب‌انگیز نفسانی و وحیانی برای صوت نون درست همان چیزی است که در متن این سوره به نحو عینی جریان دارد، و اُنسِ انسان عصیانگر و قلب رمیدهٔ او با صاحب ملکوت، در بحبوحهٔ اندوهی که از قِبَل إغواءات شیطان بر جان او عارض گشته است را به نرمی به مبدأ هستی‌بخش جانها متصل می‌کند.

در ذیل همین محور و در چرخشی نمادین از محورهای اساسی واکه‌های معنی‌ساز، مهدی محبتی در کوششی برای تبیین –یا تحمیلِ– وجهی زیبایی‌شناختی بر بیتی از حافظ، مجموعه‌ای از کارکردهای صوتیِ غیر ضابطه‌مند –وعموما ذوق‌محور– را ملاک قرار داده، و صور خیال‌انگیز حاصل از خوانش شعر را برمبنای این کارکردهای معیوب مورد سنجش و ارزیابی قرار می‌دهد؛ آنجا که حافظ می‌سراید:

رشتهٔ تسبیح اگر بگسست معـذورم بـدار

دستم اندر ساعد ساقی سیمین‌سـاقْ بود!

محبتی می‌گوید «تکرار زیاد حرف سین و قرار دادن آنها در کنار هم می‌تواند رشتهٔ تسبیحی را فریاد آورد، همچنین تکرار ۹ حرفِ سین و زاء صدای سوتک فرهاد را هنگام تسبیح‌گویی به گوش می‌رساند، که البته حافظ به گواژه آن را به کار برده است» (محبتی، ۱۳۸۰: ۱۴۷)؛ جالب ان جاست که نویسنده اساسا مشخص نکرده که چگونه فراوانی حرف سین رشتهٔ تسبیح را فریاد برمی‌آورد؟! واصولا آیا صدایی که بر اثر اصطکاک و برخورد دانه‌های تسبیح به هم حادث می‌شود فریادبرآوردنی است، و با خصوصیات اوایی حرف سین قابل تصویرگری است؟ دوم آن که در نهایت مشخص نشده که تکرار و توالیِ حرف سین بالاخره ممدوح است یا مذموم و نکوهیده، وامری است مُخِـلّ صورت ومعنا!؟ چنان که در بیتی دیگر، همین مقدار از تکرار و بسامدِ حرف سین را پژوهشگری دیگر در بیتی دیگر تکلّف‌بار و ملال‌انگیز به شمار آورده و آن را حامل وجهی تصنّعی می‌داند، آنجا که خاقانی سروده است:

در سایهٔ سروی به سرای بستان

از ساقی سیم ساق ساغر بستان

که تحلیلگران گفته‌اند «البته توالیِ سین‌ها در تمام واژه‌ها به تکلف و تصنّع انجامیده و از زیبایی بیت کاسته است، و این مورد کاربرد آرایه را غیر طبیعی می‌نماید، از این رو به‌کارگیری این آرایه زمانی مطلوب خواهد بود که این کاربرد با فضا و ساختار بیت یا سروده هماهنگ باشد، و شاعر به قدری طبیعی از آن بهره گرفته باشد که خواننده را تحت تاثیر زیبایی سرودهٔ خود قرار دهد نه انکه او را دلزده کند» (کرمی و حسام‌پور، ۱۳۸۳: ۱۴۰)؛ البته نگارندگان مقصود خود را از عبارت "هماهنگی با فضا و ساختار بیت" دقیقا مشخص نکرده‌اند، و نیز مفهوم استفاده طبیعی و نرمال از ریزفاکتورهای آوایی در صنعت واج‌آرایی را نیز به درستی تبیین نکرده‌اند، که تابع چه ضوابطی است، و از چه طریقی می‌توان فضای بیت را با جنبه-های کارکردیِ این هنرسازه همگون ساخت!؟

حال به درستی روشن نیست که چگونه در بیت خاقانی تکرار ۹ بارهٔ حرف سین إخلال‌گر و ملالت‌بار است، و در بیت حافظ همان میزان از تکرار واک‌های همسان مُـوجِد ظرافت و طرب‌انگیزی در شعر به شمار آمده، و صدای سوتک را نیز به گوش رسانده است!؟ البته این تناقضی آشکار درکارکردشناسیِ منطق صوری و استدلالیِ صنعت واج‌آرایی است که از دل همان تحلیلات تذوّق‌آمیز و غیر مستند بیرون می‌آید، وگرنه اگر ملاکی صحیح و سنجـه‌ای هوشمندانه برای بررسی وجوه زیبایی‌شناختی این هنرسازه در دسترس باشد، هرگز شاهد چنین تشتُّـت‌هایی در رویکردهای تحلیلی این باب نخواهیم بود.

بنا بر آنچه گفته شد، تحلیل اگر منطبق بر داده‌های مستند حوزهٔ آواشناسی باشد باید اقرار کنیم که در بیت حافظ صدای سوتک اصولا از صوت سین به گوش نمی‌رسد بلکه نافی آن است، زیرا نوای سوتک واجد صدایی تیز و زمخت و گوشخراش است که از فشردگی بیش از حدّ هوا در مجاری متراکم تولید واکه‌ها حاصل می‌شود، ولی حرف سین بر اساس آنچه پیشتر - و در ذیل استدلالهای مربوط به سورهٔ ناس اشاره شد- صوتی ضعیف، نحیف و فروهشته است که هنگام نطق آن حتی تارهای صوتی به ارتعاش در نیامده، وتنها با خروج هوا از مجاری تنفسی و حنجره تولید می‌شود، و از این منظر کاملا مناسب فضاهای خاموش و بی سر و صداست که عاری از هرگونه هیاهو و اختلاطات صوتی است، و لذا هیچ مناسبتی با اصوات انفجاری برآمده از سوتک ندارد.

## نمایه‌سازی ملموس اصوات طبیعت مهمترین وظیفه کارکردی واج‌آرایی

آنچه تا کنون دریافتیم آن بود که در چرخه آراستگی واج‌ها آنچه که باید نماد و نمود بیشتری برای خواننده وشنونده آثار خلاقانه ادبی داشته باشد لزوم هماهنگی و هم‌آوایی اصوات تولید شده در سامانه‌های متنی با تصاویر وصداهای برآمده از دل طبیعت است. اصولا اشتباهی که بسیاری از پژوهندگان و صوت‌شناسان و دانشجویان کاوشگر طی فرایند تحلیل داده‌های آوایی مرتکب می‌شوند این است که به دنبال جلوه‌ای صوتی از ابعاد آواییِ درون متن هستند که بیشترین تطابق را با موسیقیِ الفاظِ به کار رفته در آن داشته باشد. بدین معنی که مثلا وقتی دانشجویی بیت زیر از خاقانی را می‌شنود:

تـا سـلسـلهٔ ایـوانْ بـگسـسـت مـدائـن را

در سلسله شد دجـله چون سلسله شد پیچان

(حمیدی، ۱۳۳۸: ۲/ ۲۷۳)

بلا فاصله زبان به تحلیل می‌گشاید که شاعر در اینجا با استفاده آهنگین از حرف "س" معنای سلسله وزنجیر ایوان مداین و گسست وجداشدگی آن و گیسوی امواج دجله را به شکلی زیبا تصویر نموده است! سوال این است که کدام استفاده و کدام آهنگ؟! و اصولا چه ارتباط منظوم و ناگسسته‌ای میان حرف سین و خصوصیات صوتی آن (که در تحلیل سوره ناس گذشت) و گسست گیسوان دجله و دندانه‌های ایوان مدائن وجود دارد؟! آیا صدایی از کنگره‌های خشتین مدائن یا امواج همچو سلسله دجله برمی‌خیزد که شبیه صدای طبیعی و نرمال خارج شده از تلفظ حرف سین است؟! طبعا خیر، وهیچ ارتباطی لا اقل به لحاظ آوایی میان این دو نیست، جز همان تلذذات شنیداری زودگذر و عاری از منطقی که برای هر شنونده‌ای ممکن است عارض شود. درست مانند این تحلیل ساده و سخیف که شیرازی در توجیه جنبه آوایی بیتی از هاتف انجام داده و همگی گرفتار همین نوع تحلیل‌اند؛ آنجا که گفته:

تو کمان کشیده و در کمین که زنی به تیرم و من غمین

همـهٔ غمـم بُـوَد از همیـن، که خـدا نکرده خطـا کُنـی

که تکرار صامت‌های "ن" و "ک" در این بیت علاوه بر گوش‌نواز کردن آن، فعل امر "نکن" را به ذهن القا می‌کند!!!» (شیرازی، ۱۳۸۴: ۱)؛ که اصلا معلوم نیست رابطه میان ویژگیهای صوتی حرف نون و کاف و فعل یا کلمهٔ "نکردن" چیست؟! اصولا آیا ترک فعل یا کار در عالم طبیعت از خود صدای کاف و نون ساطع می‌کند؟! یا کرمی که در تحلیلی بی-قاعده و وهم‌انگیز از مصراع "شب است و شاهد و شمع و شراب .." می‌گوید «تکرار پنج‌بارهٔ حرف شین در اینجا با شور و مستی و غوغای درونی گوینده شعر همخوان است!» (کرمی و حسام‌پور، ۱۳۸۳: ۱۶۴)؛ معلوم نیست ربط میان آهنگ حرف "شین" –که حرفی مهموس و فروهشته است– و شور و مستی و غوغای طرب‌انگیزی که کرمی از آن دم می‌گزند دقیقا چیست؟! برعکس، همانطور که پیشتر در تحلیل آوایی سوره ناس گذشت، خصوصیت برجسته حروف همس (که شین نیز یکی از آنهاست) سکون و رخوت و خاموشی است که این فرضْ اتفاقا با خموشی و سکوتِ سایه سیاهِ شب کاملا در تناغُم و همخوانی است. پس چنین تحلیلاتی از اساس بیهوده و مغشوش است.

حال نظری به این بیت مشهور فردوسی بیفکنیم که گفته:

چو چپ راست کرد و خم آورد راست

خروش از خَـمِ چرخ چاچـی بخاست!

یعنی «چون دست چپ را راست کرد و دست راست را خم، ناگهان صفیری از کمان چاچی بلند شد» (فردوسی، ۱۳۹۹: ۲۰۷۳)؛ بر حسب اتفاق این بیت از جمله ابیاتی است که رویه واج‌آرایی در آن هیچ جذبه صوتی نداشته و بیشتر ساختار لب و دهان را به هنگام خوانش دچار چالش نطقی می‌کند، ولی جلوه‌ی نمادین و مصوّر آن درست در همینجا نهفته است. دکتر پورنامداریان شیرازی درباره این بیت می‌گوید «چرا این خ و چ ها را در پی هم آورده؟ آیا نمی‌توانست کلمات دیگری به کار گیرد؟ ولی ترکیب این خ و چ ها مانند صدای زنجیری است که بر سنگ بکشند و خشونت میدان جنگ را نشان می‌دهد» (https://www. asriran.com/fa /news/880853)؛ اکنون می‌بینیم که فردوسیِ واج‌شناس و واج‌پرداز و واج‌افکن چگونه جلوه‌ی شنیداری ناهمگون و گوش‌ستیزی از صداهای پیرامونی خود را در بیتش چیدمان کرده و از مرزهای لذت‌جویی آوایی سطحی و زودگذر عبور کرده تا به واسطه این واج‌پردازی نامتوازن و پیچیدگی‌های صوتی حاصل از آن، انبوهی از صداهای گوش‌خراشِ شنیده‌شده در میدان جنگ را به سمع و نظر مخاطبان برساند؟!

درست مانند کاری که متنبی در بیت شهیر خود "غدائره مُسْتَشْزِراتٌ إلى العُلا *** تَضِلُّ العِقاصُ في مُثَنًّى ومُرْسَلِ" انجام داده که قاطبه آواشناسان پیشین و کنونی عرب، زبان به مذمت آن گشوده و بیت را در عمده مصادر بلاغی قدیم و جدیدی به

عنوان شاهدی بر عدم فصاحت و وجود تنافر صوتی منظور کرده‌اند، و ما درمقاله‌ای مستقل و مبسوط که در مجله انجمن ایرانی زبان عربی به چاپ رسیده با ادله محکم آوایی و تصویری نشان دادیم که این بیت امرئ القیس در اوج ظرافت و تصویرگری منطبق با سامانه‌های آواییِ موقعیت‌محور قرار دارد. به طور مختصر در آنجا بیان داشتیم که گروهی از بلاغت‌شناسان «بیت را به دلیل وجود حروف متباعد المخرج و نیز ثقل و نشوز آوایی موجود در آن از حیّز انتفاعات صوتی خارج می‌دانند» (البابرتی، ۱۹۸۳: ۱۳۴-۱۳۳)؛ ولی پس از بررسی‌های صوت‌شناسانه دقیق به آنجا رسیدیم که این لفظ علیرغم تنافر صوتی ملحوظی که در اجزای آوایی آن وجود دارد و قرائتی سخت و مغشوش و نامتوازن و درهم‌تنیده ار خود بر جای می‌گذارد، ولی این آشفتگی صوتی دقیقا در وصف مویی است که به شدت به‌هم‌ریخته و ناموزون است. در واقع زلف پریشان و گیسوی افشان یار که رشته‌های از هم گسیخته و بی‌سامان آن پیش چشمان امرئ القیس است، جز با طرح چنین سامانه صوتی مشوّش و تنافرانگیزی تصویر نمی‌شود، و این درست همان واج‌آرایی تصویری مبتنی بر تصاویر موجود در عالم طبیعت است (ر.ک: عبدی، ۲۰۲۲: ۸۰-۷۸).

تمثیلی دیگر برای تبیین این وجهِ آواییِ موقعیت‌محور (Positional Phonology) در قالب این پرسش است که آیا اگر پیرمردی کهنسال و فرتوت را به عنوان الگو پیش چشمان یک نقّاش قرار دهیم واز او بخواهیم تصویر وی را ترسیم کند، و او پس از مدتی تصویر نوجوانی نازک‌اندام و رشید و رعنا را ترسیم کند، آیا نقاشی او نقاشی خوب و پسندیده-ایست، یا نقاشی‌ایست نکوهیده و نازیبا؟! واضح است که اگر نقاشی وی را بدون در نظرگرفتن الگویی که قصد ترسیم آن را داشته در نظر بگیریم نقاشی زیبا و چشم‌نوازی است، ولی مادامی که او در رسمْ از الگوی واقعی خود (یعنی پیرمرد) عدول کرده و هیچ تناسبی میان اثر هنری او والگوی حاضر در عالم خارج وجود ندارد، هنر او هنری مردود و موقعیت‌گریز است. شاعر هم به عنوان رسام واژگان باید برای تصاویر مات و مغشوش خود ساختاری مبهم و مغشوش از طریق واج‌های ناهمگون طرح‌ریزی کند تا تصویر او با تقریرات موسیقایی‌اش همگن باشد.

در جایی دیگر نیز برخی پژوهشگرانْ آهنگ برآمده از تکرار صوت شین و صاد و شین را مستوجب هیاهو و آشوب و شلوغی دانسته، و آن را متناسب با حال سرمستانه و آکنده از شور و هیجانات سرکش عُشّاق دانسته‌اند (بنگرید: کرمی و حسام‌پور، ۱۳۸۳: ۱۴۳)؛ آنجا که خاقانی سروده است:

سرمست عشق سرکشی خاکستری در آتشی

در ششدره عذراوشی صد فصل عذرا ریختـه

در حالی که این سه حرف نیز از حروف مهموسه بوده و کارکردی عمیقا متضادّ با حالتهای جوش و خروش و هیجانات برخاسته از هیاهوی عاشقانه دارند.

## تصویرگری صوتی در امتداد ابعاد آوایی پنهان در متن

گاه برای تولید صداهای برخاسته از طبیعت در قالب سازه‌های متنی لازم نیست شاعر مستقیما به ذکر بعضی عناصر صداساز در متن خود مبادرت ورزد، بلکه می‌تواند همین هنرسازه صدامحور را به عنوان آلترناتیوی پویا در محاکات اصوات صبیعت به کار گیرد، بدین معنی که به جای آنکه ماهیت لفظی که به عنوان منبع صداسازی مد نظر است را در کلام ذکر کند، از طریق قابلیت‌های صوتی سایر واژگان مبادرت به فرایند صداسازی کند. در تحلیلی کوتاه به بیت دیگری از حافظ بنگریم آنجا که می‌سراید:

سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند

همدم گل نمی‌شود، یاد سمن نمی‌کند؟

(اهور، ۱۳۷۲: ۲۷۳)

در اینجا می‌توان نقدی را بر بیت وارد دانست که چرا شاعر در این بیت برای تکمیل منظره مصوّر خود از لفظ پرنده یا صدای او که زینت بخش چمن‌زار و خرامیدن زیر سایه سرو است استفاده نکرده است، و با این پرسش خللی بر بیت او وارد آورد؛ در حالی که به زعم نگارنده شاعر در اینجا نیازی به حضور پرنده و تصریح به سرایش نغمه او ننموده است، بلکه

پرنده را به صورت ناپیدا و به واسطه چهچهه‌ای که از اصوات حاصل از تکرار حرف "چ" ناشی می‌شود در عرصه حاضر کرده و شخصیت مخاطب را در چرخه تولید متن درگیر نموده و قسمتی از بار آفرینش‌های صوتی ماندگار را به وی محول نموده است، تا خود بخواند و خود بنوازد و به هنگامه خوانش کلمات این بیت فضای طرب‌انگیز نغمه‌سازی چلچله‌ها و چکاوک‌ها را در فضای بیت طنین‌انداز کند، واین جلوه اعلایی از مناسبت‌های صوتی در قالب تعاملات دوسویه متنی/مشارکتی است که پیوند میان نوا و نما را به شکل قابل قبول‌تری نمود می‌دهد. ضمن آنکه اگر در این صنعت بر خلاف تعریفات رایج صرفا بنا بر تکرار یک صامت و بسامد بالای آن باشد که در اینجا ارجحیّت با حرف "میم" و "نون" است که هر کدام ۵ مرتبه تکرار شده‌اند! ولی جالب آنکه هیچ نظری در طول تاریخ بدانها معطوف نشده و همگان توجهات خود را به سمت جلوه‌ها صوتی حرف "چ" با بسامد صوتی پایینتر معطوف داشته‌اند! وهمین امر نشان دهنده جنبه فراصوتیِ صنعت واج-آرایی و عدول از نگاه صِرفِ واجی و بسامدی به است.

در پایان برای تبیین هرچه بیشتر این جنبه از کارکردهای نمادین فن واج‌آرایی و لزوم مطابقت آن با جلوه‌های فرامتنیِ اثر، به آزمونی اشاره می‌کنیم که دکتر ابراهیم انیس در دانشگاه الازهر میان دانشجویان خود به اجرا گذاشت تا میزان اهتمام آنان را به پیوندهای ضروری میان متن وتصویر جویا شود (ن.ک: أنیس، ۱۹۷۷: ۸۸-۸۷)؛ وی تصویر دو پروانه (یکی تصویری ریز و کم‌حجم و نازک، و دیگری تصویری با خطوطی درشت وابعادی ضخیم‌تر) رسم نموده و دو اسم را (سِتّین و سَلینه) به دانشجویان پیشنهاد داد تا بنا بر حس ایماژیستیِ خود نسبت به انتخاب یکی از این دو اسم برای هر یک از دو تصویر مبادرت ورزند. جالب آنکه حجم عظیمی از پاسخ‌دهندگان (حدودا ۹۵ درصد آنان) اسم "سَلینه" را برای پرنده کوچکتر، و عنوان سِتّین را برای نقاشیِ بزرگتر برگزیدند! و این موضوع طبعا ناشی از حس شناختیِ دانشجویان و موقعیت‌شناسی تصویری آنان در لزوم ایجاد تعادل میان تصویر عالم واقع و ابعاد آکوستیکی و فونتیکیِ صداهایی است که قرار است برای حمل آن معنی همگام‌سازی شود. آنان لفظ سلینهٔ را که لفظی مونث و به لحاظ آوایی سبک و سهل‌الأداست را برای پرنده کوچکتر انتخاب نمودند تا ارتباط میان رقّت و ظرافت زنانگی را در قیاس با حجم بزرگتر حفظ کرده باشند؛ و "ستّین" که هم مذکر است، و هم در نطق آن گره صوتی به واسطه تلفظ حرف مشدد وجود دارد را برای نقاشی بزرگتر انتخاب نمودند تا ضخامت ناشی از آن تصویر را در قالب این صوت ناهنجار عینیّت بخشیده باشند. غایتِ بدیعیِ صنعت واج‌آرایی نیز دستیابی به چنین الگویی برای همگام‌سازی هرچه بیشترِ سامانه‌های صوتی و تصویری موجود در متون ادبی خواهد بود.

## بحث و نتیجه‌گیری

نتایج به دست‌آمده از پژوهش حاضر را به طور خلاصه می‌توان در محورهای ذیل خلاصه نمود:

۱. طی فرایندهای دقیق صوت‌شناسانه مشخص شد که آراستگی آوایی در ساختار کلمات و سامانه‌های صوتیِ ناشی از آن به خودی خود نمی‌تواند واجد اهمیت چندانی در باب استمتاعات بصری باشد، و مادامی که نواها در خدمتِ نماها (معانیِ مصوَّر) نبوده و برای طرح‌ریزی موقعیت‌های تصویری متناسب با اصوات شعری عمل نکنند فاقد هرگونه ارزش-افزوده‌ای برای کلام و مخاطب خواهند بود.

۲. در فرایند آفرینش‌های هنری و در قالب ساختارهای متنی مبتکرانه، باید به قابلیت تصویرگری اصوات توجه شایانی شود. لزوما هر صوت مشمئز کننده‌ای بر آمده از دل متن نمی‌تواند صوتی ناخوشایند و ناهمگون تلقی شود، بلکه اساسا اگر گزینش صداهای ناهمگون و هنجارگریز از سوی شاعر برای دلالت بر تصاویر مغشوش، ناخوشایند، مبهم و ناهمگون باشد باید به آن ابتکار صوتی و خلاقانه نمره بسیار بالایی در بُعد تصویرسازیِ إیقاعی اعطا نمود.

۳. اگر ما به عنوان پژوهندگان مسائل کلان ادبی و زبانی در حوزه صوت و تصویر و رسانه‌های متنی نتوانیم میزان و چراییِ لذت‌مندی خود از هنرسازه‌های بدیعی همچون واج‌آرایی را بر اساس شواهد علمی متقن و خلل‌ناپذیرْ مستدلّ جلوه دهیم، و ملاک تلذذات سمعی خود را صرفا بر پایه جذابیت‌های آوایی زودگذر و عاری از منطق زبانی بنا کنیم باید ناگزیر میزان

کُنش‌مندیِ تحلیلی و سطح إدراکات صوتی خود در واکاوی فرایندهای زبانی را در حد کودکان نوبالغی بدانیم که آنان نیز عملا چیزی از تحلیلات موسیقایی نظام‌مند نمی‌دانند و صرفا بر اساس قریحه فطری و غیر هدفمند خویش از سرود و آهنگی لذت می‌برند یا آن را به کناری می‌گذارند.

۴. در پایان باید بدانیم که ذهن خلاق کاوشگران و پژوهندگان متون ادبی اصولا باید به دنبال کشف حقایق صوتی بحث-برانگیز و ایجاد ارتباط منطقی میان کارکردهای صوتیِ هنرسازه‌های بدیعی و تصاویر منبعث‌شده از آن باشد، و اگر رویکردهای صورتگرانه شاعران مبتنی بر منطق دلالتگر صوتی نباشد نمی‌توان انتظار داشت سطح توجهات معنایی در حوزه زیرساخت‌های آوایی کلام چیزی فراتر از یک تحلیل عقیم و ناکارآمد به حساب آید. بنا بر این، هنرصنعت واج‌آرایی به خودی خود نه مذموم است و نه ممدوح به شمار می‌آید، بلکه زمانی که از طریق این صنعت بدیعی حس زیبایی‌جوییِ جسم وجان وگوش و چشم مخاطب را مشترکا وبه طور عیان با داده‌های خلاقانه متن همراه کنیم آنگاه می‌توان جنبه عملکردیِ این هنرسازه را در سطحی معقول وقابل قبول برای دست یازیدن به معانی‌ای فراتر از آنچه که متن مکتوب به دست می‌دهد مورد اعتماد و تفسیر قرار داد.

## منابع

### قرآن کریم


ابن‌قتیبه الدینوري، عبد الله بن مسلم (۱۹۸۲). "الشعر والشعراء". المحقق أحمد محمد شاكر، المجلد الأول، القاهرة: دار المعارف.

أبو زيد، كريمة محمود (۱۹۸۸). "علم المعاني دراسة وتحليل". الطبعة الأولى، القاهرة: دار التوفيق النموذجية للطباعة والجمع الآلي.

اسفندیارپور، هوشمند (۱۳۸۳). "عروسان سخن؛ نقد و بررسی اصطلاحات و صناعات ادبی در بدیع". تهران: فردوس.

أنيس، إبراهيم (۱۹۵۲). "موسيقى الشعر". الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

اهور، پرویز (۱۳۷۲). "کلک خیال انگیز؛ فرهنگ جامع دیوان حافظ". چ دوم، تهران: نشر اساطیر.

البابرتي، أكمل الدين محمد بن محمد (۱۹۸۳). "شرح التلخيص". دراسة وتحقيق محمد مصطفى رمضان صوفية، الطبعة الأولى، طرابلس: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان.

برزگرخالقی، محمدرضا (۲۰۰۷). "شرح غزلهای سعدی، همراه با مقدمه، تلفظ واژه‌های دشوار، درست‌خوانی، و زیباشناسی بیت‌ها". تهران: نشر زوار.

بن‌عیسی، کبیر (۲۰۱۶). "القلقلة دراسة صوتية معاصرة". بيروت: دار الكتب العلمية.

ـــــــــــــ، (۲۰۱۷). "القاف العربيه: الصوت-الرسم-الدلالة". بيروت: دار الكتب العلمية.

بن‌منقذ، أسامة (۱۹۶۰). "البديع في نقد الشعر". بتحقيق أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، مراجعة إبراهيم مصطفى، الطبعة الأولى، القاهرة: الإدارة العامة للثقافة.

پورنامداریان شیرازی، تقی (۱۰-۱۲-۱۴۰۱). "تقی پورنامداریان؛ راوی فروتن زیبایی با نگاه آوایی". https://www. asriran. com /fa/news/880853/.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (۱۹۹۸). "البيان والتبيين". الجزء الأول، الطبعة السادسة، مكتبة الخانجي بالقاهرة.

حسان، تمام (۲۰۰۰). "اللغة بين المعيارية والوصفية". الطبعة الرابعة، القاهرة: عالم الكتب.

حمیدی، مهدی (۱۳۳۸). "بهشت سخن؛ شامل گزیده آثار و نقد اشعار و شرح احوال شعرای قرن ششم". جلد دوم، چاپ اول، تهران: موسسه مطبوعاتی پیروز.

خرمشاهی، بهاء الدین (۱۳۹۰). "حافظ نامه؛ شرح الفاظ، اعلام، مفاهیم کلیدی و ابیات دشوار حافظ". بخش اول، چاپ نوزدهم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

خضیر، محمد أحمد (۲۰۱۰). "التركيب والدلالة والسياق، دراسة نظرية". القاهرة: مكتبة الأنجلو.

الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (د.ت). "شرح القصائد العشر". حقق أصوله وضبط غرائبه محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح وأولاده.

السعيد، هلا (د.ت). "نظرة متعمقة في علم الأصوات". القاهرة: مكتبه الأنجلو المصرية.

شفیعی‌کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۵). "موسیقی شعر". چاپ نهم، تهران: انتشارات آگاه.

الشمري، حافظ محمد عباس درويش (۲۰۱۳). "الفكر في الشعر العربي الحديث؛ دراسة فنية موضوعية". بغداد.

شیرازی، فریدون (۱۳۸۴). «واج‌آرایی و واج‌زدایی در شعر». بهارستان سخن، شماره ۴، ۵۲-۴۲.

صباح، عصام لطفي (۲۰۱٦). "التلقي والتأويل في شعر زهير بن أبي سلمى". عمان: شركة دار الآكاديميون للنشر والتوزيع.

عباس، حسن (۱۹۹۸). "خصائص الحروف العربية ومعانيها". دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

العبد، محمد (۲۰۱۳). "إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي: مدخل لغويّ أسلوبيّ". القاهرة: الآكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي.

عبدي، مالك (۲۰۲۲). «معايير التقييم الجمالي للشعر الجاهلي من منظور التصوير الحسي؛ رؤية نقدية معاكسة في بيتين من أبيات امرئ القيس». مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٦٤، ٩٤-٧٣.

عضيمة، محمد عبدالخالق (د.ت). "دراسات لأسلوب القرآن الكريم". القسم الثالث، الجزء الأول، القاهرة: دار الحديث.

عفيفي، أحمد (۲۰۰۹). "اللغة بين الثابت والمتغيّر؛ دراسة نصيّة". الطبعة الأولى، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

غلفان، مصطفى (۲۰۱۳). "اللسانيات البنيوية منهجيات واتجاهات". الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة.

فردوسی، ابو القاسم (۱۳۹۹). "شاهنامه حکیم ابو القاسم فردوسی". چاپ دوم، تهران: نشر روزنه.

فياض، سليمان (۱۹۹۸). "استخدامات الحروف العربية معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا". المملكة العربية السعودية: دار المريخ للنشر.

کرمی، محمدحسین؛ و سعید حسامپور (۱۳۸۳). «واج‌آرایی و واج‌زدایی در شعر خاقانی». دوفصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳، ۱۶۱-۱۳۷.

محبتی، مهدی (۱۳۸۰)، بدیع نو، چاپ اول، تهران: نشر سخن.

ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۸۶). "وزن شعر فارسی". چاپ هفتم، تهران: انتشارات توس.

الودرني، أحمد (۲۰۰٤). "قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب". المجلد الأول، الطبعة الأولى، بيروت: دار الغرب الإسلامي.