مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز، مقاله‌ی علمی-پژوهشی
سال پانزدهم، شماره‌ی چهارم، زمستان۱۴۰۲، پیاپی۵۸، صص ۳۱-۵۶
DOI: 10.22099/JBA.2023.47312.4394

تجلّی آوای مرغان به‌مثابه‌ی عنصر بلاغی و بوطیقایی در منتخب شعر پارسی برمبنای نظریه‌ی زائوم

رویا بهادرانی باغبادرانی*
محسن محمدی فشارکی**

چکیده

آفرینش صورخیال آوای مرغان (ایماژ) در ادب فارسی به سه صورت تجلی یافته است: اول ازطریق جاندارپنداری و نهادن کلام به زبان مرغان، دوم ازطریق حسی که صدای پرندگان به شاعر یا نویسنده می‌دهد و سوم بازتاب عینی صدای پرنده به‌عنوان یک عبارت کامل که این عبارت می‌تواند تقلید صدای مرغان یا تشابهی میان کلام انسانی و آواز پرنده باشد. دو وجه اخیر را می‌توان به‌عنوان صورت‌های بلاغی پوئتیک (بوطیقا) و رتوریکی آوای مرغان در نظر گرفت و به همین دلیل آن‌ها را برمبنای نظریه‌ی بلاغی فرمالیسم زائوم یا همان زبان فرامعنا تحلیل کرد. ازسوی‌دیگر نظریه‌ی گاستون باشلار که مبتنی بر تخیّل فشارسنجی (پنوماتیک صدا) است، می‌تواند راهنمای تحلیل ایماژیک آوای مرغان قرار گیرد. تحلیل پنوماتیک ذهنی آواز مرغان، بین فشارسنجی ذهنی صدای پرفشار کلاغ و آوای چهچهه‌ی کم‌فشار بلبل و نوای زیر چکاوک که برمبنای آن صور

* استادیار زبان و ادبیات فارسی، واحد خمینی‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، خمینی‌شهر، اصفهان، ایران
rbahadorani@yahoo.com (نویسنده‌ی مسئول)
** دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان M.mohammadi@ltr.ui.ac.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۴۰۲/۳/۳ تاریخ پذیرش مقاله: ۴۰۲/۷/۱۸

خیال مختلفی خلق می‌شود، تفاوت قائل است. این مقاله به تحلیل بلاغت آوای مرغان مبتنی بر مبانی بلاغت سنتی و بنیان‌های بلاغت جدید و مفهوم زائوم در نظریه‌ی بلاغی فرمالیسم‌ها پرداخته است.

واژه‌های کلیدی: ایماژآوای مرغان، باشلار، پوئتیک، رتوریک، زائوم، فشارسنجی ذهنی (فرامعنا).

۱. مقدمه

پرندگان به‌عنوان بخشی از طبیعت، از دیرباز در ادبیات شفاهی و کتبی اقوام مختلف موردتوجه بوده‌اند. «آن‌ها در متون عرفانی، اخلاقی، تعلیمی و اجتماعی حضور فعال دارند و در بسیاری از این متون با تن دادن به معناهای نمادین، مفاهیمی دیگر را بازمی‌تابانند» (حسن‌لی و اکبری، ۱۳۸۶: ۶۹).

انگاره‌ی خیالی پرندگان در فرهنگ اسلامی و ایرانی در قیاس با دیگرگونه‌های جانوری، ارتباطی بسیار عمیق با جهان هستی دارد. از همان آغاز آفرینش، فرشتگان با بال‌های خویش در سفری مداوم میان ملکوت و ناسوت به هیئت پرندگان معرفی می‌شوند. پرواز مرغ همواره موجب این تصور شده که مرغان با آسمان‌ها و رازهای آن آشنا هستند. نگاه تمثیلی و رمزی به مرغ، به‌مثابه‌ی رمز جان و روح در ادبیات صوفیه و عرفانی کلیشه‌ای پرکاربرد بوده است. برتلس (Berthels) مفصل به تصویر خیالی مرغان پرداخته و در اشاره به *بلبل نامه‌ی* عطار نشان می‌دهد که پرندگان در ادبیات عرفانی مبدل به «استعاراتی برای پوشش» مفاهیم عمیق صوفیه شده‌اند. وی می‌نویسد: «بلبل شاعری است که از ناز و نعمت پرسروصدای زندگی به درگاه گریخته و در انزوا و تنهایی، سرمست از شراب جام عشق الهی، در وصف یگانه دوست خویش، خداوند، می‌سراید» (برتلس، ۱۳۵۶: ۴۶۴).

در ادبیات عرفانی آوای مرغان تنها مختص داستان حضرت آدم (ع) نیست؛ بلکه مهم‌تر از آن به روایات *قران کریم* در داستان حضرت سلیمان (ع) و دانش او به منطق‌الطیر

اشاره می‌کند. در *قرآن کریم* خداوند به‌صراحت تأکید می‌کند آوای مرغان نه‌تنها صدایی بی‌معنا نیست؛ بلکه مفهوم و شأن و مرتبت نطق دارد که ویژگی شاخص انسانی است.

همین نکته موجب ایجاد ژانری یگانه در ادبیات فلسفی و عرفانی ایرانی – اسلامی شده است. در کتاب *دو بال خرد* به این نوع ژانر در ادب فارسی و تأثیر روایات قرآنی در خلق رسالات پرداخته شده است. از مهم‌ترین رسالات در این زمینه *رساله‌الطیر* ابن‌سینا به عربی، ترجمه‌ی آن و *رساله‌الطیر* غزالی است. همچنین منظومه‌ی *منطق‌الطیر* عطار که سفر مرغان به‌سوی حضرت سیمرغ و تمثیلی از ادیسه‌ی روحانی سالکان طریقت است. بدین‌ترتیب سفر مرغان به‌سوی حضرت سیمرغ گونه‌ای «معراج» به‌سمت اقلیم بنیادین روح بشری است: «داستان معراج بی‌تردید یکی از منابع الهام ابن‌سینا در نگارش *رساله الطیر* بوده است. این داستان مدت‌ها پیش از ابن‌سینا به‌وسیله‌ی علمای حدیث و مفسرین *قرآن*، چون بخاری و طبری نقل شده است؛ هرچند که نزد هریک از علما از فلاسفه تا متکلمین تعبیر و تفسیری متفاوت یافته است.» (تقی، ۱۳۸۷: ۲۸۱).

در این‌گونه رسالات به‌واسطه‌ی آنکه آوای مرغان گونه‌ای «نطق» محسوب می‌شود، نویسنده و شاعر به ترجمان زبانشان پرداخته و گفت‌وگوی آنان در سیمای جملات فارسی یا عربی جلوه یافته است و تفاوتی با گفتارهای معمول در دیگر رسالات تعلیمی ندارد؛ ازاین‌رو می‌توان آن‌ها را در ردیف ادب تعلیمی و «جاندارپنداری» مانند *کلیله‌ودمنه* و *مرزبان‌نامه* که منویات فکری مؤلف در قالب شخصیت‌ها و زبان آن‌ها تجلّی یافته است در نظر گرفت، بدین‌ترتیب پرندگان مبدّل به «تیپ‌های» معنوی می‌شوند. این فرایند را که هر پرنده، نمونه‌ای از یک تیپ اخلاقی و فکری با ظرفیت تعریف‌شده‌ای در مواجهه با مسائل هستی است، می‌توان به‌روشنی در *منطق‌الطیر* عطار مشاهده کرد، به‌طوری‌که هر پرنده بازنمود یا نمادی از یک سالک صوفی است که برمبنای ظرفیت روحی و روانی خویش در مهاجرت با گروه پرندگان همراه می‌شود. در این شیوه، گاهی از واج آواهایی چون «خه خه»، به‌معنای مرحبا، استفاده می شود که ارتباط چندانی با تأثیر حسی آوایی (Vocal Impression) پرندگان ندارد و تنها کلیشه‌ای آوایی است و نمی‌تواند بار حسی

چندانی را در ذهن مخاطب بازآفرینی کند و بیشتر گونه‌ای تقلید (Imitation) از صدای مرغان و برگرفته از سنت کلیشه‌سازی ادب پارسی است؛ مانند «چهچهه» و« وزوز» و مشابه آن:

خه‌خه ای دراج معـــراج الســـــت دیـــــده بـــر فـــرق بلـــی تاج الست
(عطار، ۱۳۷۱:۳۵)

خه خه ای کبک خرامان در خرام خوش خوشی از کوه عرفان در خرام
(همان)

۱. ۱. بیان مسئله

حضور پرنده در ادبیات در تمامی انواع حماسی، تعلیمی، غنایی و عارفانه به اشکال تصویری، استعاری و آوایی مشاهده می‌شود. علاوه بر اهمیت اساطیری پرندگانی چون هما، شاهین، سیمرغ و ققنوس، پرنده همواره نمادی از جهان رمزی و روحانی بوده و ازاین‌رو به‌سادگی می‌تواند در تمامی حوزه‌های روانی، رمزی و عاطفی بازنمود جلوه‌های مختلف روح بشر باشد. همچنین پیوند آوای پرنده با نطق انسانی به‌لحاظ بلاغی می‌تواند مانند سخن ادبی تحلیل شود. لازمه‌ی چنین تحلیلی آن است که جلوه‌های مختلف حضور آوای پرنده، نخست ازنظر چگونگی بازنمود (representation) آن در آثار ادبی طبقه‌بندی شود. مسئله‌ی اصلی مقاله‌ی حاضر، بررسی بازنمود آوای پرنده در آثار ادبی، نه ازلحاظ سیر تاریخی بلکه چگونگی حضور آن‌ها ازنظر شکل بلاغی است؛ ازاین‌رو می‌توان به نظریه‌ی فرمالیست‌ها در باب تأثیر بلاغی آواها باعنوان زائوم (zaum) در فرم ادبی پرداخت.

۱. ۲. پیشینه‌ی تحقیق

در باب نام‌آواها، در کتاب‌های بلاغت و بدیع اشارات مختلفی وجود دارد و اصطلاحی کاملاً تعریف‌شده است. ازجمله سیما داد (۱۴۰۰)، در *فرهنگ و اصطلاحات ادبی* در ذیل «دلالت ذاتی» که همان نام‌آواست، به این نکته اشاره می‌کند که دلالت ذاتی از خاصیت

آوایی کلماتی سرچشمه می‌گیرد که آوای صوت آن‌ها بیانگر معانی آن‌هاست. فتوحی (۱۳۹۳)، در مقاله‌ی «موسیقی و آوا در شعر امروز» به موضوع تلقیِ آواییِ نام‌آواها در شعر، به‌ویژه در ادبیات کلاسیک پرداخته است. «نمود نام‌آوا در شعر نیما» نام مقاله‌ای از مهدی نیک‌منش (۱۳۸۳) است که به بررسی بسامد و تحلیل زبانی و بلاغی موسیقایی شعر نیما می‌پردازد. بیابانی و همکاران (۱۳۹۵)، در مقاله‌ی «بررسی کاربردهای نام‌آوا در هشت *کتاب* سپهری» به گزیده‌ای از نام‌آواها در هشت *کتاب* سهراب اشاره کرده‌اند.

در باب مفهوم زائوم به‌جز کتاب مهم *رستاخیز کلمات* که مفصل به مفاهیم مختلف فرمالیسم پرداخته است، اثر قابل‌ملاحظه‌ای در زبان فارسی وجود ندارد. در کتاب *متون فرمالیستی تودورف* ترجمه‌ی طاهایی (۱۳۸۸)، به این مفهوم چندان پرداخته نشده است. بنا بر سخن شفیعی‌کدکنی (۱۳۹۱) بهترین منبع، کتاب ویکتور ارلیش (۱۹۸۰) با عنوان *فرمالیسم روسی* است که در مقاله‌ی حاضر از منابع اصلی موردتوجه بوده است. حیدری و رحیمی (۱۳۹۳)، در مقاله‌ی «زائوم در *غزلیات شمس*» به شیوه‌های استفاده‌ی هنری از این نظریه می‌پردازند و بیان می‌کنند که مولوی چگونه با هنرمندی خاص خود، اصوات را در خدمت موسیقی کلام می‌گیرد و واژه‌های جدید می‌آفریند. نظری و رحیمی (۱۴۰۰)، در مقاله‌ی «زائوم در ادبیات عامه برمبنای ادبیات عامه تربت‌جام» زائوم را یکی از عناصر و موتیف‌های پرتکرار در ادب عامه دانسته‌اند. شفیعیون (۱۳۹۰)، در مقاله‌ی «شگردهای هیچانه‌های کودکان در ادبیات عامیانه‌ی ایران» به بررسی تزریق و ترابی بدون اشاره به زائوم پرداخته؛ اما درباره‌ی آوای مرغان ازنظر زائوم به‌صورت خاص مقاله یا کتابی تدوین نشده است.

۱. ۳. هدف و روش

به‌واسطه‌ی اهمیت مرغان و استعاره‌ی مرغ به‌مثابه‌ی روح که ودیعه‌ای الهی در جسم انسان است، آواز مرغِ روح، فراخوان آدمی به‌سمت اصل و ذات الهی خویش است. گفتار مرغان و آوای آن‌ها که اصیل‌ترین آوای الهی فارغ از دستور زبان است، اهمیت مضاعف می‌یابد.

مقاله‌ی حاضر با روش کتابخانه‌ای و مطالعه‌ی آثار مکتوب به تبیین این موضوع برمبنای بلاغت سنتی و جدید پرداخته و سپس آوای مرغان را بنابر نظریه‌ی زائوم تحلیل کرده است. بدیهی است نگرش بر اساس مبانی بلاغت جدید که از فرمالیسم‌ها (formalists) بهره گرفته است، چشم‌اندازهای تازه‌ای را از تحلیل بلاغی پیش روی ما می‌گشاید.

۲. مفاهیم اصلی پژوهش

۲. ۱. پوئتیک

در این تحقیق گونه‌ی دوم و سوم بازتاب آوای مرغان که ویژگی بلاغی یافته و از دوسویه رتوریک (Rhetorical) و پوئتیک (Poetic)، صدای مرغان را در ادبیات ارزش بلاغی بخشیده‌اند، بیشتر موردتوجه قرارگرفته است. در باب معنای بوطیقا (پوئتیک) و در تعریف آن، مباحث بسیاری وجود دارد. درواقع این اصطلاح طیفی از معنا را در سیر تکوین تاریخی معنایی خویش در برابر ما می‌نهد. زرین‌کوب این واژه را به «فن شعر» ترجمه کرده و مقصود از آن را «شیوه‌ی محاکات واقعیت» بیان می‌کند (رک. زرین‌کوب، ۱۳۴۳: ۲۳). همچنین در ترجمه‌ی رساله‌ی ارسطو می‌خوانیم: «حماسه و تراژدی و کمدی... همگی محاکات و تقلید به شمار می‌روند؛ اما از سه جهت با یکدیگر اختلاف دارد؛ زیرا یا وسایل محاکات در آن‌ها مختلف است یا موضوع محاکات» (همان). بنابراین از دیدگاه ارسطو، بوطیقا چگونگی «بیان ادبی» است. این اصطلاح در فرایند تاریخی خود و در مکتب‌های مختلف نقد ادبی، تعاریف متعددی دارد؛ اما در اصل «به مجموع نظریه‌هایی در مبانی و چهارچوب‌های متن ادبی گفته می‌شود که شاعر یا ادیب آن را به مخاطب عرضه می‌کند» (اسماعیلی، ۱۳۹۶: ۲۶۹)؛ ازاین‌روی بوطیقا را «نظام ادبی» ترجمه می‌کنند. همچنین «بوطیقا مطالعه‌ی آفرینش پدیده‌های ادبی و تغییر و تحولات مداوم آنان است» (علیپور، ۱۳۹۴: ۱۸۷). بدین‌معنا هدف از درک بوطیقا، چگونگی ورود یک معنا یا پدیدار به‌نظام ادبی و ساختار آن است. بنیان تحلیل حاضر بر نظریه‌ی زائوم و تخیّل ماده از نگاه باشلار (Bachelor) است؛ اما قبل از آن باید به این مهم توجّه کرد که بوطیقا عبارت

است از حسی که از یک پدیدار به ذهن مخاطب خطور می‌کند؛ مانند حس اندوهی که از آوای یک فاخته به دل می‌نشیند و از رتوریک آنجا سخن می‌گوییم که صدای طبیعی یک پدیده به‌واسطه‌ی هجاهای موجود در زبان تقلید و بازنمایی می‌شود؛ مانند شرشر آب، هوهوی باد، قارقار کلاغ و... .

۲. ۲. نظریه‌ی باشلار

نظریه‌ی «تخیّل مادی» باشلار نشان می‌دهد که تصویرهای ادبی و هنری را می‌توان برمبنای عناصر اربعه، آب و هوا و خاک و آتش، تفسیر کرد. وی نشان می‌دهد که حتی ایماژپردازی (Imaging) شاعران امروز نیز برمبنای همین درک شهود عنصری از جهان قرار دارد و از همین زاویه قابل‌تحلیل پدیدارشناسانه است. باشلار در دو کتاب خود، *آب و رؤیاها* و *هوا و رؤیاها*، به‌طورویژه به ایماژ (Image) آوایی صداهای طبیعت می‌پردازد. وی به وحدت بوطیقایی صدای آب اشاره دارد و بیان می‌کند که صدای آب واجد ضرباهنگ، ویژگی‌های آوایی چون زمزمه، غلغل و... می‌شود، همان‌طوری‌که سهراب سپهری از «حنجره‌ی زخمی جوی آب» و «عطسه‌ی آب از رخنه‌ی سنگ» سخن می‌گوید و زمزمه یا نجوا را که کیفیتی آوایی و ویژه‌ی زبان است، به آب نسبت می‌دهد که نشان از وحدت بوطیقایی عناصر و تخیّل آن‌ها دارد. به تعبیر باشلار، پل‌درول (Paul de Reul) «از انتقال مفاهیم زبانی و واج‌آرایی و آوایی به پدیدارها اشاره می‌کند» (باشلار،۱۴۰۰الف: ۳۱۰). وی از اصطلاح «بوطیقای نام‌آوای زبان‌شناختی» در این مورد بهره می‌گیرد (رک. همان). به سخن باشلار در این سویه عمل شنیدن، «کنش‌مند» و برجسته می‌شود و برای بیان تأثیری که از صداگرفته، از ابزارهای بلاغی و همپوشانی آوا و پدیدارهای بیرونی استفاده می‌کند. در این رابطه به این شعر از پل الوار (Pual Eluard) اشاره می‌کند:

ای ترانه جویبار
پر گوی حیرت‌بار
کودک طبیعت... (همان: ۳۱۳)

ازآنجایی‌که صدای پرندگان نیز پدیداری چون آوای رود و جویبار است، می‌توان آن را از جنبه‌ی بوطیقا و رتوریک تحلیل کرد.

۲. ۳. رتوریک

ریطوریقا معرب ریتوریک به مفهوم فن بلاغت است؛ وجهی که دایره‌ی واژگانی خاص مفهومی را القا می‌کند. در این سویه از بازنمایی آوای پرندگان در ادبیات، نه با تمثیل و رمز و سائق‌های روانی ایماژپردازی‌های بوطیقایی، بلکه با رتوریک آواها سروکار داریم؛ یعنی تلقی نوشتاری شاعر از آوای مرغان به‌شکل انضمامی (concrete) عینی و محسوس است. اگر در مورد پیشین به «بلاغت تصویری» اصطلاحی می‌پردازیم که فتوحی معادل ایماژ در کتاب *بلاغت تصویر* به کار می‌برد، در این شکل آوای مرغان به‌صورتی عینی به «تصویر بلاغی» مبدل می‌شوند. در اینجا آوای پرندگان صورت «نام‌آوا» به خود می‌گیرد و تجربه‌ی حسی انسان از جهان بیرون را آشکار می‌کند.

۲. ۴. نظریه‌ی زائوم

پدیده‌ی ورود نام‌آواها در شعر را می‌توان با نظریه‌ی زائوم فرمالیست‌ها که آن را گاه به «زبان فرامعنا» (trans-sense language) ترجمه کرده‌اند، قیاس کرد. شفیعی‌کدکنی می‌گوید: «مقصود از زائوم شعر با دلالت ذاتی یا فرامعنایی کلمات است، حالت تشخص سحرآمیز کلمه است که معنایی جدید را در فضایی زبانی به وجود می‌آورد، ترکیب اصوات زبان به‌صورتی آزاد و به‌گونه‌ای که عهده‌دار بیان عاطفی باشند. به‌عقیده‌ی فرمالیست‌ها در موسیقی، آواها همواره از یکدیگر گسترده‌ترند؛ یعنی رازآمیز و جمال شناسیک است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۳۹). کروچنکس (Krucenyx) هم عقیده دارد: «کلمه در شعر از معنا پیش‌تر می‌رود» (ارلیش، ۸۲:۱۴۰۲)؛ ازاین‌رو ترکیب آواها نمایی از

بیان عواطف فارغ از معنای قراردادی است و جلوه‌ای از این معنا را می‌توان در نام‌آوا یافت. همان‌طوری‌که حافظ در این بیت می‌گوید:

دیدی آن قهقهه‌ی کبک خرامان حافظ که ز سرپنجه‌ی شاهین قضا غافل بود

(حافظ، ۱۳۹۷: ۲۶۲)

درحقیقت آوای قهقهه (قه، قه) را طنین وجودی غرور و تفاخر در نظر می‌گیرد و به خواننده منتقل می‌کند؛ بنابراین هرجا اصوات در ترکیب یک کلمه از معنای قراردادی فراتر می‌روند، با زائوم روبه‌رو هستیم. به‌گفته‌ی شفیعی‌کدکنی: «زائوم در معنی عام کلمه، در میان شعرهای کودکان ونیز شعرهای فولکلوریک همه‌جا قابل‌رؤیت است» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۱۴۱) به سخن وی، بازی‌های آوایی چون «اتل‌متل‌توتوله، شجا قرینا قرینای افسون‌گران و نوای اجی مجی لاترجی جادوگران» مصداق‌های زبان فرامعنا هستند؛ یعنی آنجا که ساختار موسیقایی و ضرباهنگ واج‌آرایی یک ترانه یا شعر «خبر از معنا می‌دهد یا ما را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد» بدون آنکه واژگان معنای قاموسی داشته باشند (همان: ۱۴۴).

عاطفه طاهایی در کتاب *نظریه‌ی ادبی* این واژه را «فراذهنی» ترجمه کرده و می‌گوید: «شعر فراذهنی نوعی شعر است که در آن اصوات بی‌آنکه واژه‌ای بسازند معنادار تلقی می‌شوند»(طاهایی، ۱۳۸۸: ۴۰)؛ بنابراین می‌توان دریافت که بوطیقای نام‌آوای زبان‌شناختی باشلار، نقاط مشترک بسیاری با نظریه‌ی فرامعنایی در نقد فرمالیستی دارد و می‌تواند مبنای مشترکی برای تحلیل بوطیقایی بلاغی در بررسی آوای مرغان در آثار ادبی شود.

۳. تحلیل داده‌ها

۳. ۱. بر اساس سویه‌ی پوئتیک

در این سویه، آوای مرغان تأثر حسی و عاطفی خاصی در شاعر ایجاد کرده است و شاعر این حس عاطفی را که با پرنده‌ای خاص پیوندیافته، در شعر و حکایت خویش بازنمایی (Representation) می‌کند. این شکل از بازنمایی بیشترین بسامد را در ادب فارسی

دارد. می‌توان این‌گونه تصویرپردازی را «ایماژ آوایی» نام نهاد، بدین‌معنا که هنرمند آوای پرنده را به‌صورت «انگاره‌ای آوایی» با تألمات و عواطف درونی خویش پیوند می‌زند و درواقع نوعی هم‌ذات‌پنداری میان او و پرنده صورت می‌گیرد و این حس همدلی میان انسان و پرنده به‌جایی می‌رسد که ناخواسته به اقلیم «منطق‌الطیر» ورود کند و گفت‌وگویی روحانی میان آن دو شکل گیرد.

شاید در اینجا اشاره به تفسیرهای روان‌شناختی از آوای مرغان نیز چندان دور نباشد. نقد روان‌شناختی ادبی، در ادب سنتی و رسمی و ادب شفاهی و عارفانه نشان داده که ظهور پرندگان در آثار ادبی نمودی از سائق‌های روانی و ناخودآگاه هستند که می‌توان آن‌ها را رمزگشایی و نشانه‌شناسی کرد. بدیهی است که در این جنبه، پرندگان بیشتر مبدل به نماد (Symbol) و نمایی از حالات روانی و رمزهای درونی می‌شوند. ستاری در *پژوهشی در قصه‌ی سلیمان* به پرندگان مختلف و سائق‌های مربوط به آن‌ها در این داستان مشهور *قرآنی* –*توراتی* اشاره کرده است؛ برای نمونه اشاره می‌کند: «کبوتر ماده، رمز حکمت است» (ستاری،۱۳۸۱: ۴) یا «هدهد که حله‌ای از طریقت بر تن و افسری از حقیقت بر سردارد و به‌گفته‌ی مولانا از اوج آسمان با چشم یقین، آب در قعر زمین می‌بیند و به‌گفته‌ی عطار به مقام والای ولایت رسیده و واسطه بین خلق و پادشاه است و مثال اعلای مرد کامل و دلیل و مرشد و راه‌دان و راهنماست» (همان: ۸۱).

در این‌گونه قصه‌های رمزی هر پرنده نه‌تنها یک تیپ، بلکه تجلّی یک «رمز استعاری» از عالم معنا است و نظامی از مرغان برحسب جایگاه روحانی آن‌ها شکل می‌گیرد و هر مرغ با توجه به جثه و رنگ و شکل ظاهری و ظرفیت‌های تربیتی خود، رمزی از مراتب روحانی می‌شود. شناخت این تیپ‌ها به ما نشان می‌دهد چگونه شکل و صدای پرنده باعث می‌شود تیپ یا نوع تفکر یا شخصیت خاصی را به پرنده‌ای خاص نسبت دهند؛ برای نمونه هرگز از زبان کبوتر حرف‌های یک شخصیت کینه‌توز و خشمگین بیان نمی‌شود. شاید عطار بیش از دیگر شاعران دستگاه کاملی از این نظام رمزپردازانه را در

آثار خویش آفریده باشد، بدین‌گونه است که در آثار وی مرتب تجلی مرغان گوناگون را شاهد هستیم:

هـــزاران گونـــه دستـــان داشت بلبل نبـــودش ســـود یک دستان، دریغـــا!
(عطار، ۱۳۷۴: ۷۳۵)

ما را ز بهـر یک شکر از ما جدا کننـــد طوطـــی به‌پـــــای دام بلازا دراوفتـــاد
(همان: ۷۶۲)

مرغ می‌زارد به زاری بر سر این خفتگان خاک کن بر خفتگان خاک، یا رب مرغزار
(همان: ۷۷۸)

مولوی نیز در دیوان خود مکرر چنین دستگاه رمزی را به نمایش درمی‌آورد:

همه دل‌ها چـــو کبوتـر گرو آن برج‌اند زانکه جانیست که او زنده کن هر بدن است
(مولوی، ۱۳۷۸، ج ۱: ۱۵۲)

یا

بلبـــل دل تـــا ابـــد سرمســـت باد طوطـــی جـــان هـــم شکـــرخاینـــده باد
(همان: ۸۲۷)

این تجلی رمزگونه تنها مربوط به آثار منظوم نیست؛ بلکه یکی از زیباترین شکل‌های بیان آن را در آثار منثور و به‌ویژه در دو کتاب روزبهان بقلی، *شرح شطحیات* و *عبهرالعاشقین* می‌یابیم. «در مکان مرابطات به مرقات مراقبت به مصعر شهود غیب برشدم، طیر ارواح ملکوت در سواحل بحر جبروت پرّان دیدم» (بقلی، ۱۳۶۰: ۱۲). و «گرد باغِ ازل برآمد، مرغان ابد را نشانه کرد، این طوطی ملک معارف به بزم کواشف در آمده صدهزار منقار به جانِ ارواح فرو کرد...» (همان: ۱۸). همان‌گونه که عطار خود را چون بلبلی می‌داند که در ستایش شکوه معنویت الهی در جهان خاکی می‌خواند:

بلبل شاخ عشق عطارست گر به‌خوبی گل‌بهاری تو
(عطار،۱۳۷۴:۵۶۴)

کسایی‌مروزی از صدای مرغ باغ، حس نجواهای پیام عاشقانه ازطرف عاشق به معشوق می‌گیرد:

سرودگوی شد آن مرغک سرود سرای چو عاشقی که به معشوق خود دهد پیغام

(کسایی‌مروزی،۱۳۶۸: ۸۳)

باباطاهر از بلبل می‌خواهد ناله‌های عاشقانه را از عارف شوریده‌ای چون او بیاموزد:

بوره بلبل بنالیم از سر سوز بوره عشق سحر از مو بیاموز

(باباطاهر، ۱۳۴۶ :۳۲)

در تمامی این مثال‌ها نه‌تنها حضور جسمانی مرغ، بلکه نوای آن‌ها تمثیلی از نجوای عاشقانه است؛ اما در حوزه‌ی سائق‌های روانی آوای پرندگان در شکل آرمان‌ها یا تنش‌های ناخودآگاه تفسیر می‌شوند. دلاشو (Delasho) در کتاب *زبان رمزی قصه‌های پری‌وار* در باب زبان رمزی و تأویل‌های روان‌شناختی آوای پرندگان تحقیق کرده است. بنا بر تحلیل وی، آوای مرغان بیشتر در حوزه‌ی لیبیدو و انرژی حیاتی و جنسی تفسیرپذیر هستند.

«همه‌ی مرغانی که به‌نوعی با لیبیدو مربوط هستند، کبوتران نر و ماده، قناری و غیره، سفید هستند؛ درحالی‌که مرغان سیاه‌رنگ نماد فعالیت عقلانی و عاطفی هستند و بازنمای نقش‌های خردورزانه به سطح خودآگاهی» (دلاشو، ۱۳۶۶: ۱۶۸) و «پرندگان آبی‌رنگ در فضای هستی عاطفی پرواز می‌کنند و بنابراین نه به قلمرو حسی پا می‌گذارند و نه با حوزه‌ی حیات عقلی کار دارند» (همان).

در قصه‌های بسیاری به گفت‌وگوی کبوترانی اشاره شده که به‌واسطه‌ی صدای خویش، قهرمان داستان را به‌سوی هدف مطلوب راهنمایی می‌کنند. در همه‌ی این مثال‌ها ما با بوطیقای آوای مرغان یا همان تأثر حسی برآمده از صدای پرندگان روبه‌رو می‌شویم.

۳. ۲. بر اساس نظریه‌ی باشلار

در بیشتر ایماژهای شاعرانه‌ی پرندگان و حتی از نگاه باشلار، آنچه در ذهن متخیل شاعر نقش می‌بندد، شکل جوهری و درونی است و اگرچه از صورت‌های فناپذیر و زوال‌شدنی

جداست؛ اما به‌هرحال تحت‌تأثیر آن‌ها قرار می‌گیرد و این تأثیر حسی و روانی را به‌شکل واژه‌ها و ایماژها روی کاغذ یا صفحه‌ی ذهن هنرمند صورت‌بندی می‌کند. وی در کتاب *آب و رؤیاها* بدین‌نکته اشاره می‌کند که ما در توصیف کیفیت‌های زبان عموماً ویژگی‌های آب را به «لحن‌های آوایی» نسبت می‌دهیم؛ برای نمونه وقتی‌که می‌گوییم کسی با زبانی «روان» و «شفاف» سخن می‌گوید یا «جریان سخن» ما را به فلان‌جا کشید، ناخواسته از ویژگی‌های جوهری منحصر به عنصر آب بهره می‌گیریم. در اینجا صور خیال مقصود «روان بودن و نشاط وحیات‌بخشی که ویژه‌ی آب‌های جاری هستند، به زبان نسبت داده می‌شود» (باشلار، ۱۴۰۰ب: ۱۸).

در نام‌آواهایی همچون چهچهه این ویژگی روانی نهفته است. در اصطلاح موسیقایی «تحریر بلبلی» که اشاره به تحریرهای آوازی ادامه‌دار است، این خصوصیت آبگون مشاهده می‌شود و نشان می‌دهد که چگونه بوطیقای آب‌های جاری به صدای ممتد با زیروبم‌های متناوب و پیوسته نسبت داده می‌شود. در صور خیال متعدد شاعران، دو ایماژ «جوی جاری» و «صدای پرنده» همنشین یکدیگر می‌شوند.

گلزارهای بهاری و جویبارها، پنجره‌ای به‌سمت تخیل آوای پرنده است. وحشی‌بافقی چنین می‌گوید:

وحشی از من زین سرود غم بسی خواهد شنید زانکـــه خـــود را بلبل خرم بهاری کرده‌ام
(وحشی‌بافقی، ۱۳۷۴: ۱۰۲)

در جای دیگر عطار صدای غلغل آب را با آوای بلبل گره می‌زند:

از شوق تو هر بلبلی، چون پیش گیرد غلغلی صد برگ یابد هر گلی، در بوستان سبحانه
(عطار، ۱۳۷۴: ۸۲۷)

اما پرنده به‌واسطه‌ی قدرت پرواز در هوا، موجودی هواگون است و بیشتر کیفیت عنصر هوا را در خویش تمثیل می‌کند. بوطیقای آوای مرغان بیشتر از هر عنصری شاید تحت‌تأثیر صور خیال هواست؛ برای نمونه این شعر وحشی‌بافقی:

ای باد، سرگذشت جدایی به گل بگوی زین بلبلان که سر به پر اندر کشیده‌اند
(وحشی‌بافقی، ۱۳۷۴: ۶۹)

یا در جای دیگر که باد، عنصر هوای جنبنده، یک‌سره در تن بلبل تجسم می‌یابد، شاعر با ترکیب مؤلفه‌های آوای پرنده در پیچ‌پیچ صدای باد تصویر خنده‌ی غنچه را به زبان شعر نقاشی می‌کند:

می‌کند فریاد بلبل از کمال شوق باد غنچه گویا خنده‌ای در کار بلبل می‌کند
(همان: ۷۴)

نیمایوشیج نیز در شعرش از ققنوس می‌گوید که منقاری هزار ثقبه دارد و با حرکت باد، آواهای بی‌شماری تولید می‌کند:

قُقنوس، مرغ خوشخوان، آوازه‌ی جهان،
آواره مانده از وزش بادهای سرد،
بنشسته است فرد.
بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان.
او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند،
از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور،
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه،
دیوار یک بنای خیالی می‌سازد. (اسفندیاری،۱۳۷۳: ۱۸۷)

می‌بینیم که چگونه موجودات هواگون یعنی درخت و مرغ و باد و سرما در یکدیگر تنیده‌اند تا تصویری افسانه‌ای از اسطوره‌ی ققنوس را با واژه‌ها مجسم کنند؛ حتی اگر نگاهی دقیق‌تر داشته باشیم، می‌توانیم از اصطلاح «هوای چیزی در سر داشتن» نیز همین کیفیت هواگون را درک کنیم؛ مانند این بیت از شاه‌نعمت‌الله ولی:

همچو بلبل در هوای روی گل روز و شب مستانه بخروشیم ما
(نعمت‌الله ولی، ۱۳۷۲: ۴۶)

باشلار در کتاب *هوا و رؤیاها*، اشاره‌ی بسیار مهمی بدین‌نکته دارد: «بوطیقای ادبی در شکل اولیه، طبیعی و ساده‌اش، بی‌آنکه بخواهیم اغراقی زیباشناختی به کار بریم یا آن را به حوزه‌ی متافیزیک بکشانیم، نوعی بازدم شادی است و بیان برونی شادی نفس‌کشیدن» (باشلار،۱۴۰۰ب: ۳۳۳). از این نظر، موجود هواگون که همواره با تنفس و انبساطی شادمانه در پیوند است، بوطیقای شادی نفس را به ذهن متبادر می‌کند و بدین‌لحاظ نغمه‌ی مرغان که موجودات هواگون هستند، بازدم بوطیقایی شادی است؛ اما این شادی نه شعفی فردی که به‌قول باشلار عبارت از «مهار شگفت‌انگیز تنفس جهان» است (همان: ۳۳۴). این بوطیقای تصویرسازی تنفس کیهانی در ایماژهای بی‌شماری از آوای بلبلان و هزاران، در فصل بهار و همراه با نسیم بهاری در باغ‌ها به تصویر کشیده شده است. درواقع در این‌گونه ایماژها، چند مؤلفه‌ی شادی، نسیم یا باد یا هوای در جریان، تنفس جهان، نو شدن کیهان و پرنده، به‌عنوان موجود هواگون، به هم‌پیوند می‌یابند تا حس سرخوشی دوسویه‌ی «انسان– کیهان» را بازنمایی کنند:

بوی بهار آمد بنال ای بلبل شیرین نفس　　ور پایبندی همچو من فریاد می‌خوان از قفس
(سعدی، ۱۳۷۶: ۳۳۰)

آنچه در این قسم بازنمایی می‌شود، «بوطیقای» پدیدارهاست؛ یعنی حسی که شاعر از طبیعت می‌گیرد و چنین می‌پندارد که پرنده نیز با او همدل و هم‌زبان است و او نیز حسی مشابه شاعر دارد. نمونه‌ی بسیار زیبایی از چنین همدلی را در بیت زیبایی از سعدی می‌یابیم:

من از جفای زمان بلبلا نخفتم دوش　　تو را چه بود که تا صبح می‌خروشیدی
(همان: ۲۶۱)

شاعر چنان با مرغ آمیختگی دارد که گویا سؤالی را از اهالی خانه می‌پرسد!

در شعری دیگر به‌نوعی حلول شاعر و جان هواگون پرنده را به‌خوبی شاهد هستیم:

به عمر خویش ندیدم شبی که مرغ دلم　　نخواند بر گل رویت چه جای بلبل باغ؟
(همان: ۵۳۷)

اگر در شکل اول آوای مرغ در صورت تمثیل یا رمز یا سائق‌های روانی بازنمایی می‌شود، در این حالت آوای مرغ، بوطیقا یا تأثر حسی و شعری (پوئتیک) ذهنی شاعر را بازنمود می‌کند. ازآنجاکه این پوئتیک با زبان پرنده به بیان درمی‌آید، بنابر ایده‌ی تخیل عنصری باشلار، همواره هواگون و واجد ویژگی‌های عنصر هواست و قرابتی با صدای زوزه‌ی باد یا نجوای نسیم و پدیدارهای هواگونی مانند آن دارد. به سخن دیگر این «تخیل هواگون» است که در انگاره‌ی پرنده تمثل می‌یابد. در چنین حالتی است که «مرغ» یا «پرنده» تجسّم تخیّلی است که عناصر هواگون طبیعت را درک می‌کند.

در اینجا باشلار به هم‌نوایی میان ضرباهنگ طبیعت هواگون، تکرارهای پی‌درپی همانند تحریرهای آوازی و تقطیع و ضرباهنگ شعر سخن می‌گوید: «این رؤیاها ازنقطه‌نظر آوایی در حد کمال هستند و صورت واژه‌ها در آن‌ها حاوی میزان درست ماده‌ی هواگون است. آن‌ها تنفس خالص هستند و نیازی به درآمدن به‌صورت آوایی ندارند. این رؤیاها، فراریتم (sur-rhythm) خواهند بود و از این معنا که ضرباهنگ خود را مستقیماً از جوهر هواگون، از ماده‌ی تنفس می‌گیرند، از سورئالیسم ریتم بهره می‌گیرند» (باشلار، ۱۴۰۰الف: ۳۴۱). بدین‌طریق است که در تمامی صورت‌های آوایی، مقوله‌ای که در بخش سوم موردبحث قرار می‌دهیم، همواره کیفیتی تناوبی، ریتمیک و تکراری همچون کوکو، چهچهه، بدبده، افسوس افسوس و مانند آن دارند.

غالب تصویرسازی آوای مرغان در ادبیات فارسی از همین نوع دوم است؛ یعنی آنکه مرغ تأثر حسی و پوئتیک جهان را با صدای خویش بازنمایی می‌کند. در این گونه ما نه با صدای مستقیم یک پرنده، بلکه با عواطف و تأثرات حسی جهان روبه‌رو هستیم. در اینجا هر مرغ افسانه‌های هستی را بازخوانی می‌کند. نمونه‌ی بسیار گویای چنین امری را در ابیات *شاهنامه* در مرگ اسفندیار می‌بینیم که از همان ابتدای داستان، هم‌آمیزی عناصر هواگون و بهار و صدای جریان آب بوطیقای آبگون باد (بوطیقای هواگون) را شاهد هستیم:

همه بوستان زیر برگ گل است　　همه کوه پر لاله و سنبل است
به پالیز بلبل بنالد همی　　گل از ناله‌ی او ببالد همی

چو از ابر بینم همی باد و نم ندانم که نرگس چرا شد دژم
شب تیره بلبل نخسبد همی گل از باد و باران بجنبد همی
بخندد همی بلبل از هر دوان چو بر گل نشیند گشاید زبان
ندانم که عاشق گل آمد گر ابر چو از ابر بینم خروش هژبر
بدرد همی باد پیراهنش درفشان شود آتش اندر تنش
به عشق هوا بر زمین شد گوا به نزدیک خورشید فرمانروا
که داند که بلبل چه گوید همی به زیر گل اندر چه موید همی
نگه کن سحرگاه تا بشنوی ز بلبل سخن گفتن پهلوی

(فردوسی، ۱۳۷۶،ج۶: ۲۱۷)

در نوع دوم تصویرسازی است که انواع تأثرات حسی مانند شادی، اندوه، حسرت، هجران، شعف، وصل، غیرت، جدایی و...، از زبان پرندگان بیان می‌شود. نگاه این همسازی بوطیقایی میان شاعر و پرنده چنان می‌شود که شاعر از مرغ می‌خواهد که دمی از آواز بازایستد تا وی نیز مجالی برای بیان اندوه خویش پیدا کند!

ای بلبل همدرد، دمی گوش فرادار من هم بسرایم، بود این غم شودم کم

(فیض کاشانی، ۱۳۷۲: ۲۵۳)

بی‌شک در میان پرندگان، در این مسیر ادبی جایگاه اول به بلبل اختصاص دارد؛ اما پرندگان دیگر نیز دیده می‌شود:

ای گل آواز بغضم را بروب ای قنتاری چهچهه کن روی چوب

(عزیزی، ۱۳۷۵: ۲۰۳)

و این تصویر زیبا از شفیعی‌کدکنی:

زان همه زمزمه و همهمه و نور و نوا وان همه پرده‌سرایان سَراپرده‌ی باغ
زیر این آبی بی ابر، صدایی گر هست هق‌هق گریه‌ی باغ‌است و هیاهوی کلاغ

(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۹۶)

و باز در جایی دیگر:

و آن‌گاه
تحریر ناگزیر صفیر چکاوکی است
کز دوردستِ شب
آغشته می‌شود
با نور ماهتاب (همان: ۱۲۲)

و باز پرنده‌ای دیگر و بوطیقای عنصر هواگون در هیئت باد:

جغد می‌خواند و کابوس شب از وحشت‌خویش
چشم‌ها دوخته بر شعلـــه‌ی شمعـــی بی‌نور
باد می غـرّد و می‌آورد آهستـــه بـــه گـــوش
نالـــه‌ی جانـــوری گرسنـــه از جنگـــل دور (تولّلی، ۱۳۷۶: ۵۷)

۳. ۳. رتوریک صدای مرغان بر اساس نظریه‌ی زائوم

فتوحی در مقاله‌ی «موسیقی و آوا در شعر امروز ایران» روی اهمیت نام‌آواها در ادبیات و زبان مردم کوچه و بازار تحقیق کرده است. وی بدین‌نکته اشاره می‌کند که استفاده از نام‌آواها در ادبیات پسانیمایی، بسیار بیشتر از شعر کلاسیک است و این باعث شده که حس موسیقیایی زنده و پرتحرکی به شعر بخشیده شود. از نگاه وی چون نام‌آواها از امکانات زبان‌شناختی واکه‌ها و همچنین عنصر تکرار مانند وزّوزّ که از آوای دولبی انفجاری «و» و سایشی «ز» شکل‌گرفته بهره می‌گیرند، باعث حس طراوت و هیجان در مخاطب می‌شوند. همچنین بیان می‌کند: «این آزمون‌ها در شعر فارسی یادآور تجربه‌ها و آزمون خطاهای دادائیست‌ها در شعر ربع اول قرن بیستم است.» (فتوحی، ۱۳۹۳: ۳). وی این مؤلفه‌ی بلاغی را «تحمیل ساختار شنیداری بر ساختار تصویری یک اثر» می‌خواند (همان: ۲).

بدیهی است که در این نام‌آواها، عنصر تقلید (Imitation) از صداهای طبیعی نقش اساسی را دارد؛ ازاین‌روی طبیعت و هستی عینی با استفاده از نام‌آواها، یکسره و بی‌واسطه

به درون فضای شعر و هرمنوتیک (Hermeneutics) معنایی کشیده می‌شود و استعاره و واقعیت چنان درهم‌تنیده می‌شوند که موجب خلق دستگاه ادبی بدیع، زیبا، زنده و مملو از تأثر حسی می‌شود. در چنین موردی است که «برجسته‌سازی» موردنظر فرمالیست‌ها نه با «آشنایی‌زدایی»، بلکه با ارجاع به پدیدارهای آشنا انجام می‌شود و نه‌تنها «ادبیّتِ» اثر کم‌رنگ نمی‌شود؛ بلکه عمقی می‌شود و رنگی دوچندان می‌یابد.

به نظر فرمالیست‌ها «فرمِ» یک اثر هنری، نه معنای قاموسی کلمات و جملات، تأثیر حسی را به مخاطب منتقل می‌کند؛ بنابراین توجه آن‌ها به «فرم» و صورت بیرونی بیشتر از درونی است؛ برای نمونه در شعر آوایی «اتل‌متل‌توتوله» این خود آوا و ضرباهنگ آن است که حس ریتم و شادی را به مخاطب انتقال می‌دهد. در اینجا زائوم یا فرایند فرامعنا در کار است. بیشتر حامیان این مفهوم که کروچنکس (Krucenyx) و کامنسکی (Kamensky) بودند، می‌کوشیدند: «اشعاری بسرایند که صرفاً تصنیفی باشد از ترکیب اتفاقی و تصادفی آواها» (ارلیش،۱۹۸۰: ۴۹). در ایران چنین روندی را می‌توان در سروده‌های اخیر رضا براهنی پیدا کرد:

«سیاره‌های دف در باغ‌های چلچله دفدفددفددف می‌گویند» (براهنی،۱۳۹۱:۹)

باشلار در کتاب *هوا ورؤیاها* از «اقتصاد تنفس» نام می‌برد، بدان‌معنی که در هر واژه، تقطیع تنفس نمودی از تأثر حسی ما از پدیدارهای صاحب آن نام‌هاست. «این تنفس است که مایه‌ی حس کوبش، شتاب، سرکوب، خراش وافت‌وخیز است» (باشلار، ۱۴۰۰الف: ۴۰۸). ازاین‌روی صدای بق‌بقو که بازنمود حس روانی ما از کبوتر است، ترکیبی نرم از آواهاست که با اووی کشیده در بازدم بیرون می‌آید. اگر این صدا را با قارقار و واج خیشومی (ق) و لرزشی روان (ر) قیاس کنیم، خواهیم دید که نوع دیگری از بیان اقتصاد تنفس شکل گرفته است؛ درحالی‌که هیچ‌یک از این دو، صداهای واقعی پرندگان نیستند؛ بلکه صداهایی هستند که ما به آن‌ها نسبت می‌دهیم و تلقی خود را از هستی آن‌ها به نمایش می‌گذاریم.

کاربرد نظریه‌ی زائوم تنها در آواهای ترکیبی نیست؛ بلکه می‌توان آن را درباره‌ی آوای پرندگان، آنجا که رتوریک آن‌ها به‌شکل عینی وارد شعر می‌شود، به کار گرفت. در اینجاست که نام‌آواها یا واژه‌آواها کارکرد حسی و عاطفی پیدا می‌کنند و از معنا فراتر می‌روند و بدون واسطه‌ی معنا، طبق نظریه‌ی زائوم، حس عاطفی را از خطیب به مخاطب منتقل می‌کنند. بدیهی است که این نوع، رتوریکی ویژه است که بلاغتی متفاوت از مفاهیم بلاغی تعریف‌شده می‌طلبد. در اینجا آواها به سخن ارلیش: «دارای هیچ دلالت معنایی نیستند و کلمه‌ها واجد استقلال خاص خود می‌گردند و ارتباط معمول میان نمادهای زبانی و ارجاعات، وارونه می‌گردند.» (ارلیش،۱۹۸۰:۵۰).

این شکل از رتوریک بیانی برای تصویرسازی آوایی از صدای پرندگان از دیرباز موردتوجه شاعران پارسی‌زبان بوده و مشهورترین آن رباعی زیبا و بی‌نظیر خیام است:

آن قصر که با چـرخ همی زد پهلو　　بـــر درگـــه او شهـــان نهادندی رو
دیدیـــم که بر کنگـره‌اش فاخته‌ای　　بنشسته همی‌گفت که: کوکو، کو کو
(صادق هدایت،۱۳۸۱: ۱۵۶)

در اینجا جز آنکه تناظری میان واژه‌ی «کو» به‌معنای «کجاست» وجود دارد، صدای فاخته گویی در کل تاریخ و خرابه‌های جهان، ایده‌ی «قدرت حاکمان» و «هستی زمینی» را به چالش می‌کشد و موردپرسش «کو؟ کو؟» قرار می‌دهد.

پژواک چندباره و ممتد آوای فاخته، فضایی وهم‌آلود و حزن‌انگیز به ایماژ شعری خیام می‌بخشد. همین تصویر را با بلاغت ادبی بالاتری در رباعی دیگری از خیام که پیش‌تر به آن اشاره شد، می‌بینیم که در آن با همین نام‌آوای «کو» ایماژپردازی شده است:

مرغـــی دیـــدم نشسته بر باره‌ی توس　　در چنگ گرفته کلـــه‌ی کیکـــاوس
با کله همی گفت که افسوس، افسوس!　　کو بانگ جرس‌ها و کجا ناله‌ی کوس؟
(همان)

مولانا نیز علاقه‌ی عجیبی به پرندگان دارد. آنه ماری شیمل (Shimel) در کتاب شکوه شمس می‌گوید: «پرنده‌ی موردعلاقه‌ی مولانا، گرچه وی به تمامی پرندگان نگاهی زیبا و

شاعرانه دارد، بط یا مرغابی است؛ چراکه این پرنده واجد هر سه ویژگی پرواز، راه رفتن و شنا کردن است. همچنین وی علاقه‌ای خاص به باز و شاهین دارد و پرنده‌ی دلخواه مولوی نه بلبل نالان است و نه طوطی‌بچه‌ی بازیگوش» (شیمل، ۱۳۶۷: ۱۶۹).

مولوی در هر سه صورت ذکرشده با نوای مرغان تصویرهای شاعرانه ساخته و در این بخش توجه ما به صورت سوم است. ازآنجاکه بیشتر غزل‌های مولانا در پی ایجاد ریتم و شور برای سماع است، بدیهی است که آواهای پرندگان می‌توانسته عنصر بلاغی دلخواهی برای وی باشد. مولانا لک‌لک سپید درحال کوچ به‌سوی جنوب را چون سفر حاجیان احرام پوش به‌سمت کعبه به تصویر می‌کشد که با صدای «لک‌لک» به‌سمت خانه‌ی معشوق می‌روند وآوای او را چنان جلوه می‌دهد که گویی نوعی تسبیح است و آوای «لک الحمد» و «لک المُلک» را به ذهن مخاطب می‌آورد: «لک‌لک جان در بهار بازمی‌گردد و صدای شادمانی سر می‌دهد، آن‌گونه که مولوی سخن سنایی را تکرار می‌کند، منظور از لک‌لک» (همان: ۱۷۶).

آن لک‌لک گوید که لک‌الحمد،لک‌الشکر تو طعمـــه‌ی مـن کرده‌ای آن مار دمان را
(سنایی،۱۳۶۲: ۲۹)

برسید لک‌لک جان که بهار شد کجایی بشکفت جمله‌عالم، گل و برگ جان فزایی
(مولوی، ۱۳۷۸،ج۲: ۱۰۴۰)

در جای دیگر لک‌لک در برابر مرغان الکن توانایی تسبیح با چنین عبارت را دارد:

رسید آن لک‌لک عارف ز غربت مسبّح گرد او مرغـــان الکن
(همان: ۷۷۱)

و در *مثنوی* نیز با همین نام‌آوا تصویری بسیار زیبا می‌سازد:

لک‌لک ایشان که لک‌لک می‌زنـد آتش توحید در شک می‌زند
(همان، ۱۳۷۹: ۱۷۰)

در اینجا صدای لک‌لک نوعی دمیدن در کوره‌ی عشق و شعله‌ور کردن آتش آن است. اگر به تخیل عنصری باشلار توجه داشته باشیم، می‌بینیم که چگونه عنصر هوا در این ایماژ، عنصر آتش را به شور و افروختن وامی‌دارد.

در بیتی دیگر منسوب به مولوی، او یکسره معنا و واژه‌های قاموسی را به کناری می‌نهد و برای ایجاد شور و ضرباهنگ تند شاید برای سماع کاملاً از عبارات آوایی زائوم بهره می‌گیرد:

ای مطرب خوش قاقا تو قی‌قی و من قوقو تو دق‌دق و من حق‌حق تو هی‌هی و من هوهو
ای شـــاخ درخت گل ای ناطق امر قل تو کبک صفت بو بو من فاخته سان کو کو
(شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۱۴۷)

همچنین در شعری معروف‌تر ضرباهنگ بسیار تندتری را برای فزونی هیجان و خلجانات روحی بازآفرینی می‌کند:

شهر به شهر می‌روم، بقر بقو همی‌زنم خمر کهن همی‌خورم، بقر بقو همی‌زنم
(فتوحی،۱۳۹۳: ۵)

مولانا بارها با صدای کبوتران، این پرندگان کوچک خانگی که از نگاه دلاشو در جدول نمادپردازی روان‌شناختی معرف احساسات پاک کودکانه‌اند، تصویرسازی‌های عینی کرده است:

خانه‌ی دل باز کبوتـــر گرفـــت مشغلـــه و بقربقـــو در گرفـــت
غلغل مستان چو به گردون رسید کرکـــس زریـــــن فلک پر گرفت
بوطربون گشت مه و مشتـــــری زهره‌ی مطرب طرب از سر گرفت
(مولوی،۱۳۷۸،ج۲: ۵۱۵)

آوای مرغان موردتوجه بسیاری از شاعران قرار گرفته است، به‌طوری‌که ملامحسن فیض کاشانی نیز با تمامی نهی و انکاری که فقها نسبت به شعر داشته‌اند، نتوانسته از آن چشم بپوشد:

کفتر مست او منم، بر سر دست او منم زان به نشاط بیخودی بقر بقو بقو کنم
(فیض‌کاشانی، ۱۳۷۲: ۶۲)

۴. نتیجه‌گیری

بررسی هر تصویر ادبی (ایماژ) به‌ناچار ما را با دو بنیان پوئتیک و رتوریک مواجه می‌کند و مسئله این است که ما با کدام رویکرد و رهیافت به این دو مفهوم وارد شویم. نظریات مختلف ادبی و فلسفی، این دو اصطلاح را در زاویه‌ها و ساختارهای متعارف معنا و معین می‌کنند.

آوای پرندگان به‌عنوان یک پدیده و راهیابی آن به آثار ادبی به‌عنوان بازنمود و محاکات یک تأثر حسی و اشکال مختلف آن می‌تواند مبنایی برای نقد پوئتیک و رتوریک صدای مرغان در آثار ادبی باشد؛ البته می‌توان رویکردهای متفاوت به این پدیده ازجمله رویکرد فلسفی، صوت‌شناسی، واج‌آرایی و مانند آن را در حوزه‌ی صدای مرغان داشت. باشلار در کتاب *هوا و رؤیاها* از زاویه‌ی پنوماتیک یا سنجش فشار هوا به تقلید یا محاکات صداهای طبیعی و بازنمود آن در ادبیات پرداخته است و می‌توان از همین زاویه نیز به صور مختلف تقلید آوای مرغان پرداخت. وی اشاره می‌کند که بوطیقای ادبی در شکل اولیه، طبیعی و ساده‌اش نوعی بازدم شادی و بیان بیرونی به شادی نفس کشیدن است. وی در آنجا به «تنفس بوطیقایی و ادبی» به‌عنوان یک «واقعیت شاعرانه» اشاره می‌کند، بدین‌ترتیب تفاوت پنوماتیک در صدای قارقار و جیک‌جیک می‌تواند رویکردی به پوئتیک و رتوریک صدای مرغان باشد. نظریه‌ی زائوم (فرامعنا) به‌صورت‌هایی از واژگان بی‌معنا می‌پردازد که به‌لحاظ فرم خویش واجد معنا می‌شوند. زائوم که توسط فرمالیست‌ها مطرح شد، دریچه‌ای جدید به نقد ادبی گشود. صدای مرغان به‌لحاظ قاموسی معنایی را به ذهن متبادر نمی‌کند؛ اما به‌واسطه‌ی تقلید و محاکات آواهای طبیعی، به‌گونه‌ای بی‌واسطه، به اثر ادبی راه می‌یابند و صورت نوشتاری می‌گیرند و همین صورت نوشتاری است که می‌تواند برمبنای نظریه‌ی زائوم در دو مفهوم پوئتیک و رتوریک و اشکال بازنمایی این آواها و تأثیرحسی آن‌ها بررسی شود.

منابع

ارلیش، ویکتور. (۱۴۰۲). *فرمالیسم روسی*. ترجمه‌ی مسعود شیربچه، تهران: نقش‌جهان.

اسفندیاری، علی. (۱۳۷۳). *مجموعه کامل اشعار. تدوین سیروس*، تهران: نگاه.

اسماعیلی، یاسین. (۱۳۹۶). «بررسی تعاریف و شکل‌های واژه بوطیقا». *نقد کتاب ادبیات و هنر*، سال ۳، شمارهی ۱۲، صص۲۶۹-۲۷۶.

باشلار، گاستون. (۱۴۰۰الف). *هوا و رؤیاها*. ترجمهی مسعودشیربچّه، معظّم وطن‌خواه، تهران: نقش‌جهان.

ـــــــــــــــ (۱۴۰۰ب). *آب و رؤیاها:* ترجمهی مسعود شیربچّه، معظّم وطن‌خواه، تهران: نقش‌جهان.

براهنی، رضا. (۱۳۹۱). *خطاب به پروانه‌ها*. تهران: مرکز.

برتلس، یوگنی ادوارد بریچ. (۱۳۵۶). *تصوف و ادبیات تصوف*. ترجمهی سیروس ایزدی، تهران: امیرکبیر.

بقلی شیرازی، ابومحمدبن ابونصربن روزبهان. (۱۳۶۰). *شرح شطحیات*. تصحیح و مقدمه از هانری کرین، تهران: طهوری.

بیابانی، احمدرضا و همکاران. (۱۳۹۵). «بررسی کارکردهای نام آوا در هشت *کتاب* سپهری». *دانشگاه ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه باهنر کرمان*، دورهی ۱۹، شمارهی۹، صص۲۹-۴۷.

تقی، شکوفه. (۱۳۸۷). *دو بال خرد (عرفان و فلسفه در رساله‌الطیر، ابن سینا)*. تهران: مرکز.

تئودوروف، تزوتان. (۱۳۸۸). *نظریهی ادبیات (متن‌هایی از فرمالیست‌های روسی)*. ترجمهی عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

توللی، فریدون. (۱۳۷۶). *شعله‌های کبود*. تهران: سخن.

حسن‌لی، کاووس؛ اکبری، ابراهیم. (۱۳۸۶). «دوگانگی نگاه شاملو و سپهری به پدیده‌ای مشترک(پرنده-کلاغ)». *پژوهش‌های ادب عرفانی دانشگاه اصفهان*، دورهی ۱، شمارهی ۲، صص۶۷-۸۲.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۷). *دیوان*. به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

حیدری، حسن؛ رحیمی، یدالله. (۱۳۹۳). «زائوم در *غزلیات شمس*». *عرفانیات در ادب فارسی*، دوره‌ی ۵، شماره‌ی ۳، صص۲۷-۴۶.

داد، سیما. (۱۴۰۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: مروارید.

دلاشو، لوفلر. (۱۳۶۶). *زبان رمزی قصه‌های پریوار*. ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: طوس.

ستاری، جلال. (۱۳۸۱). *پژوهش در قصه سلیمان و بلقیس*. تهران: مرکز.

سعدی، مشرف‌الدین. (۱۳۷۶). *کلیات*. به‌اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

سنایی، ابوالمجدمجدودبن‌آدم. (۱۳۶۲). *دیوان سنایی‌غزنوی*. به‌اهتمام محمدتقی مدرس‌رضوی، تهران: سنایی.

شاملو، احمد. (۱۳۷۷). *از هوا و آینه‌ها*. تهران: نگاه.

شاه‌نعمت‌الله ولی، امیر نورالدین. (۱۳۷۲). *دیوان*. به‌کوشش و حواشی م. درویشی، مقدمه‌ی سعید نفیسی، بی‌جا: کتاب فروشی محمدعلی.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶). *هزاره‌دوم آهوی کوهی (پنج دفتر شعر)*. تهران: سخن.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

شفیعیون، سعید. (۱۳۹۰). «شعربی‌معنا در ادبیات فارسی وانگلیسی (بررسی و مقایسه تزریق و چاراندرچا)». *نقد ادبی*، سال ۴، شماره‌ی ۱۵، صص۱۶۵-۱۸۶.

شیمل، آنه ماری. (۱۳۶۷). *شکوه شمس*. ترجمه‌ی حسن لاهوتی و مقدمه‌ی سیدجلال‌الدین آشتیانی، تهران: علمی و فرهنگی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۴۳). ترجمه *فن شعرارسطو*، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

عزیزی، احمد. (۱۳۷۵). *کفش‌های مکاشفه*. تهران: بین‌المللی المهدی.

عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۴۱). *دیوان*. به‌اهتمام و تصحیح تقی تفضلی، تهران: علمی و فرهنگی.

ـــــــــــــــــــ (۱۳۷۱). *منطق الطیر*. به‌اهتمام و تصحیح سیدصادق گوهرین، تهران: علمی و فرهنگی.

علیپور، پوران (صدیقه). (۱۳۹۴). «اثر ادبی در رخداد پیشامتن وپسامتن». *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال ۶، شماره‌ی ۱، صص ۱۸۵-۲۶۶.

فتوحی، مهدی. (۱۳۹۳). «موسیقی و آوا در شعر امروز ایران».
WWW.Tribunezamaneh-com/archive/88851.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۶). *شاهنامه*. ج۶، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

فیض‌کاشانی، محمدمحسن.(۱۳۷۲). *دیوان*. تصحیح محمد پیمان، مقدمه‌ی سیدمحمدعلی صفیر، تهران: سنایی.

کسایی‌مروزی، ابواسحاق. (۱۳۶۸). *زندگی، اندیشه و شعر. محمدامین‌ریاحی*، تهران: علمی.

مولوی، جلال الدین محمد. (۱۳۷۸). *کلیات شمس تبریزی*. به کوشش نظام‌الدین نوری، ج۲، تهران: زمره.

ـــــــــــــــــــــ (۱۳۷۹). *مثنوی معنوی*. مقدمه، تصحیح محمد استعلامی، تهران: مهارت.

نظری، محمدکاظم؛ رحیمی، مهدی. (۱۴۰۰). «زائوم در ادبیات عامه برمبنای ادبیات عامه تربت جام». *فرهنگ وادبیات عامه*، دوره‌ی ۹، شماره‌ی ۳۸، صص۱۸۳-۲۱۹.

نیک‌منش، مهدی. (۱۳۸۳). «نمود «نام‌آوا» در شعر نیما». *زبان و ادبیات دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی مشهد*، دوره‌ی ۳۷، شماره‌ی۳، صص ۱-۱۷.

وحشی‌بافقی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۷۴). *دیوان*. مقدمه‌ی سعید نفیسی، حواشی و تعلیقات از م. درویش، تهران: جاویدان.

هدایت، صادق. (۱۳۸۱). *خیام صادق*. مقدمه و گردآورنده جهانگیر هدایت، تهران: چشمه.

همدانی، باباطاهر. (۱۳۴۶). *دیوان باباطاهر*. تصحیح وحید دستگردی، تهران: ابن‌سینا.

Erlich.Victor. (1980). Russian Formalism, Nitherlands.