

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

چکیده:

میان صوت و معنی و نحوه‌ی به‌کارگیری واج‌ها در القای مفاهیم، رابطه‌ی تنگاتنگی وجود دارد. سخنوران در انتخاب واژگان، ناخواسته تحت تأثیر عواطف خود قرار می‌گیرند و واژگانی را به‌کار می‌برند که واج‌های آنها بیانگر عواطف و احساسات گوینده است؛ یعنی واژگان علاوه بر انتقال معنا به انتقال عواطف و احساسات نیز می‌پردازند.

ساختار آوایی کلمه علاوه بر نقش معنایی خویش از رهگذر مجموعه‌ی اصوات، به طور غیر مستقیم، مفهومی که در ذهن شاعر می‌گذرد، بیان می‌کند. موریس گرامون، زبان‌شناس نامدار فرانسوی، با قاطعیت در مورد لایه‌های زیرین واژگان و واج‌ها و قوه‌ی القاگری آنها بحث می‌کند که اساس کار این پژوهش مبتنی بر نظریه‌ی اوست.

شاهنامه سرشار از دلالت‌های موسیقایی در ساختار آوایی کلمات است. زبان فردوسی در حوزه‌های معنایی متفاوت، به تناسب معنا تغییر می‌کند و شاعر از واج‌هایی بهره می‌جوید که معنای ثانوی زبان را به ذهن القا می‌کند.

در این پژوهش برآنیم تا پیوند انکارناپذیر موسیقی زبان شاهنامه را با حوزه‌های معنایی حماسه و عاشقانه و مرثیه به اثبات برسانیم.

واژگان کلیدی: صوت، معنا، موسیقی زبان، شاهنامه.

فصل اول:

کلیات پژوهش

یکی از علومی که رنسانس، تغییر عمده ای در آن ایجاد کرد، علم زبان‌شناسی بود. مبنای اصلی این تغییر عمده، توجه به خود متن به جای فرامتن بود. در این دوران، بررسی ساخت و ظاهر بیش از مسائل دیگر اهمیت یافت. ساختارگرایان، فرمالیستها و پیروان مکتب پراگ مخصوصاً فردینان دوسوسور پیشرو این حرکت بودند. صاحبان این مکاتب به نشانه‌های زبانی اهمیت بیشتری داده و معتقد بودند که نشانه‌های زبانی، رابطه‌ی بین یک شیء و یک نام نیست؛ بلکه رابطه‌ی بین یک مفهوم و یک الگوی صوتی است و منظور آنها از الگوی صوتی، شکل فیزیکی آن نمی‌باشد بلکه پنداشت روان‌شناختی از صوت است.

«از نظر دوسوسور و پیروان مکتب پراگ، عناصر آوایی، آنهایی هستند که بتوانند تمایزدهنده‌ی معنی باشند تا از نظر ساختی بتوانند واحدهای صاحب نقشی به شمار آیند. در نظر وی هر عنصر زبانی حاصل ارتباط میان یک لفظ و یک مفهوم ذهنی است و زبان، حلقه‌ی اتصال صوت و فکر است و برای هر حقیقت ذهنی، لفظی نیز وضع می‌شود» (باطنی، ۱۳۷۰: ۶۷).

«بدین سبب در دیدگاه ساختارگرایان، عناصر ساختاری شعر در سه سطح آوایی، واژگانی (محور جانشینی) و نحوی (محور هم‌نشینی) مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرند و سطح آوایی شامل موسیقی، حروف، واژه، وزن، تکرار، واکه و همخوانی باشد و از نشان دادن ارتباط عناصر آوایی و موسیقایی با معنا سخن گفته می‌شود» (علوی مقدم، ۱۳۸۸: ۸۸).

دیدگاه نمادگرایان با طرح این مباحث، از رونق افتاد و مخالفان آنها صفاتی هم‌چون رنگ، رایحه، حجم یا حرکت را به واج‌ها نسبت دادند. آنها بر این عقیده‌اند که شاعر علاوه بر انتخاب واژگان برای انتقال پیام به مخاطب، از اصوات و واج‌هایی استفاده می‌کند که افکار و احساسات او را به طرق مختلف القا کند.

میان صوت و معنی و نحوی به کارگیری واج‌ها در القای مفاهیم، رابطه‌ی تنگاتنگی وجود دارد اما آنچه در پیشینه‌ی بلاغت به آن پرداخته شده، مسائلی از قبیل صنایع بدیعی، موسیقی کناری، بیرونی و درونی است و به لایه‌های زیرین واژگان و واج‌ها و قوه‌ی القاگری آنها توجه شایانی نشده است و تنها اشاراتی پراکنده در برخی از آثار می‌بینیم. تنها کسی که با قاطعیت این موضوع را مطرح نموده است، زبان‌شناس فرانسوی، موريس گرامون است. او آراء خود را در این حوزه در رساله‌ی *آواشناسی خود عنوان کرد*. گرامون به دو نکته‌ی مهم اشاره کرده است: یکی نام‌آواها و دیگری اهمیت تکرار. گرامون، تکرار را در هر سطحی، اعم از جمله و واژه و واج در ساخت مفهوم ثانوی و تأثیر دوچندان، مؤثر می‌داند. وی معتقد است که هر واجی القاگر احساس و اندیشه‌ی خاصی است.

ما در پژوهش حاضر سعی داریم سه متغیر اصلی رادر شاهکار ادب فارسی، شاهنامه‌ی فردوسی مورد بررسی قرار دهیم. ۱- پیوند صوت و معنی ۲- نقش تکرار ۳- دیدگاه مورس گرامون درباره‌ی واج. شاهنامه سرشار است از دلالت‌های موسیقایی در ساختار آوایی و تلاش ما نیز در راستای بررسی موسیقی به معنای هنری و دقیق آن است؛ همانطور که شفیعی کدکنی می‌گوید: «در این قلمرو است که موسیقی شعر به معنای هنری و دقیق خویش آشکار می‌شود و گرنه دست‌یافتن به جدول بحر عروضی، کار همه کس می‌تواند باشد و از این رهگذر است که فردوسی در داخل یک بحر، پنجاه هزار بیت، با هزاران حال و هوای متفاوت می‌سراید و هر پاره از سخن او نظام موسیقایی خاص خود را داراست» (شفیعی، ۱۳۸۹: ۳۲۱).

بیان مسئله

می‌دانیم که زبان مجموعه‌ای از آواها یا واج‌هاست و بنیادی‌ترین عنصر هر زبان، واج به شمار می‌آید. آواها و واج‌ها از گذشته‌های دور مورد توجه ادیبان و دانشمندان علم بلاغت بوده‌است. کاربرد انواع جناس، سجع، واج‌آرایی، عکس، طرد، رعایت وزن و قافیه گویای این مسئله است. اینها نه تنها ابزاری برای آفرینش یا زیباتر ساختن شعر، بلکه روشی برای القای عواطف و احساسات شاعر یا نویسنده است. از این منظر آنچه موجب برتری یک سروده می‌شود، کیفیت فنی ترکیب صداها، استفاده از هجاهای کوتاه و بلند، هم‌نشینی و جانشینی واژه یا واج، گزینش ردیف و قافیه‌ی مناسب، هم‌مخرج بودن و قریب‌المخرج بودن کلمات و تکرار واژه یا واج است.

از دید سوسور، رابطه‌ی میان دالّ و مدلول، قراردادی است و هیچ‌گونه پیوند ذاتی و طبیعی میان آنها نیست. هرچند این سخن شاید در کلیت خود درست باشد و در بسیاری از نشانه‌های زبانی، نتوان پیوند طبیعی میان دالّ و مدلول یافت اما همیشه چنین رابطه‌ی وضعی میان دالّ و مدلول نیست. نام‌آواها که رابطه‌ی میان دالّ و مدلول در آنها ذاتی و طبیعی است، از این قاعده مستثنی هستند و برخی پژوهش‌ها نشان می‌دهند که سخنوران در انتخاب واژگان ناخواسته تحت تأثیر عواطف خود قرار می‌گیرند و واژگانی را به کار می‌برند که واج‌های آنها بیانگر عواطف و احساسات گوینده است؛ یعنی واژگان علاوه بر انتقال معنا به انتقال عواطف و احساسات نیز می‌پردازند.

ویژگی‌های ساختاری واج‌های صامت از قبیل انسدادی، سایشی، خیشومی، روان و غلتان بودن و بسته و باز و نیم بسته بودن واکه‌ها که بر اساس محل و نحوه‌ی تولید آنها طبقه‌بندی و نام‌گذاری شده‌اند، اهمیت فوق‌العاده‌ای در القای معانی و عواطف و احساسات دارند و واج‌های هر طبقه و گروه، محملی برای انتقال عاطفه و احساسی مخصوص هستند و از این رهگذر در انسجام بخشیدن میان صوت و معنی تأثیر بسزایی می‌گذارند. به هر میزان که رابطه‌ی بین معنا و محل تولید واج‌ها استوارتر باشد، هم انسجام آوا و معنا بیشتر می‌شود و به تبع آن تأثیر کلام بر شنونده قوی‌تر می‌گردد، هم آن زبان به طبیعت گوینده نزدیک‌تر می‌شود. این تأثیرات در شعر بارزتر و آشکارتر است.

«سهم بسیار عمده‌ای از موسیقی شعر در بخش هماهنگی صوتی عبارات نهفته است که اندکی از آن را قدما در مباحث مربوط به انواع جناس‌ها مطرح کردند ولی حوزه‌ی این بخش از موسیقی زبان، فراتر از حد شناخت و باور قدما و مباحث علم بدیع است و در زبان‌شناسی جدید می‌تواند از راه‌های دیگر مورد مطالعه قرار گیرد» (شفیعی، ۱۳۸۹: ۱۰).

«آنچه را که امروز هماهنگی القاگر می‌نامند، جلوه‌ای است که شاعر با انتخاب واژه‌هایی به دست می‌آورد که واج‌های تشکیل‌دهنده‌ی آنها با تصاویر ذهنی و اندیشه‌های وی در تناسب قرار دارند. شاعر با توجه به این جلوه، بی‌آنکه نیاز به توصیف یا شرحی دقیق و جزء به جزء داشته باشد، می‌تواند تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های مورد نظر را تداعی کند و آنها را در ذهن خواننده بیدار سازد. همخوان‌ها و واکه‌ها هر دو در ایجاد این هماهنگی القاگر موثرند» (قویمی، ۱۳۸۳: ۱۹).

بنابراین اگر صوتی با احساس یا اندیشه‌ای مطابق باشد، می‌تواند آن را القا کند؛ مثلاً اصوات نرم برای بیان احساسات لطیف و اصوات بم برای احساسات و افکار ثقیل یا تأسف‌بار و حزن‌آلود استفاده می‌شود.

این مسئله در شاهنامه نمود بسیار دارد. در این پژوهش برآنیم آواهای القاگر در سه حوزه‌ی معنایی حماسه، عاشقانه و مرثیه در شاهنامه را بر اساس نظریه‌ی موریس گرامون مورد تجزیه و تحلیل آوایی قرار دهیم تا معلوم شود کاربرد واج‌ها و آواها و واژه‌ها و نحوه‌ی تولید و ترکیب و تکرار آنها متناسب با حالات درونی شاعر می‌باشد یا خیر؟ و هم‌چنین به این سوال پاسخ داده شود که اگر واج‌ها القاگرند، کدام تصویر، احساسات یا اندیشه‌ها از خلال تکرار آنها به ذهن متبادر می‌شود.

اهداف پژوهش

اهداف این پژوهش شامل موارد ذیل است:

- ۱- بررسی رابطه‌ی میان موسیقی زبان شاهنامه و زمینه‌های معنایی آن.
- ۲- شناخت قدرت القاگری آواها و تبیین سبک‌های آوایی در سه حوزه‌ی معنایی حماسه، عاشقانه، مرثیه و سوگ در شاهنامه.

اهمیت و ضرورت پژوهش

پژوهش‌هایی که تاکنون درباره‌ی موسیقی شاهنامه صورت گرفته است، منحصر به موسیقی قوافی بوده و از منظر این پژوهش، که بررسی موسیقی زبان شاهنامه و ارتباط آن با زمینه‌های معنایی متفاوت است، به موضوع نگریده شده است. چیره‌دستی فردوسی در ترسیم میادین رزم و مجالس بزم و احوال عاشقانه و مراسم سوگ و حالات روانی قهرمانان و شخصیت‌های داستان، مجموعه‌ی بزرگ و شگرفی موسوم به شاهنامه را آفریده که پژوهش در زوایا و خبایای این سازه‌ی بشکوه، مخاطب را با هنر شاعری فردوسی بیش‌تر آشنا می‌کند و تفوق فردوسی بر دیگر شاعران را بهتر بازمی‌نمایاند. دیدگاه این پژوهش، شناخت و تحلیل آوایی داستان‌های شاهنامه است و برای انجام این مهم، از تمسک به دانش زبان‌شناسی ناگزیر است؛ چراکه زبان، حلقه‌ی اتصال صوت و فکر است و بدون آگاهی از دانش زبانی، ادراک ما ناقص خواهد بود. از سوی دیگر، شناخت فردوسی و شعر او، پایه‌ی شناخت همه‌ی آثار پهلوانی ایران است و حتی شناخت اشعار شاعران پس از وی را نیز آسان می‌سازد؛ زیرا داستان‌ها و شخصیت‌های شاهنامه بر ادبیات فارسی چندان تأثیری نهاده که هیچ شاعری را نمی‌توان یافت که به نوعی از فردوسی و داستان‌هایش متأثر نباشد.

تعریف متغیرهای پژوهش

- ۱_ زبان: «اگر بخواهیم توصیفی ساده و تقریبی از زبان به دست دهیم می‌توانیم بگوییم که زبان، نظامی است که آوا و معنی را به طریقی به یک‌دیگر پیوند می‌دهد» (صفوی، ۱۳۷۸: ۱۶۳).
- ۲_ شعر: «اگر شعر را گره‌خوردگی عاطفه و تخیل که در زبان آهنگین شکل گرفته باشد، تعریف کنیم، عناصر سازنده‌ی آن عبارت خواهد بود از: عاطفه، تخیل، زبان، موسیقی، تشکل» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۵).

۳_ واژه، واژک: «کوچک‌ترین واحد زبانی که دارای نقش دستوری و معنایی مستقل باشد، واژک نامیده می‌شود» (وثوقی، ۱۳۶۷:۷۸). «به واحد آوایی مرکبی که از یک یا چند هجا ترکیب شده و در آغاز و پایان آن درنگ وجود دارد، واژه گفته می‌شود» (حق‌شناس، ۱۳۷۶:۱۴۰).

۴_ واج، واج‌گونه: «هر آوایی که موجب تغییر معنی و در نتیجه به وجود آمدن واژه‌ی جدید شود با قابلیت جانشینی را واج گویند؛ مثل (s-z) در (سر- زر) و آواهایی که نمی‌توانند به جای هم قرار گیرند و توانایی دگرگونی معنا را ندارند، واج‌گونه می‌نامند؛ مثل (k) در (کار- کور- کین)» (ثمره، ۱۳۷۸:۲۹). اما جین اچسون، تعریف جامعی از واج ارائه می‌دهد: «کوچک‌ترین واحد صوتی متمایز که بتواند تغییری در معنا ایجاد بکند، واج نامیده می‌شود» (وثوقی، ۱۳۶۷:۶۹).

۵_ واژه‌ها و واج‌های گویا: «هر زبان، واژه‌های متعددی دارد که نه یک صوت بلکه رفتار، احساس، سرشتی اخلاقی، کنش یا حالتی را نشان می‌دهند و دربردارنده‌ی واج‌هایی‌اند که در به تصویر کشیدن این پدیده‌ها نقشی ایفا می‌کنند» (قویمی، ۱۳۸۳:۱۲).

۶_ آواها: آواهای زبان فارسی به دو دسته‌ی «واکه» و «همخوان» تقسیم می‌شوند:

۶-۱) واکه: «اگر هوای بازدم در گذر خود از اندام‌های گویایی به آن‌چنان مانعی برخورد نکند که در نتیجه‌ی آن آوای تازه‌ای بدان افزوده شود، آن را واکه می‌نامیم» (حق‌شناس، ۱۳۷۶:۱۷). «واکه‌ها فقط می‌توانند در وسط و پایان واژه قرار گیرند» (ثمره، ۱۳۷۸:۲۷).

۶-۲) طول واکه: «عبارت است از مدت زمانی که برای تولید واکه در شرایط عادی صرف می‌شود. واکه‌های زبان فارسی را می‌توان از لحاظ کشش به دو دسته‌ی کوتاه /a/, /e/, /o/ و کشیده /u/, /i/, /â/ تقسیم کرد» (ثمره، ۱۳۷۸:۸۵). علاوه بر این موارد به نظر حق‌شناس در زبان فارسی دو واکه‌ی مرکب نیز داریم (ou+ei) که به صورت /e+y/ و /o+v/ واج‌نویسی می‌شود» (حق‌شناس، ۱۳۷۶:۸۳).

۶-۳) همخوان: «اگر هوای بازدم در گذر از اندام گویایی به آن‌گونه مانعی برخورد کند که در نتیجه‌ی آن آوای تازه‌ای به آن افزوده شود، همخوان می‌نامیم. در زبان فارسی ۲۳ همخوان وجود دارد» (همان، ۱۳۷۶:۱۷).

۶-۳-۱) همخوان‌های زبان فارسی را می‌توان از لحاظ محل تولید و نحوه‌ی تولید از لحاظ اندام گویایی به شکل زیر دسته‌بندی کرد:

č	h	x	š	s	f	ʻ	k	t	p	n	m	y	r	l	j	ž	z	v	q	g	d	b	نشانه واجی
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---------------

۷- **هجاء**: «عبارت است از یک رشته‌ی آوایی پیوسته که از یک واکه و یک تا سه همخوان تشکیل می‌یابد. منظور از رشته‌ی آوایی پیوسته، اجزای سازنده‌ی هجاء طی یک فرایند تولید که بدون مکث تولید می‌شوند، می‌باشد. البته واکه، مرکز یا هسته‌ی هجاء است و همخوان در حکم حاشیه و دامنه‌ی آن است. زیرا اگر واکه را حذف کنیم، هجایی باقی نمی‌ماند و دیگر این‌که موجودیت هجاء بستگی به وجود واکه دارد» (ثمره، ۱۳۷۸:۱۰۸).

۷-۱) **انواع هجاء**: «در زبان فارسی سه نوع هجاء وجود دارد: کوتاه (CV)، بلند (CVC) و کشیده (CVCC) از آنجایی که دو واکه نمی‌توانند در یک هجاء قرار گیرند، تعداد هجاءها در هر رشته‌ی آوایی، بزرگ‌تر از هجاء می‌تواند با شمارش واکه‌ها مشخص شود؛ اما تعیین مرز بین دو هجاء بستگی به شماره‌ی همخوان‌های بین دو واکه دارد. حداقل همخوان بین دو واکه، یکی و حداکثر سه تاست» (همان، ۱۳۷۸:۱۰۹).

۸- **آواشناسی**: «بررسی و مطالعه‌ی انواع آواها و ساختار و ساز و کار تشکیل آنها، آواشناسی نام دارد. آواشناسی در حکم دانش طبیعی مطالعه‌ی جنبه‌های مختلف فیزیکی، فیزیولوژیکی و پدیدارشناختی آواهای زبان معرفی می‌شود» (صفوی، ۱۳۷۸:۲۲۹).

۹- **فرق آواشناسی و واج‌شناسی**: «فرق آواشناسی و واج‌شناسی در این است که آواها به عنوان یک پدیده‌ی مادی مورد پژوهش قرار می‌گیرند؛ اما در واج‌شناسی به بررسی نظام حاکم بر روابط میان آواها و واج‌ها می‌پردازد؛ اما به نوعی مکمل یکدیگرند» (همان، ۱۳۶۰:۳۹).

۱۰- **سبک‌شناسی آوایی**: «در سبک‌شناسی آوایی کارکرد بیانی آواها و اصوات را بررسی می‌کنند. در تعریف زبان‌شناسان به خصوص لیچ، سبک عبارت است از شیوه‌ی کاربرد زبان در یک بافت معین، به وسیله‌ی شخص معین، برای هدفی معین» (فتوحی، ۱۳۹۱:۳۴).

۱۱- **تحلیل آوایی**: «عبارت است از بررسی آواهای زبان، آن‌گونه که در گفتار، تولید و ادراک می‌شوند و مطالعه‌ی آن به عهده‌ی علم آواشناسی می‌باشد» (همان، ۱۳۹۱:۲۳۸).

فصل دوم:

پیشینه و مبانی نظری

پیشینه

کوچک‌ترین واحد زبان یعنی واج تا بزرگ‌ترین واحد آن که جمله است بر اساس نظم خاصی ساخته شده است. در یک متن ادبی «واژگان، تنها فهرستی از واژه‌ها نیستند بلکه اطلاعاتی درباره‌ی واژه‌ها را نیز در بر می‌گیرد. انواع اطلاعات زبان را می‌توان چنین برشمرد: اطلاعات معنایی، اطلاعات کاربردشناختی، اطلاعات نحوی، اطلاعات واجی و اطلاعات تکواژشناختی» (خراسانی، ۱۳۹۲: ۱).

نظام منسجم زبان را مجموعه‌ای از آواها تشکیل می‌دهد و اطلاعات واجی در یک زبان می‌تواند سبب تمایز معنا و مفهوم آن شود. شاعر با بهره‌گیری از واج به عنوان عنصری از زبان و با توجه به زبانی که از آن سود می‌جوید، پیامی را منتقل می‌کند. چنین کاربردی، خواه خودآگاه باشد و خواه ناخودآگاه، بر موسیقی کلام می‌افزاید و این موضوع در حوزه‌ی دانش آواشناسی به تفصیل مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در ادبیات بعد از اسلام:

آثار آواشناسی در سرزمین‌های اسلامی دو خصوصیت مشترک دارند. اولاً عمدتاً درباره‌ی زبان عربی‌اند و ثانیاً همه کاربردی‌اند؛ یعنی یا به ضرورت کاربردشان در مباحث عروض و قافیه تدوین و یا برای حلّ مشکل تلفظ و برای کمک به تلفظ درست نوشته شده‌اند. در کنار این آثار اشاره‌هایی هم در بعضی منابع به آواهای فارسی شده که به گفته‌ی خانلری فقط برای نشان دادن اختلاف آنها با حروف مشابه عربی و احتراز از اشتباه بوده است.

شاید اولین اثر مکتوب درباره‌ی واج‌ها، اعراب گذاری قرآن در سال ۶۹ هـ.ق توسط ابوالأسود دؤنلی، از پایه‌گذاران علم نحو باشد. او برای تسهیل قرائت قرآن و اجتناب از غلط‌خوانی توسط غیر عرب‌زبان‌ها، مصوت‌های کوتاه را وضع کرد. او به کاتب خود این‌چنین گفته بود که: «وقتی در خواندن، دولبم را باز کردم، یک نقطه بالای حرف بگذار و اگر لبم را شکستم [پایین کشیدم]، یک نقطه زیر حرف بگذار و اگر دو لبم را غنچه کردم، یک نقطه پیشاپیش حرف قرار ده» (ابن ندیم، ۱۳۵۱: ۴). امروزه آوانگاری همان کاری را انجام می‌دهد که ابوالأسود انجام داده بود.

پس از ابوالأسود باید از پژوهش‌های ژرف خلیل بن احمد فراهیدی یاد کرد. او زبان‌شناس برجسته‌ی قرن دوم هجری و استاد سیبویه شیرازی بود که در مقدمه‌ی *العین*، اولین فرهنگ لغت عربی، به بررسی آواهای عربی و مخارج حروف و مختصات هر کدام پرداخته است. «در این فرهنگ لغت برای زبان عربی ۲۹ حرف تعیین شده است که ۲۵ حرف آن صحیح‌اند یا دارای واجگاه یا همان موقعیت در دستگاه گفتاری‌اند و ۴ حرف آن هوایی‌اند و فاقد موقعیت در دستگاه گفتاری که عبارت‌اند از: و، ی، ا، ء. زیرا از درون ادا شده و در هیچ‌یک از مواضع زبان، حلق و ملاز قرار نمی‌گیرند. در این کتاب همزه جزو مصوت (واکه‌ی بلند) قرار داده شده است» (فراهیدی، ۱۹۶۷: مقدمه).

«سیبویه، شاگرد فراهیدی نیز در کتاب خود *الکتاب* به مباحثی درباره‌ی آواهای عربی و مخارج و صفات اصلی و فرعی حروف پرداخته است. وی فقط در مسئله‌ی تقدم حروف بر یک‌دیگر با استاد خود مخالف است؛ مثلاً از نظر فراهیدی «خ» مقدم بر «غ» و «هم‌چنین «ق» بر «ک» است اما سیبویه معتقد است که «ه» مقدم بر «ع» و «ح» است» (صالحی هیکوئی، ۱۳۹۳: ۴۴). از کارهای دیگر سیبویه تقسیم‌بندی کلام، کلمه و حروف است که امروزه به صورت واژگان، واژه و واج مورد مطالعه قرار می‌گیرند.

آنچه مسلم است تأثیر مستقیم علمای تجوید در علم آواشناسی و واج‌شناسی است. تجوید شامل مخارج، صفات حروف و احکام آن می‌شود. در قرن سوم و چهارم برای تعریف و درک آواها و واج‌ها از احساس ذاتی بهره می‌گرفتند. بعدها مسائلی در علم تجوید مطرح شد که کاملاً مبنای اصلی علم زبان‌شناسی امروز واقع شده است و به وضوح در آواشناسی و واج‌شناسی قرن ۱۹ و ۲۰م می‌توان معادل‌های آن‌ها را مشاهده کرد؛ مثلاً در *حلیة القرآن*، سید محسن موسوی بلده برای حروف دو صفت قائل است: ۱. **صفات اصلی** مانند: الف) جهر یا آواز بلند که تارهای صوتی را مرتعش می‌کند؛ مثل (د، ذ، ب، ج، ق، ل، ر، ز، م، ن، ع، غ، و، ی، ط، ظ) که معادل امروزی آن، همخوان‌های واک‌دار است. ب) حروف همس که تارهای صوتی را نمی‌لرزاند مانند (ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ک، ه) که امروزه به آن همخوان‌های بی‌واک گفته می‌شود. ۲. **صفات عارضی** مانند: الف) صغیر که صدا به صورت بادی از درز دندان خارج می‌شود؛ مثل (س، ز، ص) که معادل آن همخوان‌های لثوی است و القاگر صدای باد می‌باشد. ب) تکریری که تکرار حروف در محل خود است؛ مثل (ر) که معادل امروزی آن همخوان لرزشی است. ج) تفشی که همان پاشیده شدن است؛ مثل (ش) که امروزه آن را لثوی-کامی می‌نامند. د) غنه که صوتی در سوراخ بینی پیچیده می‌شود؛ مثل (م، ن) که معادل آن همخوان‌های خیشومی است و یا صفت‌هایی مانند قلقله (ق، ط، ب، ج، د)، استطاله (ض) و انحراف (ل، ر) از مسائلی است که در

آواشناسی جایگاه خاصی دارند. در احکام حروف به صفاتی مانند ترقیق (نازک تلفظ کردن) یا تفخیم (درشت تلفظ کردن) برمی‌خوریم که در زبان‌شناسی به حروف نرم و سخت تقسیم‌بندی می‌شوند که برخی حروف لطیف و برخی حروف درشت شمرده می‌شوند. در مخارج حروف به جایگاه تولید آواها می‌پردازد؛ از قبیل حروف ثنایا، معادل دندانیه؛ مثل (د، ت) و حروف حلقی شامل: اقصى الحلق، معادل چاکناییه؛ مثل (ه، ه)، ادنی الحلق، معادل ملازی؛ مثل (غ، ح)، هم‌چنین حروف لسانی، معادل لثوی و کامی و مسائل دیگر صحبت می‌شود که می‌توان اکثر آنها را در گروه‌بندی همخوان‌ها از لحاظ محل تولید و یا نحوه‌ی تولید، قرار داد. هم‌چنین برای همخوان‌ها ویژگی‌های دیگری قائل هستند؛ مثلاً حروف استعلا که صدا درشت و پرحجم می‌شود و حالت تفخیم پیدا می‌کند؛ مثل (خ، ح، س، ش) که معادل امروزی آنها نیز همخوان‌های سایشی است. (رک: موسوی بلده، ۱۳۷۳: ۶۷-۵۶)

در ایران:

به گفته‌ی نگارنده‌ی کتاب *تاریخچه‌ی آواشناسی و سهم ایرانیان*، مسائل آواشناسی در بعضی منابع به صورت حاشیه‌ای و لابه‌لای مطالب دیگر آورده شده و در بعضی دیگر، صریحاً به آواها و توصیف آوایی آنها بر مبنای اندام‌های گفتار پرداخته شده‌است. او این منابع را به دو دسته‌ی اصلی و فرعی تقسیم می‌کند. در منابع فرعی از کتاب‌هایی نظیر *المعجم فی معاییر الاشعار العجم شمس قیس رازی* و *معیار الاشعار خواجه نصیرالدین طوسی* و *مفتاح العلوم سکاکی* و *التسیر فی القرائات السبع ابوعمرو عثمان بن سعید دانی* نام می‌برد. کتاب‌های *العین خلیل بن احمد* و *الکتاب سیبویه* و *سر الصناعت الإعراب ابن جنی* و *المفصل زمخشری (با شرح ابن یعیش)* و *النشر فی القرائات العشر ابن جرزی* و *مخارج الحروف ابن سینا* را به عنوان منابع اصلی معرفی می‌کند. (سمائی، ۱۳۸۸: ۶۳)

از میان کتب نام‌برده، تنها *مخارج الحروف ابن سیناست* که به طور مستقل به آواشناسی پرداخته است و آواشناسی در کتاب‌های دیگر، موضوعی حاشیه‌ای است. ابن سینا در کتاب خود طرحی نو درانداخته است تا جایی که می‌توان گفت اثر او فصل تازه‌ای در مطالعات آواشناسی جهان است.

«مخارج الحروف نخستین کتابی است که در آن ابتدا ویژگی‌های فیزیکی صوت مطرح شده تا بر مبنای آن خصوصیات آواهای زبان بر اساس اندام‌های گفتار انجام شود. این کتاب شش بخش دارد که به ترتیب اینها هستند:

بخش نخست: در سبب پدید آمدن آواز

بخش دوم: در سبب پدید آمدن حرف‌ها

بخش سوم: در تشریح حنجره و زبان

بخش چهارم: در سبب‌های جزئی یک‌یک حرف‌های تازی

بخش پنجم: در حرف‌هایی که به این حروف مانند است.

بخش ششم: در این‌که این حروف از حرکت‌های غیر گفتاری نیز شنیده می‌شود» (همان: ۸۰-۸۱).

ابوعلی در بخش چهارم از کتاب خود، صامت‌های زبان عربی را از دیدگاه تولیدی، توصیف آوایی می‌کند یا به زبان دیگر، صامت‌ها را بر اساس اندام‌های گفتار توصیف می‌کند. بخشی که با موضوع ما در ارتباط است، جایی است که ابن سینا برای بیست و دو صامت عربی، صداها را مشابهی در طبیعت پیدا کرده است که برای نمونه، مواردی از آن را بیان می‌کنیم: «عین از رانده شدن هوا با فشار از گذرگاهی نمناک در آب می‌شنوی... حاء از بیرون دادن هوا از هر تنگنای پهن و نمناک و از کشیدن دست به نرمی بر جسمی سست و درشت... قاف از شکافتن جسم‌های خشک... ضاد از ترکیدن حباب‌های بزرگ رطوبت‌ها... طاء از زدن دست‌ها به یک‌دیگر چنان‌که کف دست‌ها اندکی گود باشد و از کندن دست‌ها از یک‌دیگر نیز شنیده می‌شود. تاء از کوفتن کف دست با انگشت به سختی... دال از همین کار اما سست‌تر... راء از لرزیدن پارچه‌ای که در معرض بادی تند واقع باشد... فاء از آواز باد در درختان...» و الی آخر. گویی او می‌خواهد بین الفاظ و طبیعت رابطه برقرار کند. (رک: همان: ۱۰۱ و ۱۰۲) البته موضوع ارتباط الفاظ با طبیعت و ذاتی بودن دلالت الفاظ، ریشه در آراء متفکران یونان قدیم دارد؛ اما زبان‌شناسی امروز، این نظریه را به طور کلی رد می‌کند؛ ولی شفیع کدکنی در کتاب موسیقی شعر خود می‌گوید: «اگر شکل عام و قانونمند این نظریه را رد کنیم، در بعضی موارد نمی‌توانیم از نقش طبیعی ساختار کلمه و نظام آوایی آن در رسانگی مفهوم لغوی آن چشم‌پوشی کنیم» (شفیعی، ۱۳۸۹: ۳۱۵).

بی‌شک شناخت دستگاه‌های فیزیکی گفتار کمک شایانی به آواشناسی نموده است. ابن سینا به دلیل احاطه بر علم پزشکی در کتاب *القانون* و به خصوص رساله‌ی *اسباب حدوث الحروف* درباره‌ی جنبه‌های فیزیکی و تشریح دستگاه گفتاری مطالبی آورده که در علم پزشکی و دستگاه‌های آوایی امروزی هم مطرح شده است. «ابوعلی سینا در رساله‌ی مذکور به جنبه‌های مختلف فیزیولوژی آواهای عربی به شکل عام و آواهای فارسی به شکل خاص، پرداخته است. این رساله که شش بخش دارد به تشریح حنجره، زبان و علت

پیدایی واج و آواها به خصوص عواملی مانند: القرع (کوبیدن) و القلع (کندن) و لرزش و موج و هم‌چنین ویژگی‌های مصوت‌های (آ، او) پرداخته‌است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۴۷).

امروزه مبنای علم آواشناسی تولیدی، همین شناخت فعالیت‌های دستگاه گفتار است که به تولید صدا می‌پردازد. کتب نگاشته‌شده‌ی امروز در توصیف آوایی گفتار و تشریح فیزیکی دهان و حنجره و شش مانند *آواشناسی زبان فارسی* اثر دکتر یدالله ثمره یا *زبان‌شناسی همگانی* اثر جین اچسون مسائلی را مطرح کرده‌اند که با سخنان ابن سینا شباهت‌های فراوانی دارد؛ مثلاً آن‌چیزی که ابن سینا به عنوان القرع و القمع مطرح می‌نماید، همان عوامل تولید واج هستند که امروزه تحت عنوان شدت و کشش و دمش مطرح می‌شوند.

در پایان فصل کتاب شفا، بوعلی سینا در باب موسیقی تقسیماتی درباره‌ی حروف مطرح می‌کند: حروف حبسی مثل (ب، ت، ج، ط، ق، ک) و تسریبی یا همان قابل کشش مثل (س) و مطبوع و نامطبوع بودن حروف. بوعلی سینا می‌نویسد: «انتقال به نغمه‌ی حاد، حکایت از شمایل خشم دارد و انتقال به نغمه‌های ثقیل، حکایت از شمایل هوشیاری و حلم و اعتدال دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۴۵).

از دیگر مسائل مطرح شده در بلاغت و فصاحت، به خصوص علم بدیع، اهمیت به کارگیری آواها یا واج‌ها و نیز مطابقت و تناسب آن با معنا برای القای بیشتر اندیشه است. علمای بلاغت برای فصاحت کلمه و کلام شروطی قائل‌اند؛ از جمله: تناسب میان حروف و کلمات و نداشتن عیوبی مانند تنافر حروف، تنافر کلمات، تتابع اضافات، کثرت تکرار، غرابت استعمال و... و یا کاربرد صنایع ادبی مانند: سجع، جناس، تضاد، مقابله، مماثله، موازنه، واج‌آرایی و دیگر مسائلی که موجب دلنشینی کلام می‌شود که همه‌ی اینها تأکید دارد بر هماهنگی میان واج‌ها با واژه‌ها جهت روانی و سلاست کلام. در زبان‌شناسی امروز نیز از شرایط هم‌نشینی واج‌ها و واژه‌ها سخن رفته است؛ مثلاً بسیاری از همخوان‌ها یا واژه‌ها را در نحوه‌ی ترکیب واج‌ها نمی‌توان کنار هم قرار داد چراکه در دستگاه گفتاری، تولید صدا را مشکل می‌کند.

بنابراین زبان دارای ساختار نظام‌مندی است که عدول از آن نامطبوع و نارواست. علمای بلاغت نیز به همین دلیل برای سلاست کلمه و فصاحت متکلم قواعدی وضع کرده بودند که امروزه به صورت علمی تحت عنوان نحوه‌ی ترکیب و تولید واج‌ها، توزیع آوایی، تشکیل خوشه‌های همخوان و... مطرح است. ثمره در بحث تشکیل خوشه‌های همخوان می‌گوید: «نمی‌توان هر آوایی را به دلخواه در کنار آوایی دیگر قرار داد؛ زیرا هر آوا در زنجیره‌ی هم‌نشینی در رابطه با آواهای دیگر قرار دارد و به خاطر محدودیت و فشارساختی، رشته‌ی آوایی مثل (uv-eo-iž-falr) قابل قبول نیست. نه ترکیب آوایی آن هماهنگ با ساخت هجاست و نه قطعات زبانی آن دارای ساختمان خاصی است» (ثمره، ۱۳۷۸: ۱۱۲).

چنانچه در عروض ستنی می‌بینیم که کلمه‌ی «بیا» را به جای *biyâ* با تخفیف صورت، *beyâ* می‌نویسند، بدون این‌که دلیلی برای آن وضع نمایند؛ اما در زبان‌شناسی تولیدی، علت آن به‌خاطر یکسانی جایگاه تولید و هم‌گونی و هم‌پوشانی واجگاه است.

سیبویه (قرن ۲) و ابوحاتم رازی و حمزه‌ی اصفهانی (قرن ۴) و ابوعلی سینا و بدیع‌الزمان نطنزی (قرن ۵) و خواجه نصیرالدین طوسی (قرن ۷) در تکوین علم آواشناسی تأثیر قابل توجهی داشته‌اند. این گوشه‌ای از سهم عمده‌ی دانشمندان ایرانی در ساختن تاریخچه‌ی آواشناسی است.

درهند:

حال نوبت به آواشناسی در هند می‌رسد که در مورد آن باید گفت بخش قابل توجهی از پژوهش‌های هندیان در ارتباط با نظام آوایی زبان سانسکریت است. می‌توان دلیل چنین پژوهش‌هایی را اهمیت تلفظ مردم در متون مقدس ودایی دانست. «آواشناسی در هند، چنان پر مایه و غلیظ است و استقلال دارد که آسان می‌شود آن را از چارچوب کلی مطالعه‌ی دستور بیرون آورد و جداگانه بررسی کرد. هندیان آواهای زبان سانسکریت را بر اساس واجگاه (مخرج) و شیوه‌ی تولید واک‌داری و بی‌واکی بررسی کردند. امروزه بررسی آواها را از این دیدگاه در چارچوب آواشناسی تولیدی جای می‌دهند» (سمائی، ۱۳۸۸: ۳۳-۳۴).

در اروپا

«آواشناسی را اولین بار، افلاطون مطرح کرد. او صامت‌ها و مصوت‌های زبان یونانی را از هم تمییز داد و صامت‌ها را به دو دسته تقسیم کرد: صامت‌های انسدادی و صامت‌های پیوسته. در مورد صامت‌های انسدادی گفت که به تنهایی تلفظ نمی‌شوند و باید مصوتی در پیش یا پس آنها بیاید تا تلفظ شوند. او تکیه‌ی تقابل دهنده را تشکیل داد و ویژگی‌های مربوط به زیری و بمی را بررسی کرد» (سمائی، ۱۳۸۸: ۱۲).

بعد از آن می‌توان از دیونی سیوس تراکیایی که او را اولین دست‌نویس می‌دانند نام برد. «تراکیایی در آغاز، رساله‌ی ارزش‌های آوایی حروف الفبای یونانی (گراماتا) و سپس کشش مصوت‌ها و هجاها را بررسی کرده است. او صامت‌های زبان یونانی را به دسته‌های سه تایی که هر مجموعه مختصاتی مشترک دارد، تقسیم کرده و اسم‌هایی نظیر صامت خشن و نرم و عریان بر آنها گذاشته است» (همان: ۱۹-۱۸).

«گروهی از فیلسوفان یونانی، منشاء زبان را طبیعی می‌دانستند و دلیل آنها این بود که بسیاری از واژه‌ها، ریشه در نام‌آواها داشتند. دیگر این که به نظر آنها سایر واژه‌ها رابطه‌ی طبیعی با معنای خود دارند. طبیعت‌گرایان باور داشتند که برای هر شیء به‌طور طبیعی نام با مسمایی وجود دارد؛ مثلاً در زبان یونانی واژه‌هایی که دلالت بر دویدن، جریان یافتن و لرزیدن دارند همگی دارای همخوان ۲ هستند که فراگونی آن اشاره به حرکت دارد؛ اما قراردادگرایان این نظریه را به‌سخره گرفتند و عقیده داشتند که نام‌های اشیاء صرفاً قراردادی هستند و هیچ مناسبت اصولی بین آواها و واژه‌ها نیست. افلاطون این موضوع را در کتاب *کراتولوس* آورده‌است. او اولین کسی است که بین اسم‌ها و فعل‌ها تفاوت قائل شده بود؛ اما بعد از قرون وسطی دانشمندانی به نام (مودیست‌ها یا دستوریان نظری) معتقد بودند زبان، حقیقتی را منعکس می‌کند که زیربنای فیزیکی اشیاء است و هدف آنها کشف رابطه بین واژه و این حقایق است» (وثوقی، ۱۳۶۷: ۴۹-۳۹).

«ژرار ژنت، رساله‌ی کاملی را به مسئله‌ی القاگر بودن واج‌ها و واژه‌ها اختصاص داده است. او تاریخچه‌ی چنین بینشی نسبت به زبان را از دوران سقراط و افلاطون تا عصر کنونی بررسی می‌کند و دیدگاه بسیاری از بزرگان دنیای ادب را در این باره یادآور می‌شود. از جمله: نودیه، هوگو، بودلر، مالارمه، والری، رونان، باشلار، پروست و آندره مارتینه؛ اکثر ادیبان مذکور القاگری واج‌ها را تأیید می‌کنند. ژنت خود در این باره معتقد است که رابطه‌ی بین صوت و مفهوم تا حدودی مستقیم و جهان‌شمول و تا حدودی غیرمستقیم و ذهنی است اما کانون عینیت آن اکنون مدلل شده، وانگهی مشهور خاص و عام است» (قویمی، ۱۳۸۳: ۷۰).

«ویلیام جونز از کسانی بود که شباهت‌های پنهانی میان زبان را کشف کرد و تنها کسی بود که آواشناسی را به سمت واج‌شناسی کشاند. براساس اندیشه‌ی وی بود که نودستوریان، اندیشه‌ی نظم قوانین صوتی را اعلام کردند. اما فردینان دوسوسور این باور را به اوج خود رسانید. وی با مطرح کردن قاعده‌ی ارتباط شطرنج و مهره به بحث ارتباطات زبانی پرداخت و عناصر زبان را مانند مهره‌ی شطرنج به هم وابسته می‌داند که هر مهره یک نقش فردی دارد ولی در صفحه‌ی شطرنج یک نقش جمعی را بازی می‌کند. مانند قطعات ماشین، ارکان زبان نیز همین ویژگی را دارند» (صالحی هیکوئی، ۱۳۹۳: ۵۰). از پی این تفکرات بود که مکاتب زیادی درباره‌ی صوت و معنی مانند ساختارگرایان و مکتب پراگ و... به‌وجود آمد که بعضی اصالت را به صورت و بعضی به معنا داده‌اند و گروهی هر دو عنصر را مهم دانسته‌اند. هم‌چنین به نوام چامسکی باید اشاره کرد که بحث کارکرد زبان را مطرح نمود. وی معتقد بود که زبان یک روساخت و یک ژرف‌ساخت دارد و با تجزیه و تحلیل روساخت می‌توان ژرف‌ساخت را تأویل کرد.

همانطور که اشاره کردیم، از مهم ترین گروهی که درباره‌ی این موضوع، فعالیت چشم‌گیری داشتند، فرمالیست‌ها و ساختارگرایان‌اند. آنها معتقد بودند که خواننده‌ی آگاه به مسائل آوایی و تکنیکی زبان، لذت دوچندان از متن می‌برد. حتی به معنای بالاتر از تفکر نویسنده دسترسی پیدا می‌کند. رومن یاکوبسن روسی و موریس گرامون فرانسوی از مدعیان این تفکر بوده‌اند. یاکوبسن بین فرمالیست‌ها و ساختارگرایان، پیوند برقرار کرد و انجمنی به همین منظور در مسکو ایجاد کرد. سپس به مکتب پراگ پیوست و معاونت این مکتب را به عهده گرفت و واج‌شناسی نوین را به وجود آورد. تحلیل‌های او منجر به پیدایش نقد ساختاری-زبان‌شناختی شد. علاوه بر یاکوبسون، شارل بودلر، آرتور رمبو و موریس گرامون از جمله نظریه‌پردازانی هستند که به القاگری واج‌ها یعنی این‌که واج‌ها بیانگر تصاویر، احساسات و اندیشه‌ها هستند، معتقد بودند. توجه به واج، هم‌زمان با چاپ درس‌های زبان‌شناسی همگانی سوسور بود. توجه او به واج بیشتر از زاویه‌ی محور هم‌نشینی است. زبان‌شناسان مکتب پراگ برای رسیدن به ساخت آوایی و واجی زبان به «تضاد» و «تقابل» میان صداها توجه می‌کردند. میان آنان برای تعیین تقابل میان صداها، معنی است؛ یعنی هر تفاوت آوایی که با تفاوت معنایی همراه باشد، تمایزدهنده است.

بنابراین می‌توان گفت که وجود رابطه میان صوت و معنی تفکر تازه‌ای نیست؛ بلکه سابقه‌ای طولانی دارد اما در گذشته به طور مدوّن و علمی سامان‌دهی نشده‌بود. رابطه‌ی میان لفظ و معنی را نمی‌توان نادیده گرفت و به‌سادگی از آن گذشت. غالباً هر صوتی توانایی بالقوه‌ای دارد که به‌طور نسبی در تأثیرگذاری بیشتر سخن و القای مفاهیم، نقش بسزایی دارد.

نظریه

این پرسش که آیا واج‌ها و آواها ارزش القایی و بار عاطفی خاص دارند یا خیر، همواره ذهن علمای بلاغت و نقد ادبی ایران و جهان را به خود مشغول داشته‌است. پاسخ این است که تکرار برخی واج‌ها در شرایط مناسب در القای مفهوم مورد نظر شاعر موثر است و شعر شاعران بزرگی مانند رودکی، فردوسی، منوچهری، خاقانی، مولوی و حافظ از این منظر بسیار غنی است. حقیقت این است که ساختار آوایی کلمه علاوه بر نقش معنایی خویش از رهگذر مجموعه‌ای از اصوات، به طور غیر مستقیم، مفهومی که در ذهن شاعر می‌گذرد، بیان می‌کند. لارنس پرین در بحثی تحت عنوان صوت و معنا به واژه‌هایی که آوای آنها تا حدودی القاگر معانی است، اشاراتی می‌کند: «وقتی که آواها در کنار هم قرار می‌گیرند، تأثیری نرم و ملایم یا سخت و خشن ایجاد می‌کنند. شاعر الزاما در جستجوی آواهای دلنشین نیست تا اقدام به ترکیب آنها در زنجیره‌هایی خوش‌آهنگ کند؛ بلکه از ترکیبات نرم و خشن به تناسب محتوای شعر استفاده می‌کند؛ مثلاً او، واژه‌ها را دلنشین‌تر و خوش‌آهنگ‌تر از همخوان‌ها می‌داند» (راکعی، ۱۳۸۳: ۱۰۰-۸۹).

شفیعی در کتاب موسیقی شعر، نمونه‌هایی را در این مورد ذکر می‌کند. او بخشی از شعر کسایی مروزی که در توصیف باغ نیمروز در تابستان است را می‌آورد و نظر خواننده را به این نکات جلب می‌کند که تکرار صامت‌های «چ»، «ز»، «ش» و «س» یادآور صدای چزد (سیرسیرک) است:

آن خوشه‌های زر نگر آویخته سیاه گویی همی شبه به زمرد درو زنند
وان بانگ چزد بشنو در باغ نیمروز هم چون سفال نو که به آبش فرو زنند

(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۱۷)

هم‌چنین تحلیل او از این بیت حافظ «چشم از آینه‌داران خط و خالش گشت / لبم از بوسه ربایان بر و دوشش باد» جالب توجه است: او نظام آوایی دو مصراع را کاملاً متفاوت می‌داند و معتقد است در مصراع اول، آواها به گونه‌ای هستند که هنگام ادای آنها دهان باز می‌ماند و مفهوم «حیرت» به خوبی از آن درک

می‌شود. در مصراع دوم نیز ساختار آواها به گونه‌ای است که دهان کاملاً بسته می‌شود و حالت بوسه به خود می‌گیرد که مفهوم این مصراع را به خوبی القا می‌کند.

شفیعی پس از چنین تحلیل‌هایی عنوان می‌دارد که «شاید، احمقانه‌ترین سخن این باشد که بگوییم حافظ یا کسایی به این نکته‌ها آگاهانه پرداخته‌اند اما از سوی دیگر این حقیقت را نمی‌توان منکر شد که در شاهکارهای ادب جهان، ناخودآگاه چنین مواردی وجود دارد» (شفیعی، ۱۳۸۹: ۳۲۲).

پورنامداریان نیز درباره‌ی قدرت القایی واج‌ها و مصوت‌ها در غزلی از حافظ با این مطلع

«ما نگوئیم بد و میل به ناحق نکنیم / جامه‌ی خود سیه و دلق خود ازرق نکنیم» می‌گوید: «حافظ در این غزل در مقام خطیب پرخاشگری است که روی سخن اعتراض‌آمیزش متوجه خیل ریاکاران ظاهرالصلاحی است که اگرچه خود پنهان و آشکار، مرتکب هر خطا و معصیتی می‌شوند اما دیگران را به خطا و فساد و فسق و فجور و اعمال خلاف شریعت متهم می‌کنند. کلمات قافیه در این شعر به صورت «-ق» ختم می‌شود که کلمه‌ی «نکنیم» به عنوان ردیف به دنبال آن می‌آید. تکرار هجای «-ق» در پایان هر بیت مانند صدای ضربه‌ی مشت گوینده یا خطیب معترضی است که در پایان هر اعتراض و رفع تهمتی از خویش فرود می‌آید و آن‌گاه باقی‌مانده‌ی نفس خطیب معترض با ادای کلمه‌ی «نکنیم» از اوج، فرو می‌افتد و به پایان می‌رسد و مجالی پیدا می‌شود تا گوینده نفسی تازه کند و اعتراض خشمناکانه‌ی بعدی را به همان ترتیب از سر گیرد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۹۸).

کوروش صفوی در *از زبان‌شناسی به ادبیات* می‌گوید: «صنعت واج‌آرایی را نمی‌توان تنها از شگردهای نظم‌آفرینی دانست بلکه به دلیل القای معنای ثانوی می‌تواند نوعی از ابزار شعرآفرینی به حساب آید.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۳۶) آن‌گاه دوبیت از مولوی و حافظ را با هم مقایسه می‌کند:

__ یار مرا غار مرا عشق جگر خوار مرا یار تویی غار تویی خواجه نگه دار مرا
__ سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند همدم گل نمی‌شود یاد سمن نمی‌کند

به گفته‌ی او بسامد همخوان /r/ در بیت مولوی بیش از /č/ در بیت حافظ است ولی معنایی را القا نمی‌کند در حالی که بسیاری معتقدند که /č/ در بیت حافظ تقلیدی از صدای بلبل است. بنابراین تکرار این دو از یک دست نیست چراکه معنایی ثانوی را منتقل می‌کند. صفوی عنوان می‌دارد: «سوسه‌ی کاربرد دال‌های متشابه بر روی محور هم‌نشینی بدون توجه به عدم ارتباط مدلول‌های آنها، بر روی این محور، در