

نشریه ادب و زبان  
دانشکده ادبیات و علوم انسانی  
دانشگاه شهید باهنر کرمان  
سال ۱۹، شماره ۴۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۵

### بررسی کارکردهای نام آوا در هشت کتاب سپهری ( علمی - پژوهشی ) \*

احمد رضا بیابانی<sup>۱</sup>، دکتر یحیی طالبیان<sup>۲</sup>، محسن محمدی کردیانی<sup>۳</sup>

#### چکیده

زبان در اصل، نظامی ذهنی است که به صورت ابزاری-آوایی ظاهر می‌شود و عمده‌ترین نقش آن، ارتباط و انتقال معانی از یک فرد به دیگری است. افراد با به کارگرفتن قاعده‌های زبان و تولید رشته‌های گوناگونی از واژه‌ها، با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. از همین رو، به روشنی پیداست که زبان به میزان زیادی با زندگی انسان - یعنی با فعالیت‌های ذهنی و حرکتی او - آمیخته و از آغاز تا پایان زندگی با او همراه است. پژوهش پیش‌رو، در خصوص کارکرد نام آوا در اشعار سهراب سپهری است و دستاورد علمی این تحقیق، حاکی از این مطلب است که میزان استفاده از نام آوا در زبان شعری وی بسیار چشم‌گیر است و این مقوله، در سروده‌های او عینیت داشته و ملموس و محسوس است. از آنجایی که سهراب، نقاشی است شاعر، این رویکرد در خصوص زبان شعری وی، بیش از دیگران صدق می‌کند؛ لذا نام آوا، از برجسته‌ترین ابزارهای شعری اوست که در دریافت متن به خواننده کمک شایانی می‌کند. بنیان نظری این تحقیق، بر پایه نظریات اتویسپرسن و دیگر زبان‌شناسانی است که به آراءشان در این زمینه، در کتاب فرهنگ نام آوایی فارسی به اجمال اشاره رفته است. زبان‌شناسانی چون اتویسپرسن، هر لفظی را که میان لفظ و معنای آن رابطه‌ای طبیعی و ذاتی وجود داشته باشد، نام آوا می‌نامند.

\* تاریخ ارسال مقاله : ۱۳۹۳/۱۱/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی مقاله : ۱۳۹۴/۱۲/۲۱

- ۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری (نویسنده مسئول) -Email: Ar.biabani@hsu.ac.ir
- ۲- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی تهران
- ۳- کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری

واژه های کلیدی: نام آوا، سهراب سپهری، هشت کتاب، یسپرسن.

### ۱- مقدمه

یکی از مهم ترین پرسش هایی که همواره ذهن بشر را به خود مشغول کرده، این است که خاستگاه زبان بشری چه بوده است. اتویسپرسن در این باره معتقد است که: «پیدایش زبان را نباید در جنبه های عاری از لطافت شاعرانه آن جستجو کرد، بلکه باید آن را در بُعد شاعرانه حیات جست» (yule, 1966: 1). نظریه یسپرسن مبنی بر این که زبان، در دوران لذت بردن انسان به وجود آمده، یکی از جالب ترین فرضیه ها درباره منشأ زبان است؛ با این حال، این نظریه تنها در حدّ یک فرضیه باقی می ماند.

ویل دورانت (۱۳۸۳: ۲۸۳) پیدایش «سخن و گفتار» را نخستین پیشرفت بزرگ تاریخ می داند که انسان با استفاده از آن و عوامل دیگری از قبیل کشف آتش و کشاورزی، توانسته گام به گام از عصر جهل و ترس و توخس عبور نماید. با وجود فرضیه های متفاوتی که درباره پیدایش زبان ارائه شده، ما هنوز نمی دانیم که اساساً زبان چگونه تکوین یافته است. تأملات جالبی در زمینه منشأهای زبان گفتاری صورت پذیرفته، اما این موارد تا به امروز، صرفاً در حدّ «فرضیات» و نه «حقایق»، عرض اندام می کنند.

برخی برای زبان منشأ الهی قائلند، حال آنکه گروهی دیگر معتقدند که خاستگاه زبان، فعالیت های حرکتی - بیانی بوده است و دسته دیگری هم سازگاری فیزیولوژیکی را نقطه آغاز زبان می دانند. گروهی نیز آواهای طبیعی را منشأ زبان انسانی به حساب می آورند؛ این دسته معتقدند که نام آواها، یا آنچه که در دستورهای سنتی «اسم صوت» نامیده می شوند، صداها یا طبیعی ای هستند که انسان های آن دوران، از محیط اطراف خود می شنیده اند و بعدها از آن ها تقلید کرده و به صورت واژه هایی رایج و زایا در زبان خود، به کار برده اند.

چون بیشتر زبان ها دارای نام آوا هستند، برخی بر این عقیده اند که انسان اولیه، نخست از طریق تقلید آواهای طبیعی، زبان را فراگرفت. این اعتقاد، حتی در عهد یونان باستان در نزد فلاسفه نیز از اهمیت خاصی برخوردار بوده است؛ یکی از این افراد افلاطون بود که رساله

خود یعنی کراتیلوس (Cratylus) را به این بحث اختصاص داد. این رساله در حقیقت مناظره‌ای است در این باب که منشأ زبان کدام است و رابطه میان واژه و معنای آن چگونه است و آیا این رابطه بر بنیاد نوعی سنخیت طبیعی استوار است که احياناً میان صورت واژه و معنای آن وجود دارد یا خود، نتیجه نوعی قرارداد و توافق است؟ در این حوزه، دو گروه رویاروی هم قرار گرفتند: «استدلال طبیعت‌مداران (Naturalists) تکیه بر پایگاه و اعتباری داشت که نام آواها در واژگان هر زبانی دارند. از طرف دیگر، قراردادیان (Conventionalists) در استدلال خود بر این نکته تأکید داشتند که واژه‌های زبان را می‌توان به‌طور دلخواه و دانسته تغییر داد» (روبینز: ۱۹۹۷: ۲۳).

### ۱-۱- بیان مسئله

امروزه اگرچه زبان‌شناسان، قراردادی بودن رابطه لفظ و معنی را به اثبات رسانده‌اند، اما اکثر آن‌ها بر این باورند که در تمام زبان‌های دنیا، گروهی از واژه‌ها هستند که دلالت لفظ آن‌ها بر معنی، کمابیش طبیعی و ذاتی است؛ این‌گونه واژه‌ها را نام آوا یا اسم صوت (onomatopoeia) می‌نامند.

لغت‌نویسان، نام آوا را محدود به واژه‌هایی می‌دانند که به تقلید صدا ساخته شده‌اند، اما زبان‌شناسان و صاحب‌نظران عرصه ادب و شعر، آن را به مفهومی گسترده‌تر به کار برده و شامل هر واژه‌ای می‌دانند که میان لفظ و معنای آن، نوعی رابطه طبیعی و ذاتی باشد. یکی از نقش‌های زبان، نقش شعری آن است که برخلاف نقش ارتباطی زبان - که به مدلولی خارج از زبان ارجاع می‌دهد-، متوجه خود نشانه و ارزش درونی خود واژه است. «زبان شعری زبانی است که اطلاعات نمی‌دهد و دلالت‌های آن، از گونه دیگری است» (ابومحجوب، ۱۳۸۸: ۱۹). در این جا زبان به سوی یک شیء یا مصداق بیرونی هدف‌گیری نشده است، بلکه خود پیام به‌طور مستقل، ارزش دارد.

در خصوص نام آوا باید گفت که نام آوا واژه است، اما نه واژه معمولی زبان - که این واژه‌ها طبیعی و واقعی‌اند-، و نه واژه‌هایی قراردادی و مصنوعی. هر قضیه درست همانند سگه‌ای است که دورویه دارد، یکی از آن‌ها رویه لفظ و دیگری، معنی است. وحیدیان

کامیار معتقد است: «لفظ بر معنی دلالت دارد. اما چگونه دلالتی؟ آیا این دلالت طبیعی و ذاتی و خودبه‌خودی است؟ بدان‌گونه که دود بر آتش دلالت دارد و هلال بر اوایل یا اواخر ماه؟ یا اینکه قراردادی و وضعی است؟ همانند دلالت چراغ سبز راهنمایی بر عبور آزاد یا نقطه، بر پایان جمله؟» (۱۳۷۵: ۹). به‌علاوه این پرسشی است که از دیرباز ذهن دانشمندان را به خود مشغول داشته است. در یونان باستان، به نقل از افلاطون، کراتیلوس طبیعت‌گرا باور داشت که همه واژه‌ها با مفاهیم خود، رابطه‌ای طبیعی دارند. در بعضی واژه‌ها این رابطه آشکار است و افراد عادی هم آن را در می‌یابند، مانند واژه‌های کوکو و میومیو؛ در بعضی دیگر، رابطه طبیعی واضح نیست و تنها فلاسفه به آن پی می‌برند. از این نوع می‌توان واژه «پر» را نام برد که از صدای به هم خوردن بال پرندگان تقلید شده است. ارسطو این نظر را رد کرد و گفت که رابطه لفظ و معنی واژه قراردادی است و تفاوت واژه‌های زبان‌های مختلف را، دلیل بر قراردادی بودن دلالت لفظ بر معنی دانست (ن.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۱).

سهراب سپهری شاعری است که برای بیان مفهوم‌هایی که در ذهن او جای گرفته، از به‌کارگیری نام‌آوا سود می‌برد. مگر چه چیزی در نام‌آوا نهفته است که وی از واژه و جمله‌های خبری معمولی استفاده نمی‌کند؟ چرا او مفاهیمش را ساده بیان نمی‌کند؟ این مجال محدود در پی آن است تا پاسخی برای این سؤالات بیابد و اینکه سهراب سپهری به چه میزان و با چه انگیزه‌هایی از نام‌آوا در آثار خود بهره برده و حس عاطفی شاعر را به کمک نام‌آواها بیان داشته است؟ زیرا به‌واقع، نام‌آوا بیش از هر چیز، بهترین وسیله است برای انتقال حالت‌های مختلفی که در زندگی انسان‌ها روی می‌دهد.

مبانی نظری این سیاهه، برپایه آراء و نظریات اتویسپرسن (Otto Jespersen) زبان‌شناس دانمارکی و زبان‌شناسان دیگری قوام یافته، که مسیر فکری و ایدئولوژی ذهنی آن‌ها در این باب، هم‌سو و هم‌خوان است. با توجه به کمبود منابع برگردان و ترجمه‌شده از تئوریه‌های عرصه زبان‌شناسی، بیشتر مفاهیم و مبانی مطروحه از سوی ایشان پیرامون رویکرد «نام‌آوا»، مأخوذ از کتاب وحیدیان کامیار با عنوان فرهنگ نام‌آوایی فارسی

می‌باشد. همچنین لازم به ذکر است تا بیان شود که نام آواهای بررسی شده در نگاشته پیش‌رو، همه نام آواهای هشت کتاب سپهری نیست، بلکه نگارندگان تنها به شرح گزیده‌ای از آن‌ها همّت گمارده‌اند.

### ۱-۲- پیشینه تحقیق

درخصوص پیشینه تحقیق باید بیان داشت که به جز یک مقاله و کتابی که دکتر وحیدیان کامیار درباره آواشناسی نگاشته‌اند، اثر قابل ملاحظه دیگری به رشته تحریر درنیامده و به نوعی برای نخستین بار است که هشت کتاب سهراب سپهری، از منظر آواشناسی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. دکتر احمد محجوب در مجله کتاب ماه ادبیات، «کارکرد نام آوا در غزلیات مولانا» را بررسی نموده است و همان‌طور که پیش از این نیز اشاره شد، تاکنون اشعار سهراب سپهری از این منظر، مورد کنکاش واقع نشده است. شیوه انجام تحقیق، بنابر موضوع پژوهش، کتاب‌محور و بر مبنای اصل سند کاوی است.

### ۱-۳- ضرورت و اهمیت تحقیق

سهراب سپهری شاعری است که بی‌تردید باید او را در زمره بزرگ‌ترین شاعران معاصر طبیعت‌گرا برشمرد و سندی که این گفته را اثبات می‌نماید، اشعار نغز اوست که در هشت مجموعه شعری وی با نام هشت کتاب به چاپ رسیده است. این شاعر طبیعت‌بودن و الهام‌گرفتن از فضاها و موقعیت‌های طبیعی اطراف، موجب گشته تا وی در زبان کاربردی اشعارش، فراوان از ابزاری به نام «نام آوا» بهره‌برد. البته میزان استفاده از این ابزار زبانی، در تمامی اشعارش یکسان نیست و می‌توان گفت بیشترین استفاده از نام آوا را در سه مجموعه زندگی خواب‌ها، آواز آفتاب و حجم سبز شاهد هستیم. سهراب برای بیان مفاهیم ذهنی و انتزاعی‌اش از صداهای طبیعت و آنچه پیرامونش می‌گذرد، بسیار بهره‌می‌برد و آنچه او را به نوشتن ترغیب می‌کند، همین طبیعت‌انگیزاننده است. علاوه بر این، او نقّاش است و می‌خواهد تا در شعر هم، هنر نقّاشی خود را به رخ مخاطب بکشد و این میسر نمی‌شود مگر با بهره‌گرفتن از طبیعت. «در زبان هنر، ما دیگر با منطق گفتار سروکار نداریم؛ به‌ویژه آنگاه

که وارد قلمرو شعر می شویم، واژگان می توانند معنای قاموسی خودشان را از دست بدهند و امکان تأویل پذیری را بیشتر برای خواننده فراهم کنند» (بهنام، ۱۳۸۹: ۷۸).

## ۲- بحث

### ۲-۱- نام آوا چیست؟

نام آوا به واژه‌هایی اطلاق می‌شود که از اصوات طبیعی و غیرطبیعی اخذ و تقلید شده‌اند. وجود نام آوا، هم نظریه محاکات را در باب منشأ زبان تأیید می‌کند و هم پیوند اهل زبان را با طبیعت به اثبات می‌رساند. به همین جهت، در زبان‌هایی که سخن‌گویان آن با طبیعت بیشتر الفت دارند، نام‌آواهای بیشتری قابل مشاهده است.

بنا به تعریفی که کوروش صفوی از نام آوا بیان کرده است: «نام آوا عبارت است از شکل‌بندی و به‌کاربردن واژه‌ها به تقلید از صدا. این، شیوه‌ای در زبان انسانی است که در آن صدا، احساس را بازتاب می‌دهد. احتمالاً این شکل از بیان نخستین زبان بشر بوده است که بعدها در اثر تکامل و دگرگونی، به واژه‌های زبان تبدیل شده است» (صفوی، ۱۳۶۰: ۱۶). هر چند خانلری در این باره می‌گوید: «باید کاملاً از این گمان که زبان از تقلید صوت‌های طبیعی حاصل شده است، پرهیز کرد» (خانلری، ۱۳۶۱: ۲۰)؛ اما این وسوسه‌ای است که نمی‌توان به سادگی از آن گذشت؛ اگر چه اطلاعات کافی در این مورد نداریم، ولی زبان کودک نوزاد تا حدود زیادی می‌تواند این روند را نشان دهد و ما را به سمت این فرضیه رهنمون سازد. از این جهت، زبان ارتباطی و زبان نوزاد، شبیه به نظام ارتباطی حیوانات بوده و در هر دو مورد، وابسته به نیازها و عواطف اولیه است. بدون تردید، بشر ابتدایی نیز همین نظام ارتباطی را داشته است، اما رفته‌رفته همان نظام ارتباطی و زبان قاعده‌مند شده و تکامل یافته است؛ صداها به واژه‌ها تبدیل شدند و پی‌درپی آمدن آن‌ها جمله‌ها را ساخته و قانون و قاعده یافته‌اند. اما هنوز بقایایی از آن زبان و استفاده از آن شیوه باقی مانده است که همان نام‌آواها را تشکیل می‌دهند.

نفیسی در این باب می‌نویسد: «هوسرل (Husserl) میان شیء (Object)، یعنی پدیده غیر کلامی با مصداق و معنا (Subject)، یعنی نحوه ارائه کلمات یا نشانه، تفاوت و تمیزی

قائل می‌شود. شیء یا مصداق، در خارج از کلمه وجود دارد و کلمه به آن رجوع می‌کند، اما معنا در درون خود نشانه یا کلمه قرار دارد» (نفیسی، بی تا: ۳۸). بنابراین، مصداق به رابطه میان عناصر زبانی نظیر واژه، جمله و غیره - از یک سو - و تجربیات غیرزبانی - از سوی دیگر - می‌پردازد. «مفهوم به نظام پیچیده روابطی که میان عناصر زبانی - معمولاً واژه‌ها - وجود دارد مربوط می‌شود و در برگیرنده روابط درونی زبان است» (پالمر، ۱۳۶۶: ۶۰). پس در واقع، معنا عبارت است از رابطه ما با جهان خارج؛ به عبارت دیگر، تجربه ما را از جهان خارج منعکس می‌سازد.

به بیانی دیگر، صورت همان رابطه درونی زبان است و معنا رابطه بیرونی آن؛ این معنا، در خود واژه نهفته است که در همنشینی با واژه‌های دیگر، پرده از رخ برمی‌دارد. طباطبایی در این زمینه معتقد است که اختلاف احساسات درونی مانند مهر و کینه و دوستی و انفعال و شفقت و تملق و شهوت جنسی و غیره، در شکل صدا اختلافاتی غیرقابل انکار به وجود می‌آورد و به این وسیله، صداها تنوع پیدا کرده و کم و بیش تمیز و تعدد می‌پذیرد و در این مرحله، مستمع یک گام فراتر نهاده و با صداهاى مختلف به مقاصد نسبتاً گوناگونی استدلال کرده و به چیزهای غایب از حواس پی می‌برد؛ ولی باز چنان که روشن است، دلالت صدا بر مقصود، عقلی و طبیعی است و در این حال، ذهن مستمع و خاصه انسان، به میان حادثه و صدای ویژه وی کم و بیش آشنا می‌گردد و کم کم حوادث را با صداهاى ملازم وجود آنها حکایت می‌نماید و در نتیجه، حروف تهجی از همدیگر تمیز پیدا کرده و کلمات مرکب پیدا می‌شود. چنان که می‌بینیم، «مقدار زیادی از کلمات در لغت‌های گوناگون، حکایت اصواتی است که در حوادث صدادار مقارن حادثه پیدا می‌شوند و در این باب، استعمال اشاره با دست و سر و چشم و سایر اعضا زیاد مؤثر هستند و مقارن با این احوال، دیگر انسان به مجرد شنیدن کلمه، بی توقف به یاد حادثه می‌افتد و دلالت عقلی و طبیعی، جای خود را به دلالت لفظی می‌دهد و انسان با پیدا کردن شعور به این خاصه، کار تکلم را یکسره می‌نماید، تا کار به جایی می‌رسد که انسان هنگام سخن گفتن یا سخن شنیدن از الفاظ غفلت کرده و تنها متوجه معنی می‌شود، چنان که گویی معنی را می‌گوید یا

می‌شوند؛ یعنی معنی به حسب عقیده وی، خود لفظ گردیده و از اینجاست که زشتی و زیبایی، محبوبیت و منفوریت معنی در لفظ تأثیر کرده و گاهی می‌شود که صفتی از معنایی به لفظی و از لفظ به معنای دیگر... سرایت می‌کند» (طباطبایی، ۱۳۵۰: ۲۱۵).

هرچند که این نظریه، حوادث بی‌صدا را نمی‌تواند توجیه کند و پاسخی برای نام‌گذاری اشیاء - به‌ویژه بی‌صدا - ندارد و تمایز حروف تهجی و پیدایش کلمات مرکب هنوز در آن روشن و مرتبط با بحث ایشان نیست، اما نکته مهمی را دربردارد که همان تبدیل لفظ به معناست؛ زیرا عواطف، خود را در لفظ نهان می‌کنند و سراسر آن را به تصرف خود در می‌آورند. از طرفی، لفظ در حالت‌ها و موقعیت‌های متفاوت و گوناگون به زبان می‌آید؛ پس این لفظ که به معنا تبدیل شده، در موقعیت‌های ویژه به زبان می‌آید و از این رو، آن موقعیت ویژه مصداق آن لفظ می‌شود؛ یعنی رابطه بیرونی و جهان خارج. پس یکی از عوامل مهم در معنادادن لفظ، همان موقعیت است، یعنی شرایط و وضعی که در آن‌هنگام، به زبان آورده می‌شود.

حالت درونی انسان نیز تغییری در شکل تلفظ ایجاد می‌کند و معنای واژه یا لفظ را کامل می‌سازد؛ بنابراین می‌توان سه حالت را برشمرد:

۱- موقعیت. ۲- حالت درونی و ذهنی. ۳- هم‌نشین‌ها.

علاوه بر این‌ها، خود واژه و ویژگی‌های صوتی نیز معنای عاطفی دیگری را می‌افزاید. صداها و نام‌آواها در شعر سهراب سپهری نیز همین نقش را بازی می‌کنند، حتی به گونه‌ای که لفظ تبدیل به معنای خود می‌شود. «در شعرگفتن، نوعی بازگشت وجود دارد به سوی دوران کودکی شاعر و نیز به سوی دوران کودکی انسان. شعر، رقص شورانگیز و پاک و پر تصویری است در میان باغ تنهایی انسان با طبیعت. شعر، نوعی به رقص برخاستن است در میان اشیاء به وسیله کلمات...» (براهنی، ۱۳۵۸: ۱۵).

وحیدیان کامیار براساس تعریفی که زبان‌شناسان ارائه کرده‌اند، صوت‌های عاطفی (Interjection) را هم جزو نام‌آواها به حساب می‌آورد، زیرا میان اصوات عاطفی و مفاهیم آن نیز رابطه طبیعی وجود دارد و فرق صوت‌های عاطفی با دیگر نام‌آواها در این



است که صوت‌های عاطفی بر اثر حالات شدید روانی چون اندوه و شادی و تعجب و تحسین و تحقیر و غیره - به‌طور طبیعی - از دهان برمی‌آید و واکنش طبیعی این حالات است، اما دیگر نام‌آواها بر اساس همانندی و شباهت استوار هستند؛ اعم از این که همانندی لفظی باشد یا شبه لفظی یا تکراری و غیره (ن.ک: وحیدیان کامیار: ۱۳۷۵: ۱۲).

راسل نیز در مورد این مسئله، بر جریان پدید آمدن زبان و منشأ آن نظر دارد و پُر بی‌راه نمی‌گوید. وی اصل قرارداد را در دلالت‌ها نفی نمی‌کند، اما در پدید آمدن زبان، معتقد است که رابطه‌ای طبیعی و ذاتی بین اصل و منشأ کلمات اولیه با معنا وجود دارد و بدین ترتیب، تا حدودی به افلاطون نزدیک می‌شود؛ اما باید دانست که وضع یا قرارداد به معنای نشستن شیوخ و تصمیم گرفتن و رأی دادن نیست؛ بلکه رابطه بین لفظ و معنا - با هر منشأ که بوده - اکنون در قلمرو قرارداد یا وضع قرار دارد و رابطه ذاتی، اصولاً در جریان تاریخ زبان، از میان رفته است.

«کودکی که تکلم می‌آموزد، عادات متداعیاتی را یاد می‌گیرد که از لحاظ تقدیر و ایجاب از جانب محیط، عیناً مانند انتظاری است که از عوعو سگ یا بانگ خروس می‌توان داشت. قوم و جماعتی که به زبان معینی سخن می‌گویند، آن را آموخته و به تدریج به انحاء و طرق مختلف تغییر داده‌اند، که تقریباً هیچ یک از آن‌ها عمدی و به اختیار نبوده؛ بلکه بر حسب قوانینی بوده که کم و بیش قابل کشف و تعیین است... کسی نمی‌داند که چگونه خود این ریشه‌ها کسب معنی کرده‌اند؛ اما فرض منشأ موضوعه برای اصل کلمات، مثل «میثاق مدنی یا اجتماعی» هابس و روسو در مورد منشأ حکومت، افسانه محض است. مشکل می‌توان فرض کرد که یک عدّه شیوخ گنگ و بی‌زبان دور هم بنشینند و کنکاش کنند و رأی دهند که گوسفند را گوسفند و گرگ را گرگ بنامند. ملازمه و مقارنه لفظ با معنی، می‌بایستی حاصل یک جریان طبیعی باشد؛ هر چند که اکنون ماهیت و نحوه این جریان بر ما مجهول است» (راسل، ۱۳۵۷: ۲۱۸).

گویا راسل مفهوم قرارداد زبانی سوسور را به خوبی دریافته است. اچسون در مورد این نظریه معتقد است که «طرح‌ریزی واژگانی، احتمالاً با مفهوم یک کلمه شروع شده و سپس

این مفهوم در یک قالب صوتی مناسب ریخته می‌شود» (اچسون، ۱۳۶۴: ۴۲۹). این گفته، تقریباً شبیه همان گفته راسل درباره پیدایش و منشأ زبان است.

## ۲-۲- اتویسپرسن و انواع نام‌آوا از منظر وی

اتویسپرسن از زبان‌شناسان مشهور دانمارکی و از بنیان‌گذاران علم آواشناسی است. وی گرایش به ساده‌سازی دستور زبان را از قواعد جهان‌شمول تاریخ زبان‌شناسی می‌داند و معتقد است که تحوّل زبان، در جهت پیشرفت و ساده‌سازی انجام می‌شود.

او معتقد است زبان‌ها، گرایش به پیشرفت تدریجی دارند که در جهت قاعده‌مندی و ساده‌سازی می‌باشد. از نظرگاه وی «پیدایش زبان را نباید در جنبه‌های عادی از لطافت شاعران آن جستجو کرد، بلکه باید آن را در بُعد شاعرانه حیات جست. منشأ زبان در رنگ‌پریدگی بی‌روح آن نیست، بلکه در جست و خیزهای سرورآفرین و در نشاط پر طراوت آن جای دارد. من در اولین سخنان بشر قهقهه‌های شادی را شنیدم؛ در آن هنگام که مردان و زنان جوان در جلب توجه یکدیگر رقابت می‌کرده‌اند...» ( 21: 1966 jesperson). نظر یسپرسن مبنی بر اینکه زبان در دوران لذت‌بردن انسان به وجود آمده، یکی از فرضیه‌های دلنشین درباره منشأ زبان است.

وی در کنار بسیاری مطالب دیگر، به وجود تمایز میان عبارات «پیوندی» (nexus) و «اتصالی» (junction) قایل شد که حدوداً چیزی شبیه به تمایزی بود که ارسطو میان عبارات اسنادی و غیراسنادی مطرح ساخته بود. یسپرسن علاوه بر این، طرح اولیه نظریه‌ای را درباره مراتب همنشینی سازه‌ها تدوین کرده بود که می‌توانست برای تبیین قواعد نحوی به کار ببرد.

زبان‌شناسانی چون اتویسپرسن، هر لفظی را که میان لفظ و معنای آن، رابطه‌ای طبیعی وجود داشته باشد، نام‌آوا می‌نامند. در اینجا پس از ارائه دسته‌بندی انواع نام‌آوا از دیدگاه این زبان‌شناسان که در کتاب فرهنگ نام‌آوایی فارسی ذکر شده، به بررسی اشعار سهراب سپهری از این منظر پرداخته خواهد شد:

- ۱- نام آواهایی که لفظ آن‌ها بر صدا دلالت دارد؛ مانند: «غارغار، خُرْخُر».
- ۲- نام آواهایی که لفظ آن‌ها بر مولد صدا دلالت دارد؛ مانند: «کو کو» که صدای فاخته است، اما به خود فاخته نیز اطلاق می‌شود.
- ۳- واژه‌هایی که لفظ آن‌ها بر صدا دلالت ندارد، بلکه بر حرکت و عمل همراه با صدا دلالت می‌کند؛ مانند: «بوس» و «ماچ» که بر عمل دلالت دارد نه خودِ صدا.
- ۴- نام آواهایی که مدلول آن‌ها صدا ندارد که به گوش برسد، اما احساس می‌کنیم که دارای صداست؛ مانند: «رُقْ رُقْ»، «مورمور» و ...
- ۵- نام آواهایی که بر صوت دلالت ندارند، یعنی مدلول آن‌ها دارای صدا نیست؛ مانند: ریز، فسقل، باریک، نزدیک، درشت، بزرگ، گنده، کلفت، دور و... رابطه لفظ و معنی در این گونه واژه‌ها طبیعی و ذاتی است، زیرا مصوت‌های a, e, i زیر هستند و بر کوچکی دلالت دارند و مصوت‌های a, u, o بم هستند و بزرگی را می‌رسانند (ن.ک: وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۹).

### ۲-۳- کارکرد نام آوا در شعر سهراب سپهری

چنانکه پیش‌تر نیز اشاره شد، نام آواها بازمانده همان شیوه‌های ابتدایی سخن گفتن است که انسان پیش از تحوّل زبان بدان تکلم می‌کرد و در آن شیوه، بشر ابتدایی همچون حیوانات، به کمک صدا، عاطفه‌ها و دریافت خود را بروز می‌داد و این عملی است که نوزادان انجام می‌دهند.

در واقع، سهراب بدین شیوه، نوعی بازگشت به زبان نخستینه بشری را به نمایش می‌گذارد که بیانگر روح طبیعت‌گرای اوست؛ روحی که همه چیزها حتی زبان را پاک و نخستینه می‌خواهد، زیرا وی دچار عواطفی می‌شود که با زبان رایج و شکل‌گرفته نمی‌توان بیان کرد؛ درست برخلاف آنچه موریس کونفورث (Maurice Cornforth) و همکارانش می‌پندارند. آن‌ها معتقدند «اگر انسان گمان برد که اندیشه‌ای درباره چیزها

وجود دارد که فاقد کلماتش هست، یا اینکه افکاری دارد که با زبان نمی‌تواند بیان کند، خود را فریب داده است» (کونفورث، ۱۳۶۸: ۶۰).

نگرشی مانند آنچه کونفورث می‌گوید، اساساً اندیشه‌ها و عواطف فراتر از زبان را نفی می‌کند و به روان‌شناسی ذهن و زبان انسان توجه ندارد. بسیار اتفاق افتاده که کسی از شدت شادی یا ترس یا اندوه و یا هر چیز دیگر، زبانش بند آمده و چیزی نمی‌تواند بگوید، مگر اینکه آن حس تعدیل و آرام‌تر گردد تا بتواند در قالب زبان جای بگیرد.

گاهی اشک جای کلام و زبان را می‌گیرد و این نتیجه شدت یا گستره حس و اندیشه درونی است، که جز این عمل نمی‌تواند چیزی را برتابد. نمونه‌های این رفتارها در کنش انسانی کم نیست؛ به‌ویژه وقتی وارد اندیشه‌ها و احساس‌های متناقض‌نمای عرفانی می‌شویم. این ادراکات چنان گسترده، پهناور و ژرف است که در قلمرو زبان جاری نمی‌گنجد. اریک فروم (Erich Fromm) به درستی بیان می‌دارد که «برای توصیف یک احساس ساده، مثل چشایی، کلمات قدرت خود را از دست می‌دهند؛ آیا برای بیان تجربیات عاطفی احساسات درونی خود نیز با همین وضع روبه‌رو نیستیم؟» (فروم، ۱۳۴۹: ۱۳).

در این مرحله، زبان به نماد تبدیل می‌شود و حتی صداها نیز از خصلت نمادین برکنار نمی‌مانند؛ نماد، تنها تصویر نیست. در کنار نمادهای تصویری، صداها و نمادین نیز آثار عاطفی مختلفی را بر جای می‌گذارد که به آن‌ها نشانه‌های شنیداری می‌گویند. نمادها و نشانه‌های شنیداری از طریق گوش و نظام شنوایی دریافت می‌شوند. این صداها با تجربیات و پیشینه‌های ذهن درآمیخته می‌شوند و معانی‌ای ویژه را تولید می‌کنند؛ به عنوان مثال، صدای جغد، فضای ویرانی و شوم را ایجاد می‌کند؛ صدای کلاغ، نشانه بدیمنی و بدخبری است؛ صدای توفان، نشانه مرگ و نیستی و نابودی است؛ صدای تیک‌تاک ساعت، نشان از گذر عمر و گذشت زمان دارد؛ صدای خروس، نشان از دمیدن صبح دارد و صدای جیرجیر سیرسیرک‌ها، شب را تداعی می‌کند. آثار این صداها و نشانه‌های تصویری و شنیداری، در روح و روان آدمی معانی مختلفی خلق می‌کنند (ن.ک: کریمی، ۱۳۸۰: ۶۳).

سهراب سپهری نیز در اشعارش به همین طریق، زبان را در حالت‌های گسترده و ژرف عاطفی هنجارشکنی می‌کند و می‌خواهد حالت‌ها و معناهای گوناگون را در روح و روان خلق کند. تمام نام‌آوایی که وی به کار می‌برد، معناهای خود را به همان شیوه‌ای که گفته شد، به دست می‌آورند؛ یعنی باید در موقعیتی ویژه، از طریق ویژگی‌های صوتی خود واژه، با حالت‌های درونی و ذهنی خواننده رابطه برقرار کنند و در نهایت در ساختار زبانی وارد شوند تا به وسیله همنشین‌های‌شان، معنا به دست آورند. این حالتی است که خود سهراب حس نموده و طی کرده است تا لفظی را به زبان آورد که با حالت درونی او تطابق داشته باشد.

در مجموعه مرگ رنگ از هشت کتاب چنین می‌خوانیم:

«... لب‌های جویبار / لبریز موج زمزمه در بستر سپید / در هم دویده سایه و روشن...»

(سپهری، ۱۳۸۹: ۲۵).

سهراب صدای آب را به زمزمه تأویل نموده، جویبار را به آدمی تشبیه می‌کند که زیر لب چیزهایی را به آرامی نجوا می‌کند و همدمی است برای لحظه‌های تنهایی وی. زمزمه نیز این‌گونه شرح داده شده است: «به معنای زمزم است که به آهستگی چیزی را خواندن است؛ ترنمی باشد که به آهستگی کنند؛ خوانندگی و ترنم به آهستگی، نغمه، سرود» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۲۷). البته که واژه «زم» در زبان پهلوی به معنای برودت و سرما است که کلماتی همچون زمستان و زمهریر نیز مأخوذ از همین واژه است و این ترکیب، سرمای چشمه را به ذهن متبادر می‌سازد.

در همین مجموعه می‌خوانیم:

«دنگ...دنگ... / ساعت گنج زمان در شب عمر / می‌زند پی‌درپی زنگ / زهر این فکر که این دم گذراست / ... و اگر می‌خندم / خنده‌ام بیهوده است / دنگ... دنگ... / لحظه‌ها می‌گذرد / آنچه بگذشت، نمی‌آید باز / ... و آنچه بر پیکر او می‌ماند: / نقش انگشتانم / دنگ... / فرصتی از کف رفت. / قصه‌ای گشت تمام / ... پرده‌ای می‌آید: / می‌رود نقش پی

نقش دگر، رنگ می لغزد بر رنگ / ساعت گنج زمان در شب عمر / می زند پی در پی زنگ:  
/ دنگ... دنگ... / دنگ... « (سپهری، ۱۳۸۹: ۴۶).

این شعر، یکی از بهترین نمونه‌هایی است که با آن می‌توان کارکرد نام‌آوا و چگونگی ارتباط با متن را به وسیله این مقوله نشان داد. ابتدا به تعریف نام‌آواهای به کار رفته در شعر مذکور بر اساس آنچه در فرهنگ آمده، می‌پردازیم: «دنگ (dang): صدایی است که از به هم خوردن دو سنگ یا چوب برآید؛ آواز افتادن چیزی سخت بر زمین و یا حکایت صوت خوردن دو چیز صلیب به یکدیگر. درینگ؛ دنگ دنگ ساعت کلیسا. همچنین صدا و آواز مطلق؛ ممکن است این کلمه مصحف ونگ (وانگ، بانگ) باشد و یا دگرگون‌شده «وینگ» که آهسته و نامفهوم ادا کردن سخن زیر لب است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۱۶). در ابتدای این شعر، سهراب سپهری از صوت «دنگ» استفاده می‌کند و نخستین جرعه‌ای که به ذهن خواننده وارد می‌کند، یادآوری ساعت است چون می‌خواهد نکته‌ای را به وی گوشزد کند! با توجه به مفاهیم ابیات بعدی که در پی آن آمده است، استفاده از این نام‌آوا بسیار استادانه می‌نماید و می‌توان گفت سپهری بهترین نوع بیان را برگزیده است. بلافاصله در بیت بعد، سخن از عمر به میان می‌آید و با دنگ، ساعت و عمر، می‌توان به این نکته پی برد که وی می‌خواهد نوعی خوف و ترس از گذشت زمان را بیان کند، چرا که ما انسان‌ها همیشه از گذشت عمر غافل هستیم؛ شاعر حتی از گذشت زمان با عنوان «زهر» یاد می‌کند که بیش از پیش، خوف و ترس را القاء نماید.

در گزاره بعدی، وی دچار نوعی سردرگمی می‌شود و نمی‌داند که اکنون در حالت مستی و خوشی است یا تمام وجود وی را غم فرا گرفته است؟ او نمی‌داند باید در این حالت بخندد یا گریه سر دهد؟ در همین فکر است که ناگهان صدای «دنگ... دنگ» دوباره فضا را پر می‌کند و ترس از گذر غافلانه زمان، بر پیکره وجودی خواننده قالب می‌گردد و بلافاصله از گذشت زمان یاد می‌کند: «لحظه‌ها می‌گذرد / آنچه بگذشت، نمی‌آید باز».

در ادامه شاعر شتاب می‌کند تا همین لحظه را نگه دارد و جلوی پیشروی اش را بگیرد، اما خودش به این نتیجه می‌رسد که این عمل او بیهوده است و باز دوباره صدای «دنگ...»

زمینه فکری شاعر و مخاطب را به خود مشغول می‌دارد و در پایان به این نتیجه می‌رسد که فرصت، از دست رفته و آنچه برای داشتنش تلاش می‌کرده، دیگر تمام شده است و می‌گوید این زوال، دیرگاهی است که با ذهن من درهم آمیخته شده و نمی‌توان برای حل آن کاری کرد و در ابیات پایانی نیز باز دوباره گذر زمان را یادآور می‌شود و باز همان خوف و ترس ناشی از آن!

زنگ در این ابیات نیز نام آوا محسوب می‌شود. برای واژه «زنگ»، تعریف‌هایی بیان کرده‌اند: «زنگ (zang): ۱- پیاله کوچک فلزی دارای آویز که به گردن چهارپایان بندند تا به هنگام راه رفتن صدا کند؛ ۲- آلت فلزی که به وسیله کوبیدن چکش ماندی یا با فشار دست روی دگمه آن، صدا کند» (همان: ۱۲۸). همان‌گونه که می‌بینیم، باز هم زنگ وسیله‌ای است برای بیان هشدار و آگاهی، که با گزاره‌های در پی آمده، هم‌خوانی دارد. در مجموعه زندگی خواب‌ها آمده است:

«روی علف‌ها چکیده‌ام. / من شبنم خواب‌آلود یک ستاره‌ام / که روی علف‌های تاریکی چکیده‌ام. / جایم اینجا نبود / نجوای نمناک علف‌ها را می‌شنوم / و ... زمزمه‌های شب در رگ‌هایم می‌روید. / باران پر خزه مستی / بر دیوار تشنه روحم می‌چکد. / من ستاره چکیده‌ام. / از چشم ناپیدای خطا چکیده‌ام: / شب پر خواهش / و پیکر گرم افق عریان بود. / رگه سپید مرمر سبز چمن زمزمه می‌کرد. / و ... زمزمه‌های شب مستم می‌کرد. / و ... جاده نفس نفس می‌زد. / صخره‌ها چه هوسناکش بوییدند! / فانوس پر شتاب! / تا کی می‌لغزی / در پست و بلند جاده کف بر لب پر آهنگ؟ / زمزمه‌های شب پژمرد. / رقص پریان پایان یافت. / کاش اینجا نچکیده بودم! / و ... کاش اینجا - در بستر پر علف تاریکی - نچکیده بودم!» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۵).

فهم و ادراک اینکه شاعر چه قصد و نیتی از تکرار نام آواها داشته است، می‌تواند بسیاری از تاریکی‌های متن را برای خواننده روشن سازد. گاهی وقت‌ها شاعر آنچه را که در درونش می‌گذرد، نمی‌تواند با حروف معمولی ادا کند و بهتر است بگوییم قادر نیست مستقیماً مقصود خود را بیان نماید، به همین منظور به ابزارهایی که در اختیارش هست

رجوع می‌کند، که در اینجا سهراب سپهری از مقوله نام‌آوا بهره می‌برد تا مقصود خود را برساند؛ هرچند ممکن است برداشت‌های گوناگونی از ابیات شده باشد، اما آنچه که ذهن خواننده را در این ابیات به خود مشغول می‌سازد، چیزی نیست جز راندن آدم از بهشت که سهراب آن را این‌گونه بیان کرده است.

طبق فرهنگ نام‌آوایی و حیدیان کامیار، «چکیدن (chak-i-dan) (چکید، چکد، خواهد چکید، چکنده، چکاندن، چکانیدن): ۱. چگه چگه آمدن آب از جایی یا چیزی؛ ۲. چکاندن، چکانیدن؛ ۳. قطره قطره ریختن مایع» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۹۸). تعریف زمزمه نیز پیش از این آمد.

در بخش نخست متن، سهراب سپهری بدون هیچ مقدمه‌ای می‌گوید: «روی علف‌ها چکیده‌ام و...» و بعد ادامه می‌دهد که «جای من اینجا نبود» و تکرار می‌کند! نخست باید پرسید که وی از چه چیزی می‌گوید؟ او می‌خواهد چه چیزی را برای خواننده روشن سازد؟ سهراب ادامه می‌دهد و می‌گوید: «زمزمه‌های شب در رگ‌هایم می‌روید!» و این «شب» که همراه با «زمزمه» آمده است نیز می‌خواهد نکته‌ای را گوشزد کند و آن چیزی نیست جز اینکه می‌گوید: این جهان و هر چه در آن هست، جز تاریکی چیزی نیست، زیرا آدمی از منبع نور دور شده است.

بلافاصله خودش همین نکته را بیان می‌کند و می‌گوید: «از چشم ناپیدای خطا چکیده‌ام» و این می‌تواند اشاره‌ای باشد به خطایی که آدم مرتکب گشت و باعث رانده شدنش از بهشت شد. در ادامه نیز می‌آورد: «زمزمه‌های شب مستم می‌کرد» و می‌خواهد بگوید فریب خورده است، زیرا که در حالت مستی عقل آدمی زایل می‌شود و فریب دادن وی در این حالت، کار دشواری نیست. حتی در بندهای بعدی همین نکته را تأکید می‌کند، جایی که می‌گوید: «...جاده نفس نفس می‌زد./ صخره‌ها چه هوسناکش بوییدند!».

و در پایان نیز به زبان شکوه با خود می‌گوید: «کاش اینجا نچکیده بودم! / ...کاش اینجا- در بستر پر علف تاریکی- نچکیده بودم!»



در مجموعه *آوار آفتاب* می‌خوانیم: «به روی شطّ وحشت برگی لرزانم / ریشه‌ات را بیاویز / من از صداها گذشتم / و... ستاره‌ها در سردی رگ‌هایم لرزیدند. / خاک تپید. / هوا موجی زد...» (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۲۳).

در این بند، واژه قابل تأمل «لرزان» است که نام آوا محسوب می‌شود. «لرزان (larzan): جنبش بدن با حرکات غیرمنظم بر اثر سرما یا ترس» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۱۲۷) را گویند که در اولین پاره، شاهد هستیم که نقش القای ترس را به خوبی بازی کرده است؛ پس بدون معطلی، خواننده پس از آنکه با پاره اول روبرو می‌شود، به ترس و وحشتی که فضا را پر کرده پی می‌برد و حتی «تپش» که بعد از آن مطرح شده، ناشی از ترس است و همان‌گونه که می‌دانید، تپش صدای قلب است که بر اثر پمپاژ خون ایجاد می‌شود.

در مجموعه *صدای پای آب* نیز شاهد یکی از زیباترین نام آواها هستیم، به طوری که نوعی سردرگمی و بی‌خودی را یادآور می‌شود: «قاطری دیدم بارش «انشاء» / اشتری دیدم بارش سبد خالی «پند و امثال» / عارفی دیدم بارش «تنناها یا هو» / و...» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۷).

«تنناها یا هو» صدای طرب و شادی هنگام رقص است. سهراب سپهری به جای «نوای موسیقی»، این نام آوا را نشانده است. اصطلاح نوا یا آوا یا موسیقی، یا هر چیز دیگر، نمی‌تواند حالت طرب را تصویر کند. وی در واقع این صدا را به واژه‌ای معنی‌دار تبدیل کرده و صدایی نمادین ساخته و عبارتی بهتر، صدا را تصویر کرده است. این تصویر صدا، عمق نفوذ تخیل شاعر در ذات پدیده‌ها و اشیاء را نشان می‌دهد. «ها» بلافاصله پس از واژه «تننا»، ناخودآگاه به ذهن و زبان سهراب می‌آید و شور و شوق درون او را برملا می‌سازد؛ حال آنکه این صدا هیچ ارتباط مستقیمی با گزاره ندارد. ممکن است برخی معتقد باشند که فقط برای پرکردن بند آمده است؛ اما سپهری چنین تکلفی را هیچ‌گاه به خرج نمی‌دهد؛ این صدای شادمانگی درونی است که این‌گونه بیان می‌شود.

«تنناها یا هو» جمله‌ای است که با صدا هنجارشکنی شده یا بهتر است بگوییم، ساختارشکنی شده است. این عبارت، یک جمله اسمیه است؛ به جای «تنناها» می‌توان یک

اسم یا صفت گذاشت. بنابراین «تنها» می‌تواند جزو هر یک از طبقه‌های دستوری باشد و در رابطه جانشینی قرار بگیرد. شلی می‌گوید: «اصوات و نیز افکار، بین خود و نسبت به آنچه خود نمودارِ آنند، پیوندهایی دارند و همواره معلوم شده است که درک نظم آن، به پیوندهای افکار مرتبط است. بنابراین، زبان شاعران همیشه نوعی تکرار یکسان و هماهنگ اصوات را ایجاب کرده است که بدون آن، شعر شعر نیست» (ن.ک: دیچز، ۱۳۶۶: ۱۸۹).

در مجموعه شرق اندوه نیز می‌خوانیم: «نی‌ها، همهمه‌شان می‌آید / مرغان، زمزمه‌شان می‌آید. / در باز و نگه کم / و پیامی رفته به بی‌سوئی دشت...» (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۲۵).  
در اینجا شاهد نوعی سردرگمی هستیم که نی‌ها با یکدیگر همهمه می‌کنند و مرغ‌ها با یکدیگر زمزمه! و سهراب سپهری با پیوندی که میان واژگان «همهمه» و «زمزمه» و «وهم» ایجاد کرده، در خواننده نوعی درگیری ذهنی به وجود می‌آورد که باعث زیبایی متن شده است.

در مجموعه شعری مسافر نیز شاهد نام‌آواهای بسیاری هستیم که به ذکر یک نمونه از آن‌ها پرداخته خواهد شد: «... / کجاست سمت حیات؟ / من از کدام طرف می‌رسم به یک هدهد؟ / و گوش کن، که همین حرف در تمام سفر / همیشه پنجره خواب را به هم می‌زند...» (همان: ۲۷۷).

هر چند بر سر این که واژه «هدهد» را در دسته نام‌آواها به حساب آوریم یا نه، بحث و تردید است، اما براساس آنچه وحیدیان کامیار نام‌آوا معرفی می‌کند، «هدهد» نیز در این گروه جای می‌گیرد: «هدهد: (hod-hod) شانه سر، پوپک» (۱۳۷۵: ۲۲۵). نویسنده کتاب فرهنگ نام‌آوایی فارسی در باب این گونه واژه‌ها معتقد است که اگرچه ممکن است در کلام عادی نام‌آوا حس نشود، اما در زبان شعر و در کلامی که هدف از آن زیبایی‌آفرینی و نشان‌دادن و تصرف در روح و عواطف شنونده است و روی واژه‌ها مکث می‌شود، نام‌آوا بودن واژه‌ها بسیار اهمیت دارد و به نام‌آوا بودن واژه توجه می‌شود و اگر هم آگاهانه توجه نشود، باز نام‌آوا بودن واژه‌ها در ذهن تأثیر می‌گذارد (ر.ک: همان: ۲۵).

در مجموعه حجیم سبز و در آخرین شعر از این مجموعه، می‌خوانیم که: «آه، در ایثار  
سطح‌ها چه شکوهی است! / ای سرطان ظریف عزلت! / سطح من ارزانی تو باد! یک نفر  
آمد / تا عضلات بهشت / دست مرا امتداد داد...» (سپهری، ۱۳۸۹: ۳۵۴).

فرهنگ‌ها واژه «آه» را نام آوا به حساب می‌آورند؛ اصوات عاطفی در شعر و اصولاً  
کلام عاطفی و احساسی، از اهمیت فراوانی برخوردارند. شاعر در صورت استفاده دقیق و  
درست اصوات عاطفی، به یاری این واژه‌های طبیعی، بهتر و ساده‌تر می‌تواند در روح و  
احساسات شنونده یا خواننده راه ورود یابد؛ مثلاً در این شعر سهراب، واژه «آه» به‌طور  
طبیعی بیانگر اندوه است و هیچ واژه دیگری نمی‌تواند به اندازه آن، غم و اندوه و درد را  
به خوبی این واژه به شنونده یا خواننده القاء نماید.

اگر بخواهیم از آخرین مجموعه شعری سهراب، ما هیچ، ما نگاه نیز نمونه‌ای را بررسییم،  
خالی از لطف نخواهد بود تا در مورد واژه‌هایی سخن به میان آوریم که دیگران نام آوا  
ندانسته‌اند و وحیدیان کامیار با دلیل و برهان، آن‌ها را در دسته نام آواها قرار می‌دهد. به‌طور  
مثال می‌خوانیم: «...من / روبه‌رو می‌شدم با عروج درخت / با شیوع پر یک کلاغ بهاره / با  
افول وزغ در سجایای ناروشن آب / با صمیمیت گیج فواره حوض / با طلوع تر سطل از  
پشت ابهام یک چاه...» (سپهری، ۱۳۸۹: ۳۸۹).

دو واژه «کلاغ» و «وزغ»، از جمله آن واژه‌هایی هستند که فرهنگ‌نویسان آن‌ها را  
نام آوا نشناخته‌اند، اما وحیدیان کامیار معتقد است که: «واژه کلاغ به صورت‌های کولاغ،  
غلاغ و قاق نیز به کار رفته است، چنان‌که در فرهنگ آندراج ذیل کلمه قاق آمده است  
که «این لهجه است و در اصل کلاغ بوده است». بنابراین، با توجه به این‌که واژه کلاغ بسیار  
شبيه به صدای آن است و اینکه واژه کلاغ بسیار شبیه صداهایی است که فرهنگ‌نویسان  
برای این پرند برشمرده‌اند، از طرفی چون این واژه به صورت‌های مختلف مانند کولاغ،  
غلاغ و حتی قاق آمده است، شکی نمی‌ماند که واژه کلاغ نام آوا است. اصولاً این‌گونه  
تفاوت‌ها میان گونه‌های مختلف صداهای تقلیدی بسیار عادی است و علت اختلاف آن،

اختلاف دریافت و برداشت اهل یک زبان، از صداهای طبیعی است» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۲۲).

در مورد واژه «وزغ» نیز نظری همانند واژه «کلاغ» وجود دارد. وحیدیان کامیار (همان: ۲۳) معتقد است که گوش به راحتی احساس می کند که «غوک» صدای «غورباقه» و «وزغ» است و نیاز به دلیل و برهان ندارد و واژه های دیگری هم که بر این حیوان دلالت کنند، مانند «وزغ، بزغ، قورباغه (غورباقه)، قریاقه، غورقه و وزغه» نیز، نام آوا هستند.

### ۳- نتیجه گیری

نام آوا در زبان و ادبیات فارسی، یکی از مسائل درخور توجه زبان شناسی است و در تاریخ این زبان، اصول و مبانی و ارزش های آن باید پی گرفته شود و انواع آن اعم از طبیعی و حیوانی و انسانی طبقه بندی شده و به لحاظ صورت و معنی بررسی گردد. نظر به این که نسبت تعداد نام آواها به کل واژگان یک زبان کم است و از طرفی نام آواها بیشتر عین تقلید صداها نیستند؛ در نتیجه نمی توان انتظار داشت که در یک متن یا گفته، از روی نام آواها بتوان معنی را دریافت؛ مثلاً اگر معنی جمله ای را که با آن آشنا نیستیم بتوانیم از روی نام آواها تشخیص بدهیم، اما در کلامی نام آوا وجود داشته باشد، این ها معنی کلام را تقویت می کنند؛ یعنی چون با هم هماهنگی دارند، معنی هم از طریق واژه ها و هم از راه نام آوا به ذهن می رسد و اهمیّت و زیبایی نام آواها در این است که رابطه لفظ و معنی، طبیعی و مستقیم است. البته می توان به این نکته اذعان داشت که نقش و جایگاهی بدین گونه در شعر و کلام عاطفی، دارای اهمیّت فراوان تری است، اما در زبان تجاری یا علمی، نقشی ندارد.

نام آواها بازمانده همان شیوه های ابتدایی سخن گفتن است که انسان پیش از تحوّل زبان بدان تکلم می کرد. سهراب سپهری نیز بدین شیوه نوعی بازگشت به زبان نخستین بشری را به نمایش می گذارد که بیانگر روح طبیعت گرای اوست؛ زیرا وی دچار عواطفی می شود که با زبان رایج و شکل گرفته نمی توان بیان کرد. میزان استفاده از نام آوا توسط سهراب

سپهری بسیار چشم گیر است، اما باید گفت که این بهره بردن در تمامی اشعارش یکسان نیست و بیشترین استفاده از نام آوا را در سه مجموعه زندگی خواب‌ها، آواز آفتاب و حجم سبز شاهد هستیم. این ابزار زبانی در اشعار وی حضوری پر رنگ داشته و ملموس و محسوس هستند و شاعر به کمک این مقوله بر آن است تا مفاهیم ذهنی و انتزاعی را عینیت بخشیده و به تصویر بکشد و از آنجایی که سپهری نقاش و شاعری است عارف، این مقوله در خصوص وی بیش از پیش صدق می کند، لذا نام آوا یکی از مهم ترین و برجسته ترین ابزارهای شاعری وی است.

## فهرست منابع

### الف) کتاب‌ها

۱. اچسون، جین. (۱۳۶۴). **روان‌شناسی زبان**. ترجمه عبدالجلیل حاجتی. چاپ اول. تهران: امیر کبیر.
۲. براهنی، رضا. (۱۳۵۸). **طلا در مس**. جلد ۱. چاپ سوم. تهران: زمان.
۳. پالمر، فرانک. ا. (۱۳۶۶). **معنی شناسی**. ترجمه کورش صفوی. چاپ اول. تهران: مرکز.
۴. خانلری ناتل، پرویز. (۱۳۶۱). **زبان‌شناسی و زبان فارسی**. چاپ چهارم. تهران: توس.
۵. دوران، ویل. (۱۳۸۳). **لذات فلسفه (پژوهشی در سرگذشت و سرنوشت بشر)**. ترجمه عباس زریاب خوئی. تهران: علمی - فرهنگی.
۶. دیچز، دیوید. (۱۳۶۶). **شیوه‌های نقد ادبی**. ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی. چاپ اول. تهران: علمی.
۷. راسل، برتراند. (۱۳۵۷). **تحلیل ذهن**. ترجمه منوچهر بزرگمهر. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.
۸. سپهری، سهراب. (۱۳۸۹). **هشت کتاب**. چاپ اول، تهران: بهزاد.

۹. صفوی، کورش. (۱۳۶۰). **درآمدی بر زبان‌شناسی**. چاپ اول. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۰. طباطبایی، محمدحسین. (۱۳۵۰). **اصول فلسفه و روش رئالیسم**. جلد ۲. قم: مطبوعات دارالعلم.
۱۱. فروم، اریک. (۱۳۴۹). **زبان از یاد رفته**. ترجمه ابراهیم امانت. چاپ اول. تهران: مروارید.
۱۲. کریمی، عبدالعظیم. (۱۳۸۰). **تعلیم و تربیت نامرئی**. چاپ اول، تهران: مؤسسه فرهنگی منادی تربیت.
۱۳. کونفورت، موریس و دیگران. (۱۳۶۸). **زبان، تفکر و شناخت**. چاپ دوم. تهران: مروارید.
۱۴. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۵). **فرهنگ نام‌آوایی فارسی**. چاپ اول. مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

### ب) مقاله‌ها

۱. نفیسی، آذر. (بی تا). «آشنایی‌زدایی در ادبیات». کیهان فرهنگی. سال ۶، شماره ۲.
۲. بهنام، مینا. (۱۳۸۹). «حس آمیزی: سرشت و ماهیت». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. شماره نوزدهم. زمستان ۱۳۸۹. صص ۶۸-۸۹.
۳. ابومحمود، احمد. (۱۳۸۸). «کارکرد نام‌آواها در غزلیات مولانا». کتاب ماه ادبیات. شماره ۳۰. پیاپی ۱۴۴. مهرماه ۱۳۸۸. صص ۴۱-۲۳.

### ج) منابع لاتین

- Otto jesperson. (1996). *Language "its natur" development, and origion*. Library, London .
- Robins, R.H. (1997). *A short History of Liguistics, Longman Linguistics*. Library, London.

3. Yule, George. (1996). *The study of Language*. Cambridge university press, Cambridge.

