



## Sound symbolism in the poems of Mehdi Akhavan-Sales based on Hinton's theory

Mohammad Torabi<sup>1</sup>, Hassan Mohammadyan<sup>2</sup>

Received: 2024 /05/06

Accepted: 2024/11/09

### 1. Introduction

Phonetic symbolism is a semiotic study of linguistic and literary texts that explores the relationship between phonetic signs and the meanings they evoke. While Saussure's concept of the conventional relationship between signifier and signified remains relevant, research has shown that factors like auditory and visual elements, proximity, and specific sound sequences also influence semantic evocation. In literary texts, these factors are crucial for creating imagery and conveying meaning to readers. Hinton and colleagues (1994) categorized phonetic symbolism into four types: Corporeal, imitative, synesthetic, and conventional, based on the level of evocation. This study examines the poetry of Mehdi Akhavan-Sales (M. Omid) through the lens of Hinton 's framework, expanding the definition of phonetic symbolism to include any co-occurrence or proximity of phonetic signs that surpasses the direct signifier-signified relationship. The characteristics of phonetic symbolism have been classified into four types: concrete, imitative,

---

#### How to Cite:

Torabi, M; Mohammadyan, H (2025), Sound symbolism in the poems of Mehdi Akhavan-Sales based on Hinton's theory, *Journal of Language Research*, 17 (56), 121-153.

<https://doi.org/10.22051/jlr.2024.45484.2432>

homepage: <https://zabanpazhuhi.alzahra.ac.ir>

1. PhD student, Faculty of Foreign Language, Linguistics Department, Isfahan University, Isfahan, Iran (corresponding author); [mohammadtorabi@fgn.ui.ac.ir](mailto:mohammadtorabi@fgn.ui.ac.ir)

2. PhD in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandaran, Babolsar, Iran; [hasanmohamadyan@umz.ac.ir](mailto:hasanmohamadyan@umz.ac.ir)



Copyright © 2025 The Authors. Published by Alzahra University. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited; and does not alter or modify the article.

synesthetic, and conventional, as outlined in recent research by Hinton and colleagues (1994).

## 2. Methodology

The aim of this research is to analyze the symbols in Mehdi Akhavan-Sales' poems to identify aesthetic elements that can guide the analysis of contemporary Iranian poetry. Key questions we seek to answer include:

1. Which type of sound symbolism did Mehdi Akhavan-Sales utilize more in his poetry?
2. Is sound symbolism a notable and prominent stylistic feature in the poetry of Mehdi Akhavan-Sales?
3. What role do the evocative elements in the poems of Mehdi Akhavan-Sales play in creating interaction between the reader and the text?

In this study, poems from three collections, "Zemestan" (1956), "Akhar Shahnameh" (1959), and "Az In Oosta" (1965) were examined. Elements that were indicative of evocative and imagery-rich language were extracted and analyzed. The frequency of these elements was evaluated from a stylistic perspective, and their connotations and meanings were assessed in terms of their emotional impact and the transmission of the poem's message. Concrete and abstract symbols, both verbal and composite, were classified and analyzed based on the Hinton continuum. While our main focus was on the aforementioned books, three other books by Mehdi Akhavan-Sales were also considered to enhance and complement the discussion: "Dar Hayat Koochak Paez" (1976), "Zendegi Migoyad Ama..." (1978), and "Doozakh Ama Sard" (1978).

## 3. Discussion and Analysis

Various definitions of human language have been presented by linguists such as Saussure, Bloomfield, and Martiteh, all of which emphasize that language is a system of phonetic signs used for communication. Vowels play a crucial role in this system, serving as the building blocks of words and conveying emotional values through pronunciation. In addition to facilitating communication, language is also used for self-expression and personal reflection. In literature, poets and writers often

utilize phonetic symbolism to enhance the aesthetic quality of their work and convey their thoughts more vividly. Through techniques such as repetition, rhyme, and meter, they create a musicality in their language that adds depth and beauty to their writing. This use of phonetic imagery has been a common practice in poetry throughout history, with poets like Rumi employing it in their works to evoke specific emotions and meanings.

Literary critics have recognized the evocative power of vowels and sounds in poetry, describing them as having musical connotations that contribute to the overall effect of the text. In Persian poetry, certain vowels are associated with specific meanings, and poets often use phonetic symbolism to convey their beliefs and ideas in a unique and impactful way. This approach has led to the development of new literary styles and genres, with poets like Nima and Akhavan-Sales pioneering the use of phonetic features in their work. In Persian poetry, certain vowels carry specific meanings and evoke particular emotions for the listener. Contemporary Iranian poets often utilize phonetic symbolism to convey their beliefs and thoughts. This technique has led to the creation of new literary styles and genres. Poets like Nima and Akhavan-Sales have prominently used phonetic features in their work. The poets of the seventies emphasized the sensory use of physical sound tools in poetry. Additionally, in the Persian language, certain phrases and word combinations are linked to phonetic symbolism, such as "a" for emphasis, "o" for significance, and "ke" for diminution.

#### 4. Results

Akhavan's poetry is characterized by a high frequency of phonetic symbolism elements, a unique feature that sets him apart from other Nimaic poets. His use of evocative and imagery elements can be classified into Corporeal (120 cases), imitative (40 cases), synesthetic (21 cases), and conventional (2 cases) symbols. This aspect of his style has not been previously explored, but it plays a significant role in enhancing the epic tone and narrative nature of his poetry. Akhavan explores themes of none and never in his poetry, creating a dialogue with the reader through evocative imagery. His use of phonetic elements, vocatives, and address words influences the reader's performance of the poem, transforming it into

a dynamic experience. By incorporating archaic, colloquial, and common language elements, Akhavan's poetry showcases his mastery of word formation. The poet's intentional use of consonants and vowels evokes a range of emotions, enhancing the intimacy and empathy in his work. Through linguistic nuances and emotive language, Akhavan's poetry conveys implicit emotions and concepts to the reader.

**Keywords:** Akhavan Sales; motivation; sound symbolism, transparency





## نمادپردازی آوایی در شعرهای نیمایی مهدی اخوان ثالث بر پایه دیدگاه هینتون

محمد ترابی<sup>۱</sup>، حسن محمدیان<sup>۲</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۱۹

### چکیده

نمادپردازی آوایی، به نشانه‌های زبانی ویژه‌ای می‌پردازد که رابطه میان دال و مدلول بیش از آنکه قراردادی باشد، برآمده از نوعی رابطه طبیعی است. اگرچه بنابر اصل بنیادین سوسوری قراردادی بودن رابطه میان دال و مدلول، همچنان معتبر است ولی پژوهش‌های دیگری نیز انجام گرفته که نشان می‌دهند برخی روابط معنادار میان تعدادی از دال و مدلول‌های زبانی وجود دارد که به نظر می‌رسد عوامل شنیداری، دیداری، مجاورت، توالی خاص واج‌ها و مانند آن نیز در ایجاد برانگیختگی معنایی و نسبت میان دال و مدلول نقش ایفا می‌کنند. به‌ویژه متون ادبی از این عوامل برای ایجاد تصاویر و انتقال معنا به مخاطب بسیار سود می‌جویند. هینتون و همکاران (Hinton et al, 1994) در تحلیل ارتباط میان صورت و معنا، هر نوع ارتباط انگیزخته میان نشانه و معنا را نمادپردازی آوایی نامیده و براساس میزان انگیزختگی، آن را به چهارگونه عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی گروه‌بندی کرده‌اند. در این پژوهش، شعر مهدی اخوان ثالث (م. امید) براساس دیدگاه

### استناد به مقاله:

ترابی، محمد؛ محمدیان، حسن (۱۴۰۴)، نمادپردازی آوایی در شعرهای نیمایی مهدی اخوان ثالث بر پایه دیدگاه هینتون، *زبان پژوهی*، ۱۷ (۵۶)، ۱۲۱-۱۵۳.

<https://doi.org/10.22051/jlr.2024.45484.2432>

homepage: <https://zabanpazhuhi.alzahra.ac.ir>

۱. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، گروه زبان‌شناسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران (نویسنده مسئول)؛ mohammadtorabi@fgn.ui.ac

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران؛ hasanmohamadyan@umz.ac.ir

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. © ۱۴۰۴. ناشر این مقاله، دانشگاه الزهراء است.

این مقاله تحت گواهی زیر منتشر شده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و عدم تغییر یا تعدیل مقاله مجاز است.

Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)



هینتون موردبررسی قرار گرفته است و در کنار آن، با قدری گسترش معنایی، اصطلاح «نمادپردازی آوایی» برای هرگونه هم‌نشینی یا مجاورت نشانه‌های آوایی به کاررفته است که به ایجاد یک معنای ضمنی، فراتر از رابطه مستقیم دال و مدلول، انجامیده است. به شیوه تحلیلی و آماری، واژگان انگیکخته از سه دفتر اصلی شعر اخوان (زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا) استخراج و تحلیل شده است. فراوانی عناصر نمادپردازی آوایی در شعر اخوان تائنده‌ای است که آن را باید یکی از ویژگی‌های اصلی سبک اخوان دانست، استفاده درست شاعر از واژگان انگیکخته و تصویرگونه، افزون‌بر پیام، حس و حال و عواطف شاعر را نیز به خواننده منتقل می‌کند و برانگیزاننده خشم، عذوفت، تفاخر و تحسّر، اندوه، شادی و مانند آن در خواننده است. استفاده گسترده اخوان از عناصر ندایی و انواع منادا، کلام را به یک گفتگوی دوسویه تبدیل می‌کند و با انتقال حس هم‌دلی، بر صمیمیت شعر او می‌افزاید. او با استفاده هدفمند از واج‌های همخوان و واکه، از خصوصیت القایی واج‌ها و نشانه‌های انگیکخته زبانی برای انتقال احساس و مفاهیم ضمنی، فراتر از روابط دال و مدلول، در شعر خود سود می‌جوید.

**واژه‌های کلیدی:** اخوان ثالث (م. امید)، انگیکختگی، تصویر گونگی، نمادپردازی آوایی، هینتون.

## ۱. مقدمه

چه رابطه‌ای میان صورت‌های آوایی و معانی موردنظر آن وجود دارد؟ قدیمی‌ترین پاسخ‌ها که رابطه طبیعی میان صورت آوایی و معنایی واژگان را موردتوجه قرار می‌داد، به گفتمان افلاطونی می‌رسد: «موضوع اصلی رساله کراتیلوس مناظره‌ای است در این باب که منشأ زبان کدام است و رابطه میان واژه و معنای آن چگونه است؟ آیا این رابطه بر بنیاد نوعی سنخیت طبیعی استوار است که احیاناً میان صورت واژه و معنای آن وجود دارد یا خود نتیجه نوعی قرارداد و توافق است؟ هر دو نظر از سوی طرف‌های مناظره موردبحث و بررسی قرار می‌گیرند بی آنکه هیچ نتیجه قطعی و معینی از این رهگذر به دست آید. استدلال‌های طبیعت‌مداران، تکیه بر پایگاه و اعتباری داشت که نام‌آواها در واژگان هر زبانی دارند؛ همچنین بر مقوله عام‌تری که به ساخت واجی برخی از واژه‌ها مربوط می‌شود و خود به نام نمادپردازی آوایی خواننده می‌شود...» (Robbins, 1967: 47). بر اساس دیدگاه سوسور<sup>۱</sup> به سال ۱۹۱۶ که زبان‌شناسی نوین بر آن بنیان نهاده شده است، رابطه میان صورت و معنا (دال و مدلول) رابطه‌ای قراردادی است (Saussure, 2023: 99) ولی سوسور رابطه طبیعی میان برخی واژگان (مثل نام‌آواها) و معانی موردنظر آن‌ها را انکار نمی‌کند ولی این

صورت‌ها را سازنده نظام زبان نمی‌داند سهم آن را به نسبت واژگان و ساختارهای موجود ناچیز می‌داند و بیان می‌کند که این واژگان نیز براساس ساخت‌های آوایی و ساختار، از زبانی به زبان دیگر متفاوت است (همان، ۱۰۰-۱۰۱).

از سال ۱۹۲۹ که ساپیر (Sapir, 1929) با انجام پژوهشی، نشان داد که واژه‌های افزاشته بیشتر با مفهوم کوچکی و واژه‌های افتاده، با مفهوم بزرگی مرتبط هستند، نمادپردازی آوایی، (سمبولیسم صدا) با استفاده از داده‌های آماری برای ارتباط بین صدا و معنا در واژه‌ها و انجام آزمایش‌های روان‌شناختی به موضوع فعالیت‌های علمی تبدیل شده‌است. این پژوهش‌ها نشان داده‌اند که در بخش‌هایی از زبان، رابطه میان دال و آن‌چه که در مدلول هست، ارتباطی از نوع شباهت یا تصویرگونه وجود دارد که اولمان آن را شفافیت<sup>۱</sup> آوایی و دیگران انگیختگی<sup>۲</sup> آوایی نامیده‌اند (Sharifi Moghadam & Mehrara, 2018: 61) «آشکارترین نمونه‌های انگیختگی آوایی در واژه‌های نام‌آوا دیده می‌شود که ارتباط بین صورت نشانه و مصداق آن، دارای شباهتی از نوع تقلید است... همچنین اصوات ... اما در شکل‌های پیچیده‌تر، یک یا چند صدا در سطح صورت با یک یا چند ویژگی در سطح معنا، در ارتباط‌اند (همان، ۶۴). آهلر و زلاتو (Ahlner & Zlatev, 2010) موارد زیر را مرتبط دانسته‌اند: ارتباط همخوان‌های بریده بی‌واک با مفاهیم سختی، تندی و تیزی صداهای رسا با مفهوم لطافت و نرمی (Ahlner & Zlatev, 2010: 311) و واژه گرد پسین با مفاهیم بزرگی و گردی. وحیدیان کامیار (Vahidian Kamyar, 1996) واژه /O/ را در زبان فارسی با مفهوم بزرگی و عظمت در ارتباط دانسته‌است، در واژه‌های بُزُرگ، کُلفت، گُنده، نُپُل، گامبو و مانند آن (Vahidian Kamyar, 1996: 11). همچنین اندیشمندان گوناگون در زبان‌های مختلف، در رابطه با رابطه واج‌های گوناگون در مؤثر بودن سخن یا تأثیرگذاری شعر بحث و بررسی‌های گوناگون انجام داده‌اند و حتی این شیوه را در فرهنگ ایرانی نیز بسیار پرسابقه دانسته‌اند که در آرای ابن سینا و اندیشمندان دیگر نیز وجود دارد (همان، ۲۸). شفیع‌ی کدکنی (Shafi'i Kadkani, 2006: 10) گونه‌ای از آن را با نام طرح آوایی یا الگوی صوتی<sup>۳</sup> (همان، ۲۸۶) یاد کرده‌است.

در زبان‌شناسی سوسور، واج‌ها تنها بخشی از ساختمان نشانه بودند ولی در نگرش‌های تازه‌تر، جایگاه واج‌ها تغییر کرده‌است. «روشن است که واج‌ها به‌جز نقش‌های تمایزدهنده یا مرزنا، اغلب نقش‌های دیگری نیز برعهده می‌گیرند، در این جا مقصود ما بیشتر نقش زیبایی‌آفرین است که

---

1. transparency  
2. motivation  
3. Sound Pattern

معمولاً توجه چندانی به آن نمی‌شود...» (Martinet, 1955: 57). همچنین می‌توان در این مورد «ارزش‌های عاطفی‌ای» را مطرح کرد که نوع تلفظ یک واج نمایانگر آن است. چه بسا نوع خاصی از تلفظ یک واج، عامیانه‌تر یا طبیعی‌تر یا فاضلانانه‌تر یا مصنوعی‌تر به نظر برسد (همان، ۵۸). همچنان که در زبان فارسی، کشش بیش از اندازه واکه کوتاه /e/ در هجای آغازین فعل‌های امر، ماضی یا مضارع، غیرعادی یا تمسخرآمیز جلوه می‌کند ولی کشش بیش از اندازه همین واکه در پایان واژه‌ها یا در میان مضاف و مضاف‌الیه، به همان اندازه ناروا نیست و در برخی کاربردهای ادبی و هنری خود، الزامی نیز هست. از سوی دیگر اگرچه ایجاد ارتباط، وظیفه نخستین و مرکزی زبان باقی می‌ماند، «بعضی از محافل با ارائه امر ارتباط به‌عنوان عملاً تنها وظیفه زبان، شاید مسائل را از آنچه هست ساده‌تر کرده‌باشند. انسان اغلب زبان را برای بیان درون خویش به کار می‌برد یعنی برای آنکه به یاری واژه‌ها اندیشه خود را دقیق‌تر ارائه کند بدون اینکه چندان به واکنش‌های دیگران اهمیتی بدهد و نیز در بسیاری موارد برای آنکه شخصیت وجودی خود را برای خود و برای دیگران تثبیت نماید.» (همان، ۵۹) انسان، افزون‌بر حدیث نفس، کوشش می‌کند به یاری واژه‌ها، اندیشه خود را «زیباتر» ارائه کند. در این نوشتار، براساس تعریف و تقسیم‌بندی هیتون، نمادپردازی آوایی عبارت است از مطالعه رابطه واج‌ها و معانی ویژه‌ای که آن‌ها بر می‌انگیزانند (Hinton et al, 1994: 1-6). این رابطه به چهارگونه تقسیم شده که در این مقاله موردنظر بوده‌است.

## ۲. پیوستار نمادپردازی آوایی هیتون

هیتون و همکاران (Hinton et al, 1994) رویکرد جدیدی را برای بررسی ارتباط میان آوا و معنا پیشنهاد می‌کنند. در این تحلیل، هر نوع ارتباط انگیخته، نمادپردازی آوایی نامیده می‌شود و منظور از آن هرگونه شفافیت یا انگیختگی با هر میزان یا نسبتی است که ویژگی‌های صوتی آوایی را با ویژگی‌های معنایی در درون زبان و یا با مصداق خارج از زبان ارتباط می‌دهد (Sharifi Moghadam & Mehrara, 2018: 60). این الگو بین دو اصل انگیختگی و اختیاری بودن واژگان تعارضی نمی‌بیند؛ افزون‌بر تأیید اصل قراردادی بودن رابطه دال و مدلول، ارتباط طبیعی بین صوت و معنا را مهم می‌داند. آن‌ها نشانه‌های انگیخته را با توجه به میزان انگیختگی و شفافیت به چهار دسته عینی، تقلیدی، ترکیبی (حس آمیخته) و قراردادی دسته‌بندی می‌نمایند که سرانجام به روی پیوستاری از حداکثر تا حداقل شفافیت یا انگیختگی قرار می‌گیرد، بنابراین همه نشانه‌ها، درجاتی از تصویرگونگی دارند.

## ۲-۱. نمادپردازی عینی<sup>۱</sup>

در این حالت گوینده برای بیان وضعیت درونی خود (از جمله احساسی و فیزیکی)، از صداها یا الگوهای لحنی ویژه استفاده می‌نماید. این صداها دربرگیرنده صداهای غیرارادی و طبیعی مانند سکسکه و سرفه هستند که در بیشتر موارد شاخص یک بیماری یا حالت درونی هستند. بیشتر نمادهای صداهای بدنی معمولاً صورت نوشتاری ندارند. گفته‌های نمادین جسمانی مستقیماً با وضعیت عاطفی یا فیزیکی گوینده گره خورده است و به این ترتیب در گفتار، نمی‌توان به راحتی عینیت ارجاعی آن‌ها را یافت. در این نشانه‌ها رابطه بین صورت و معنا کاملاً مستقیم و آشکار هست و از برانگیختگی بالایی برخوردار است و عمدتاً جنبه جهانی و عمومی دارد: در همه جای دنیا سرفه و یا سکسکه نشانه روشنی است که از یک نقص بدنی حکایت می‌کند و خارج از زبان درک می‌شود. نامتعارف بودن، سادگی ساختاری و نبود صورت نوشتاری، آن‌ها را به حوزه‌ای از گفتار انسان تبدیل می‌کند که مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. اصوات عاطفی نیز در این دسته قرار دارند که برای بیان حالات روحی، احساسات و عواطف گوینده از جمله تحسین، تعجب، تنبیه، امید، آگاهی، خشم، تمسخر، توهین، اعتراض، تحقیر و مانند آن) به کار می‌روند. وحیدیان کامیار بیان می‌کند که اصوات عاطفی چون از درون و دل انسان سرچشمه گرفته‌اند و به‌طور طبیعی از نهاد انسان برمی‌آیند، تعدادی از آن‌ها در زبان‌های مختلف یکسان هستند (Vahidian Kamyar, 1996: 12).

## ۲-۲. نمادپردازی تقلیدی<sup>۲</sup>

نام‌آواها از عناصر شاخص این دسته به‌شمار می‌آیند. نام‌آواها از صداهای موجود در طبیعت یا صدای حیوانات تقلید شده‌اند؛ مانند (آسمان) گرمب، شرشر (آب)، جرینگ (شکستن شیشه)، چهچهه (بلبل) و قوقولی قوقو (خروس). نام‌آواهای عاطفی نیز در دسته نام‌آواها قرار دارند؛ مانند قهقهه (خنده)، هن‌وهن (ناشی از خستگی) یا آه به هنگام درماندگی از زبان برمی‌آید (Vahidian Kamyar, 1996, 34). این گروه به‌اندازه گروه نخست فرآورده احساسات و یا عاطفه نیستند بیشتر از محیط بیرون سرچشمه گرفته و جنبه فرازبانی دارند. «همه نام‌آواها دقیقاً پژواک صدا نیستند؛ به عبارت دیگر رابطه‌ای طبیعی میان لفظ و معنای نام‌آواها به صورت کامل و دقیق وجود ندارد... اما چیزی که اهمیت دارد این است که کمابیش تا آنجا که امکان دارد میان دال و مدلول رابطه طبیعی موجود است. مثلاً گرچه میان لفظ فاخته و خود این پرنده هیچ رابطه طبیعی

1. corporeal sound symbolism

2. Imitative sound symbolism

نیست اما میان لفظ کوکو و این پرنده رابطه طبیعی است؛ زیرا کوکو صدای فاخته است.» (همان، ۳۴)

## ۲-۳. نمادپردازی ترکیبی<sup>۱</sup> (حس آمیخته)

نمادپردازی ترکیبی، فرآیندی است که در آن واژه‌ها، همخوان‌ها و زبرزنجیری‌های خاصی انتخاب می‌شوند تا ویژگی‌های بصری، لمسی یا حس عمقی اشیاء مانند اندازه یا شکل را نشان دهند؛ نماد اندازه (بزرگی/کوچکی) نشان‌دهنده رابطه بین کیفیت واحدهای صوتی و شاخص‌های اندازه در زبان‌های طبیعی است. این فرض نشان می‌دهد که واحدهای صوتی خاصی برای عبارات بزرگ/کوچک در زبان‌ها استفاده می‌شود (Hinton et al, 1994: 1-6). برای نمونه از واژه‌های پهن و ضخیم برای نام‌گذاری مفاهیم بزرگ و گسترده و از واژه‌های باریک و نازک برای مفاهیم کوچک‌تر، ضعیف‌تر و سبک‌تر استفاده می‌شود، و حیدیان کامیار (Vahidian Kamyar, 1996: 11) می‌نویسد: واژه‌هایی که دارای واژه /o/ هستند، بر بزرگی دلالت دارند مانند بزرگ، درشت، کلفت، گنده. یا واژه‌هایی که واژه /i/ دارند، بر کوچکی دلالت می‌کنند مانند ریز، ظریف، باریک، تیز، ریزه. او‌هالا این ویژگی را در ده زبان مختلف نشان داده‌است (Ohala, 1997: 100)

شکیبایی فر و صیادی‌نژاد (Shakibaiefar & Sayadinejad, 2022) اشاره می‌نمایند که در زبان عربی اصوات /o. u. a/ که بم هستند، حالت آرامش، وقار، وحشت و بزرگی را القا می‌کنند و صداهای زیر /a, I, e/ بیانگر حرکات سریع، کوچکی و عواطف تند و همچون عشق و سرمستی هستند. در سطح همخوان‌ها بیان پایایی آواهای انسدادی همچون /b, d, t, k/ القاگر صداهای بلند و تداعی‌کننده مفاهیم کوبندگی، شدت و صلابت است (Shakibaiefar & Sayadinejad, 2022: 96). صدای [ʃ] در زبان‌های مختلف دارای مفهوم روشنایی است: در زبان ترکی گونه استانبولی، ışıq, ışıl ışıl, şıkır şıkır, şık, şaşaa شمس در عربی، شنایو<sup>۲</sup> در چینی (به معنای درخشیدن) (Gümüş, 2021: 7) خورشید، درخشش، روشنی و شعله در فارسی. در نظریه هیتون این گروه نسبت به دو گروه نمادپردازی تقلیدی و نمادپردازی عینی، از برانگیختگی و شفافیت کم‌تری برخوردار است.

## ۲-۴. نمادپردازی قراردادی<sup>۳</sup>

نشانه‌های این دسته، بیانگر ارتباط قیاسی برخی واج‌ها و خوشه‌ها، با معانی معین است. برخی

---

1. Synesthetic sound symbolism  
2. Shānyào  
3. Conventional sound symbolism

خوشه‌های صوتی، که از دو یا چند واج تشکیل می‌شوند، در هجای اول یا آخر ریشه یک واژه با هم می‌آیند و کمابیش معانی یکسانی را در ریشه‌های مختلف نشان می‌دهند. برای نمونه در زبان انگلیسی توالی /gl/ بر نور و روشنی دلالت دارند: glitter, glisten, glow, glimmer. در کتاب زبان بلومفیلد (Bloomfield, 1973: 245) نمونه‌های گوناگونی از این خوشه‌های آوایی در زبان انگلیسی به چشم می‌خورد: برای نمونه واژه‌هایی که با/sn/ شروع می‌شوند معنی خزیدن را القا می‌کنند: snake, snail, sneak, snoop. واژه‌هایی که در آن‌ها توالی دو واج/fl/ به کار رفته‌اند در خود مفهوم نور متحرک دارند: flash, flare, flame این الگو در بیشتر زبان‌ها مشاهده می‌شود: برای نمونه در زبان عربی نیز مجاورت دو همخوان /zm/ در واژه‌هایی مانند «زَمَزَم»، «زَمَجْر»، «زَمَجْر»، «زَمَل» بر مفاهیم مرتبط با صوت، همچون سخن گفتن، فریادزدن و آوازخواندن دلالت دارند (Shakibaiefar & Sayadinejad, 2022: 96). در زبان ترکی گونه استانبولی توالی دو همخوان /rt/ با معنای انفجار و ناگهانی بودن مرتبط هستند (Akyıldız, 2017: 22-23). در زبان یونانی توالی همخوان‌های ts(i) با معنای نیش زدن و یا گاز گرفتن همراه است: Tsúzo (نیش)، tsukniða (گزنه)، tsúxtra (یک چتر دریایی گزنده)، tsim(b)úri (حشره گزننده کوچک)، tsi(m)bó (نیشگون گرفتن)، tsatízo (من اذیت می‌کنم) (Hinton et al, 1994: 224). نشانه‌هایی که در این گروه قرار می‌گیرند، برخلاف گروه‌های قبلی بیرون زبانی نیستند: به جنبه نمادین و قراردادی بیشتری سوق می‌یابند و ویژگی‌هایی آن‌ها عمدتاً درون‌زبانی بوده و مربوط به زبان خاصی هستند. یعنی توالی واج‌هایی که در یک زبان دلالت بر مفهومی دارند، در زبان دیگر آن رابطه معنایی را ندارند؛ بنابراین نسبت به گروه‌های قبلی از کمترین شفافیت معنایی برخوردار بوده و به بیشترین مقدار تیرگی معنایی سوق می‌یابند.

### ۳. نمادپردازی آوایی و نگاهی به پژوهش‌های انجام‌شده

پژوهش‌های انجام‌شده در زبان فارسی که مرتبط با مفهوم نمادپردازی و تصویرگونگی آوایی باشند، اندک و انگشت‌شمارند ولی راهنمای بحث ما در این مقاله بوده‌اند. مهم‌ترین آثار نوشته شده، به ترتیب تاریخ چاپ، به این شرح‌اند:

احتمالاً نخستین بحثی که مرتبط با مبحث امروزمین نمادپردازی آوایی در زبان فارسی نوشته شده‌است، فصل پنجم کتاب معناشناسی (Ekhtiyar, 1969) نوشته اختیار است که زیر عنوان «درجات رابطه شکل کلمه با معنی»، در چندین صفحه از صورت شفاف و تیره واژه‌ها بحث کرده و سطح واژگانی و صرفی و نحوی زبان را از دیدگاه عوامل پدیدآورنده انگیزه (motivation) یا

نابودکننده آن، بررسی کرده‌است، ولی از میان ده‌ها نمونه‌ای که از زبان‌های انگلیسی و آلمانی و فرانسه آورده، نمونه‌های زبان فارسی به چند مورد گذرا محدود شده‌است.

باطنی (Bateni, 1995) مقاله‌ای با نام «کلمات تیره و شفاف: بحثی در معناشناسی» در شماره‌های دوم و سوم مجله سخن سال ۱۳۵۶ ش. منتشر کرده که بعدها در کتاب درباره زبان دوباره چاپ شده‌است. این مقاله، قسمت اعظم واژگان هر زبان را واژه‌های تیره معرفی می‌کند ولی برخی واژه‌ها نیز به شکلی القاکننده معنی خود هستند که این ویژگی القایی، انگیزش (motivation) نامیده می‌شود. در این مقاله از سه گونه انگیزش شامل انگیزش آوایی، انگیزش صرفی یا ساختی و انگیزش معنایی بحث شده است. باطنی استعاره را از عوامل ایجاد انگیزش معنایی دانسته‌است. همچنین در فراز دوم مقاله، عوامل و زمینه‌های ازدست‌رفتن انگیزش با شواهد و نمونه‌های زبانی مورد بررسی قرار گرفته‌است.

وحیدیان کامیار (Vahidian Kamyar, 1996) در بحث‌های مقدماتی کتاب «فرهنگ نام‌آوا در زبان فارسی» ضمن تعریف نام‌آواها و روش‌های شناخت آن، شواهد ثال‌ها و نمونه‌هایی از آثار ادبی آورده و در مورد خاصیت القایی واج‌ها و پژوهش‌های غیرایرانی مرتبط با آن‌ها سخن گفته‌است. از مباحث‌های این کتاب در این مقاله بهره برده‌ایم که در جای خود با ارجاع‌های مناسب آمده‌است.

در مقاله «مقایسه انگیزش آوایی در فاصله زمانی دویست ساله»، شریفی و عرفانیان (Sharifi & Erfanyan, 2012)، عمدتاً براساس مباحث‌های باطنی و کامیار، با مقایسه هشت متن (چهار سفرنامه از اوایل دوره قاجار و چهار سفرنامه از پنجاه سال اخیر) و انتخاب پنج صفحه از هر کتاب و ۷۰۰ واژه از هر متن، در نهایت به این نتیجه رسیده‌اند که در شمار واژگان انگیزخته و نیمه‌انگیزخته زبان فارسی امروز و دویست سال گذشته، تغییر معناداری مشاهده نشد.

در مقاله «بررسی کارکردهای نام‌آوا در هشت کتاب سپهری»، بیابانی و همکاران (Biyabani et al, 2016) با آوردن تعداد انگشت‌شماری از نام‌آواهای موجود در هشت کتاب سپهری، نام‌آوا را از برجسته‌ترین ابزارهای شعری سپهری دانسته‌اند. همچنین، به ادعای نویسندگان مقاله، زبان‌شناسانی همچون اوتویسپرسن، هر واژه‌ای را که میان لفظ و معنای آن رابطه‌ای طبیعی و ذاتی وجود داشته باشد، نام‌آوا نامیده‌اند و به دیدگاه هینتون نپرداخته‌اند و تقسیمات او را نیز در نظر نگرفته‌اند.

در مقاله «پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار حافظ برمبنای نظریه هینتون»، شریفی مقدم و مهرآرا (Sharifi Moghadam & Mehrara, 2018)، به بررسی انواع روابط انگیزخته و فراوانی آن

در اشعار حافظ برمبنای پیوستار پیشنهادی هیتون و همکاران (Hinton et al, 1994) پرداخته‌اند. هر غزل به‌عنوان یک واحد تحلیلی در نظر گرفته شده و بیت‌هایی از آن که دارای واژگان انگیزنده بوده‌اند، از نظر نوع آن دسته‌بندی و تجزیه و تحلیل آماری شده‌است. آن‌ها نتیجه گرفته‌اند که بر روی محور تصویرگونگی، هر چه به سوی شفافیت بیشتر پیش رویم، بر تعداد و فراوانی نشانه‌ها افزوده می‌شود.

در مقاله «پیوستار نمادپردازی آوایی در اشعار نزار قبانی؛ برپایه نظریه هیتون»، شکیبایی‌فر و صیادی‌نژاد (Shakibaiefar & Sayadinejad, 2022) به بررسی شعر نزار قبانی پرداخته‌اند ولی به یافته‌هایی مشابه با شریفی مقدم و مهرآرا (Sharifi Moghadam & Mehrara, 2018) رسیده‌اند.

در مقاله حاضر که نخستین مقاله در بررسی شعر نیمایی از نظر فراوانی و کاربرد واژگان انگیزنده و نمادپردازی آوایی است، افزون‌بر مطالعه آماری، رابطه دوسویه لفظ و معنا و ارزش زیباشناختی واژه‌ها در شعر نیز مورد توجه قرار گرفته‌است. وجود عنصر نمادپردازی آوایی چه اهمیتی برای انتقال حس، معنا یا پیام شعر به مخاطب دارد و از نظر ارزش هنری و زیباشناختی چه تأثیری بر شعر می‌گذارد؟ در این مقاله افزون‌بر نام آواها، به گونه‌های دیگر واژگان انگیزنده نیز پرداخته شده‌است و همچنین، برخی آرایه‌های ادبی که نتیجه کاربرد آن‌ها ایجاد انگیزش در کلام هنری است، مورد توجه قرار گرفته‌است. با توجه به دسته‌بندی چهارگانه هیتون، دفترهای نیمایی شعر اخوان مورد بررسی و ارزیابی قرار گرفت. همچنین با بیان دلایل کاربرد این گونه واژگان، نشان داده شده‌است که افزون‌بر آن چه هیتون در دسته‌بندی خود بیان می‌کند، به دلیل ساخت مجازی شعر، هم‌نشینی گونه‌های دیگری از ترکیب‌های آوایی که از دیرباز در متون ادبی پدید آمده، هر یک معانی ضمنی گوناگونی را، فراتر از رابطه دال و مدلول واژگانی خود انتقال می‌دهد: مانند احساس شادی، غم، تحقیر، تحسر و موارد مشابه

#### ۴. روش‌شناسی پژوهش

در این بخش به هدف کلی، پرسش‌های پژوهش و نیز شیوه گردآوری و تحلیل داده‌ها اشاره می‌شود.

#### ۴-۱. هدف و پرسش‌های پژوهش

هدف کلی ما در این پژوهش آن است که با بررسی انواع نشانه‌های تصویرگونه و انگیزنده در اشعار اخوان ثالث، به الگویی برای شناسایی برخی از عناصر زیباشناختی اشعار او دست یابیم که بتواند برای موارد مشابه دیگری از بررسی شعر معاصر ایران راهگشا باشد. در این رهگذر برآنیم

که به پرسش‌های زیر پاسخ بدهیم:

۱. اخوان ثالث از کدام‌یک از گونه‌های نمادپردازی آوایی بهره بیشتری برده‌است؟
۲. آیا نمادپردازی آوایی در شعر اخوان یک ویژگی قابل‌اعتنا و برجسته سبک‌شناختی است؟
۳. عناصر انگیزه در اشعار اخوان در ایجاد تعامل بین خواننده و متن چه نقشی دارد؟

#### ۴. ۲. شیوه گردآوری و تحلیل داده‌ها

در پژوهش حاضر، شعرهای سه مجموعه شعر زمستان (Akhavan Sales, 1966)، آخر شاهنامه (Akhavan Sales, 1995) و از این اوستا (Akhavan Sales, 1981) مورد بررسی قرار گرفت و عناصری که یکی از گونه‌های انگیزه‌نگی و تصویرگونگی بودند، استخراج گردید و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. فراوانی این عناصر از دید سبک‌شناختی و دلالت و معنای آن‌ها از دید ارزش‌القایی و انتقال حس و پیام شعر ارزیابی شد. نشانه‌های عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی، براساس پیوستار هینتون طبقه‌بندی و بررسی شده‌است. برای تکمیل و تقویت بحث، سه کتاب دیگر اخوان که در رسم و راه نیمایی سروده شده‌اند، (شامل دفترهای: در حیات کوچک پاییز ...، زندگی می‌گوید اما ... و دوزخ اما سرد) (Akhavan Sales, 2011) نیز مورد توجه قرار گرفته‌است. دسته‌بندی هینتون، بیشتر برای تحلیل آماری و کمی کاربرد دارد و عناصر تصویر گونه را از پربسامد به کم‌بسامد طبقه‌بندی می‌کند. ولی در این مقاله، به منظور تحلیل شعر اخوان و اغراض ثانوی استفاده از نمادپردازی آوایی و جنبه‌های هنری آن، در کنار بحث هینتون، با تکیه بر منابع دیگر مانند کامیار (Vahidian Kamyar, 1996)، اختیار (Ekhtiyar, 1969) و باطنی (Bateni, 1995) به تحلیل معنی‌شناختی شعر اخوان نیز پرداخته شده‌است. همچنین، روشی نیز برای پژوهش در معناشناسی شعر فارسی برمبنای نمادپردازی آوایی به دست آمده‌است.

#### ۵. قابلیت استفاده از مفهوم نمادپردازی آوایی برای مطالعه ادبیات فارسی

در نمادپردازی آوایی، واژگان مورد بحث، عملکردی بیش از دلالت محض دارند. برای نمونه، یک نام آوای خاص، تنها بر صدای خاص «دلالت» نمی‌کند بلکه آن را «تجسم و تصویر» می‌کند. اصواتی که برای بیان درد و شادی و تحسر و مانند آن در زبان استفاده می‌شوند، تنها بر درد و شادی و موارد مشابه دلالت نمی‌کنند بلکه در پی «شبه‌سازی» آن در ادراک و احساس شنونده هستند. این تصویرگونگی، نه تنها به منظور انتقال پیام بلکه برای برانگیختن عواطف و احساسات و ایجاد حس همدلی در شنونده، به کار می‌رود. از سوی دیگر، در این کارکرد زبان، بنابه نظر

یاکوبسن تمرکز پیام بر خود پیام، سبب برجسته‌سازی کارکرد هنری و زیباشناختی پیام می‌شود و زبان به ابزار هنری بدل می‌گردد (Makarik, 1993: 31). «یاکوبسن می‌گوید که هنر کلامی پنجره‌ای شفاف به جهان خارج نیست بلکه مات و خود ارجاع است: خودش موضوع خویش است. رولان بارت با بیان این نکته که «شکل» مرجع نهایی ادبیات است از یاکوبسن نیز فراتر می‌رود (همان).»

عوامل گوناگونی که ساختار متن ادبی را تشکیل می‌دهند، اغلب کارکردی دوگانه دارند یعنی افزون‌بر پیام‌رسانی در دایره زبانی دال و مدلول، پیام‌های ضمنی فرازبانی نیز به همراه دارند. برای نمونه، ریتم تند غزل‌های مولانا، به‌خودی‌خود، نشان‌دهنده شور و حال درونی گوینده است. بنابراین هنگامی که او از واژگان ساختگی و مهممل برای بیان مقصود استفاده می‌کند، یکی از محاسن سخن او به‌شمار می‌آید: «در شعر مولوی و حافظ و تغزل‌های منوچهری، این شیفتگی عجیب به اشیا و کلمات را می‌بینم. ... در مولوی، شیء بلافاصله تبدیل به احساس و اندیشه عاطفی می‌شود. علاوه بر اشیا، صداها و حروف زبان نیز تبدیل به احساس می‌شوند. کاری که جیمز جویس در اوایل قرن بیستم در زبان انگلیسی کرد و کوشید بسیاری از صداها را، از مفاهیم عاطفی و روانی برخوردار کند، ... مولوی قرن‌ها پیش انجام داده است. به این غزل او [منسوب به مولوی] بنگرید:

۱. عَفَّ عَفَّ هَمِي زَنْدِ اشْتَرَمِنْ ز تَفِّ تَفِي      وَعَّ وَعَّ هَمِي كَنْدِ حَاسِدَمِ از شَلْقَلْقِي  
قَوِّ قَوِّ قَوِي بَلْبَلَانِ نَعْرَه هَمِي زَنْدِ مَرَا      قَمِّ قَمِّ قَمِّ شَبِّ عَمَانِ تَا بَه صَبُوحِ سَاقِقِي  
دو دو دو چو گوی شو در خم صولججان او      می می می رسد تو را جم جم جم حق حقی...  
مولوی در محیطی زندگی می‌کند که در آن، رابطه انسان و اشیا و صداها و زبان یک رابطه بی‌واسطه است. همه کلمات تصاویر فوری و خودبه‌خود از رابطه مستقیم مولوی و اشیا و صداها هستند» (Baraheni, 1992: 54). پیام اصلی شاعر زمانی به‌درستی دریافت می‌شود که مجموعه آوایی موردنظر او به‌درستی انتقال یابد و در این موارد زبان، تنها براساس کارکرد رابطه دال و مدلول واژگان خود، عمل نمی‌کند، بلکه به یک عنصر زیبایی‌شناختی بدل می‌شود و براساس عناصر زبرزنجیری خاصی، برای خواننده ایجاد لذت هنری می‌کند. در شعر زیر، شاعر برای تصویر سخن‌گویی پیرزن الکن، که برای پرسیدن قیمت حصیری به بازار رفته، چنین می‌سراید (Shafi'i Kadkani, 1993: 66):

۲. گفتا: «دَدَده گَرْحِ صِصِيرِي سَرَه را چنْد؟      نِي از لُذْلُخِ وَز كَكَنْبِ وَز نَنْدَنْ نَال؟»  
«شاگرد حصیری چو ادای سخنش دید» با اشاره‌ای طعنه‌آمیز به بیان پیرزن، به او پاسخ می‌دهد:

۳. تدبیر نمد کن، به نمدگر شو، ازیراک تا نرخ بپرسی تو، به دی ماه رسد سال!»  
انواع تکرارها، جناس‌ها، سجع، ذوقافیتین، کاربرد واژگان اتباع، ساخت واژگان مهمل و مانند آن را می‌توان در شمار نمادپردازی آوایی در متون ادبی یاد کرد. در ابیات زیر از منوچهری دامغانی، شاعر قرن پنجم، ارزش آوایی ساخته شده از تکرار و جناس، به تنهایی با مفهوم کل بیت برابری می‌کند، آن‌چه که از دید حافظ، «حلقه گل و مُل» نامیده شده است:

۴. می ده پسرا بر گل، گل چون مُل و مل چون گل خوشبوی مُلی چون گل، خودروی گلی چون مل  
مل رفت به سوی کل، گل رفت به سوی مل مل بسوی ربود از گل، گل رنگ ربود از مل  
(Manochehri, 1959: 222)

در شعر زیر، واژه قافیه، تکرار بخشی از واژه پیش از خود است و با ایجاد نوعی ذوقافیتین، انگیختگی آوایی را در پایان‌بندی ابیات دوبرابر کرده است (Manochehri, 1959: 221):

۵. با رخت ای دلبر عیار یار نیست مرا نیز به گل کار کار  
تارخ گلنار تو رخسند گشت بر دل من ریخته گلنار نار  
ای تو دل آزار و من آزرده دل شده ز آزار دل آزار زار....

همچنین وحدت آوایی کلمات قافیه، با معانی متفاوت، هم‌زمان شباهت و اختلاف را عینیت می‌بخشند و سبب لذت زیباشناختی می‌گردد. شفیع کدکنی از کانت نقل می‌کند که «عینیت و ذات آهنگ‌ها (در قافیه) می‌تواند یک مقام استتیک و جمالی داشته باشد. از این نظر که دو معنی متفاوت را می‌رساند، (در آلمانی morgen sorgen) در این جا قانون دگرگونی در عین وحدت به کار برده شده است که اگر نبود به یک‌نواختی غیر قابل تحملی منجر می‌شد (Shafi'i Kadkani, 2006: 77)».

اگرچه نمادپردازی آوایی بیشتر بر واج‌ها متمرکز است، شاید بتوان با در نظر گرفتن یک شرط ویژه، آن را به کل نشانه زبانی تعمیم داد: و آن دلیل انتخاب یک نشانه خاص زبانی برای القای معنای ویژه است. چرا شاعر از میان واژه‌های هم‌معنای گوناگون، یک مورد خاص را انتخاب می‌کند، یا به جای نشانه رایج، گونه باستان‌گرایانه‌تر واژه را به کار می‌برد. همچنین ممکن است که یک واژه مذهبی، ایدئولوژیک، عامیانه یا بیگانه را به دلایل خاصی در بافت خاص متن خود استفاده کند. در این صورت این واژگان نشانه انگیخته به‌شمار می‌آیند که افزون‌بر دلالت، بر معنای قراردادی خود، معانی ضمنی و ثانوی دارند. برای نمونه، در دو بیت زیر از فردوسی (Ferdowsi, 1996: 5 & 379) آیا گزینش واژگان در خطاب اسفندیار به رستم، نشان‌دهنده جانب‌داری شاعر از یک‌سوی ماجرا نیست؟

۶. ببینیم تا اسب اسفندیار  
سوی آخور آید همی بی سوار  
و گر باره رستم جنگجوی  
به ایوان نهد بی خداوند روی؟

به نظر می‌رسد واژه باره، برای اسب رستم به نوعی لقب شبیه است، و گذشته از صفت دلیرانه‌ای که به رستم داده شده است، جمله‌های «اسب اسفندیار» «بی سوار» «به سوی آخور می‌آید.» و «باره رستم جنگجو» «بی خداوند» «به ایوان روی می‌نهد.» نشان‌دهنده اوج احترام فردوسی نسبت به رستم است که حتی احتمال شکست او را نیز، با واژگان فخیم‌تری گزارش می‌کند، و جالب‌تر اینکه چنین عبارتی را بر زبان اسفندیار می‌نهد که گویی ناخودآگاه به ستایش رستم می‌پردازد.

با تکیه بر ویژگی نمادپردازی آوایی، دیدگاه‌های تازه‌ای برای ایجاد سبک‌ها و گونه‌های جدید ادبی پدیدار شده است. باور برخی شاعران دهه هفتاد این است که «شعر باید ابزارهای جسمانی صوتی را به صورت حسی به کار گیرد و تأکید را از تأویلات مدلول‌شناختی به سوی امکانات دال‌شناختی هدایت کند» (Baraheni, 1995: 124). زهره‌وند می‌نویسد: «شعر گفتار نمی‌خواهد وارث خصیصه اطلاع‌رسانی و مضمون‌بندی بازمانده از سیره‌های پیشین خود باشد. مخابره حسی هوش حروف، رسیدن به رقص و شادخواری اصوات است که هر موجی از آن، به صورتی از معناهای کثیر جلوه می‌کند...» (Zohrevand, 2015: 204). شاعر از اتباع و اصوات به وفور استفاده می‌کند تا به طبیعت زبان یا به زبان طبیعت نزدیک‌تر شود (همان).

گذشته از شعر فارسی، در ساختار دستوری زبان فارسی نیز، برخی از وندها و اشتقاق‌ها و ترکیب‌های واژگانی، با نمادپردازی آوایی تناسب دارد. برای نمونه برخی وندهای خاص یا تکواژیایی که در واژه‌سازی به کار می‌آیند، عملکردی بیش از واژه‌سازی صرف دارند و نوعی جهت‌گیری معنایی و برجسته‌نمایی مفهومی در آن‌ها هست:

۱- تفخیم: بر بسیاری و کثرت دلالت دارد: «بزرگا مردا که این پسرم بود!» (Beyhaghi, 2004: 199).

و کثرت: در واژه‌های شکمو، غرغو، اخمو .... به صفت موردنظر حجم و اندازه نسبت می‌دهد.

کک: تصغیر، برای کم کردن اعتبار کسی به کار می‌رود: آدمک و ...

تکرار یک تکواژ در ساختمان برخی واژه‌های مرکب، تداعی‌کننده مفهوم کثرت است: بخوربخور، بزبز، بکوببکوب

## ۶. نمادپردازی آوایی در شعر معاصر ایران

نیما یوشیج (۱۲۷۶-۱۳۳۸) در نظریه شعر نیمایی، نزدیک‌شدن به دکلاماسیون طبیعی و طبیعت گفتار را اصل قرار داده است (Nima, 2006: 151-169). او برای دستیابی به طبیعت گفتار از

روش‌های گوناگونی استفاده می‌کند که استفاده از اصوات و نام‌آواهای گوناگون، که در حوزه تقسیم‌بندی نمادپردازی عینی و قراردادی گنجانده شده‌اند، بخشی از این تمهیدات هستند، اغلب این نام‌آواها در ادبیات کهن سابقه ندارند و بخشی از نوآوری‌های نیمایی به‌شمار می‌روند:

۷. چوک و چوک! .... گم کرده راهش در شب تاریک

شب‌پره ساحل نزدیک

دم‌به‌دم می‌کوبدم بر پشت شیشه. (Nima, 1994: 510)

«الهام با صدای چوک و چوک شروع می‌شود و نیما بلافاصله پس از شنیدن این صدا، حالات شب‌پره را با چند کلمه ساده تصویر می‌کند (Baraheni, 1992: 109)». در بند آغازین شعر، نیما برای تصویر این موقعیت از نام‌آواهای چوک و چوک، دم‌به‌دم و واژگانی که دارای آواهای نزدیکی هستند مثل در، بر، بر استفاده کرده‌است. صدای ش در نام شب‌پره، مجاورت واژه‌هایی را سبب شده‌است که دارای ش هستند: راهش، شب، پشت، شیشه و صدای ک در چوک و چوک دسته‌ای از واژگان با صدای ک را در کنار هم نشانده‌است: گم کرده، تاریک، نزدیک، می‌کوبد. در مصراع سوم با واژه‌های دم/به/دم / می / کو/ بدم. ... حالت اضطراب شب‌پره جویای نور را، که خود را به شیشه اتاق می‌کوبد، در برابر چشم بیننده به‌نمایش درآورده‌است. در شعرهای نیما نمونه‌های درخشان دیگری نیز هست:

۸. زیک و زیک، زیک زایی / لحظه‌ای نیست که بگذاردم آسوده به جا

۹. دو دوک دوکا! آقا توکا! چه کارت بود با من!

۱۰. تی تیک، تی تیک / سوسک سیا / سیولیشه / تک می‌زند / پشت شیشه (Nima, 1994: 514). تکرار صدای اصلی موجود در نام‌آوا در عبارت یا جفت‌واج‌های /s/ و /z/ در اولی و /d/ و /t/ در کنار واژه‌ها، موسیقی کلام را به‌نهایت رسانده‌است. «این‌گونه حرف زدن خود حادثه‌ای است در زبان. چرا که منابع اصیل زبان یعنی صداهای طبیعی، موفقانه برای القای حالات و عواطف و حرکات اشیا و حیوان‌ها به کار گرفته شده‌است» (Vahidian Kamyar, 1996: 13). شاعران نیمایی هر یک بسته‌به موقعیت و هدف خود، از این ویژگی سود برده‌اند که نمونه‌وار اشاره می‌گردد.

شتاب گذر عمر در شعر سهراب سپهری (Sepehri, 2010: 37) با صدای زنگ ساعت تصویر

می‌شود:

۱۱. دنگ...دنگ، ساعت گیج زمان در شب عمر / می‌زند پی‌درپی زنگ

قافری دیدم بارش انشا/ عارفی دیدم بارش تنها یا هو. (Sepehri, 2010: 175)

۱۲. چک‌چک چلچله از سقف بهار (Sepehri, 2010: 180)

احمد شاملو (Shamlou, 2023: 689) با ترکیب شگفت‌انگیزی از همخوان /s/ و واکه /i/ کلام را به‌نهایت برتری رسانده‌است:

۱۳. مرا تو بی سببی نیستی / به‌راستی / صلت کدام قصیده‌ای، ای غزل! / ستاره‌باران جواب کدام سلامی به آفتاب / از دریچه تاریک؟

همچنین در جمله‌های زیر، (Shamlou, 2023, 711) برای نمایش بصری «خطوط شباهت»، واژگانی را که شباهت‌های آوایی آشکار دارند، در کنار هم آورده‌است:

تو خطوط شباهت را تصویر کن:

۱۴. / آه و آهن و آهک زنده / دود و دروغ و درد را.

فروغ فرخزاد (Farokhzad, 1998: 39) با تکرار صدای /ج/ جیک‌جیک گنجشکان یا زبان گنجشکان را تصویر کرده‌است:

۱۵. من از گفتن می‌مانم، اما زبان گنجشکان

زبان زندگی جمله‌های جاری جشن طبیعت ست.

زبان گنجشکان یعنی: بهار. برگ. بهار. / زبان گنجشکان یعنی: نسیم. عطر. نسیم / زبان گنجشکان در کارخانه می‌میرد.

و حتی برخی سبک‌های شعر معاصر، بیشتر بر محور نمادپردازی آوایی، تشخیص یافته‌است، که برای رعایت اختصار، در ادامه بحث تنها به ویژگی نمادپردازی آوایی در شعر اخوان ثالث، خواهیم پرداخت.

## ۷. نمادپردازی آوایی در شعرهای نیمایی مهدی اخوان ثالث

مهدی اخوان ثالث (۱۳۰۷-۱۳۶۹) از شاعران اندیشمند، دارای سبک و نوآوران شعر نیمایی است که با سه مجموعه شعر زمستان (Akhavan Sales, 1966)، آخر شاهنامه (Akhavan Sales, 1995) و از این اوستا (Akhavan Sales, 1981). معیارها و روش تازه خود را در شعر نیمایی تثبیت کرده و جریان خاصی را در ادبیات معاصر به نام خود رقم زده‌است. همه پژوهشگران ادبیات فارسی معاصر بر این باورند که اخوان ثالث در روش‌های شعر کلاسیک ایران نیز، چیره‌دستی ویژه و مهارت استادانه‌ای دارد. اخوان ثالث به دلیل لحن حماسی و پر تب‌وتاب سخن خود از سویی و کلام روایی از سوی دیگر، از عوامل زبانی گوناگون سود می‌جوید و در مقایسه با بسیاری از شاعران نیمایی، فراوانی عوامل انگیزنده و تصویرگونه در کلام او بالاست. در پژوهش حاضر، از

سه دفتر مورد اشاره، عناصر انگيخته و تصویرگونه، استخراج گردید و مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. فراوانی این عناصر از دید سبک‌شناختی و دلالت و معنای آن‌ها از دید ارزش‌القایی و انتقال حس و پیام شعر ارزیابی شد. نشانه‌های عینی، تقلیدی، ترکیبی و قراردادی، براساس پیوستار هیتون مورد طبقه‌بندی و بررسی قرار گرفت. اگرچه مبنای اصلی کار نگارندگان کتاب‌های مورد اشاره بوده‌است، ولی برای تکمیل و تقویت بحث، سه دفتر دیگر شعرهای نیمایی اخوان نیز، که در مجموعه سه کتاب (Akhavan Sales, 2011: 109) منتشر شده‌اند، بررسی شد. بنابراین می‌توان گفت که یافته‌ها و ارزیابی‌های این مقاله برای همه اشعار نیمایی اخوان قابل تعمیم است.

## ۷-۱. نمادپردازی عینی

آواهای عاطفی و صداهای طبیعی که برای حالت‌های روحی، احساسات و عواطف گوینده از جمله تحسین، تعجب، تنبیه، امید، آگاهی، خشم، تمسخر، توهین، اعتراض، تحقیر و مانند آن در این دسته قرار دارند. برای نمونه، آی، آه. به‌به! هی! و موارد مشابه، فراوان در بافت شعر اخوان برای ترساندن و هشدار آمده‌است:

۱۶. آی! پروانگک! روی به کجا؟ / اوه! به به! .... غریب پروانه / از کجایی تو با چنین خط و خال؟ / اینک از راه دور آمده‌ام آرزومند آرزوی دگر / هی که هستی؟ سکوت برج شکست / هی! که هستی پرنده مغموم؟ (Akhavan Sales, 1966: 26-38).

۱۷. عمر آینه بهشت اما آه! بیش از شب و روز تیر و دی کوتاه (Akhavan Sales, 1995: 42).  
از دست رفتن روزگار خوش عمر، با قافیه آه! حس درونی شاعر را با عمق بیشتری به مخاطب منتقل می‌کند. در واژه کوتاه، یک‌بار دیگر نیز واژه آه شنیده می‌شود که همان حس را دوباره تصویر می‌کند. در دو شعر معروف اخوان، آواها نقش اساسی در انتقال حس شاعر برعهده دارند: یکی قاصدک و دیگری خوان هشتم:

۱۸. قاصدک! هان- ولی آخر ... ای وای... / راستی آیا رفتی با باد؟ / با توام، آی! کجا رفتی؟ آی ...! (Akhavan Sales, 1995: 148).

شاعر هم‌زمان اندوه، تردید و حسرت خوردن خود را نسبت به از دست رفتن «قاصدک» با این آواها بیان کرده‌است. در شعر خوان هشتم که گزارش مرگ افتخار ملی ایران، رستم را روایت می‌کند، واژه «آه» را در سه فراز از شعر، همچون یک مصراع مستقل آورده‌است تا همه اندوه نهفته در آن به مخاطب منتقل شود:

دیگر اکنون آن عماد تکیه و امید ایرانشهر، ... / در بن این چاه آبش زهر شمشیر و سنان گم بود... (Akhvan Sales, 2011: 81).

هنگامی که رستم زخم‌های رخس را می‌بیند، آه از نهادش برمی‌آید. دوباره دو مصراع کامل به آن تعلق دارد، همچنین شاعر با آوردن قافیه‌هایی بر پایه آه، حس اندوه داستان را تقویت می‌کند:

۲۰. بعد چندی که گشودش چشم / رخس خود را دید... / رخس رخشنده / با هزاران یادهای روشن و زنده

... آه

پهلوان کشتن دیو سپید آنگاه / دید چون دیو سیاه، غم... / همچنان حس کرد / که دلش می‌سوزد آنگه سوزشی جانکاه / گفت در دل «رخس! طفلک رخس!» / آه! (Akhvan Sales, 2011: 84)

در واژه آه هنگام تلفظ واکه پسین، افتاده و گرد «آ»، زبان در پس دهان می‌افتد و فاصله دو فک از یک‌دیگر افزایش می‌یابد و در نتیجه زمان بیشتری برای تولید این واکه نسبت به دیگر واکه‌ها نیاز است. این امر سبب می‌شود که آهنگ کلام کندتر و شعر از هیجان تهی شود. در بخشی از شعر زیر، شاعر صدای گریستن را با واژگان به نمایش درآورده است:

۲۱. هیهای! های! های! / ای ساقیان سرخوش میخانه الست! / راهم دهید آی! پناهم دهید آی! / اما کسی ز دوست نشانش نمی‌دهد. / غمگین نشسته، گریه امانش نمی‌دهد: «راهم ... دهید، ... آی! ... پناهم دهید... آی! / هو ... هوی ... های ... های ...» (Akhvan Sales, 1966: 127-)

(133).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

رتال جامع علوم انسانی

## ۲-۷. نمادپردازی تقلیدی

نام آواها از عناصر شاخص این دسته به‌شمار می‌آیند. نکته‌ای قابل توجه، که به‌ویژه در شعر اهمیت دارد، این است که «همه نام آواها دقیقاً پژواک صدا نیستند؛ به‌عبارت‌دیگر رابطه‌ای طبیعی میان لفظ و معنای نام آواها به‌صورت کامل و دقیق وجود ندارد... اما چیزی که اهمیت دارد این است که کمابیش تا آن‌جا که امکان دارد میان دال و مدلول رابطه طبیعی موجود است. مثلاً گرچه میان لفظ فاخته و خود این پرنده هیچ رابطه طبیعی نیست اما میان لفظ کوکو و این پرنده رابطه طبیعی است؛ زیرا کوکو صدای فاخته است» (Vahidian Kamyar, 1996: 34). از سوی دیگر شاعران ممکن است با تقلید یک صدای طبیعی یا حتی مشابه‌سازی یک ویژگی یا حسی که از اشیا دریافت می‌کنند، نام آوای تازه‌ای بسازند. چند مورد در شعر اخوان:

۱۴۲ / نمادپردازی آوایی در شعرهای نیمایی مهدی اخوان ثالث برپایه دیدگاه هیتون / ترابی و ...

۲۲. با چکاچاک مهیب تیغ هامان، تیز / غرش زهره شکاف کوس هامان، سهم / پرش  
خاراشکاف تیر هامان، تند (Akhavan Sales, 1995: 82).

با تقلید صدای بلدرچین، که در نواحی خراسان کرک یا بدبده نامیده می‌شود، شعر زیر سرانجام یافته‌است:

۲۳. بده ... بد بد ... چه امیدی؟ چه ایمانی؟ .. / کرک جان! خوب می‌خوانی ... / «... بده ... بد بد، ... ره هر پیک و پیغام و خبر بسته است

نه تنها بال‌وپر، بال نظر بسته است / قفس تنگ است و در بسته‌است ...» (Akhavan Sales, 1966: 141).

صدای انفجار تفنگ و رعدوبرق در دو شعر اخوان تصویرسازی شده‌است:

۲۴. هان! آمد آن حریف که می‌خواستم، چه خوب! زد شعله برق و شرق! ... \_ خروشید تیر  
و جست -

نشیده و شنیده گوزن این صدا، که تیر از شانهاش به در شد و در پهلویش نشست.  
(Akhavan Sales, 1966: 176)

در شعر «آن‌گاه پس از تندر»، شاعر مفهوم سروصدا و آشوبی را که رعدوبرق پیش از باران ایجاد کرده‌است، با کنارهم چیدن واژه‌های خاصی، تجسم عینی می‌بخشد و صدای کوبیدن «جرجر» باران بر بام و برگ:

۲۵. ترکیب تندر ترق / بین جنوب و شرق / زد آذرخی برق / اکنون دگر باران جر جر بود...  
(Akhavan Sales, 1981: 45).

همچنین شاعر صدای «ترق» را با قافیه‌های پس از آن تقویت کرده‌است. این گونه امکانات زبانی که اغلب از زبان گفتاری ریشه گرفته بود، تأثیر بسزایی بر فضای شعر معاصر گذاشت. «کلماتی که صدایشان بلافاصله ذهن را به منبع صدا رهنمون شود ... گرچه در صحبت روزمره فارسی از این قبیل کلمات به حد کافی استفاده می‌شود ولی هنوز شعر فارسی، به‌طور کامل آن‌ها را به خود نپذیرفته‌است. ... البته نثر امروز فارسی به‌علت کیفیت گفتاری خود از این‌ها استفاده می‌کند، درحالی که شعر به دلیل تأکید بیشترش بر روی موسیقی کلام باید این کلمات را بیشتر به کار گیرد» (Baraheni, 1992: 81).

واژگان اتباعی: در دسته نمادپردازی تقلیدی قرار می‌گیرند. معمولاً نیمه دوم این گونه ترکیبات، تقلیدگونه‌ای از نیمه اول است. اخوان در ساختن ترکیبات اتباعی، نوآوری‌های ویژه‌ای دارد:

۲۶. من سایه‌ام را به میخانه بردم / هی ریختم خورد، هی ریخت خوردم / خود را بدان لحظه

### عالی و خوب و خالی سپردم

با هم شنیدیم و دیدیم / میخواره‌ها و سیه‌مست‌ها را (Akhavan Sales, 1981: 102).  
جابه‌جایی تنها یک تکواژ در سطر دوم شعر، فضای متفاوتی ایجاد می‌کند که خواننده را در «لحظه عالی و خوب و خالی» شاعر سهیم می‌کند. آشکار است آنچه در این جا اهمیت دارد، لحظه عالی است و عبارت خالی که پس از آن آمده‌است، از نوع همان‌گونه مجاورتی است که واژه‌های اتباع پدید می‌آید، همچنین ارزش آوایی و موسیقایی واژه‌های قافیه نیز در این سطرها بر کیفیت فضایی که شاعر در پی تصویر آن است، می‌افزاید.  
نمونه‌های دیگر از این‌گونه ترکیب‌های اتباعی که ساخته اخوان است در پاره‌های زیر دیده می‌شود:

۲۷. این عیار مهر و کین مرد و نامرد است / بی عیار و شعر محض خوب و خالی نیست / هیچ - همچون پوچ - عالی نیست (Akhavan Sales, 2011: 78).

۲۸. راه از آیند و روند آسود / فحّ و فوخ و تقّ و توفی کرد (Akhavan Sales, 1981: 27).

۲۹. چون نوار سالخوردی پوده و سوده (همان، ۲۹) / مرد و مرکب رم کنان، پس‌پس گریزان، لفع و لب‌خایان (Akhavan Sales, 1981: 38).

۳۰. در خواب‌های من / تا چشم بیند کاروان هول و هذیان است. (همان، ۴۰) / این مشت خون و خجل را (Akhavan Sales, 1981: 64).

### ۳-۷. نمادپردازی ترکیبی (حس آمیخته)

نمادپردازی ترکیبی، فرآیندی است که در آن واژه‌ها، همخوان‌ها و زبرزنجیری‌های ویژه‌ای انتخاب می‌شوند تا ویژگی‌های بصری، لمسی یا حسی عمقی اشیاء مانند اندازه یا شکل را نشان دهند (Vahidian Kamyar, 1996: 11). به‌طور طبیعی نمونه‌های اندکی از این‌گونه در بیشتر زبان‌ها وجود دارد و در مبحث‌های نقد ادبی جهان، آثاری پدید آمده‌است که برای هر واج ویژگی‌های مشخصی در نظر گرفته‌اند (همان، ۲۸). در زبان فارسی نیز، دسته‌ای از واج‌ها با مفاهیم و واژگان خاصی پیوند دارند یا معانی خاصی را به مخاطب القا می‌کنند. وحیدیان کامیار به معرفی کتاب آناتومی شعر مارگری بولتون پرداخته‌است که واج‌ها و مفاهیم القایی آن‌ها را در زبان انگلیسی بررسی کرده‌است. (همان) همچنین در پژوهش‌های هینتون و همکاران، Hinton et al, 1994: 1- (6). موارد مشابهی دیده می‌شود. در جدول (۱) برخی واج‌ها و مفاهیم القایی آن‌ها در زبان فارسی خلاصه شده‌است:

### جدول ۱: واج‌ها و مفاهیم القایی آن‌ها

واج	مفاهیم القایی	نمونه واژگان
/š/	با شادی و شور و آرامش	شاد، خوش، شورمند، شیدا، شوخ و شنگ و ...
/š/	نور و روشنایی	خورشید، روشنایی، آتش، فشفشه، شعله، آذرخش
/o,u/	با بزرگی و عظمت	بزرگ، گنده، درشت، کلفت، بُپُل
/e,i/	کوچکی و فرود	ریز، پایین، زیر، باریک، تیز، اصغره، آدمه، مرده
/b,p,t/	صداهاى انفجاری	تپش، توفان، تف، تفنگ،
/č/	فشردن شدید	چلانیدن، چپانیدن، چسبانیدن، چزاندن، چکاندن،
/p/	واپاشی و ازهم گسیختگی	پلاسیده، پوکیده، پژمرده، پوسیده، پکیده، پخشیده، پراکنده، پاشیده

شاعران با استفاده از خصوصیت القایی واج‌ها، مفاهیم گوناگونی را به خواننده انتقال می‌دهند که در کتاب‌های بدیع یا صنایع ادبی، برای گونه‌های خاصی از کاربردهای آوایی یا هم‌نشینی‌های واجی و صوتی، نام‌هایی وضع شده‌است ولی چه‌بسا شاعر خلاق بتواند با ترکیب جدیدی از واج‌ها، مفهوم تازه‌ای را به مخاطب القا کند. (نمونه‌ای از شعرهای انوری و مولوی در بالا آمد.)  
اخوان در استفاده هدف‌مند از آرایه‌های سنتی، برای القای معانی ضمنی، مهارت دارد:

واج‌آرایی و تکرار: در شعر «غزل ۳» از کتاب آخر شاهنامه (Akhavan Sales, 1995)، که از بهترین غزل‌های سروده شده در سبک نیمایی و نمودار شکل تغییر یافته غزل فارسی است، اخوان تمرکز خود را از پیام شعر به سوی فرم و ظاهر و ساخت آوایی معطوف کرده‌است. شاعر با واکه‌های بلند آ /a:/ و واکه‌های کوتاه - وُ (e,o/) که به‌سبب وزن شعر بیش‌از اندازه معمول کشیده می‌شوند، با واژگانی که با آه و آی (Ah, Ay) ختم می‌شوند، به‌همراه وزن طولانی و جویباری مصرع، در مجموع، حسرت و اندوهی عمیق را به خواننده منتقل می‌کند. کشش صداهاى پایانی در ایجاد این اندوه نقش اساسی دارند:

ای تکیه‌گاه و پناه / زیباترین لحظه‌های / پر عصمت و پرشکوه / تنهایی و خلوت من  
(واکه‌های e: ۴ مورد، o: ۳ مورد، a: ۵ مورد)

اگر مصرع اول بیان حسرت روزگار از دست‌رفته باشد، مصرع دوم عصمت و شکوه آن را، با همخوان‌های شادی‌بخش ش /š/ نشان می‌دهد، همچنین، و با نشانه‌ی منادای «ای» به فراخوانی روزگار و زمان از دست‌رفته می‌پردازد:

۳۱. ای تکیه‌گاه و پناه / زیباترین لحظه‌های / پر عصمت و پرشکوه / تنهایی و خلوت من

ای شطِ شیرینِ پر شوکتِ من!

ای با تو من گشته بسیار / در کوچه‌های بزرگِ نجابت / در کوچه‌های فروبسته استجابت /

در کوچه‌های سرور و غمِ راستینی که مان بود / در کوچه‌باغِ گلِ ساکتِ ناز‌هایت /

در کوچه‌باغِ گلِ سرخِ شرمم / در کوچه‌های نوازش / در کوچه‌های چه شب‌های بسیار

تا ساحلِ سیمگونِ سحرگاه رفتن / در کوچه‌های مه‌آلودِ بس گفتگوها / بی‌هیچ از لذتِ خواب  
گفتن

در کوچه‌های نجیبِ غزل‌ها که چشم تو می‌خواند / گه گاه اگر از سخن باز می‌ماند / افسونِ

پاکِ منشِ پیش می‌راند

ای شطِ پر شوکتِ هر چه زیباییِ پاک! / ای شطِ زیبایِ پر شوکتِ من!

ای رفته تا دوردستان / آنجا بگو تا کدامین ستاره ست / روشن‌ترین هم‌نشینِ شبِ غربتِ تو / ای

هم‌نشینِ قدیمِ شبِ غربتِ من!

اگر به واج‌شماری این شعر اخوان پردازیم، واج‌های /e/، /ê/، /k/، /u:/، /s/، /ç/ و مانند آن

به ترتیب بیشترین فراوانی را دارند، (e: ۵۰ بار، ê: ۲۳ بار، k: ۲۳ بار، u: ۲۲ بار، s: ۱۹ بار، ç: ۱۷ بار، /

که بیان اندوه کنونی و شادی گذشته را هم‌زمان در طول غزل پیش می‌برند، همچنان که در دو

سطر آغازین شعر بیان شده بود. واج /e/ در کنار هجاهایی مانند (/آه، آی، های، ها و مانند

آن) که بیان اندوه و های‌های شاعر است، در دو بند اول شعر نمایش بیشتری دارد ولی در بند

سوم، که شاعر به روایت روزگار خوش هم‌نشینی با معشوق می‌پردازد، فراوانی واج ش /ê/

بالا می‌رود، ولی در بند پایانی دوباره به سوی بندهای پیشین باز می‌گردد.

تکرار عبارت «در کوچه» با ریتمی مداوم در سراسر غزل، فاصله میان فضای غزل سنتی را با

غزل نو مجسم می‌کند. این نماد تازه زندگی شهری مدرن، برای شاعر کهن و غزل قدیم

ناآشناست. فضای غزل کهن یا معنوی است، جاری در فضای قدس و ملکوت، یا زمینی است که

در دشت و کوه و صحرا، جریان دارد، ولی غزل جدید در محیط شهر جریان دارد و در کوچه‌ها و

کوچه‌باغ‌ها. بنابراین تکرار کوچه، تصویرگری این فضای نوین است. شاعر با تکرار نشانه منادا و

تکرار ضمیر تو، در بخش‌های گوناگون غزل، حالت گفت‌وگو را با شخصی اگرچه غایب، حفظ

می‌کند و بر حضور او، زنده بودن او، در برابر، در وجود خود، تأکید دارد و شعر را با پرسشی از او

به پایان می‌رساند که دوباره همان حضور مداوم را (با فعل امر بگو) به‌نمایش می‌گذارد:

۳۲. ای تکیه‌گاه و پناه / غمگین‌ترین لحظه‌های کنون بی‌نگاهت تهی مانده از نور

در کوچه‌باغِ گلِ تیره و تلخِ اندوه / در کوچه‌های چه شب‌ها که اکنون همه کور. /

آنجا بگو تا کدامین ستاره ست / که شب‌فروز تو خورشیدپاره ست؟ (Akhavan Sales, 1995: 75).

در واج‌آرایی یا نغمه حروف، القای نوعی حس یا پیام زیباشناختی بر مبنای تکرار یک واج مورد نظر شاعر است. در شعر زیر، کاربرد واج‌های چ، گ، ق، طنین حماسی و خشن به سخن اخوان بخشیده:

۳۳. این شکسته چنگ بی‌قانون / رام چنگ چنگی شوریده رنگ پیر / گاه گویی خواب می‌بیند (Akhavan Sales, 1995: 70).

و در شعر زیر، اگرچه هم‌وزن شعر پیشین است، صداهاى سایشی س، ش، ر، ز، حالت تغزلی و نرم به سخن او داده‌است.

۳۴. ابرها این بیشه‌های آب و زیبایی / خیمه‌های خیس نور و سایه، اما با نهاد موج / آشیان بی‌قرار روح شیدایی

عاصی آزاد ناآرام / در سماع و پرسه و رقص تماشایی. (Akhavan Sales, 2011: 294).  
تکرار: آرایه تکرار نیز خاصیت القایی فراتر از رابطه دال و مدلول دارد. تکرار یک واژه برای بار دوم یا سوم، ارزش دال و مدلولی یکسانی با بار اول دارد، ولی در شعر تا ضرورتی ایجاب نکند، تکرار بیهوده است و بنابراین تکرار یک واژه یا پاره‌ای کلام، ایجاد و القای یک ضرورت جدید است.

۳۵. ای سایه ناگه دلم ریخت، افسرد، افسرد / ای کاش می‌شد بدانیم / ناگه کدامین ستاره فرومرد؟ (Akhavan Sales, 1981: 106).

تکرار فعل افسرد، افزون‌بر افزایش موسیقی کلام، تأثیر حس ناگهانی ریختن دل را نیز دوچندان کرده‌است. «قافیه پیشین در حقیقت نوعی انتظار در خاطر آدمی به وجود می‌آورد و قافیه‌های پس از آن این انتظار را برمی‌آورند. لذتی که از قافیه می‌بریم، لذت برآورده شدن یک انتظار است... از همین رهگذر است که قافیه‌های صوتی کافی نیست بلکه باید به جنبه‌های بصری قافیه نیز توجه کرد.» (Shafi'i Kadkani, 2006: 74).

۳۶. حزین آوای او در غار می‌گشت و صدا می‌کرد: / غم دل با تو گویم غار! / بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟

صدا نالنده پاسخ داد: «... آری نیست!» (Akhavan Sales, 1981: 25).

تکرار در بخش پایانی شعری از اخوان، به گونه‌ای سامان یافته‌است که تجسم بخش و تصویرگر یک خاصیت فیزیکی آوا باشد: بازتاب صدا. «در این شعر امید که جان کلام و هنر شاعر در کلمه

قافیه مجسم شده است... شهزاده شهر سنگستان می‌پرسد که آیا روزنه امیدی هست یا نه، تکیه و هنر شاعر را به خوبی احساس می‌کنیم» (Shafi'i Kaddkani, 2006: 73).

اخوان حالت تلاش و کوشش مردمی را که به امید نجات و رهایی، می‌کوشند صخره سرسختی را، برگردانند با تکرار آواهایی که نمودار تلاش آنان است، این گونه ترسیم می‌کند:  
۳۷ ... هلا... یک... دو... سه... دیگر بار / هلا، یک، دو، سه، دیگر بار / عرق ریزان، عزا، دشنام، گاهی گریه هم کردیم

هلا، یک، دو، سه، ز این سان بارها بسیار / چه سنگین بود، اما سخت شیرین بود پیروزی / و ما با آشنا تر لذتی هم خسته هم خوشحال /

ز شور و شوق مالا مال (Akhavan Sales, 1981: 12).

«تفاوت یک هنرمند با یک فرد معمولی در شیوه بیان است و طرز انتقال احساس... او ذهنیت‌ها را به کمک عینیت‌های خارجی و کلمات و آهنگ‌ها، به خواننده منتقل می‌کند.» (Shafi'i Kaddkani, 2012: 161). شاعر برای تحکیم موقعیت خود و گشودن راهی برای رهایی از سرمای سوزناک «زمستان»، موقعیت خود را با تکرار، شرح می‌دهد:

۳۸ منم من، میهمان هر شبت، لولی وش مغموم / منم من، سنگ تپیاخورده رنجور.

منم دشنام پست آفرینش، نغمه ناجور (Akhavan Sales, 1966: 98).

خروش باد و بارد همچنان برف / ز سقف کلبه بی‌روزن شب / شب طوفانی سرد زمستان /  
زمستان سیاه مرگ مرکب (Akhavan Sales, 1966: 67).

تکواژهای دستوری: استفاده اخوان از عناصر دستوری کهن، که در سبک‌شناسی جدید باستان‌گرایی نامیده شده است، همواره، مورد توجه منتقدان قرار گرفته است. ولی آن‌چه به بحث ما ارتباط بیشتری دارد، استفاده او از برخی وندها یا تکواژهای دستوری است، که معانی گوناگون را به خواننده انتقال می‌دهند. از آن جمله تکواژ دستوری «-ک» است، که فراوانی بالایی در شعر اخوان دارد و اخوان، اغلب از آن همان معنای تحیب (عزیزشردن) چیزی را از آن در نظر دارد که «آینه زلال روحيات اوست... تصویر مهربانی چنو، که چنان با دنیای شعرش در ارتباط است که کودکان با دنیای پاک کودکی‌شان... شاید توجه و عشق‌ورزی او به «ک»‌های تصغیر و تحقیر و تحیب که هم فروتنانه و هم کودکانه و هم رندانه است، از این روست.» (Hoghooghi, 2006: 48). تکواژهایی مانند نشانه تصغیر یا ا تفخیم و موارد مشابه اگرچه در ظاهر یک واج هستند ولی در متن تأثیر متفاوت و معانی ضمنی و ثانوی خاص خود را دارند که می‌توان آن‌ها را بخشی از واژگان انگیخته شمرد و در شمار نمادپردازی ترکیبی آورد. نمونه‌های ک (تصغیر یا تحیب) از

این قرار است:

-ک برای تحیب:

۳۹. پوپکم! آهوکم! / چه نشستی غافل؟ (Akhavan Sales, 1966: 109)

۴۰. های نپیشی صفای زلفکم را، باد!

وز دلک‌هاشان غمان تا جاودان مهجور (Akhavan Sales, 1995: 69).

پریان شنگک و شیطانک

منادا: واحد دستوری منادا از میان شبه‌جمله‌های زیبان، کارکرد خاصی دارد: غیاب را به حضور تبدیل می‌کند و بنابراین گوینده هر چیزی را که مورد خطاب قرار دهد، او را در برابر خود عیان می‌بیند و می‌تواند با او گفت‌وگو کند. منادا، روایت یک‌سویه را به مکالمه‌ای دوسویه تبدیل می‌کند. معانی ضمنی منادا می‌تواند گوناگون باشد، از ترساندن و هشدار تا خبر و ملاطفت و مانند آن در پاره‌ی زیر از شعر زمستان، شاعر از سرمای استخون‌سوز هشدار می‌دهد.

۴۱. مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین! / هوا بس ناجوانمردانه سردست...

آی... /دمت گرم و سرت خوش باد! / سلامم را تو پاسخ گوی، در بگشای!

(Akhavan Sales, 1966: 98)

و در شعر کوتاه زیر، منادا برای ایجاد هم‌دلی استفاده شده است.

۴۲. های! نخراشی به غفلت گونه‌ام، را تیغ! / های نپیشی صفای زلفکم را، باد! / آبرویم را

نریزی، دل! / ای نخورده مست! - /

لحظه دیدار نزدیک است (Akhavan Sales, 1966: 134).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

رتال جامع علوم انسانی

## ۷-۴. نمادپردازی قراردادی

نمادپردازی قراردادی در نشانه‌هایی بازنمایی می‌شوند که نشانگر ارتباط قیاسی برخی واج‌ها و خوشه‌های آوایی با معانی معین است. برای نمونه در زبان انگلیسی توالی /gl/ بر نور و روشنی دلالت دارند: glitter, glisten, glow, glimmer در زبان عربی نیز مجاورت دو همخوان /zm/ در واژگان «زَمَزَم»، «زَمَجَر»، «زَمَخَر»، «زَمَر»، «زَمَل» بر مفاهیمی که مرتبط با آوا است، اگرچه در زبان فارسی امروز، خوشه‌های هم‌خوانی آغازین وجود ندارد ولی با این وجود، می‌توان برخی همخوان‌ها یا واژه‌ها را با برخی معانی در پیوند دید. مانند واژه‌های /o, u:/ که با معنی بزرگ و درشت در پیوند هستند (جدول ۱) یا همخوان /s/ که با مفهوم روشنایی پیوند دارد. (جدول ۱)

۴۳. ترکید تندر ترق / بین جنوب و شرق / زد آذرخشی برق / اکنون دگر باران جرجر بود...

(Akhavan Sales, 1981: 45).

واژگان آذرخش، برق و شرق همه با مفهوم درخشش و روشنی ارتباط دارند. همچنین صدای همخوان /t/ حالت انفجاری و دمیدن دارد که صدای ناگهانی - انفجاری تندر را در مصراع اول به تصویر کشیده است. سهم بسیار بزرگی از موسیقی شعر در همین بخش هماهنگی آوایی پاره‌گفته‌هایی نهفته است که اندکی از آن را قدما در مبحث‌های مربوط به انواع جناس‌ها مطرح کرده‌اند ولی حوزه این بخش از موسیقی زبان بسی فراتر از اندازه شناخت و تشخیص قدما و مبحث‌های علم بدیع است و در زبان‌شناسی نوین می‌تواند، مورد بررسی دقیق‌تر قرار گیرد. مجموعه فراخ‌دامن و پهناور «طرح‌های آوایی» هر زبان (Shafi'i Kadkani, 2006: 10). نمادپردازی قراردادی در اغلب زبان‌ها و از جمله فارسی، محدود است و اغلب در چند مجموعه انگشت‌شمار منحصر است. علاوه بر آنچه پیش‌ازین در مورد واژه‌های /o, u:/ و همخوان /s/ گفته شد (جدول ۱) به نظر می‌رسد که واژگانی که بر کلیت و تمامیت دلالت دارند (چه سلبی چه ایجابی) با همخوان /h/ مرتبط هستند. واژگانی مثل همیشه، همواره، همه، هرگز و هیچ در این گروه قرار دارند. اخوان با مفهوم هیچ، مضامین گوناگونی در اشعار خود پرداخته است که نیاز به بررسی جداگانه‌ای دارد، مثل نمونه مشهور آن مطلع قصیده وطنیه:

۴۴. ز پوچ جهان هیچ اگر دوست دارم / تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم

انگیزختگی مفهوم «هیچ» چه در کنار هرگز یا واژه‌های دیگری که مفهوم سلبی آن را تقویت می‌کنند، یا در تقابل با واژه‌های ایجابی، از نقاط اوج در هنر شاعرانه اوست. بلکه ترکیب «هیچ/پوچ» و «هرگز هیچ» هم به گونه‌های دیگر، در برخی شعرهای اخوان چهره نموده است. در نمونه زیر او از این واحد دستوری قید همچون مضاف‌الیه بهره گرفته است:

۴۵. در این تاریکی مطلق / که ترکیب هوایش از تبانی عنصری چند است زهرآلود

و از هر شش کرانش مرزها بن بست / او با دیوار و سیم خار «هرگز هیچ‌گه» مسدود / در این جو دریغ و درد /

نسیمش بوی خاک و خون از جنگ‌های سرد (Akhavan Sales, 2011: 109).

ترکیب هیچستان را برای قرن شکلک چهری که قصد فتح آن را دارد، به کار می‌برد:

۴۶. ما برای فتح سوی پایتخت قرن می‌آییم / تا که هیچستان نه توی فراخ این غبارآلود بی‌غم را / نیک بگشاییم (Akhavan Sales, 1995: 82).

اخوان ثالث در شعری که در گفتگو با اسطوره مایا سروده است، ترجیع‌بند متفاوتی را در پایان هر فراز از شعر خود تکرار کرده است که پایان‌بندی متفاوتی نیز به شعر بخشیده است.

۱۵۰ / نمادپردازی آوایی در شعرهای نیمایی مهدی اخوان ثالث برپایه دیدگاه هیتون / تراپی و ...

۴۷. «بگو مایا! بگو آیا / در اوراق غبارآلود و ننگ اندود خود تاریخ / از آن پنهان شهیدان هیچ

هرگز یاد خواهد کرد؟

و آیا هیچ کس هرگز / نهان یا آشکار، آن داغ‌داران را /...

به برگ زرد پیغام تسلی شاد خواهد کرد؟ / بگو مایا! بپرسم از تو یا تصویر آئینه؟

و مایا خیره در آئینه، با تصویر پاسخ داد: / هرگز هیچ.» (Akhavan Sales, 2011: 97).

همچنین در بند ترجیع و پایان‌بندی شعر دیگری، عبارت ضرب‌المثل گونه‌ای را تکرار می‌کند که ساخته خود اوست:

۴۸. آنگه نشستیم و به خوبی خوب فهمیدیم / باز آن چراغ روز و شب خامش‌تر از تاریک /

هیچیم و چیزی کم.» (Akhavan Sales, 1995: 46).

پایان‌بندی شعرهای اخوان نیز از نمونه‌های مثال‌زدنی هنر شاعری اوست که بحث مستوفای دیگری می‌طلبد ولی در ارتباط با بحث این مقاله، چندین شعر اخوان با پایان‌بندی خاصی تمام شده‌اند که به گونه‌ای غیر معمول، با واژگان انگیزنده، در حوزه نمادپردازی آوایی، مرتبط هستند. با پایان‌بندی چند شعر اخوان با اسم صوت، منادا، حرف ربط و...، این بحث را به پایان می‌بریم:

۴۹. لیک بی مرگ است دقیقوس / وای وای افسوس! (Akhavan Sales, 1995: 86).

۵۰. ز آشنایی غمگسار آنجا سراغی هست؟ / ... / آه (Akhavan Sales, 1981: 8).

۵۱. غم دل با تو گویم غار! / بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟ / صدا نالنده پاسخ داد: /

«... آری نیست؟» (Akhavan Sales, 1981: 25).

۵۲. و با این هندسه طوفان و این شطرنج مسخ و مات / فرود آمد، چگونه می‌توانند آن دو  
زرین‌بال؟

صداشان می‌رسد: «کوکو؟ کجا؟ هیهات!» (Akhavan Sales, 2011: 109).

۵۳. ای آبی روشن ای آب / تو نوش آسایشی، ناز لذت / ای خوب، ای خوبی، ای خواب!

(Akhavan Sales, 1981: 131).

۵۴. قصه بی شک راست می‌گوید / می‌توانست او، اگر می‌خواست / لیک... (Akhavan

Sales, 1981: 87).

## ۸. نتیجه‌گیری

فراوانی عناصر نمادپردازی آوایی در شعر اخوان تاندازه‌ای است که آن را باید یکی از ویژگی‌های اصلی سبک او دانست که تاکنون مورد توجه قرار نگرفته است. اخوان به دلیل لحن حماسی و پر تب و تاب سخن، از سویی و روایی بودن کلام از سوی دیگر، از عوامل زبانی گوناگون

بهره می‌جوید و در مقایسه با بسیاری از شاعران نیمایی، فراوانی عوامل انگیزخته و تصویرگونه در کلام او بالاست، در سه دفتر اصلی شعر نیمایی اخوان، زمستان، آخر شاهنامه و از این اوستا، براساس چارچوب نظری پیوستار هینتون و همکاران (Hinton et al., 1994) نمادهای عینی (۱۲۰ مورد) تقلیدی (۴۰ مورد)، ترکیبی (حس آمیخته) (۲۱ مورد) و قراردادی (۲ مورد) مشاهده گردید. با وجود موارد اندک نمادهای آوایی قراردادی در زبان، به نظر می‌رسد گروه واژگان (همیشه، همواره، همه، هر، هرگز و هیچ) که با همخوان /h/ آغاز می‌شوند، با مفهوم کلیت و تمامیت (از جهات سلبی و ایجابی) مرتبط هستند. اخوان با مفهوم هیچ و هرگز، مضامین گوناگونی در اشعار خود پرداخته‌است. همچنین نمونه‌های فراوان موارد انگیزخته و تصویرگونه سبب شده‌است که شعر اخوان به شعری تعاملی با خواننده تبدیل شود و به جای اینکه پیام شاعر را در قالب واژگانی مناسب به خواننده برساند، حس و حال و عواطف شاعر را نیز به خواننده منتقل کند و برانگیزاننده خشم، عطوفت، تفاخر و تحسر، اندوه، شادی و مانند آن در خواننده گردد. حتی کشش‌های آوایی یا استفاده از همخوان‌ها و واژه‌های خاص، کاربرد منادا و واژه‌های خطاب، برش‌های خاص جمله‌ها و سکوت‌ها و پیوندهای واژگانی (با واژه‌های - اضافه و - ربط) در میانه شعرها، مخاطب را وادار می‌کند که شعر را به گونه خاصی اجرا کند، یعنی بر طریقه ادای واژه‌ها نیز تأثیر می‌گذارد و شعر را به حالتی نمایشی تبدیل می‌کند.

اخوان از همه ظرفیت‌های واژگانی زبان مثل باستان‌گرایی و استفاده از واژه کهن، واژه‌های عامیانه، واژگان مهمل و اتباع، اصوات و شبه‌جمله‌ها، ذخیره‌های زبان و مانند آن در شعر خود سود جسته و در نهایت واژه‌سازی نیز بخشی از هنر شعری اوست. استفاده گسترده اخوان از عناصر ندایی و انواع منادا، با فراخوانی و خطاب مستقیم به شیء یا شخص، جهت‌گیری یک‌سویه کلام را به یک گفتگوی دوسویه تبدیل می‌کند و با انتقال حس هم‌دلی و یگانگی، بر صمیمیت شعر خود می‌افزاید که افزون‌بر انتقال پیام، به انتقال حس شاعر به مخاطب نیز موفق است. استفاده هدفمند از واج‌های همخوان و واژه، در موارد گوناگون، فراتر از کارکرد آرایه‌های سنتی، برای القای احساسات و عواطف شاعر مثل تحسر، تحیب، اندوه، شادی و تردید و مانند آن به کار گرفته می‌شود و ویژگی القایی واج‌ها و نشانه‌های انگیزخته زبانی، برای انتقال احساس و مفاهیم ضمنی، فراتر از روابط دال و مدلول، با فراوانی بالا، در شعر اخوان نمود یافته‌است.

## References

- Ahlner, F., & Zlatev, J. (2010). Cross-modal iconicity: A cognitive semiotic approach to sound symbolism. *Sign Systems Studies*, 38(1/4), 298–348. <https://doi.org/10.12697/SSS.2010.38.1-4.11>
- Akhavan Sales, M. (1966). *Winter*. Tehran: Morwarid. [In Persian]
- Akhavan Sales, M. (1981). *From this Avesta*. Tehran: Marwarid. [In Persian]
- Akhavan Sales, M. (1995). *The end of Shahnameh*. Tehran: Marwarid. [In Persian]
- Akhavan Sales, M. (2011). *Three books*. Tehran: Zamin Publications. [In Persian]
- Akyıldız Ay, D. (2017). Ses sembolizmi ve ses-anlam uyumunun farklı bir sınıflandırma denemesi. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 57(57), 17–27. <https://doi.org/10.26561/iutded.369143>
- Baraheni, R. (1992). *Gold in copper* (Vol. 1). Tehran: Author. [In Persian]
- Baraheni, R. (1995). *Accosting the butterflies and why I am no longer a Nimaie poet?* Tehran: Nashr-e Markaz Publishing. [In Persian]
- Batani, M. (1995). *About language*. Tehran: Agah Publishing. [In Persian]
- Beyhaghi, A. (2004). *Tarikh-e Beyhaghi* (A. A. Fayaz, Ed.). Mashhad: Astan Ghoda Publications. [In Persian]
- Biabani, A. R., Talebian, Y., & Mohammadi Kordiani, M. (2016). Examination of onomatopoeia in Sohrab Sepehri's *Hasht Ketab*. *Journal of Prose Studies in Persian Literature*, 19(40), 25–48. <https://doi.org/10.22103/jll.2016.1573>
- Bloomfield, L. (1973). *Language* (12th printing). London: George Allen & Unwin.
- Ekhtiyar, M. (1969). *Semantics*. Tehran: Tehran University Press. [In Persian]
- Farokhzad, F. (1998). *Let's believe in the beginning of the cold season*. Tehran: Marvarid Publications. [In Persian]
- Ferdowsi, A. (1996). *Shahnameh* (Vol. 5, J. Khaleghi Motlagh, Ed.). California: Mazda Publications.
- Gümüş, G. (2021). *Sound symbolism associations of Turkish speakers* (Master's thesis, Marmara University, Social Sciences Institute). Istanbul: Marmara University.
- Hinton, L., Nichols, J., & Ohala, J. J. (1994). *Sound symbolism*. New York: Cambridge University Press.
- Hoghooghi, M. (2006). *Poetry of our time* (Vol. 2). Tehran: Negah Publishing. [In Persian]
- Magnus, M. (2013). The Oxford handbook of the history of linguistics (K. Allan, Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Makarik, I. R. (1993). *Encyclopaedia of contemporary literary theories* (M. Mohajer & M. Nabavi, Trans.). Tehran: Agah Publications. [In Persian]
- Manochehri Damghani, M. (1959). *Divan* (M. Debirsiaghi, Ed.). Tehran: Zovar. [In Persian]
- Martinet, A. (1955). *Economie des changements phonétiques* (H. Milanian, Trans.). Tehran: Hermes Publications. [In Persian]
- Nima Yoshij. (1994). *Collection of poems* (S. Tahbaz, Ed.). Tehran: Negah Publications. [In Persian]
- Nima Yoshij. (2006). *About art of poetry and poetics* (S. Tahbaz, Ed.). Tehran: Negah. [In Persian]
- Ohala, J. J. (1997). Sound symbolism. In *Proceedings of the 4th Seoul International Conference on Linguistics (SICOL)* (pp. 98–103). [https://www.researchgate.net/publication/228919686\\_Sound\\_Symbolism](https://www.researchgate.net/publication/228919686_Sound_Symbolism)

- Robbins, R. H. (1967). *A short history of linguistics* (A. M. Haqshenas, Trans.). Tehran: Kitab Mad. [In Persian]
- Sapir, E. (1929). A study in phonetic symbolism. *Journal of Experimental Psychology*, 12(3), 225–239. <https://doi.org/10.1037/h0070931>
- Saussure, F. de. (2023). *Course in general linguistics* (K. Safavi, Trans.). Tehran: Hermes Publications. [In Persian]
- Sepehri, S. (2010). *Eight books: Collection of poems*. Tehran: Andishe Moaser Publications. [In Persian]
- Shafi'i Kadkani, M. R. (1993). *Kimia Furosh's bankrupt (Anvari's poetry selections)*. Tehran: Sokhon Publications. [In Persian]
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2006). *The music of poetry*. Tehran: Agah Publications. [In Persian]
- Shafi'i Kadkani, M. R. (2012). *Statuses and authorities of M. Omid*. Tehran: Sokhon Publications. [In Persian]
- Shakibaiefar, S., & Sayadinejad, R. (2022). Continuity of phonetic symbolization in Nizar Qabbani's poems, based on Hinton's theory. *Arabic Literature*, 14(1). <https://doi.org/10.22059/jalit.2021.315419.612322> [In Persian]
- Shamlou, A. (2023). *Collection of poems: Book 1, Poems*. Tehran: Negah. [In Persian]
- Sharifi, S., & Erfanian, L. (2012). Comparison of phonetic arousal in two hundred years' time interval. *Quarterly Journal of Rhetorical Language Studies*, 3(5), 103–120. <https://doi.org/10.22075/jlrs.2017.1814> [In Persian]
- Sharifi Moghadam, A., & Mehrara, H. (2018). Sound symbolism in Hafez's poems, based on Hinton's theory. *Quarterly Scientific Journal of Language Research (Zabanpazhuhi)*, 10(28). <https://doi.org/10.22051/jlr.2017.12174.1210> [In Persian]
- Vahidian Kamyar, T. (1996). *A dictionary of onomatopoeia in Persian*. Mashhad: Ferdowsi University Press. [In Persian]
- Zohrevand, S. (2015). *Flowology of 70s poetry*. Tehran: Roozerg Publications. [In Persian]