مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال چهاردهم، شماره‌ی اول، بهار ۱۴۰۱، پیاپی ۵۱، صص ۱۹۵-۲۲۴
DOI: 10.22099/JBA.2021.39459.3949

بررسی سیرتحول آوا در منظومه‌های عاشقانه
(از آغاز شعر فارسی تاپایان قرن هشتم هجری)

پروانه صانعی*
حسین آقاحسینی**

چکیده

زبان از مهم‌ترین ابزارهای انتقال پیام بین انسان‌هاست که شاعران از آن استفاده‌ی هنرمندانه می‌کنند. آن‌ها با استفاده از امکانات زبان، توانایی‌های خود را بروز می‌دهند و می‌کوشند دیگران را با دنیای خویش آشنا کنند. توجه و دقت در استفاده از آواها و واج‌های زبانی می‌تواند شاعر را در رسیدن به مقصود خویش و القای نوع ادبی اثر یاری دهد. در این پژوهش باتوجه به دیدگاه‌های صاحب‌نظران اروپایی مانند گرامون و ژانت و فارسی‌زبان همچون فارابی، ابن‌سینا و غیره سیر تحول آوایی و واجی در چهارده منظومه‌ی عاشقانه‌ی فارسی از آغاز تا پایان قرن هشتمهـ (جمعاً ۶۴۴۸۵ بیت) به‌شیوه‌ی استقرای تام و با بهره‌گیری از نرم‌افزار سیمیا بررسی شد. بر اساس نتایج به‌دست‌آمده، آواهای سایشی در این منظومه‌ها بیشترین کاربرد را دارند. آواهای خیشومی و روان به‌عنوان تسهیل‌کننده و ایجاد روانی در خوانش در جایگاه بعدی قرارمی‌گیرند. اگرچه آواهای انفجاری در منظومه‌های نخستین کاربرد وسیعی دارند؛ ولی به‌سبب غلبه‌ی سبک عراقی و نوع ادبی غنایی کم‌رنگ می‌شوند. نظامی و خواجوی کرمانی ازنظر استفاده‌ی صحیح و هدفمند از واج‌ها برای القای مفاهیم، در منظومه‌های عاشقانه‌ی خود، سرآمد شاعران در این دوران هستند.

واژه‌های کلیدی: آوا، انفجاری، زبان، سایشی، منظومه‌ی عاشقانه.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی (گرایش ادبیات غنایی) دانشگاه اصفهان p.saneai68@gmail.com

** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان h.aghahosaini@ltr.ui.ac.ir (نویسنده‌ی مسئول)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۸ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۶/۲۰

۱. مقدمه

زبان فارسی از واحدهای زبانی کوچکی به نام واج تشکیل شده است. واج‌ها شامل صامت و مصوت‌اند که یکدیگر را کامل می‌کنند، به‌طوری‌که هیچ صامتی بدون مصوت و هیچ مصوتی بدون صامت نمی‌تواند ادا شود. هر واج به‌تنهایی می‌تواند واژه یا مفهومی را از واژه یا مفهوم دیگر متمایز کند. بدین‌ترتیب واج بنیادی‌ترین عنصر زبانی به حساب می‌آید. واج در مطالعات زبان‌شناسی نیز نقش بسزایی دارد.

در بررسی‌های زبان‌شناسانه، هر زبان از دو جنبه مطالعه می‌شود: آوا و واج. «چنانچه ازجهت چگونگی تولید و مشخصات فیزیکی مطالعه شوند، «آوا» نامیده می‌شوند؛ اما اگر ازحیث تعداد آواها در یک زبان خاص و چگونگی ایجاد تفاوت معنایی موردمطالعه قرارگیرند، «واج» نامیده می‌شوند» (حق‌شناس، ۱۳۷۴: ۱۶). این دسته‌بندی در همه‌ی زبان‌ها پذیرفته شده است. زبان با همین امکانات مجال ارتباط برقرارکردن را به انسان‌ها ارزانی می‌کند. انسان نیز از سطح عادی و روزمره تا سطح هنری از این امکانات استفاده می‌کند.

در زمینه‌ی پیشینه‌ی بررسی سیر تحول آوا در منظومه‌های عاشقانه پژوهشی یافت نشد؛ اما برخی پژوهش‌ها می‌تواند پیشینه‌ی این مطالعه به شمار رود: علی‌محمد حق‌شناس در سال ۱۳۵۶ در کتابی با عنوان *آواشناسی فونتیک* به بیان ویژگی‌های آوایی در زبان فارسی می‌پردازد. در سال ۱۳۹۶ پژوهشی با عنوان «آوا و معنا در *شاهنامه*» توسط گیتا ذاکری و همکاران انجام شده است که تعداد محدودی از ابیات غنایی و حماسی *شاهنامه* را از حیث آوا بررسی کرده‌اند. مطالعات حوزه‌ی نوع‌شناسی ادب غنایی و ادب حماسی مانند الگوی بررسی زبان حماسی نوشته‌ی اصغر شهبازی و همکاران در سال ۱۳۹۰، شاخصه‌های محتوایی و صوری ادب غنایی نوشته‌ی رحمان مشتاق مهر و همکاران در سال ۱۳۹۵. در پژوهش‌های این حوزه تنها به این مهم اکتفا کرده‌اند که ادب غنایی آوای سایشی دارد و ادب حماسی از آوای انفجاری بهره برده است؛ به همین دلیل پرداخت دقیق، جامع و علمی به موضوع ضروری به نظرمی‌رسد. در این پژوهش چهارده منظومه‌ی عاشقانه از آغاز شعر فارسی تاپایان سده‌ی هشتم به شیوه‌ی استقرای تام، (یعنی ابیات این منظومه‌های عاشقانه به تعداد ۶۴۴۸۵ بیت) بررسی شد. این منظومه‌ها عبارت‌اند از: *ورقه و گلشاه* از عیوقی، *ویس و رامین* از فخرالدین

اسعدگرگانی، *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* و *هفت‌پیکر* از نظامی، *ازهر و مزهر* از نزاری قهستانی، *شیرین و خسرو* و *مجنون و لیلی* و *هشت بهشت* و *خضرخان و دولرانی* از امیرخسرو دهلوی، *عشق‌نامه* از حسن دهلوی، *همای و همایون* و *گل و نوروز* از خواجوی کرمانی و *جمشید و خورشید* از سلمان ساوجی.

این پژوهش با بررسی آواهای ابیات چهارده منظومه‌ی مذکور و آوانگاری آن‌ها در نرم‌افزار سیمیا[1]، درصدد است تا سیرتحول آواها و ویژگی‌های آوایی منظومه‌های موردبحث را ردیابی کند.

۲. بحث و بررسی

زبان عادی و روزمره برای بیان تأثرات، عناصر اولیه را در اختیار شاعر قرارمی‌دهد؛ زیرا دربردارنده‌ی اصواتی است که خودبه‌خود لطیف، خشک، نرم، سخت، شفاف، کدر و... هستند؛ پس چنانچه آوا یا صوتی با احساس یا اندیشه‌ای منطبق باشد، می‌تواند آن اندیشه را بهتر القا کند؛ برای نمونه اصوات نرم برای بیان احساسات یا اندیشه‌های لطیف و غنایی مناسب است یا اصوات بم برای بیان افکار یا حس‌های سنگین و حزن‌آلود، جدی، تأسف‌آور کاربرد دارند(رک. قویمی، ۱۳۸۳: ۱۳). در بررسی آواها باید به القاگربودن آن‌ها توجه کرد:

۱.۲. آواهای القاگر

ژرار ژانت (Gerard Genette) در رساله‌ی کاملی به مبحث القاگربودن آواها و تأثیر روان‌شناختی آن‌ها اشاره می‌کند. او پیشینه‌ی این بحث را به زمان افلاطون و سقراط نسبت می‌دهد و دیدگاه بسیاری از بزرگان ادب اروپا مانند نودیه (Nodier)، هوگو (Hugo)، بودلر (Baudelaire) و غیره را در زمینه‌ی القاگری آواها تأیید و اشاره می‌کند که ارتباط بین صوت و مفهوم گاهی مستقیم و گاهی غیرمستقیم است؛ اما کانون عینیت آن اکنون مدلل شده و به همین دلیل مشهورخاص و عام است (Genette,1980) آواهای زبان به دو دسته‌ی واکه و هم‌خوان تقسیم می‌شوند. این آواها گاهی اندیشه یا حالت یا

احساسی را القا می‌کنند که به آن‌ها آواهای القاگر می‌گویند و گاهی به‌دلیل سایر عوامل خنثی هستند (رک. قویمی، ۱۳۸۳: ۲۰).

الف: واکه‌ها

ازآنجاکه واکه‌ها همان نت‌های موسیقایی هستند که گوش‌های انسان را تحت‌تأثیر قرارمی‌دهند، انواع مختلفی دارند، ازجمله: نت زیر، نت بم، نت تیره، نت روشن، نت نارسا، نت درخشان و غیره. بر این اساس:

۱. واکه‌ی روشن: «ای» (i) و«اِ» (e) که واجگاه آن‌ها بخش پیشین سخت‌کام است. درمیان این دو واکه (i) بسته‌تر و در قسمت جلوتر زبان تلفظ می‌شود؛

۲. واکه‌ی بم: «اَ» (a)، «آ» (aَ) ، «اُ» (o)، «او» (u) که واجگاه آن‌ها بخش پسین سخت‌کام است یا در قسمت نرم‌کام تولید می‌شوند. در میان این واکه‌ها (o) و (u) بسته‌تر و تیره‌تر به شمار می‌روند؛ اما واکه‌های (a) و(aَ) درخشانند؛

۳. واکه‌ی روشن: این واکه‌ها شامل «ای» (i) و«اِ»(e) درمجموع لطیف‌تر، زیرتر و سبکترند؛ بنابراین صداهای نازک، تسلی‌بخش و نجواهایی آهسته را القا می‌کنند. این واکه‌ها برای بیان اندیشه‌های نشاط انگیز، دلکش و عاشقانه‌ای که در ذهن انسان نقش می‌بندد، مناسبند؛

۴. واکه‌ی درخشان: این واکه‌ها عبارت‌اند از: «اَ» (a) و «آ» (aَ). این دسته عموماً برای بیان صداهای بلند، هیاهو و همهمه به کار می‌رود. همچنین این واج‌ها با اندیشه و احساساتی در ارتباط هستند که در زمان تجلی آن‌ها، صدا اوج می‌گیرد. در توصیف جزئیات و صحنه‌ها مناظر پرشکوه و شگفت‌انگیز یا عظمت و شوکت شخصیت‌های توانمند و بلند مرتبه به کار می‌روند؛

۵. واکه‌ی تیره: شامل واکه «اُ» (o) و «او» (u) است. این واکه‌ها در القای اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی استفاده می‌شوند که ازنظر مادی یا معنوی، اخلاق یا جسمانی، زشت، عبوس یا ظلمانی هستند (رک. همان: ۲۲-۴۲). بدیهی است که چنانچه شاعری یا نویسنده‌ای از خاصیت واکه‌ها اطلاع داشته باشد، می‌تواند مفاهیم، اندیشه و احساسات خود را راحت‌تر به مخاطب القا کند.

ژانت در القاگری آواها بیان می‌کند که آواها در بیان لحن تأثیر مستقیم دارند و می‌توانند به روایت داستان ریتم تند یا کُند را القا کنند. همچنین مخاطب با این تأثیر نقش‌های داستان را تشخیص می‌دهد(Genette,1980)

ب: همخوان‌ها

همخوان‌ها نیز در القای افکار، احساسات و اندیشه‌ها سهم بسزایی دارند. گرامون (Grammont) این واج‌ها را از دو جنبه بررسی می‌کند: ۱. ماهیت تلفظ؛ ۲. واجگاه (Grammont,1960: 387). ازنظر ماهیت تلفظ، همخوان‌ها به چند گروه تقسیم‌بندی می‌شوند: انسدادی، سایشی، خیشومی، روان و لرزشی (رک. دیهیم، ۱۳۵۸: ۴۴-۶۰).

۱. انسدادی (انفجاری): اعم از بی‌آواها یعنی «پ» (p)، «ت» (t)، «ک» (k) و آواهایی مانند «ق» (q)، «گ» (g)، «د» (d)، «ب» (b). وجود پیاپی این همخوان‌ها، سبک را منقطع جلوه می‌دهد؛ بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌رود؛

۲. خیشومی: شامل: «م» (m) و «ن» (n) است و این همخوان‌ها نارضایتی را بیان می‌کنند؛

۳. روان: این گروه شامل «ل» (l) و «ر» (r) می‌شود. این اصوات روان، سیال و شفافند؛

۴. سایشی: وجه اشتراک این واج‌ها آن است که هنگام تلفظ آن‌ها، گذرگاه هوا بسیار تنگ می‌شود تا آنجایی‌که درموقع عبور هوا از این معبر تنگ، صدای سایش و صفیری به گوش می‌رسد:

الف. سایشی لب و دندان: «ف» (f) و «و» (v) که دمشی نرم، بی‌رمق و کم‌صدا را تداعی می‌کنند.

ب. سایشی لثوی: «س» (s) و «ز» (z) که اغلب صدای باد یا زوزه‌ی گرگ را تداعی می‌کنند؛ اما درعین‌حال این همخوان‌ها در بیان احساساتی چون حسرت و حسادت، کین و نفرت و ترس و تحقیر به کار می‌روند؛

ج. سایشی تفشی: «ژ»، «ش»، «ج» و «چ» که در بیان شکوه و شکایت کاربرد دارند. این مجموعه از آواها بیانگر تمامی‌احساساتی هستند که جسم یا جان را به لرزه می‌اندازند؛

د. نیم همخوان: در بین سایشی‌ها، «ی» (در اول کلمه «یک») در زبان فارسی بسیار پرکاربرد است. به‌عقیده‌ی گرامون این واج پیشکامی، شامل نوعی لرزش مداوم است و اندیشه‌ی تداوم و پایان ناپذیری احساس یا اندیشه‌ای را تداعی می‌کند (Grammont, 1960: 410).

ژانت در تأثیر روان‌شناختی واج‌ها اعتقاد دارد که بیش از زیاده‌گویی در گفت‌وگوها باید به تأثیر واج‌ها دقت کرد. برای نمونه واج «S» را می‌توان با بسامد بالا به‌جای افزایش بسامد واژه «Stop» به کار برد (Genette,1980)

ازاین‌رو ویژگی‌های مختلف آواها و جایگاه تولید و نحوه‌ی تلفظ آن‌ها موجب شده است که هر آوا انعکاس‌دهنده‌ی حس یا مفهوم خاصی باشد. در صامت‌ها نیز صامت‌های روان، سهل‌تر از صامت‌های سایشی و سایشی‌ها آسان‌تر از انسدادی‌ها تلفظ می‌شوند. این ویژگی‌ها می‌تواند آگاهانه یا ناآگاهانه در نشان‌دادن منظور یا احساس شاعر و گوینده مؤثر باشد (رک. بهادری و شیری،۱۳۹۲: ۹۳).

۱.۱.۲. آواهای القاگر در ادب غنایی

در زبان غنایی معمولاً آواهای سایشی بر سایر آواها تقدم دارند و این از تأثیر آرام‌بخش این آواها گرفته شده است. «سایشی‌ها، صدای سایش و صفیری دارند و با دمش نرم همراه هستند. همخوان‌های لرزشی و روان نیز به نرمی بر زبان جاری می‌شوند وکیفیت لیزی، لغزش و سیالی را تداعی می‌کنند» (ذاکر و همکاران،۱۳۹۶: ۱۱۳). زبان غنایی به نسبت زبان حماسی باید نرم‌تر، رساتر و ملایم‌تر باشد. صدای «زیر» آلات موسیقی که در مجالس موسیقی نواخته می‌شوند، درمقایسه با صدای «بم» طبل، کوس و درای این واقعیت را تأیید می‌کند. در شعر غنایی نیز آواهای انفجاری کمتر می‌توانند کاربرد داشته باشد (رک. پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۵۸). براین‌اساس در زبان غنایی باید آواهای سایشی، خیشومی، غنه‌ای، روان و لرزشی را پرکاربرد دانست. آوای سایشی صدای نازک، آرام و تسلی‌بخش را القا می‌کند و در توصیف زیبایی، سبکی و نرمی به کار می‌رود. این آوا برای بیان اندیشه‌هایی که در ذهن نقش می‌بندد و ماهیت لطیف دارد، استفاده می‌شود (رک. ذاکر و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۲).

۲.۱.۲. سیر تحول آواهای القاگر در منظومه‌های عاشقانه

سیرتحول آواهای القاگر در منظومه‌های عاشقانه از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن هشتم هـ فراز و فرود بسیاری دارد. این تحولات به عوامل فراوانی مانند سبک، دوره‌ی شاعر، نوع ادبی منظومه، محیط جغرافیایی، تقلید و تأثرها وغیره بستگی دارد.

الف: آوای انسدادی/ انفجاری

این آواها هنگام خروج از دهان ناگهان حجم وسیعی از هوای تجمیع‌شده در شش‌ها را برای ادای خود از تارهای صوتی عبورمی‌دهند و باعث ایجاد انفجارآوایی می‌شوند؛ البته این دسته دلیل کنترل هوای خروجی توسط دندان، کام وغیره با موانعی روبه رومی‌شوند و انسداد نیز پیدا می‌کنند. «پ»، «ت»، «ک» و آواهایی مانند «ق»، «گ»، «د»، «ب» و غیره از این دسته‌اند (رک. مشکات‌الدینی، ۱۳۷۰: ۵۴-۵۵).

آواهای انسدادی و انفجاری لحن را منقطع می‌کند. این نوع آوا در توصیف حرکاتی به کار می‌روند که با تکان‌های شدید یا خفیف در ارتباطند؛ احساساتی که انسان را به نفس نفس می‌اندازند. هیجانات تند و تکان‌دهنده مثل خشم مفرط و آشفتگی درونی ذهنی را نیز یادآور می‌شوند. این آواها کوبندگی و استواری لحن را در پی دارد و به‌خوبی برای جنگ و رزم کاربرد دارد (رک. ذاکر و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۰۸-۱۱۱). درنوع ادبی حماسه و اشعار ازاین‌دست، این نوع آوا کاربرد دارند. سبک خراسانی به‌دلیل وجود *شاهنامه‌ی* فردوسی و غلبه‌ی روح حماسه سطح بالایی از آواهای انفجاری را حتی در منظومه‌ی عاشقانه‌ی *ورقه و گلشاه* جای داده است. این منظومه با اثرپذیری از سبک دوره‌ی خود، توجه فراوانی به آواهای انسدادی و انفجاری داشته تا جایی‌که در دوره‌های بعد کمتر منظومه‌ی عاشقانه‌ای به این میزان، ازآواهای انفجاری سود برده است؛ حتی در ابیات غنایی نیز آواهای انسدادی و انفجاری به‌وفور وجود دارند:

ضیـــاع و عقـــار و غـــلام و خدم　　ز عقـــــــد یواقیـــــت و زر و درم
ولیکـــن دل ورقـــه از مـــرگ باب　　به بـــر در همی خون شذ از درد و تاب
(عیوقی،۱۳۴۳: ۴۸و۵۲)

تجمع آواهای انفجاری و انسدادی مانند «ق»، «گ»، «ب» در این ابیات غنایی، مؤید این نکته است که *ورقه و گلشاه* ازحیث آوایی شبیه *شاهنامه* و متون دیگر حماسی است. در *ویس و رامین* این نوع آواها روبه کاهش می‌رود. تغییر سبک و دوری از تأثیر *شاهنامه* باعث شد تا استفاده از آوای انفجاری در این منظومه کاهش داشته باشد. در منظومه‌ی *ویس و رامین* استفاده از آواهای انسدادی و انفجاری بیشتر در صحنه‌های حماسی است و تجمیع این نوع آوا اتفاق نمی‌افتد؛ بلکه با استفاده از آواهای سایشی یا خیشومی از سنگینی و صلابت آوا کاسته می‌شود:

مگر دژخیم ویسه دژپسندست که ما را اینچنین در غم فکندست

(فخرالدین اسعدگرگانی،۱۳۳۷: ۴۰)

دراین بیت «غ»، «گ»، «ک» آواهای انسدادی و انفجاری هستند که با فاصله‌های معین و با آوای سایر گروه‌ها مانند سایشی‌ها «ژ» و «س» و خیشومی «ن» ادغام شده‌اند تا از صلابت خشم گوینده بکاهند. درواقع صحنه‌ها و ابیات حماسی، دیگر به قوّت و قدرت *ورقه و گلشاه* نیست؛ بلکه به‌سمت قطب غنایی و آرامش متمایل است.

روند کاهش استفاده از آواهای انفجاری و انسدادی در *خسرو و شیرین* نظامی شدت می‌گیرد. به نسبت *ویس و رامین* استفاده از این آواها باثبات‌تر و قانونمندتر شده است. در *خسرو و شیرین* حتی در ابیات پرتحرک و با لحن رزمی نیز برخلاف وجود آواهای انفجاری، خاصیت معنایی آن‌ها به‌شدت کم‌رنگ شده است:

پری را می‌گرفت از گرم‌خیزی به چشم دیو درمی‌شد ز تیزی

(نظامی، ۱۳۸۸: ۸۲)

برای نمونه در این بیت باوجود آوای انفجاری «گ» که فراوانی بالایی هم دارد، به‌دلیل وجود نیم‌همخوان «ی» و آوای روان «ر» از تأثیر انسدادی آواهای مذکور کاسته شده است. این روند کاهشی در *لیلی و مجنون* نظامی به پایین‌ترین حد خود می‌رسد. دلیل این امر آن است که وجود ناله‌ها، مویه‌ها، اشک‌ها و غیره قطب غنایی زبان را تقویت کرده است. دلیل دیگر آن است که در زبان عربی محدودیت آوایی در مخرجگاه آواهای انسدادی وجود دارد و دو نوع آوای «گ»، «پ» انسدادی را ندارد و نظامی با هوشمندی، کلماتی که این آواها را

دارند، کاهش داده تا به زبان عربی و نحوه‌ی تلفظ آن‌ها نزدیک‌تر باشد؛ البته در این منظومه تأثیر این آواها درصورت استفاده تقلیل یافته و شاعر از شگردهایی مانند افزایش فواصل استفاده، استفاده یک آوای انسدادی در یک بیت، محصورشدن آوای انسدادی در حجم وسیعی از آواهای سایشی و سایر آواها استفاده کرده است. درواقع نظامی پس‌زمینه‌ی عربی و وجه غنایی داستان را با این عمل بیشتر جلوه داده است:

سنبل سر نافه بازکرده — گل دست بدو دراز کرده

(همان الف: ۹۷)

وجود آوای «ک» و «گ» در حجم وسیعی از آواهای «س»، «ن» و «ر» هیچ ویژگی خاص آوایی را منتقل نمی‌کند؛ اما در *هفت‌پیکر* این کاهش استفاده از آواهای انسدادی و انفجاری به افزایش تبدیل می‌شود. دلیل این امر را می‌توان وجود روح رزم در این منظومه دانست. نظامی در پی سرایش یک منظومه‌ی رزمی- بزمی است:

تا ز درج گهر گشاید قند — گویدش مادگانه لفظی چند

(همان ب: ۱۴۷)

اگرچه این بیت ماهیت غنایی دارد؛ ولی استفاده از آواهای «گ» ، «د» و «ق» با بسامد بالا باعث شده تا حتی بسامد بالای آوهای «ش» و «ن» هم نتواند تأثیر و استحکام بیت را کاهش دهد. شاعر در پی آن است تا سخن زنانه ولی محکم را به خواننده القا کند؛ پس باید جنسیت گوینده را با آواهای انفجاری از دایره‌ی توجه مخاطب خارج کند.

اگرچه منظومه‌ی *ازهر و مزهر* نزاری منظومه‌ای با پس‌زمینه‌ی عربی است؛ ولی در قرن هفتم همزمان با حمله‌ی مغول و ایجاد رخوت درجامعه و نیز ورود بیش از پیش عرفان به شعر سروده شده؛ بنابراین روند استفاده از آواهای انفجاری کاهش پیدا می‌کند. سستی، تقدیرپذیری، شکست وغیره در جامعه به شعر هم رسوخ می‌کند (رک. صفا، ۱۳۳۹: ۵۲۲)؛ بنابراین استفاده ازآواهای زیر و دارای تأنی رواج می‌یابد. *ازهر و مزهر* نزاری حکایت دلداری و ناامیدی عشقی خود شاعر است و این نکته خود دلیل مضاعفی برای کاهش آواهای انفجاری است. همچنین سبک عراقی به بلوغ خود رسیده است و آواهای سایشی در این

سبک بیشتر رواج دارد. نزاری از ظرفیت آواهای انفجاری چندان استفاده‌ای نمی‌کند و حتی در ابیات رزمی جوشش آواهای انفجاری بی‌تأثیر می‌شود و آواهای سایشی قوت می‌گیرد:

مرا امشـــب شبیخون است بر وی　　محابـــا کـــردن از حدّ رفت تا کی
چـــو مزهـر دید، دست کار بسته　　دل لشکـــر چو پشت دل شکسته
(نزاری، ۱۳۹۴: ۲۴۲)

ماهیت ابیات جنگ است؛ اما آواهایی مانند «ش»، «و» و «ر» سایشی هستند؛ پس آواهای «ک» و «د» بی‌تأثیر شدند و بیت با آهنگ ملایم ادا می‌شود و حس جنگ به خواننده منتقل نمی‌شود. در *شیرین و خسرو* امیرخسرودهلوی همچنان کاهش استفاده از آواهای انفجاری و انسدادی مشاهده می‌شود. دلیل این امر تقلید امیرخسرو از *خسرو و شیرین* نظامی است:

دلیری بود چـــون شیران به مستی　　چـــو بهـــرام فلـــک در چیره دستی
(امیرخسرودهلوی،۱۹۶۲: ۵۲)

ماهیت بیت کاملاً رزمی است. آواهای انفجاری «ت»، «ک» و «ب» در بیت به‌وفورتکرارشده است؛ ولی بسامد بالای آواهای «ش»، «ر» و «س» فرصتی برای تأثیر آواهای انفجاری نمی‌دهد. در منظومه‌ی *مجنون و لیلی* به‌دلیل اشراف‌نداشتن شاعر به پس‌زمینه‌ی عربی برخلاف *لیلی و مجنون* نظامی افزایش آواهای انفجاری مشهود است:

خستـــه جگـــر و مـــژه جگربار　　وز بی‌جگـــری شـــده جگرخوار
(همان، ۱۹۶۵: ۱۳۲)

این بیت با ماهیت کاملاً غنایی، دارای حجم وسیعی از آواهای انفجاری است و درنتیجه با هدف بیت که بیان غم و اندوه است، در تضاد آشکار قرار گرفته. آواهای «گ» و «ب» به‌اندازه‌ای تأثیر دارند که حتی افزایش آوای «ر»، «س» و «ش» هم نتوانستند از تأثیرشان بکاهند. درمنظومه‌ی *هشت بهشت* همین شاعر، از میزان آواهای انفجاری باز هم کاسته می‌شود. این منظومه که روایت عشق بهرام به کنیزش است، صحنه‌های رزمی بسیار کم دارد و صرف روایت داستان برای برابری با *هفت پیکر* نظامی در نظر شاعر کفایت می‌کند. برخلاف *هفت پیکر* میزان استفاده از آواهای انفجاری کمتر از سایر آواهاست:

نرگسش دورباش و غمزه به چنگ　　لعل در آشتی و عشوه به جنگ
(همان، ۱۹۷۲: ۴۹)

در بیت بالا، حجم وسیعی از آوای «گ» و «ب» استفاده شده است، این درحالی است که بیت ماهیت غنایی دارد و نوع آوای استفاده‌شده در تضاد با محتوای بیت است. در منظومه‌ی *خضرخان و دولرانی* اوضاع متفاوت است. این منظومه در بزرگداشت هند، هندیان و برتری آن‌ها سروده شده و حاوی ابیات رزمی و صحنه‌های فراوان میدان نبرد است:

بسا عاشق کش آمد ارّه بر فرق　　کز آن باران خون خندید چون برق
(همان، ۱۹۷۵: ۲۶۴)

در این نمونه، بسامد بالایی از آواهای انفجاری «ق»، «ب» و «ک» وجود دارد و باوجود ماهیت غنایی بیت، آواهای انفجاری توانستند لحن جنگاورانه را به خواننده القا کنند. منظومه‌ی *عشق‌نامه‌ی* حسن دهلوی با پیروی از امیرخسرو دهلوی شرایط مشابهی با منظومه‌های امیرخسرو دارد:

فلک کرده دف خورشید را گرم　　سرود زهره گاهی تیز و گه نرم
(حسن دهلوی، ۱۳۸۳: ۵۶۰)

این بیت ماهیت رزم ندارد؛ ولی افزایش آواهای «ک» و «گ» لحن رزم را منتقل می‌کند و مخاطب انتظار دارد، محور عمودی مربوط به جنگ باشد؛ اما بیت فقط یک روز عادی را روایت می‌کند.

خواجوی کرمانی پس از چند قرن بعد از نظامی با تبحر توانست آواها را متناسب با ماهیت ابیات و نوع ادبی منظومه به کار گیرد. وی در منظومه‌ی *همای و همایون* که به‌عقیده‌ی برخی تقلیدی از *سام‌نامه* است (رک. ریپکا، ۱۳۸۳: ۳۰۵)، به‌دلیل غلبه‌ی رزم در این اثر، از آواهای انفجاری و انسدادی بهره برده است:

ملک‌زاده را بد به چنگ اندرون　　یکی آبگون ابر بارنده خون
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۱۴۷)

تجمع آواهای «ب» و «گ» به‌اندازه‌ای است که حتی با بسامد بالای آواهای «ن» و «ر» تأثیر رزمی بیت کاملاً حفظ شده است. واژه‌های «چنگ»، «آبگون» و «خون» نیز به این

تأثیر کمک شایانی کرده‌اند. خواجوی کرمانی در منظومه‌ی دیگر خود با نام *گل و نوروز* از شدت آواهای انفجاری می‌کاهد و در بیشتر موارد با تأسی از *خسرو و شیرین* نظامی حتی تأثیر این نوع آوا را در بافت بیت خنثی می‌کند:

سهی سروان سیمین در بغلطـــاق درخشـــان رخ چو مه زیر بغلطاق

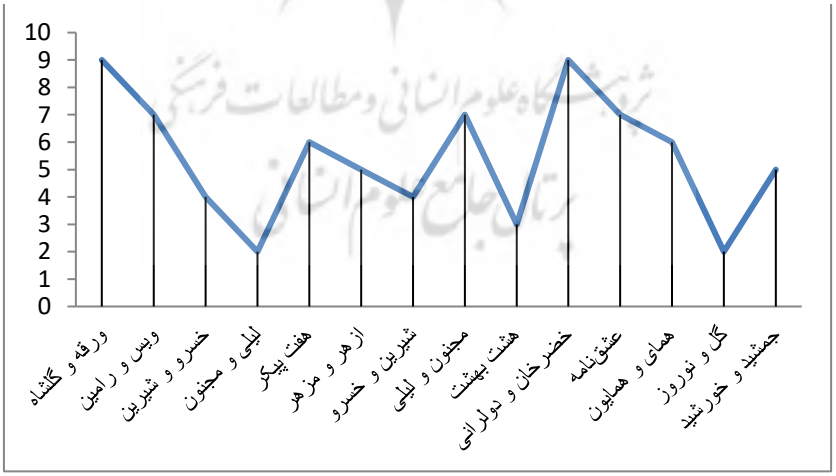
(همان، ۱۳۵۰: ۲۴۳)

برخلاف وجود واژه‌ی «بغلطاق» در ردیف بیت که از آواهای سنگین و انفجاری تشکیل شده است؛ اما بسامد بالای آواهای «س»، «ر» و «ی» توانسته تأثیر آوایی این واژه را خنثی کند و هم برجستگی واژه را به نمایش گذارد. آخرین منظومه‌ی موردبحث، *جمشید و خورشید* سلمان ساوجی است که در قرن هشتم هـ قراردارد. این منظومه سرشار از صحنه‌های جنگ و حماسه است؛ ولی شاعر در موقعیت مناسب از آواهای انفجاری استفاده کرده است:

ملک چون بـــرق بود و دیو چون میغ ز جای خود بجست آن برق و زد تیغ

(سلمان ساوجی، ۱۳۴۸: ۴۵)

غلبه‌ی آواهای انفجاری «ق»، «غ» و «ب» لحن بیت را مطابق با بافت آن رزمی کرده است. نمودار زیر سیر تحول آواهای انفجاری در منظومه‌های عاشقانه از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن هشتم هـ را نشان می‌دهد:



نمودار الف: سیرتحول آواهای انفجاری/انسدادی درمنظومه‌های عاشقانه از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن هشتمهـ

بر اساس نمودار بالا، درمنظومه‌های *ورقه و گلشاه*، *هفت پیکر*، *مجنون و لیلی*، *خضرخان و دولرانی* و *همای و همایون* بیشترین میزان استفاده از آواهای انفجاری و انسدادی دیده می‌شود. درمنظومه‌های *لیلی و مجنون* و *گل و نوروز* کمترین استفاده از این نوع آوا شده است. دلیل این امر، نوع ادبی آثار و روح رزمی آن‌هاست.

ب: آواهای سایشی

هنگام تولید آواهای سایشی راه عبور هوا کامل بسته نمی‌شود؛ بلکه تنها جلوی جریان آزاد آن گرفته می‌شود. اگر در هنگان ادای این آواها دست جلوی دهان نگهداشته شود، هوایی که از دهان بیرون می‌آید، احساس می‌شود؛ بنابراین هنگام تولید سایشی‌ها، راه عبور هوا در دهان بسیار تنگ و سبب سایش می‌شود (رک. مشکات‌الدینی،۱۳۷۰: ۵۴-۵۵). براین‌اساس آواهای سایشی صداهای آرامش‌بخش را در بیت تولید می‌کنند. این نوع آوا در ادب غنایی بسیار پرکاربرد است و اوج این آواها در سبک عراقی مشاهده می‌شود. در قرن پنجم هـ به‌دلیل غلبه‌ی آواهای انفجاری، کاهش آواهای سایشی دیده می‌شود. *ورقه و گلشاه* عیوقی پر از آواهای انفجاری حتی در ابیات غنایی است؛ اما منظومه‌ی *ویس ورامین* آغاز روند صعودی آواهای سایشی است:

دهان پر نـــوش بـــادا مادرت را که زاد ایـــن ســـرو بالا پیکرت را
(فخرالدین‌اسعدگرگانی، ۱۳۳۷: ۲۶)

افزایش آواهای «ن»، «ش»، «س» و «ر» در کنار هم سبب شده تا حالت تحسین و رضایت به خواننده منتقل شود و بسامد آوای انسدادی «د» تأثیری در بیت نداشته باشد. در *خسرو و شیرین* اوج استفاده از آواهای سایشی مشهود است. نظامی با هوشمندی کم‌نظیری از تمام توانایی‌های آوایی سایشی‌ها بهره برده است:

هنوزش گردگـــل نارستـــه شمشاد ز سوســن سرو او چون سوسن آزاد
(نظامی، ۱۳۸۸: ۶۸)

در این نمونه تکرار آواهای سایشی «ش» و«س» آرامش را منتقل می‌کند که با مفهوم بیت هم‌راستاست. برهمین اساس *خسرو و شیرین* نظامی نمونه‌ی عالی استفاده ازآواهای سایشی در انتقال صحیح مفهوم است. در *لیلی و مجنون* نیز همین مهارت دیده می‌شود:

شمـــع از ســـر درد سرکشیـدن بـــه گـــردد وقـــت سر بریدن

(همان، ۱۳۹۰الف: ۱۳۴)

حتی آواهای «ک»، «د» و «گ» که انفجاری هستند در بسامد و تأثیر بالای آوای «س» بی‌تأثیر شده‌اند. *هفت پیکر* به‌دلیل وجود عناصر رزم و افزایش آواهای انفجاری، روند استفاده ازآوهای سایشی را کاهش داده است. در این منظومه، نظامی با دقت خود از آواهای سایشی در ابیات غنایی استفاده می‌کند؛ ولی همچنان غلبه با آوای انفجاری و انسدادی است. در منظومه‌ی *ازهر و مزهر* (به‌دلیل کاهش آواهای انفجاری و عللی که بیان شد)، افزایش آواهای سایشی دیده می‌شود:

زن مردانـــه‌وش بانگـــی برو زد کـــه از دود نفـــس آتـــش درو زد

(نزاری، ۱۳۹۴: ۲۱۶)

البته استفاده‌ی نزاری به قوّت و دقت نظامی نیست. اگرچه در این نمونه بیت ماهیت رزمی دارد؛ ولی آواهای «س» و «ش» تأثیر خود را بر تمام بیت اعمال کرده و از انفجار آواهای «گ» و «ب» جلوگیری کرده‌اند. این روند کاهش همچنان ادامه پیدا می‌کند. برخلاف *خسرو وشیرین* و *لیلی و مجنون* نظامی، *شیرین و خسرو* و *مجنون و لیلی* امیرخسرودهلوی کمتر از آواهای سایشی بهره برده‌اند. این کاهش در *هشت بهشت* ادامه می‌یابد و در *خضرخان* به پایین‌ترین حد خود می‌رسد؛ زیرا منظومه‌ی *خضرخان و دولرانی* روح رزم و نبرد دارد:

چرا غنچـه نـــدّرد پیرهـــن را کـــه او گـل دوست دارد گل چمن را

(امیرخسرودهلوی،۱۹۷۵: ۱۷۹)

این بیت برخلاف ماهیت غنایی، دارای آوای انفجاری و انسدادی «گ» با بسامد بالای تأثیر است. در این منظومه حتی ابیات با ماهیت غنایی، دارای آوای انفجاری هستند.

عشق‌نامه‌ی حسن دهلوی به‌دلیل روایت ستی‌نامه و مضمون درد و هجران کمی به افزایش آوای سایشی کمک کرده است:

سوادش چون خط معشوق دلکـش در او آبـــی چـو اشک عاشقان وش

(حسن‌دهلوی،۱۳۸۳: ۵۶۰)

مطابق با ماهیت غنایی بیت، آواهای «س» و «ش» نیز افزایش یافته تا به تأثیر بیت کمک کند. منظومه‌های عاشقانه‌ی خواجوی کرمانی نیز به‌دلیل تبحر فوق‌العاده‌ی این شاعر و پیشرفت سبکی و آوایی دوره، کمک شایانی به شناخت و بررسی سیرتحول آوا در منظومه‌های عاشقانه فارسی می‌کند. اگرچه *همای و همایون* منظومه‌ای با صحنه‌ها و ابیات رزمی است؛ ولی پس‌زمینه‌ی عاشقانه و ماهیت ابیات باعث شده تا روند استفاده از آواهای سایشی در آن صعودی باشد. این روند در *گل ونوروز* به بالاترین حد چندین قرن اخیر می‌رسد. در منظومه‌ی *گل و نوروز* شاعر با ظرافت و دقت فراوان و با الهام از شیوه‌ی آوایی نظامی در *خسرو وشیرین* از آواهای سایشی برای القای نوع ادبی غنایی بهره برده است:

حدیث عشق در دفتر نگنجد　　شراب شوق در ساغر نگنجد

(خواجوی کرمانی،۱۳۵۰: ۲۰۱)

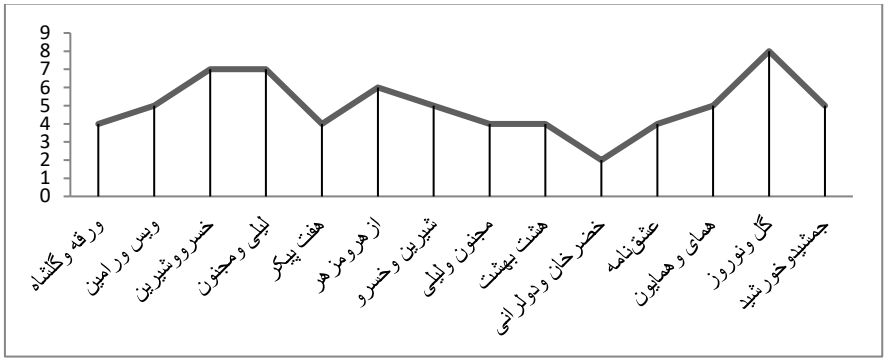
بسامد بالای آواهای سایشی «ش» و «س» همراه با ماهیت غنایی بیت، توانسته تأثیر آوای «گ» که در ردیف تکرار شده را خنثی کند.

درآخرین منظومه، *سلمان ساوجی* سیر تحول آوای سایشی را کاهش داده است. دلیل این امر می‌تواند تخیل بالای نویسنده در پرورش صحنه‌های عجیب و تخیلی باشد که باعث شده تا از میزان آواهای سایشی کاسته شود:

نگینی چند از آن لب قرض کردم　　به پیشش ناگهانی عرض کردم

(سلمان ساوجی، ۱۳۴۸: ۲۸)

این بیت ماهیت غنایی دارد؛ ولی آواهای سایشی «ش» و «ز» نتوانستند از تأثیر انفجاری آوای «گ» و «ک» بکاهند. نمودار زیر سیر تحول آواهای سایشی در منظومه‌های عاشقانه از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن هشتم هـ را نمایش می‌دهد:



نمودار ب: سیرتحول آوای سایشی در منظومه‌های عاشقانه از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن هشتم هـ

بر اساس نمودار بالا، بیشترین میزان استفاده از آواهای سایشی در منظومه‌های *خسرو وشیرین*، *لیلی و مجنون* و *گل و نوروز* بوده است و کمترین میزان استفاده از این نوع آوا نیز بر اساس سبک، موقعیت جغرافیایی، نوع ادبی منظومه و غیره متعلق به *ورقه و گلشاه* و *خضرخان و دولرانی* است.

ج: آواهای خیشومی و روان

درمنظومه‌های عاشقانه‌ی زبان فارسی علاوه بر آواهای انسدادی و سایشی، آواهای دیگر مانند خیشومی‌ها (شامل «م» و «ن») و روان‌ها (اعم از: «ل» و«ر») نیز جایگاه خاصی دارند. اهمیت این آواها بیشتر در زمینه‌ی واجی است و در صنعت واج‌آرایی می‌توانند القای صداهای مختلف را انجام دهند. آواهای خیشومی کاربرد وسیعی در سوگ و مراثی و حالات مکدر انسانی دارند. روان‌ها هم در لطیف‌کردن لحن کاربرد دارند؛ بنابراین به حوزه‌ی ادب غنایی نزدیک‌ترند (رک. ذاکری و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۵)؛ البته روان‌ها به نسبت سایر آواها کاربرد چندانی ندارند و برای تلطیف بیت به کار گرفته می‌شوند. در *ورقه و گلشاه* خیشومی‌ها چندان موردتوجه نیستند؛ ولی در موقعیت مناسب استفاده می‌شوند:

مرا مال رفتســـت و ماندســـت مهر　　فغـــان زین ستم کارگردان سپهر

(عیوقی، ۱۳۴۳: ۵۲)

در این بیت آواهای خیشومی «ن» و «م» در کنار آوای سایشی «س» توانستند تأثیر غم و اندوه را بیان کنند. آوای روان «ر» نیز به تلطیف این احساس کمک کرده است تا مخاطب بیش‌ازحد دچار تأثر نشود. روند استفاده از آواهای خیشومی در *ویس و رامین* افزایش پیدا می‌کند؛ زیرا از این منظومه غلبه روح غنایی را در خود دارد؛ اما روند استفاده از آواهای روان مانند قبل است.

در *خسرو وشیرین* و *لیلی و مجنون* روند افزایشی استفاده از آواهای خیشومی و روان افزایش چشمگیری دارد. اگرچه پس‌زمینه‌ی یکی از منظومه‌ها ایرانی و دیگری عربی است؛ ولی عنصر نوع ادبی غنایی و منظومه‌ی عاشقانه در هر دو اثر به یک نسبت وجود دارد. اگرچه *لیلی و مجنون* به‌دلیل وجود عشق عذری و ناله‌ها و مویه‌های فراوان از آواهای خیشومی بیشتر بهره برده؛ ولی آواهای روان در هر دو منظومه لطافت را به یک نسبت افزایش داده است. این افزایش در منظومه‌ی *هفت پیکر* ناگهان به‌شدت افت می‌کند؛ زیرا در *هفت پیکر* غلبه‌ی روح رزم بیش از دو منظومه‌ی قبل وجود دارد؛ حتی لطافت کلام نیز که با آواهای روان اتفاق می‌افتد، کاهش یافته تا حس جنگاوری کلام افزایش یابد:

شاه گفتا: گرفتم این کردم خانه زرّین، در آهنین کردم
(نظامی، ۱۳۹۰ب: ۱۴۳)

در این نمونه آوای روان «ر» و خیشومی «ن» و سایشی «ش» وجود دارد؛ اما به‌دلیل سرعت بالای بیت (که نتیجه‌ی افزایش فعل است) آواهای انفجاری «ک» و «گ» توانستند رزم را در این بیت القا کنند. منظومه‌ی پراحساس *ازهر و مزهر* نزاری باعث افزایش روند استفاده از آواهای خیشومی و روان شده است. امیرخسرودهلوی به تقلید از نظامی آواهای خیشومی و روان را در دو منظومه‌ی *شیرین و خسرو* و *مجنون و لیلی* افزایش و ثبات داده است. این افزایش در *هشت بهشت* امیرخسرودهلوی به‌دلیل تقلید از *هفت پیکر* کاهش می‌یابد؛ ولی ازآنجاکه امیرخسرو در این منظومه روایت‌گر عشق دوطرفه‌ی بهرام و کنیزش است، به‌نسبت *هفت پیکر* کاهش کمتری دیده می‌شود. *هشت بهشت* کمتر از *هفت پیکر* روح رزمی دارد:

ماده سگ داشتم رونده چو تیر　　بچه‌ای چند بودش اندر شیر
(امیرخسرودهلوی،۱۹۷۲: ۱۰۲)

لشکری بیشتر ز مور و ملخ　　گرم کینه چو آتش دوزخ
(نظامی، ۱۳۹۰ب:۸۴)

با دقت در دو بیت بالا که از هشت *بهشت* امیرخسرو و *هفت* پیکر نظامی انتخاب شده‌اند، می‌توان استفاده از قدرت آواها را بررسی کرد. در نمونه‌ی اول، امیرخسرو دهلوی بیشتر ازآواهای سایشی و روان بهره برده و بیت با وجود آوای «گ» و «ت» نمی‌تواند در بسامد بالای آواهای سایشی و خیشومی وجهه‌ی رزمی را منعکس کند. در نمونه‌ی دوم، نظامی با بسامد بالای آواهای «گ»، «ت» و «ک» بیشتر غلبه‌ی حماسه را نمایش می‌دهد؛ ولی هر دو بیت با استفاده از آواهای روان از قدرت رزم تاحدزیادی کاسته‌اند. امیرخسرودهلوی در منظومه‌ی *خضرخان و دولرانی* ماهیت جنگاوری و اغراق‌آمیز منظومه را حفظ کرده است. حسن دهلوی با سرایش *ستی‌نامه عشق‌نامه* روند روبه‌کاهش آواهای خیشومی و روان را افزایش و جنبه‌ی غنایی منظومه را بهتر نشان داده است.

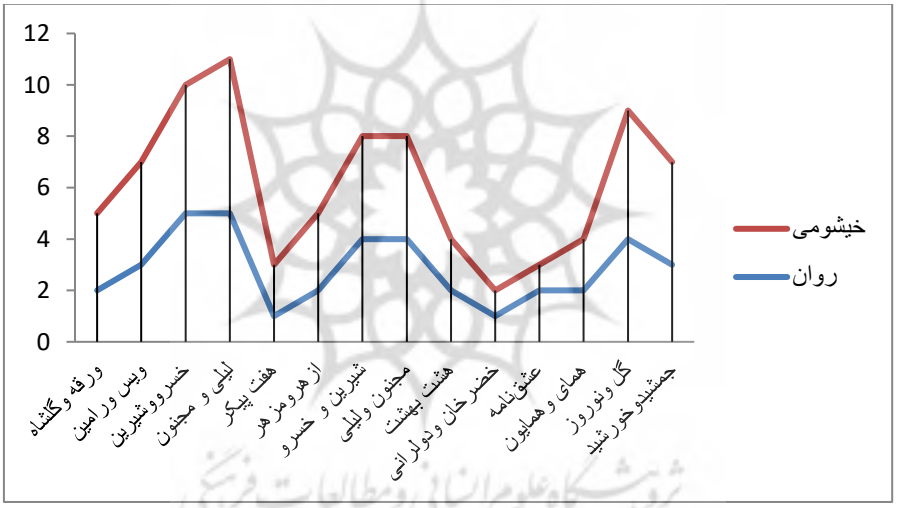
خواجوی کرمانی نیز با سرایش *همای و همایون* سعی کرده تا منظومه‌ای غنایی با چاشنی رزم بسراید؛ به همین دلیل آواهای خیشومی افزایش داشته؛ ولی آواهای روان روند ثابتی را طی می‌کند. این روند ثابت توانسته است بین لحن رزمی و عاشقانه تعادل را برقرار کند:

عقیقین عقابان زرینه چنگ　　زده چنگ در چرخ پیروزه رنگ
شکرلب چو گل در شکرگون پرند　　شکسته به شیرین شکر نرخ قند
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۷۶و۸۴)

این دو بیت از منظومه‌ی *همای و همایون* انتخاب شده‌اند. در بیت اول بسامد بالای آواهای «ق»، «گ» و «د» و استفاده‌ی بهینه از این آواها از تأثیر آواهای «ن» و «ر» کاسته و بیت را به‌سمت رزم سوق داده است؛ اما در بیت دوم اگرچه آواهای «گ»، «ک» و «پ» بسامد قابل‌توجهی دارند؛ ولی در حجم وسیعی از آواهای «ش»، «ن»، «ل» و «ر» قرارگرفته‌اند و عملاً بی‌تأثیر شده‌اند. در منظومه‌ی *گل و نوروز* افزایش شدید آواهای

خیشومی و روان دیده می‌شود؛ اما در منظومه‌ی *جمشید و خورشید* که در قرن هشتم هـ سروده شده است، استفاده از آواهای خیشومی و روان کمی کاهش می‌یابد. دلیلش نیز همان توجه به تخیلات و خلق صحنه‌های فانتزی بی‌سابقه در ادب فارسی است. شاعر تمام دقت خود را صرف آرایش صحنه‌ها با تخیل کرده است و ازآنجاکه تخیل می‌تواند به پرورش رزم کمک کند؛ بنابراین آواهای خیشومی و روان مانند آواهای سایشی با کاهش روبه‌رو شده‌اند.

نمودار زیر سیر تحول آواهای خیشومی و روان را در منظومه‌های عاشقانه از آغاز شعرفارسی تا پایان قرن هشتم هـ نمایش می‌دهد:



نمودار ج: سیرتحول آواهای خیشومی و روان در منظومه‌های عاشقانه از آغاز شعرفارسی تا پایان قرن هشتم هـ

بر اساس نمودار بالا، آواهای خیشومی و روان تحت‌تأثیر یکدیگرند. اگرچه خیشومی‌ها بیشتر تابع سایشی‌ها هستند؛ چون ازحیث فیزیک آوایی و مخرجگاه به نسبت روان‌ها به سایشی‌ها نزدیک‌ترند. روان‌ها نیز نقش تسهیل‌کننده دارند و در کنار سایشی‌ها و خیشومی‌ها فضای آوایی را برای زبان غنایی مساعدتر می‌کنند. *لیلی و مجنون* و *گل و نوروز* در هر دو نوع آوای مذکور، بیشترین بسامد را دارند. همان‌طورکه آواهای سایشی

بسامد بالایی در این دو منظومه داشتند. کمترین بسامد هم مربوط به *هفت پیکر* و *خضرخان و دولرانی* است.

۲.۲. واج‌های القاگر

زمانی یک واج در بافت یک متن اهمیت دارد که با تکرار خود، یک مفهوم، تصویر یا پیامی را به مخاطب القا کند. اینکه واج‌ها بتوانند یک حس یا اندیشه را القا کنند، در شعر هر شاعری نمی‌توان یافت. آنچه را که امروزه هم‌آوایی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهنده‌ی آن‌ها با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارد؛ پس این هماهنگی به قدرتی نیاز دارد که هر شاعر این توانایی را در خود ندارد. شاعر با این هماهنگی می‌تواند بدون شرح جزئیات، تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های خود را در ذهن مخاطب تداعی کند. در نظریه‌ی گرامون، القاگری یک واج بسته به درجه‌ی گشادگی (DegreDaperture) آن دارد (Grammont,1960:228).

براین اساس:

۱. القاگربودن یک واج از بسامد چشمگیر آن، در یک بیت یا در یک بند شعر نشئت می‌گیرد. به عبارت ساده یک واج زمانی مهم است که چندین‌بار تکرار شود؛

۲. جایگاه واج موردنظر در هجا و همچنین در کلمه و در بیت مهم است؛ زیرا اگر هجا تکیه بر آکسان باشد، بیشتر و بهتر به گوش می‌نشیند و درنتیجه حس بیشتری را القا می‌کند؛

۳. هرواج درصورتی القاگراست که تناوب تکرارهای آن در فواصل زمانی و مکانی کوتاه انجام شود؛

۴. واج‌ها بالقوه القاگرند و تنها زمانی بالفعل می‌شوند که متناسب با اندیشه یا ذهنتی که القا می‌کنند، باشند. به عبارت دیگر قرابتی معناشناختی باید درک و فهم قرابتی آوایی را تسهیل کند (رک. قویمی،۱۳۸۳: ۲۰-۲۱). ژانت هم برای تأکید القاگری واج‌ها به ادبیات اروپا تکیه می‌کند و نقش متمایز آن‌ها را مشخص می‌کند (Genette,1980). در ادب

فارسی این ویژگی‌ها مربوط به صنعت ادبی «واج‌آرایی» است، چنانچه این معیارها رعایت شوند، به ایجاد تصویر ختم می‌شود؛ برای نمونه در بیت:

به چشم شاه شیرین کن جمالش که خود برنام شیرینست فالش

(نظامی،۱۳۸۸: ۲)

واج «ش» در این ابیات علاوه بر آرامش نوعی شادی و خوشحالی را نیز در مخاطب تداعی می‌کند.

آنچه که با عنوان صنعت واج‌آرایی نام برده می‌شود، درواقع استفاده‌ی بهینه از چینش واج‌هاست. واج‌ها می‌توانند در توصیف احساس یا اندیشه‌ای که به‌هیچ‌روی عینی و ملموس نیست، به کار برود. در توضیح این مطلب گرامون می‌گوید: «مغزانسان همواره به تشبیه و تداعی می‌پردازد، اندیشه‌ها را دسته‌بندی و مرتب می‌کند و مفاهیم کاملاً ذهنی را با تأثراتی که حواس شنوایی، بینایی، چشایی، بویایی و لامسه در اختیار ما می‌گذارند، در یک دسته یا رده کنار هم می‌چیند. نتیجه‌ی این امر آن است که مجردترین و معنوی‌ترین اندیشه‌ها پیوسته با انگاره‌ای از رنگ‌ها، رایحه‌ها یا حس‌هایی مانند خشکی، سختی، نرمی و غیره پیوند می‌خورد» (Grammont,1960:403).

یاکوبسن نیز اعتقاد دارد در زبان شعر آنجا که نشانه به‌عنوان نشانه، ارزش مستقل می‌یابد، جنبه‌ی نمادین واج‌ها فعلیت می‌یابد و نوعی همراهی با مدلول را پدید می‌آورد..... اصوات را باید به‌عنوان دال‌هایی موردمطالعه قرار داد و ساختار بین رابطه‌ی بین مدلول و مفاهیم را روشن کرد (رک. قویمی، ۱۳۸۳: ۹۰-۹۱).

براین‌اساس صدامعنایی یا تصویرپردازی صوتی(Acoustic Iconicity) یا سمبولیسم آوایی (Symbolism Sound) درمتون ادبی به‌ویژه شعر کاربرد فراوان و گسترده‌ای دارد (Brown, 2004: 464). در زبان‌شناسی و آواشناسی هر نمود اندیشگانی منعکس‌شده از آواها را اندیش آوا می‌گویند (Crystal,2008: 235). اندیش‌آواها نمایشی مفهومی از صدامعناها هستند که یا مفاهیم آوایی یا مفاهیم تصویری را منتقل می‌کنند (Bussmann, 2008: 532).

بررسی القاگری واج‌ها مختص نظریه‌پردازان غرب نیست و نمی‌توان نظریات آن‌ها را به‌طوردقیق باچارچوب زبان فارسی و واج‌گاه‌های آن هم‌راستا دانست. ژانت هم در رساله‌ی خود اشاره می‌کند که هر زبانی تأثیر روان‌شناختی واج‌هایش متفاوت است (Genette,1980). در تمدن اسلامی نیز دیدگاه‌هایی در این زمینه وجود دارد. خواجه نصیرالدین طوسی در این زمینه می‌گوید: «هر نغمتی محاکات حالی کند؛ مانند نغمت درشت که محاکات غضب کند و نغمت حزین که محاکات حزن کند و این صنف خاص بود به شعری که به لحنی مناسب روایت کنند و ازقبیل عرضیات بود و همچنین دلالت بر غضب یا بر حلم یا بر تحقیق یا بر ارتیاب یا بر رقت سخن یا بر ترائی به جد یا به هزل یا اظهار یکی و اخفای دیگر بر سبیل اخذ به وجوه» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۱: ۵۹۱-۵۹۲). ابوعلی سینا نیز اعتقاد دارد که اصل القاگری و هماهنگی واج‌ها، حاصل نغمه‌های مختلفی است که تفاوت متناسبی میان آن‌ها برقرار است (رک. ابوعلی سینا، ۱۴۰۵: ۸۶). در *رسائل* اخوان‌الصفا نیز آمده است: «نغمه‌ی «زیر» رقیق و سبک و نغمه‌ی «بم» غلیظ و سنگین است و آن دو باهم متباین و متنافرند و با هم جمع نمی‌شوند؛ مگر به‌کوشش مؤلفی و ترکیب‌دهنده‌ای که آن‌ها را تألیف کند و هرگاه تألیف بنا بر نسبت نباشد، امتزاج و اتحاد نمی‌یابند و گوش از آن دو التذاذ نمی‌یابد؛ اما وقتی تألیف یافتند و مانند یک نغمه شدند، گوش میان آن‌ها فرقی تمییز نمی‌دهد و نهاد آدمی از آن لذت می‌یابد و نفوس شادمانه می‌شود» (اخوان‌الصفا، ۱۳۸۰: ۱۶۹-۱۷۰)؛ بنابراین زمانی تکرار یک واج ارزشمند است که القاگر یک تصویر و مفهومی باشد، در غیر این صورت تکرار واج چه صامت و چه مصوت در رده‌ی عیوب فصاحت و بلاغت هم که نباشد، چندان زیبا نیست.

۱.۲.۲. واج‌های القاگر در ادب غنایی

ادب غنایی به فراخور ماهیت خود از واج‌های خاصی برای القای مفاهیم و تصاویر خود بهره می‌برد. این کاربرد به خاصیت آن واج مربوط می‌شود. اینکه واج ازلحاظ فیزیک، از کدام اندام گفتاری برای اداشدن استفاده می‌کند، بسیار مهم است. همان‌گونه که بیان شد، سایشی‌ها بیشترین آواهای القاگر را در ادب غنایی است. این آواها به‌دلیل داشتن سایش،

تغییر مسیر ادا و تنگی مجرا برخلاف انفجاری‌ها ملایم‌تر ادا می‌شوند و هدف ادب غنایی که همان انتقال احساس و عاطفه است، به بهترین شیوه انجام می‌شود. درباره‌ی مصوت‌ها نیز تراکم بالای مصوت‌های بلند موجب نرمی‌و آرام‌شدن موسیقی می‌شود، برعکس تراکم مصوت‌های کوتاه، موسیقی بیت را تند، سریع و مقطع می‌سازد (رک. پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۵۶– ۲۵۷).

برخی از پژوهشگران نیز معانی مختلفی را برای واج‌ها در نظر گرفته‌اند:

۱. انسدادی و انفجاری‌ها: صدای انفجار، سرعت و حرکت؛ ۲. خیشومی‌ها: زمزمه‌ی موسیقی، نهی و نفی، یأس و ناامیدی؛ ۳. روان‌ها: ریختن مایع روان، جوی آب، استراحت و سرخوشی؛ ۴. سایشی‌ها: صداهای نرم، صاف و آرامش‌بخش، شکوه، شکایت، نگرانی، اضطراب، سکوت، پریدن و حرکت هر نوع جسم سبک و ساده؛ ۵. مصوت‌های بلند: آرامش، وقار، بزرگی، فریاد و تحقیر (رک. نیکوبخت،۱۳۸۳: ۱۲۰–۱۲۴؛ وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۳۰–۲۸).

۲.۲.۲. سیر تحول واج‌های القاگر در منظومه‌های عاشقانه

شاعران در سرایش اشعارشان همواره به ساخت تصاویر و مفاهیم توسط تکرار آواها، واج‌ها، واژه‌ها و غیره مبادرت ورزیده‌اند. این ویژگی در شعر شعرای درجه اول بیشتر به چشم می‌خورد؛ البته دلایل مختلفی چون سبک، تبحر شاعر و آگاهی از ارزش و کارکرد واج‌ها نیز در استفاده از واج‌ها برای ساخت تصاویر دخیل است.

در سبک خراسانی و منظومه‌ی *ورقه و گلشاه* افزایش واج‌ها با مخرجگاه انفجاری مشهود است؛ البته دیگر واج‌ها بر اساس ماهیت بیت نیز استفاده می‌شوند:

به بیگانگانش مده، گر دهی گرفتار گردی به خون رهی

(عیوقی، ۱۳۴۳: ۵۱)

در بیت بالا افزایش واج «گ» باعث شده تا شدت و صلابت تهدید کامل مجسم و کشته‌شدن برای مخاطب محرز شود. سایر واج‌ها مانند «ر» به تسهیل خوانش بیت کمک کرده‌اند. در *ویس و رامین* تفاوت چشمگیری در نحوه‌ی استفاده از واج‌ها دیده می‌شود:

و گـــر رخ را در آب شور شستی ز پیرامنـــــش نیشکّـــــر برستـــی
(فخرالدین اسعدگرگانی، ۱۳۳۷: ۷۵)

افزایش واج «ش» باعث احساس جریان آب و نام آوای آن در بیت می‌شود. همچنین وجود واج‌های «خ» و «س» در کنار واج «ش» این تداعی را آسان می‌کنند. واج «ر» نیز حالت روانی و حرکت را در ذهن مخاطب تشدید می‌کند. نظامی با ذکاوت و تبحر، به‌طورکامل از تمامی امکانات و کارکردهای واج‌ها بهره برده است:

به شیرین خنده‌های شکّرین سـاز درآمـــد شکّـــر شیـــرین به آواز
(نظامی، ۱۳۸۸: ۲۱۸)

بسامد بالای واج «ش» درکنار واج «ن» و «ر» ، همچنین واژه‌های «شکر» و «شیرین»، دقیق طعم شیرینی را متبادر می‌کند. این روند در *لیلی و مجنون* با افزایش خیشومی‌ها و روان‌ها ادامه می‌یابد؛ زیرا منظومه‌ی *لیلی و مجنون*، بیش از هر منظومه‌ی دیگر نظامی غم، ناله و شکایت دارد:

گر لیلـی را بـــه مـــن رسانـــی ورنـــه نـــه مـــن و نـــه زندگانی
(همان، ۱۳۹۰الف: ۱۰۹)

تعدد واج‌های «ن» و «م» باعث افزایش نهی و بیزاری شده است. واج «ر» نیز با ایجاد روانی در بیت، این تداعی معنی را آسان کرده است. در *هفت پیکر* نیز افزایش واج‌های انفجاری و انسدادی، روح منظومه را رزمی و باصلابت کرده‌اند. در *ازهر و مزهر* نزاری قهستانی تصویرسازی و القاگری واج‌ها به تبحر نظامی و دوره‌های پیش نیست:

به صاد صوم معصومـان صـــادق بـــه عـــزم عین عیّاران عاشق
(نزاری، ۱۳۹۴: ۹۲)

اگرچه بسامد بالای واج «ص»، «م» و «ن» در این بیت ازجمله آواهای سایشی و خیشومی هستند؛ ولی هیچ استفاده‌ی درست و مفیدی درجهت القاگری از آن‌ها نشده است و تنها به‌عنوان یک صنعت ادبی به‌چشم می‌آیند.

درمنظومه‌های امیرخسرودهلوی نیز کمتر از القاگری واج‌ها استفاده شده است:

ز آتش پائیش نعل انـــدر آتـــش　　گـــه رفتـــن چـــو آب تیزرو خوش
(امیرخسرو دهلوی، ۱۹۶۲: ۷۸)

ابـــروی کمـــان کرشمـــه‌انگیـــز　　ناوک بـــه کشـــش چـــو غمزه تیز
(همان،۱۹۶۵: ۱۱۸)

او بـــه دنـــدان عقیق را می‌سفـت　　قنـــد می‌خســـت و انگبین می‌رفت
(همان،۱۹۷۲: ۲۲۳)

در آن ناخوش دهـــان چـــون غراره　　تبســـم گونـــه‌ای چـــون کفش پاره
(همان،۱۹۷۵: ۲۷۰)

در تمام ابیات بالا، تکرار واج‌ها تنها به‌دلیل صنعت ادبی واج‌آرایی اتفاق افتاده و از ظرفیت‌های این تکرار استفاده نشده است. بیت اول ماهیت رزمی‌دارد؛ ولی واج‌های «ن» و «ش» روح عاشقانه را به بیت القا کرده‌اند. بیت دوم دقیقاً برعکس بیت قبل است؛ ماهیت بیت عاشقانه است و افزایش واج «ک» باعث شده تا جنگ القا شود. بیت سوم افزایش «ق» و «ن» را دارد که به‌دلیل تقابلی که دارند، بیت ازنظر القا خنثی شده است. بیت آخر نیز دوباره بسامد واج «ن» و «ش» دیده می‌شود؛ ولی بیت مفهوم نهی و شادی را القا نمی‌کند.

در *عشق‌نامه‌ی* حسن دهلوی نیز واج‌های القاگر مفهوم یا تصویری را القا نمی‌کنند:

فلـــک کرده دف خورشید را گرم　　ســـرود زهره گاهی تیـز و گه نرم
(حسن دهلوی، ۱۳۸۳: ۵۶۰)

آنچه از مفهوم بیت مشخص است، غنایی‌بودن آن است؛ اما بسامد واج‌های «ک» و«گ» بیت را به‌سمت قطب حماسی سوق داده و القای واج «س»، «ز» و «ش» را خنثی کرده است.

در دو منظومه‌ی *همای و همایون* و *گل و نوروز* خواجوی کرمانی دوباره احیای واج‌های القاگر به چشم می‌خورد. خواجوی کرمانی با تبحر خود از تمام ظرفیت‌های آوایی و القایی واج‌ها بهره برده و توانسته تصاویر و مفاهیم را به‌بهترین‌شکل به مخاطب انتقال دهد:

دلا شیشه با چـــرخ مینـــا مبـــاز　　که هم شیشه بازست و هم شیشه ساز
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۰: ۱۵۲)

نظر بـــــا یـــــار و یارم در نظر نه مـــــن از غـــم بی‌خبر و او را خبر نه

(همان، ۱۳۵۰: ۱۰۵)

بیت اول از منظومه همای و همایون است. تکرار واج «ش» صدای شیشه‌ی خردشده را القا می‌کند. این القا با کمک واج «ی» و «م» اثری به‌مراتب بیشتر پیدا کرده است. همچنین تکرار واج «م» نهی را به خواننده منتقل می‌کند. بیت دوم نیز که در منظومه‌ی *گل و نوروز* است، با افزایش واج «ن» نهی و غم را به‌خوبی القا می‌کند. واج «ر» و «ی» این روند را تداوم بخشیده‌اند.

در آخرین منظومه، سلمان ساوجی به تأثیر آواهای انفجاری، خیشومی و روان بیشتر توجه کرده است. این شاعر باتوجه به ماهیت بیت و موقعیت استفاده از واج، از کارکرد آن بهره برده است:

دوچشمش چون دو در درعین دوزخ دهان و سر چو چاه ویـــل و برزخ

(سلمان ساوجی، ۱۳۴۸: ۱۴۳)

افزایش واج انسدادی «د» باعث شده تا بیت ماهیت ترسناک خود را به‌خوبی القا کند؛ البته واج «ر» و«ی» بیت را روان کرده‌اند. نمودار زیر میزان استفاده‌ی هر شاعر از القاگری واج‌ها در منظومه‌های عاشقانه‌ی خود، از آغاز شعر فارسی تا پایان قرن هشتم هـ را نشان می‌دهد:

نمودار کیفی ۲-۲- میزان استفاده‌ی هر شاعر از القاگری واج‌ها در منظومه‌های عاشقانه‌ی خود از آغاز شعر فارسی تا پایان هشتم هـ

بر اساس نمودار بالا، نظامی، خواجوی کرمانی و نزاری بیشترین استفاده را از القاگری واج‌ها برده‌اند. امیرخسرو دهلوی و حسن دهلوی نیز کمترین استفاده را از واج‌های القاگر داشته‌اند. همچنین تبحر نظامی و خواجوی کرمانی در این زمینه در منظومه‌های عاشقانه کم‌نظیراست. آواها و واج‌های القاگر در منظومه‌های عاشقانه ادب فارسی فراز و فرود بسیاری را تجربه کرده‌اند.

۳. نتیجه‌گیری

در بررسی سیر تحول آوا در چهارده منظومه‌ی عاشقانه در شعر فارسی تاپایان قرن هشتم هجری چهارنوع آوا، مطالعه شد. اگرچه در ابتدا آواهای انفجاری و انسدادی دارای کاربرد فراوان ازحیث سبک هستند؛ ولی کم‌کم به‌سبب رواج نوع ادبی غنایی و پیشرفت زبانی در موارد کمتری کاربرد دارند و هر شاعر چنانچه شناخت و آگاهی کامل از این نوع آواها داشته باشد، برای القای مقاصد محدودی از آن‌ها سود می‌برد. دسته‌ی دوم، آواهای سایشی هستند که بر اساس نوع ادبی غنایی و کارکردهای وسیع در القای انواع احساسات در قرن‌های پنجم به بعد بیشتر موردتوجه قرار می‌گیرند و طیف وسیعی از آن‌ها در اشعار شعرا بازتاب می‌یابند. آواهای خیشومی و روان نیز با آواهای سایشی نضج می‌گیرند و از شدت و فخامت آواهای انسدادی و انفجاری می‌کاهند. شاید به همین دلایل پس از قرن چهارم و اوایل قرن پنجم دیگر کوبش آن در منظومه‌ها و ابیات رزمی کمتر دیده می‌شود. در زمینه‌ی واج‌های القاگر نیز نظامی و خواجوی کرمانی با تبحر و مهارت بی‌نظیر خود، از امکانات آوایی و واجی زبان فارسی به‌طورکامل و مقتضای منظومه بهره برده‌اند. خواجوی کرمانی در این زمینه مقلد کامل و منحصربه‌فرد نظامی در بین شاعران پس از این شاعر است.

یادداشت

۱. نرم‌افزار سیمیا، پیوست کتابی با عنوان *موسیقی شعر حافظ* است. در این کتاب به مقایسه‌ی اوزان غزل‌های حافظ و دو شاعرهم‌عصرش، خواجوی کرمانی و سلمان ساوجی، پرداخته شده و پژوهشگر کتاب و طراح نرم‌افزار، محمدجوادعظیمی، در سال ۱۳۸۸ به این کار همت گماشته است. این نرم‌افزار ده مؤلفه‌ی زبان‌شناسی و عروضی را در هر بیت گزارش می‌دهد که عبارت‌اند از: تکرار واج، توزیع آوایی، خوشه‌های همخوان، نمودار هجاها، نمودار واکه‌ها، همسانی هجاها، تطابق واژه‌های بیت با رکن‌های الگوی وزنی، تغییر کمیت واکه و جایگاه قافیه در شعر. از محدودیت‌ها و دشواری‌های این نرم‌افزار می‌توان به آوانگاری دشوار و در برخی موارد بسیار دشوار اشاره کرد. همچنین این نرم‌افزار روی سیستم عامل xp و ورژن‌های سازگار ابتدایی کاربرد دارد.

منابع

ابوعلی‌سینا. (۱۴۰۵). *الشفا*. به‌تحقیق عبدالحمید صبره و همکاران، قم: مکتبه آیه‌الله مرعشی.

اخوان‌الصفا. (۱۳۸۰). *رسائل*. ترجمه‌ی محمد شهریاری، تهران: نگاه معاصر.

امیرخسرو دهلوی. (۱۹۶۲). *شیرین و خسرو*. مقدمه‌ی غضنفر علی یف، مسکو: خاور.

ـــــــــــــــ (۱۹۶۵). *مجنون و لیلی*. مقدمه‌ی طاهراحمد اوغلی محرم اوف، مسکو: آکادمی‌علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان و انستیتوی خاورشناسی.

ـــــــــــــــ (۱۹۷۲). *هشت بهشت*. تصحیح جعفر افتخار، مسکو: آکادمی‌علوم جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان و انستیتوی خاورشناسی.

ـــــــــــــــ (۱۹۷۵). *خضرخان و دولرانی*. تصحیح محمد وفا، دوشنبه: دانش.

بهادری، محمدجلیل؛ شیری، علی اکبر. (۱۳۹۲). «نقش و کارکرد آواها در شعرفارسی (با بررسی شعر حافظ)». *زیباشناسی ادبی*، دوره‌ی۴، شماره‌ی۱۷، صص۸۴-۱۱۷.

پارساپور، زهرا. (۱۳۸۳). *مقایسه‌ی زبان غنایی و حماسی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامه نظامی*. تهران: دانشگاه تهران.

حسن دهلوی. (۱۳۸۳). *عشق‌نامه*. به‌اهتمام احمد بهشتی شیرازی و حمیدرضا قلیچ‌خانی، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

حق‌شناس، علی‌محمد. (۱۳۷۴). *آواشناس (فونتیک)*. تهران: آگاه.

خواجوی کرمانی، محمودبن علی. (۱۳۵۰). *گل و نوروز*. به‌کوشش صدالدین عینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ـــــــــــــــــــــــ (۱۳۷۰). *همای و همایون*. به‌کوشش صدالدین عینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

دیهیم، گیتی. (۱۳۵۸). *درآمدی بر آواشناسی عمومی*. تهران: دانشگاه تهران.

ذاکری، گیتا و همکاران. (۱۳۹۶). «آوا و معنا در شاهنامه». *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، سال۹، شماره‌ی۱، بهار، پیاپی ۳۱، صص ۹۸-۱۲۰.

ریپکا، یان. (۱۳۸۳). *تاریخ ادبیات ایران*. ترجمه‌ی ابوالقاسم سری، تهران: سخن.

سلمان ساوجی. (۱۳۴۸). *جمشید و خورشید*. به‌اهتمام پ. اسموس و فریدن وهمن، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

شهبازی، اصغر و همکاران. (۱۳۹۱). «الگوی بررسی زبان حماسی». *پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، دوره‌ی ۱۰، شماره‌ی ۲۴، بهار، صص ۱۴۳- ۱۷۹.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۳۹). *تاریخ ادبیات ایران*. ج۵، تهران: سیروس.

عظیمی، محمدجواد. (۱۳۸۸). *موسیقی شعر حافظ*. تهران: نشر دانشگاهی.

عیوقی. (۱۳۴۳). *ورقه و گلشاه*. به اهتمام ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.

فخرالدین اسعدگرگانی. (۱۳۳۷). *ویس و رامین*. به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: اندیشه.

قویمی، مهوش. (۱۳۸۳). *آوا و القا: رهیافتی به شعر اخوان ثالث*. تهران: هرمس.

مشتاق مهر، رحمان؛ بافکر، سردار. (۱۳۹۵). «شاخص‌های محتوایی و صوری ادب غنایی». *پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*، سال ۱۴، شماره‌ی ۲۶، بهار و تابستان، صص ۱۸۳-۲۰۲.

مشکات‌الدینی، مهدی. (۱۳۷۰). *دستور زبان بر پایه‌ی نظریه‌ی گشتاری*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

نزاری قهستانی. (۱۳۹۴). *مثنوی ازهر و مزهر*. به‌کوشش محمود رفیعی، تهران: هیرمند.

نصیرالدین طوسی. (۱۳۶۱). *اساس الاقتباس*. به‌تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.

نظامی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۸). *خسرو و شیرین*. تصحیح حسن وحیددستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰الف). *لیلی و مجنون*. تصحیح حسن وحیددستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

ـــــــــــــــــ (۱۳۹۰ب). *هفت‌پیکر*. تصحیح حسن وحیددستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

نیکوبخت، ناصر. (۱۳۸۳). «صوت آواها و نظریه منشاء زبان». *پژوهش‌های ادبی*، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۳، صص ۱۱۵-۱۳۳.

وحیدیان‌کامیار، تقی. (۱۳۷۵). *فرهنگ نام‌آوایی فارسی*. مشهد: دانشگاه فردوسی.

Brown, Keith. ed. (2004). *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Amsterdam: Elsevier.

Bussmann, Hadumod. (2006). *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. Translated and edited by Gregory Trauth and Kerstin Kazzazi, London and New York: Routledge. This edition published in the Taylor & Francis e-Library.

Crystal, David. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. 6th ed., Singapore: Blackwell Publishing.

Genette, Gerared. (1980). *Narrative Discourse*. Trans: J. E. Lewin. Ithaca: Cornell Univercity Perss.

Grammont, Maurice .(1960). *Traite de phonetique, Delagrave*. Paris.