مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی - تخصصی زبان فارسی

صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول: دکتر فتانه قُملاقی
سردبیـــر: دکتر فاطمه مدرسی
مدیر داخلی و قائم‌مقام مدیرمسئول: دکتر امراله نیکومنش

ISSN-P:2645-3894
ISSN-E: 2645-3908

فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی به شمارهٔ مجوز ۸۰۷۶۲ در تاریخ ۱۴۰۰/۰۶/۲۲
معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

مطالعات زبان فارسی در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:
انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران
پایگاه تخصصی مطالعات زبان فارسی jmzf
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام ISC
مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی SID
مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری RICeST
بانک اطلاعات نشریات کشور magiran
مرجع دانش CIVILICA
پایگاه مجلات تخصصی نور noormags (www.noormags.ir)
پرتال جامع علوم انسانی
Google Scholar
Linkedin
پست الکترونیکی: info@jmzf.ir
Magzine.jmzf@gmail.com
تارنما: www.jmzf.ir

نشانی دفتر: شهریار، خیابان ولی‌عصر(عج)، برج سعدی، طبقهٔ ۶، واحد ۶
تلفن و نمابر: ۶۵۲۹۳۴۹۹-۰۲۱
همراه: ۰۹۱۲۶۷۰۸۰۲۶
شمارهٔ نوزدهم ـ پاییز ۱۴۰۳

ویراستار و صفحه‌آرا: دکتر زهرا نوری / **مترجم انگلیسی:** دکتر هیرو عیسوی/ **طراح:** علیرضا زمانی

هیئت تحریریه

دکتر ژاله آموزگار	استاد دانشگاه تهران
دکتر دریا اورس	استاد زبان و ادبیات فارسی، رئیس سابق دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه ییلدیریم بایزید (ترکیه)
دکتر محمد سلیم اختر	استاد دانشگاه قاید اعظم اسلام آباد، پاکستان
دکتر علی تمیزال	استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلجوق قونیه (ترکیه)، عضو هیئت‌علمی بنیاد تاریخ ترک
دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی	استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر مریم خلیلی جهان‌تیغ	استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر زهره زرشناس	استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر عبدالنبی ستارزاده	استاد دانشگاه ملی تاجیکستان، مدیر بخش ادبیات در انستیتو زبان و ادبیات اباعبدالله رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان
دکتر محمد ابوالکلام سرکار	استاد و مدیر سابق گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه داکا، بنگلادش
دکتر آذرمیدخت صفوی	استاد دانشگاه اسلامی علیگر هند، رئیس و بنیان‌گذار مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، رئیس انجمن استادان فارسی سراسر هند
دکتر صفر عبدالله	استاد دانشگاه روابط بین‌المللی و زبان‌های جهانی آلماتی قزاقستان، عضو اتحادیهٔ نویسندگان تاجیکستان و قزاقستان
دکتر فاطمه مدرسی	استاد دانشگاه ارومیه
دکتر عبدالرضا مظاهری	استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر نعمت ییلدریم	استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آتاتورک، ترکیه
دکتر محب‌علی آبسالان	دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر بهادر باقری	دانشیار دانشگاه خوارزمی
دکتر محمود بشیری	دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر امید بهبانی	دانشیار، گروه فرهنگ و زبان های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر مسعود دهقان	دانشیار دانشگاه کردستان

دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
دکتر مهیار علوی مقدم	دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری
دکتر حسین فقیهی	دانشیار دانشگاه الزهرا (س)
دکتر محبوبه مباشری	دانشیار دانشگاه الزهرا (س)
دکتر بهروز محمودی بختیاری	دانشیار دانشگاه تهران

مشاوران علمی

دکتر فاطمه امامی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن
دکتر تراب جنگی قهرمان	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر محسن ذاکرالحسینی	استادیار و عضو هیئت‌علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی
دکتر لطیفه سلامت باویل	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر امراله نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

داوران علمی این شماره

دکتر حسن ابراهیم زاد	مدرس دانشگاه فرهنگیان ارومیه
دکتر سعید اکبری پابندی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان
دکتر امیرمحمد اردشیرزاده	استادیار دانشگاه فرهنگیان خوزستان
دکتر علی تمیزال	استاد دانشگاه سلجوق ترکیه
دکتر لطیفه سلامت	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر زهرا نوری	دکتری واحد ارومیه
دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
دکتر فتانه قُملاقی	دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر فاطمه مدرسی	استاد دانشگاه ارومیه
دکتر محبوبه مسلمی‌زاده	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت
دکتر امراله نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

شیوه‌نامهٔ نگارش مقاله

دو فصل‌نامهٔ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

تَبَارَکَ الَّذِی بِیَدِهِ الْمُلْکُ وَ هُوَ عَلَی کُلِّ شَیْءٍ قَدِیرٌ (۱) الَّذِی خَلَقَ الْمَوْتَ وَ الْحَیَاةَ لِیَبْلُوَکُمْ أَیُّکُمْ أَحْسَنُ عملاً وَ هُوَ الْعَزِیزُ الْغَفُورُ (۲)

به نام آنکه ملکش بی‌زوال است　　به وصفش عقل صاحب نطق لال است

مفرّح نامهٔ جانهاست نامش　　سر فهرست دیوانهاست نامش

بی‌گمان هر سازمان تحقیقاتی و انتشاراتی معتبر، ملاک‌هایی برای پذیرش، چاپ و نشر آثار دارد که به‌صورت شیوه‌نامهٔ نگارشی آن را ارائه می‌کند. این شیوه‌نامهٔ نگارشی، در پی انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی تمام آثار است. فصل‌نامهٔ علمی _ تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق) نیز در راستای انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی و نگارش مطلوب آثار خود، شیوه‌نامهٔ نگارش و آماده‌سازی مقاله را برای نویسنده/ نویسندگان فراهم آورد تا با رعایت آن، به تسریع و تسهیل کارِ ویرایش، آماده‌سازی، چاپ و نشرِ هرچه مطلوب‌تر اثر خویش کمک کنند.

***

الف) ویژگی‌های کلی مقاله

۱. مقالهٔ ارائه‌شده به نشریه باید حاصل مطالعه و پژوهش نویسنده/ نویسندگان باشد و دارای یافته‌های نو و دیدگاه‌های جدید باشد.

۲. پذیرش اولیهٔ مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیئت تحریریه است و به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.

۳. هیئت تحریریه در تلخیص، اصلاح، ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.

۴. مسئولیت آراء و نظرهای ابرازشده در مقاله‌ها ازنظر علمی و حقوقی، بر عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است.

۵. حجم مقالهٔ ارسالی (بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی) از ۱۵ صفحه بیشتر نباشد.

۶. نام کامل نویسنده/ نویسندگان، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شمارهٔ تلفن در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.

۷. ارسال مقاله فقط از طریق تارنمای مطالعات زبان فارسی، به آدرس www.jmzf.ir امکان‌پذیر است و مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد و در صورت رد شدن، پس از گذشت شش ماه از آرشیو نشریه حذف می‌شود.

۸. در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیئت‌تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسندهٔ مسئول ارسال خواهد شد.

۹. ترتیب فهرست مقاله‌ها بر اساس نظم الفبایی نام خانوادگی نویسندهٔ اول خواهد بود.

۱۰. پس از چاپ مقاله، یک نسخه از مجله به نویسنده/ نویسندگان اهداء می‌شود.

۱۱. در ترتیب نویسندگان دقت کنید؛ زیرا پس از ارسال مقاله، تغییر نخواهد کرد.

ب) ساختار و اجزای مقاله

مقاله به ترتیب زیر تنظیم شود:

عنوان مقاله: کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی و انگلیسی، همراه با درجهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار و استاد) و معرفی سازمانی که به آن وابسته است و مشخص کردن نویسندهٔ مسئول.

چکیده: بین ۲۵۰-۱۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد.

واژه‌های کلیدی: بین۷-۴ واژه که با علامت ویرگول (،) از هم جدا می‌شوند و بعد از چکیده می‌آیند.

صفحات بعدی: به ترتیب شامل موارد زیر باشد که هرکدام با علامت شمارنده و عنوان برجسته شده مشخص می‌شود:

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. عنوان دوم

۲-۲. عنوان سوم

۳. نتیجه‌گیری

کتاب‌شناسی (در یک صفحهٔ جداگانه بعد از نتیجه‌گیری)

*توجه: پس از پذیرش نهایی، چکیده مبسوط فارسی(تألیف نویسنده) توسط مترجم مجله ترجمه خواهد داد.

ج) شیوه‌نامهٔ کلی نگارش

۱. مقاله در محیط WORD 2007 یا بالاتر نوشته شود.

۲. در هر قسمتِ مقاله از فونت‌های زیر استفاده شود:

متن اصلی	فونت BNazanin	سایز ۱۳
چکیده و ارجاع‌دهی داخلی	فونتBNazanin	سایز ۱۱
پاورقی	فونتBNazanin	سایز ۱۰
متن انگلیسی	فونتCalibri	سایز ۱۲

۳. تنظیم فاصله‌ها طبق اندازه‌های زیر باشد:

فاصلهٔ سطرها	۱/۱۵ سانتی‌متر
حاشیه از طرفین	۲/۵ سانتی‌متر (۰/۹۸ اینچ)
تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها	۰/۵ سانتی‌متر

*تبصره: **برای سهولت کار، لطفاً از قالب آماده در راهنمای نویسندگان مندرج در سامانه مجله استفاده شود.**

۴. تنظیم فهرست منابع به ترتیب زیر باشد:

ترتیب الفبایی منابع: شیوهٔ استناددهی در این مجله به روش APA است: در پایان مقاله، ابتدا منابع فارسی و سپس منابع لاتین، بر اساس نام خانوادگی نویسنده، به ترتیب حروف الفبا و به‌صورت زیر ذکر شود:

کتاب: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان کامل اثر به‌صورت Bold و Italic، مترجم/ مصحح/ گردآورنده: نام و نام خانوادگی، شمارهٔ جلد، نوبت چاپ، محل انتشار: نام ناشر.

مثال: اسکولز، رابرت (۱۳۸۷)، ***عناصر داستان***، مترجم: فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز.

مقاله: نام خانوادگی نویسندهٔ اول، نام نویسندهٔ اول/ نام خانوادگی نویسندهٔ دوم، نام نویسندهٔ دوم و همکاران (تاریخ انتشار)، «عنوان کامل مقاله داخل گیومهٔ فارسی به صورت Bold و Italic»، نام مجله، محل نشر، دوره/ شماره/ ماه/ فصل انتشار، شمارهٔ صفحات مربوط به مقاله.

مثال: ثابت زاده، منصوره (۱۳۹۰)، ***«کاربرد ویژگی‌های موسیقی در ذهن و زبان امیر خسرو دهلوی»***، فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۸۱- ۱۰۲.

منابع اینترنتی: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (تاریخ دسترسی)، «عنوان مقاله»، نام وب‌سایت (عنوان نشریهٔ الکترونیکی، جلد، شماره، سال)، صفحه، آدرس اینترنتی.

۵. ارجاع‌دهی درون‌متنی:

برای ارجاع‌دهی درون‌متنی به منابع، بلافاصله پس از نقل قول مستقیم (داخل گیومه)، نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب یا مقاله، شمارهٔ جلد/ سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. مثال: (انوری،۱۳۹۰: ۲۱۰).

ارجاعات درون‌متنی غیرفارسی، به شیوهٔ قبل و به زبان اصلی آورده شود. مثال: (Martz, 1966:122)

اگر از نویسنده‌ای در یک سال بیش از یک اثر منتشرشده باشد، با قرار دادن حروف الف، ب و ...، در زبان فارسی و حروف a، b و... در زبان‌های خارجی، پس از سال انتشار، آثار از هم متمایز شوند.

در صورت استفاده از فرهنگ یا دانشنامه‌ای که سرویراستار دارد، نام او، سال انتشار، شماره صفحه، درون پرانتز آورده شود. اگر به مقالهٔ خاصی ارجاع داده می‌شود، نام مؤلف مقاله، سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. غیر از موارد مذکور، نام فرهنگ یا دانشنامه، سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود.

برای ارجاعاتِ تکراری بلافاصله بعد از ارجاع اصلی، برای بار دوم به بعد در همان صفحه از واژهٔ «همان» استفاده شود.

فهرست مطالب

بررسی تأثیر مؤلّفهٔ عشق در ابعاد نیهیلیسم در شعر فروغ فرخزاد و احمد شاملو ۱

الهام بهنام وظیفه، نرگس اصغری گوار، علی رمضانی

بررسی تطبیقی حماسی ترانهٔ رلان و یادگار زریران ۲۲

فراست دژداده، نسرین قربانی

بررسی تأثیر انقلاب دینی زرتشت در تغییر معنایی دو واژهٔ جادو و دیو براساس روایات شاهنامه و زمینه‌های فرهنگی آن ۴۲

مهدی رضایی

بررسی مشکلات نگارشی- ویرایشی در کتاب FORS TILI (کتاب آموزش زبان فارسی در کشور ازبکستان) ۷۴

سید محمد رضی نژاد، مهسا رستخیز

بررسی تطبیقی حضور بلبل در منطق‌الطیر عطار با اشعار بومی مازندران ۹۸

ویدا ساروی

بررسیِ تطبیقیِ سبک زبانی و بلاغی اقتفای امین عندلیب از بیدل (پنجاه و سومین غزل عندلیب و نخستین غزل بیدل) ۱۲۰

حبیب الله کاشفی

زبان بدن در منظومهٔ خسرو شیرین نظامی ۱۴۳

فاطمه مدرسی، سحر نجفی پر، هادی طیطه

تداعی معنی از موسیقی اصوات و آواهای نامفهوم در دیوان شمس ۱۸۲

شهاب‌الدین وطن دوست بکدیلو، شکراله پورالخاص، خدابخش اسداللهی، بیژن ظهیری ناو

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۱-۲۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.505035.1223

بررسی تأثیر مؤلّفۀ عشق در ابعاد نیهیلیسم در شعر فروغ فرخزاد و احمد شاملو

الهام بهنام وظیفه[۱] نرگس اصغری گوار[۲] علی رمضانی[۳]

چکیده

در شعر معاصر اغلب شاعران با شکست در روابط عاطفی، به نیهیلیسم گرایش یافته‌اند. عشق یک مؤلّفه مهم در پوچ‌گرایی شاعران معاصر است. فروغ فرخزاد و احمد شاملو از شاعران برجسته معاصر هستند که مؤلّفۀ عشق در ارتباط با نیهیلیسم در شعرشان دیده می‌شود. در این مقاله به روش توصیفی تحلیلی با هدف بررسی ارتباط عشق و ابعاد مختلف نیهیلیسم به عنوان یکی از دلایل پوچ‌گرایی دو شاعر، اشعار غنایی و اجتماعی آن‌ها بررسی شده است. در گرایش‌های پوچی هر دو، در بُعد فردی و اجتماعی شعرشان، مؤلّفۀ عشق در نیهلیسم فردی، نیهلیسم سیاسی و نیهلیسم اجتماعی دیده می‌شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد: در بُعد فردی علت اصلی گرایش آن‌ها به نیهیلیسم «شکست در عشق» است. فرخزاد با شکست عاشقانه در نیهلیسم باقی می‌ماند و تا پایان شاعری از اندوه و افسوس جدایی می‌سراید اما شاملو در دوره‌ای به نیهیلیسم عاشقانه می‌رسد و بار دیگر به یاری عشق متعالی آیدا از نیهیلیسم گذر می‌کند و زندگی تازه‌ای آغاز می‌کند. نیهیلیسم سیاسی فقط در شعر شاملو آمده است و مربوط به شکست عاطفی شاعر از عشق به یاران مبارزی است که در مبارزه سیاسی، او را رها کردند. در بُعد اجتماعی، هر دو از زوال عشق در میان مردم به اندوه نیهیلستی دچار شده‌اند، تفاوتشان در این است که نیهلیسیم فرخزاد در ارتباط با جامعۀ مردسالار و روابط اجتماعی مردم دیده می‌شود؛ اما نیهیلیسم شاملو همسو با شکست‌های سیاسی است که به دلیل اندوه از زوال عشق مردم در عرصۀ اجتماع است.

واژه‌های کلیدی: فروغ فرخزاد، احمد شاملو، نیهیلیسم، عشق، شکست.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران.
elham_behnam@yahoo.com
[۲] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران(نویسندۀ مسئول).
n_asghari@iau_aha.ac.ir
[۳] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر، ایران.
a-ramazani@iau-ahar.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۴/۳۰

۱.مقدمه

پوچ‌گرایی یک دیدگاه فلسفی است. در تعریف آن آمده است «نیهلیسیم وضعیت روان‌شناختی و معرفت‌شناختی است که در آن معنای زندگی، هستی بودن، خود و حیات از دست می‌رود و در پی آن شرایطی اضطراب‌آفرین و سر درگمی روحی ایجاد می‌شود»(زمانیان، ۱۳۸۵: ۸۸). با ورود چنین اندیشه‌هایی به آثار ادبی، مکتب نیهیلیسم شکل گرفت و به سرعت در ادبیات کشورها وارد شد. در ادبیات فارسی، با توجه به اینکه با انقلاب مشروطه و ره‌آورد فرهنگی آن، آشنایی ادیبان با ادبیات جهان فراهم گشت، این اندیشه‌ها در ایران رواج یافت و در آثار ادبی وارد شد. جامعهٔ ایران نیز با مشروطه رو به مدرنیته حرکت کرد و در این مدرنیته، انسان و عواطف او در صدر قرار گرفت. به گفته زرقانی تغییر زاویه دید انسان مدرن از آسمان و مجموعه متافیزیک به زمین و جهان، ابعاد مختلف زندگی فردی و اجتماعی را تحت تأثیر قرار داد(زرقانی، ۱۳۹۱: ۴۷) . مسائل و مشکلات کشور در بُعد اجتماعی، توجه به احساسات شخصی و تأثیرگذاری مکتب‌های ادبی غربی چون رمانتیسم در بُعد فردی، شاعران را به نیهیلیسم کشاند. این تفکر در جریان شعرنو و پیروان نیما فزونی یافت. از نظر تاریخی در دههٔ سی گسترده شد. فروغ فرخزاد(۱۳۱۳ ـ ۱۳۴۵) و احمد شاملو(۱۳۰۴ـ ۱۳۷۹) دو شاعر برجستهٔ نیمایی هستند که نیهیلیسم بر محتوای شعرشان سایه انداخته است. در گرایش به نیهلیسم نیز مؤلّفهٔ عشق ارتباط مستقیمی با آن دارد، به گونه‌ای که عشق در بُعد فردی و اجتماعی بر نیهیلیسم‌گرایی آن‌ها تأثیر گذاشته است. در این مقاله چگونگی این تأثیر و نگاه دو شاعر بررسی شده است.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

نیهلیسم در دیوان فروغ فرخزاد و احمدشاملو یکی از موتیف‌های اصلی اشعار آن‌ها است. فرخزاد از همان آغاز شاعری، نگاه پوچ‌گرایی به زندگی دارد. شاملو بعد از دفتر«آهنگ‌های فراموش شده» به شعر پایداری و اجتماعی می‌گراید که محتوای نیهلیستی ندارد ولی بعد از کودتای ۲۸ مرداد در سال ۱۳۳۲ نیهیلیست در شعر او آغاز می‌شود. مهم‌ترین مسأله که در ارتباط با نیهیلیسم در اشعار هر دو دیده می‌شود، انعکاس مسائل زندگی‌شان است به گونه‌ای که باید گفت شعرشان زندگی فردی و اجتماعی آن‌هاست. شاملو در مصاحبه‌ای گفته است:«می‌توانم بگویم که آثار من خود اتوبیوگرافی کاملی است. من به این حقیقت معتقدم که شعر برداشت‌هایی از زندگی نیست بلکه یکسره خود زندگی است» (مجابی،۱۳۸۱ : ۶۵۱) و شعر فروغ هم به سهولت نشان می‌دهد که «شعر او خود زندگی‌نامه است»(نیک‌بخت،۱۳۷۳ :۶۷)؛ هر دو نیز شعر را با محتوای غنایی و رمانتیسم فردی آغاز کردند. بن‌مایهٔ عشق، بن‌مایهٔ اصلی شعر آن‌هاست که از همان آغاز با نیهلیسم آمیخته شد و با ابعاد مختلف در شعر آن‌ها دیده می‌شود«عشق مهمترین درونمایه شعری شاملو است»(صادقی، ۱۳۹۷: ۱۱۲) و فرخزاد نیز یکی از شاعران برجسته غنایی ادبیات معاصر است. در این مقاله مسئلهٔ تحقیق این است که در محتوای عاشقانه تا چه حد به نیهلیسم گرایش یافته‌اند و نیهیلیسم در شعر آن‌ها چه ارتباطی با مضمون عشق دارد و با چه ابعادی دیده می‌شود. حدود تحقیق نیز بررسی کل اشعار دو شاعر است.

سؤالات تحقیق در موارد زیر است:

۱ـ مؤلّفهٔ عشق در ابعاد نیهیلیسم سیاسی، اجتماعی و فردی در شعر دو شاعر در چه مواردی است؟

۲ـ تفاوت شاملو و فرخزاد در ابعاد نیهیلیسم در ارتباط با مؤلّفهٔ عشق در چه مواردی است؟

۳ـ مؤلّفهٔ عشق در شعر کدام یک باعث گذر از نیهیلیسم شده است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

یکی از ویژگی‌های برجسته شعر معاصر، اندیشه‌های نیهیلیستی است. اغلب شاعران در دوره‌ای، گرایش‌های نیهیلیستی یافته‌اند و هر کدام تحت تأثیر مؤلّفه‌های مختلف از پوچی و مرگ و ناامیدی گفته‌اند. اما در شعر معاصر مقایسه‌ای میان شاعران در ابعاد مختلف نیهیلیسم صورت نگرفته است، فروغ فرخزاد و احمد شاملو نیز جزو این شاعران هستند که در شعرشان محتوای نیهیلیسم وجود دارد اما در این موضوع، میان آن‌ها مقایسه‌ای انجام نشده است به ویژه اینکه شعرشان در ارتباط عشق و نیهلیسیم بررسی نشده است. لذا این پژوهش با هدف مقایسه شعر این دو شاعر در ارتباط عشق و نیهیلیسم انجام شده است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

بحث نیهیلیسم و مضمون عشق در شعر معاصر، در پژوهش‌های متعدد بررسی شده است. فروغ فرخزاد و احمد شاملو از شاعرانی هستند که مقایسهٔ شعرشان در موضوع‌های مختلف انجام شده است.

ـ یوسفعلی میرشکاک کتاب «نیست‌انگاری و شعر معاصر» را در سال ۱۳۹۳ چاپ کرده که در آن مؤلّفه‌های نیست‌انگاری را در آثار «نیما»، «شاملو»، «فروغ فرخزاد» و «مهدی اخوان ثالث» بررسی کرده است. در ضمن بررسی به دلایل نیهیلیسم آن‌ها توجه دارد و سعی نموده نیهیلیسم ایرانی را مطرح کند و در قالب فرهنگ و اندیشه اعتقادی ایران تحلیل نماید. عشق و نیست‌انگاری نیز مورد نظر وی است اما بحث کلی در این باره دارد و ارتباط عشق را در بُعد فردی و اجتماعی در انواع نیهیلیسم شعر معاصر بررسی نکرده است.

ـ نادرمسلمی(۱۴۰۱) در مقالهٔ «بررسی مفهوم و ماهیّت عشق در اشعار فروغ فرخزاد» به مؤلّفهٔ عشق در شعر فرخزاد توجه دارد اما به نیهلیسم اشاره ندارد و فقط ابعاد زمینی و عرفانی عشق را در شعر او بررسی نموده است.

ـ چیمن فتحی و خدابخش اسداللهی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی شعر فروغ فرخزاد و نیهیلیسم نیچه‌ای» شعر فرخزاد را از منظر نیهیلیسم نیچه بررسی کرده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که بر طبق اندیشه‌های نیچه، فرخزاد از نیهیلیسم منفعل به نیهیلیسم فعال رسیده است.

ـ علی جعفری اردکانی کتاب «کلاغ‌های منفرد انزوا: بررسی روحیهٔ یأس و امید در شعرمعاصر از کودتای ۲۸ مرداد تا بهمن ۵۸» در سال ۱۳۹۹ چاپ کرده است. وی نیهیلیسم چند شاعر معاصر را به صورت جداگانه بررسی کرده است، فرخزاد و شاملو نیز جزو جامعه آماری وی است. اما مقایسه‌ای میان آن‌ها انجام نشده و به بررسی جنبه‌های مختلف نیهیلیست در شعر هر کدام به طور مجزا توجه دارد.

ـ زهره رحمتی(۱۳۹۸) رساله «بررسی نمادها و نشانه‌های پوچ‌گرا و زمینه‌های خلق آن در شعر معاصر با تکیه بر آثار احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، فروغ فرخزاد و منوچهر آتشی» را در مقطع دکتری در دانشگاه اراک دفاع کرده است. وی نمادها و نشانه‌های که در نیهیلیسم شاعران وجود دارد، مورد بررسی قرار داده است. همچنین از نویسندگان حاضر مقاله«بررسی ابعاد مختلف نیهیلیسم (پوچگرایی) در شعر شاعران معاصر (مهدی اخوان ثالث، احمد شاملو، فروغ فرخزاد، منوچهر آتشی، نادر نادرپور، محمد زهری»(۱۴۰۲) در مجلهٔ بهار ادب چاپ شده است که جنبه‌های مختلف نیهیلیسم سیاسی، اجتماعی، وجودی، فلسفی را در شعر این شاعران بررسی کرده‌ایم.

ـ رحیم کوشش و زهرا نوری(۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل ابعاد تاریخی مضمون عشق در اشعار احمد شاملو» صرفاً مؤلّفهٔ عشق را در شعر شاملو بررسی کرده‌اند اما اینکه عشق

در ابعاد نیهیلیسم دو شاعر چه جایگاهی دارد و آن‌ها با کدام دیدگاه و محتوا به این مؤلّفه نگریسته‌اند.

ـ در موضوع عشق و مقایسه مؤلّفهٔ عشق در شعر هر دو شاعر، پژوهش‌هایی وجود دارد از جمله کتاب «جلوه‌های معشوق در ادبیات معاصر: بررسی عشق و جایگاه معشوق در اشعار پنج شاعر برجسته معاصر نیما - شاملو - مشیری - اخوان ثالث و فروغ فرخزاد» از پروانه برارپور(۱۳۸۶)، بنابراین ضرورت نگارش تحقیق تازه در این است که عشق در ارتباط با انواع نیهیلیسم سیاسی، اجتماعی و فردی دو شاعر بررسی گردد و اندیشه آن‌ها در مقابل هم در ارتباط با عشق و نیهیلیسم سنجیده شود.

در این پیشینه‌ها، نیهیلیسم در ارتباط با مؤلّفهٔ عشق بررسی نشده است. بنابراین بحث نیهیلیسم عاشقانه فرخزاد و شاملو مورد تأکید مقاله حاضر می‌باشد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ ۱ نیهیلیسم

نیهیلیسم از واژهٔ نیهیل nihil به معنی هیچ و تهی است. معنای هیچ، نشان‌دهندهٔ غیاب و وجود امری است که بودنش لازم است(شایگان،۱۳۷۸: ۱۳) در مفهوم اصطلاحی در زبان فارسی به معنی هیچ‌انگاری یا نیست‌انگاری ترجمه شده است (زرشناس، ۱۳۸۵: ۱۳). در ارتباط با تاریخچهٔ استفاده از این لغت در مفهوم اصطلاحی آن آمده است «اولین بار در سال ۱۹۳۹ توسط آرنولد توین بی به کار رفت. این اصطلاح بعدها در دههٔ ۱۹۶۰ در نیویورک توسط هنرمندان و منتقدان به کار گرفته شد. سپس نظریه-پردازان اروپایی بودند که در دههٔ ۱۹۷۰ واژه را به کار بردند»(زاهد،۱۳۹۲: ۲) .دلایل متعددی را برای گرایش به نیهیلیسم نام برده‌اند از اولین منشأ آن، ریاضت و ترک دنیا ذکر شده است که در جوامع ابتدایی رایج بوده است اما بعد از رنسانس، مدرنیته،

جهان صنعتی، جنگ جهانی، رشد تفکرات پوچی و غیره عوامل اصلی پوچ‌گرایی است و مکتب‌های فکری نیز بر آن تأثیرگذار شده‌اند.

۲ـ ۲ جایگاه مؤلّفهٔ عشق در ابعاد نیهیلیسم فرخزاد و شاملو

۲ـ ۲ـ ۱ جایگاه مؤلّفهٔ عشق نیهیلیسم سیاسی

نیهیلیسم سیاسی در ادبیات معاصر، در جریان شعر نو به دلیل کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ گسترده شد چنان‌که «یأس و ناامیدی عجیبی بر شعر این دوره حاکم است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۶۱) و تقریباً تمام شاعران جریان نیمایی به جز چندین نفر با شکست نهضت ملی و مصدق به ناامیدی رسیدند و روحیه یأس و ناامیدی در مرکز توجه شاعران قرار گرفت(احسانی اصطهباناتی،۱۳۹۹: ۲۸). بخشی از نیهیلیسم شعر شاملو، نیهلیسم سیاسی است. فرخزاد در آن دوره به سیاست توجه نداشت اما شاملو از جوانی در گروه‌های سیاسی فعالیت کرد. در این دوران، عشق برای او تعبیر سیاسی پیدا کرده بود و اشعار متعددی در ستایش انسانی که برای رسیدن به آزادی می‌جنگد، سرود. وقتی بعد از دفتر «آهنگ‌های فراموش شده» با ابراز بیزاری از شعر غنایی به جرگهٔ شاعران سیاسی اجتماعی پیوست؛ در دفتر «آهن‌ها و احساس‌ها»، «قطعه ۲۳» و «قطعنامه» نمونه‌های عشق به انسان مبارز دارد و آن‌ها را «خداوندان اساطیر» خطاب می‌کند(شاملو، ۱۳۸۴: ۷۴) امّا با وقوع کودتا، دستگیر شد و به زندان رفت. بعد از آزادی همچون دیگر شاعران شکست‌خورده به نیهیلیسم روی آورد. دلیل اصلی او در این نیهیلیسم، مشاهدهٔ خیانت یاران و نبود عشق میان آن‌ها بود. او قبل از کودتا با عشق به آن‌ها شعر سروده بود اما آن‌ها در روز سختی و زندان و کودتا یاریگر شاملو و همراهانش نشدند «خود را در میان گروهی از انسان‌های عظیم مبارز یافته بود تا به هواداری انسان عام برزمد اکنون در می‌یافت که همه نیروها، هم سطح و هم‌پایه نیستند و این ضربه سخت‌تری بر او و کسانی چون او وارد می‌آورد. توقع می‌رفت که

همه چون نازلی رفتار کنند اما این یک توقع آرمان‌گرایانه بود حال آنکه در واقعیت همه مبارزان از چنین موقعیتی برخوردار نبودند» (مختاری: ۱۳۷۱: ۳۰۹ـ۳۱۰) شاملو با یأس، دوستانش را که قبل از کودتا برای مبارزه متحد بودند و حالا او را تنها گذاشته-اند، خائن توصیف کرد. محتوای پوچی در اشعار این دورهٔ او در ارتباط با یأس عاشقانه به انسان مبارز است و در شعر «سرود مردی که تنها می‌رود» این نیهیلیسم دیده می‌شود. او با توصیف «خنجر از پشت خوردن» نهایت یأسش را توصیف کرده است.

«با من به مرگ سرداری که از پُشت خنجر خورده است گریه کن/ او با شمشیرِ خویش می‌گوید/ ــ برای چه بر خاک ریختی/ خون کسانی را که از یارانِ من سیاهکارتر نبودند؟/ و شمشیر با او می‌گوید:/ ــ برای چه یارانی برگزیدی/ که بیش از دشمنان تو با زشتی سوگند خورده بودند؟/ و سردار جنگ‌آور که نامش طلسم پیروزی‌هاست، تنها، تنها بر سرزمینی بیگانه چنگ بر خاک خونین می‌زند» (شاملو، ۱۳۸۴: ۲۹۷).

شاملو دربارهٔ زندان رفتنش بعد از کودتا، گفته است، این زندان کفارهٔ عشق او به چنین افرادی بود:«بهترین روزهای عمرم را بر سر هیچ و پوچ در گوشه‌های زندان گذرانیدم. این زندان‌ها، پاره‌های قلب من بودند یا بهتر بگویم کفارهٔ عشق من و صداقت من و کفارهٔ زندگانی با کسانی که دوستشان داشتم. خاطرات مشترکی داشتیم و بسیاری از اشعار من به نام آن‌هاست. مردمی که یک زمان خوف‌انگیزترین عشق من بودند»(دست‌غیب،۱۳۷۳ : ۵۰).

در ابیات زیر زندگی را «شکنجه‌ای مضاعف» توصیف کرده است و دلیل این شکنجه نیز زندگی کردن با چنین افرادی است.

«من محکوم شکنجه‌ایی مضاعف‌ام / این چنین زیستن / و این چنین / در میان شما زیستن/ با شما زیستن/ که دیری دوستارتان بوده‌ام / من از آتش و آب/ سر

درآوردم / از توفان و از پرنده / من از شادی و درد/ سر درآوردم / گل خورشید را اما/ هرگز ندانستم/ که ظلمت گردان شب/ چگونه تواند شد / دیدم آنان را بی‌شماران/ که دل از همه سودایی عریان کرده بودند/ تا انسانیت را از آن / عَلَمی کنند / و در پس آن/ به هر آنچه انسانی ست/ تف می‌کردند» (شاملو، ۱۳۸۴: ۴۸۷ـ ۴۸۸).

۲ـ ۲ ـ ۲ جایگاه مؤلّفهٔ عشق در نیهیلیسم اجتماعی

نیهیلیسم اجتماعی در شعر فرخزاد و شاملو در ارتباط با نگاه آن‌ها به مقوله عشق در جامعه است؛ افکار نیهیلیستی‌شان در نبود عشق در جامعه، مشترک است؛ اما هر کدام از دیدگاه خود به این مسئله اندیشیده‌اند. فرخزاد در دورهٔ اول شاعری، یأس از تفکرات مردم در جامعه مردسالار را دارد که سخن گفتن از عشق را برای یک زن نمی‌پسندند. از طرفی ریشه در مشکلات شخصی و شکست او در ازدواج دارد که آن را به اجتماع تعمیم داده است. چنانکه افسوس او بعد از طلاق بیشتر شد و با نقد جامعه، شکست خود را به سرنوشت زنان جامعه ارتباط داد «عواطف و آرزوهای شاعر در سایهٔ این شکست، ظرفیت و عمق می‌یابد. فروغ تجربه و ناکامی‌فردی خود را با سرنوشت زن ایرانی پیوند می‌زند و به آن بُعدی انسانی و عمومی می‌بخشد. او همهٔ زنان را چون خود، شکست‌خورده و ناکام می‌انگارد و از زبان آن‌ها و به‌جای آنان، زبان به اعتراض می‌گشاید. شکست، از فروغ، زنی متعهد در برابر زنان جامعهٔ خویش می‌سازد و او را صاحب دردی اصیل و انسانی می‌کند»(باقی‌نژاد، ۱۳۸۵: ۲۰).

در نیهیلیسم اجتماعی، یأس عاشقانه او از مردان جفاکاری است که عشقش را نادیده گرفته‌اند و در چنین جامعه‌ای به مرگ و پوچی می‌اندیشد. شعر «خسته» گویای چنین نیهیلیسمی است؛ در این شعر زنی را توصیف می‌کند که از جفای مردان خسته است، از عشق رنجور شده و به دنبال آرامش جاودانه (مرگ) می‌گردد.

دلیل اصلی مرگ‌اندیشی او نیز این است که مردان در این جامعه، به احساس زنانهٔ او توجهی ندارند و زن را موجودی ساده‌لوح می‌پندارند.

در آغاز شعر، شاعر به خاطر جفای مرد، از او دلزده می‌شود، حتی عشق نیز باعث رنج اوست. با اندیشه نیهلیستی می‌گوید به دنبال «آسایش بیکرانه» است و در مقابل عشق، از جام زهر بوسه گرفتن بهتراست.

«ز بیم و امید عشق رنجورم/ آرامش جاودانه می‌خواهم/ بر حسرت دل دگر نیفزایم/ آسایش بیکرانه می‌خواهم / پا بر سر دل نهاده می‌گویم/ بگذشتن از آن ستیزه‌جو خوشتر / یک بوسه ز جام زهر بگرفتن / از بوسه آتشین او خوشتر» (فرخزاد، ۱۳۸۴: ۵۱).

فرخزاد این اندیشه را در دورهٔ دوم با پروردگی زبان و خیال سروده است. نیهیلسم اجتماعی او در این دوره، یأس از تباهی عشق در جامعه است و از اندوه عدم درک عشق در میان مردم به یأس رسیده است. در بخشی از منظومه بلند ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، عشق‌ورزی و دشمنی مردم را با تصویرسازی از افرادی که انسان را می‌بوسند اما در ذهن خود به دنبال کشتن‌شان هستند، توصیف کرده است.

« من از جهان بی‌تفاوتی فکرها و حرف‌ها و صداها می‌آیم / و این جهان به لانهٔ ماران مانند است / و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی‌ست / که همچنان که تو را می‌بوسند / در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند» (همان: ۳۰۲).

نیهیلیسم اجتماعی شاملو در ارتباط با مؤلّفهٔ عشق، به زوال جامعه و عدم عشق و مهربانی میان مردم که با تأثیر از وضعیت سیاسی در جامعه ایجاد شده بود، قرار دارد. عاطفه او بر خلاف فرخزاد که عاطفه‌ای زنانه است، با خشم تلخی همراه است که به زوال و تباهی و ناامیدی به بهبودی جامعه انجامیده است. او که در نیهلیسیم سیاسی

با ناامیدی از عشق به انسان مبارز شعر سروده بود، در نیهلیسم اجتماعی از نبود عشق و محبت میان مردم گفته است. برای نمونه در شعر طولانی «عصری عظمت‌های غول‌آسا ...» در ابیاتی، از بی‌اعتباری عشق در جامعه گفته است

«عصری که شرم و حق حسابش جداست / و عشق سوءتفاهمی ست / که با متأسف گفتنی فراموش می‌شود»(شاملو،۱۳۸۴: ۵۱۷) .

مرگ‌اندیشی، سویهٔ نیهیلیستی او در مواجه با چنین شرایطی در جامعه است. در ابیات زیر با توصیف تباهی خودش با جملهٔ پارادوکسی «آبادی از ویرانی» خود را فردی «خفته در تابوت» توصیف کرده و گفته است حرفهایی در دل دارد اما سکوت می‌کند

«دست بردار ازین هیکل غم/ که ز ویرانیِ خویش است آباد/ دست بردار که تاریکم و سرد/ چون فرومرده چراغ از دَم باد / دست بردار، ز تو در عجبم/ به دَرِ بسته چه می‌کوبی سر/ نیست، می‌دانی، در خانه کسی/ سر فرومی‌کوبی باز به در/ زنده این گونه به غم/ خفته‌ام در تابوت / حرف‌ها دارم در دل / می‌گزم لب به سکوت / دست بردار که گر خاموشم / با لب‌ام هر نفسی فریاد است / به نظر هر شب و روزم سالی است / گرچه خود عمر به چشمم باد است»(همان: ۹۳ـ ۹۴).

۲ـ ۲ـ ۳ جایگاه مؤلّفهٔ عشق در نیهیلیسم فردی

در شعر معاصر، ارتباط دوسویه زندگی شاعران با اندیشه‌های شعری‌شان به فراوانی دیده می‌شود. نیهیلیسم فردی در این موضوع است که شاعر به دلیل مشکلات و عواطف فردی خود به پوچ‌گرایی می‌رسد. این نیهیلیسم در شعر غنایی آمده و مؤلّفه «عشق» محوریت و دلیل اصلی پوچ‌گرایی شاعران است. شعر فرخزاد و شاملو نیز در این نوع نیهیلیسم برجستگی دارد. عواطف عاشقانه زندگی هر دو

شاعر در پوچ‌گرایی‌شان تکرار شده است و آن‌ها را به یأس و مرگ‌اندیشی رسانده است. این ویژگی در شعر فروغ فرخزاد برجسته‌تر از شعر شاملو است. وی گویی لحظه‌های اندوهش در زندگی را در شعرش ثبت کرده است، به گفتهٔ شفیعی‌کدکنی «تمام شعر فروغ، تجارب شخصی است»(شفیعی‌کدکنی،۱۳۸۳ :۲۳). عشق به عنوان راهکار مهم می‌توانست، شاعر را در میان مشکلات مختلف زندگی مثل بی‌پولی، بی‌مهری مردم، بیکاری و غیره از نیهیلیسم رهایی دهد اما با شکست عاطفی، نیهیلیسم بر شعر او سایه انداخت و فرخزاد هرگز نتوانست از آن گذر کند. به گفتهٔ شمیسا «از اکثر اشعار فروغ یک لحن ناامیدانه شنیده می‌شود، امیدی به آینده نیست همه امور خوش در گذشته تمام شده است. آینده را سیاهی و شکست و سقوط فرا گرفته است»(شمیسا، ۱۳۷۶ :۱۳۵ـ ۱۳۶). او علاوه بر شعرش، در مصاحبه‌ها و نامه‌ها از نارضایتی خود گفته است. در یکی از نامه‌هایش نوشته است به دلیل اینکه زندگی روشنی نداشته، عمرش را باخته است :«حس می‌کنم عمرم را باخته‌ام و خیلی کمتر از آنچه که در بیست و هفت سالگی باید بدانم می‌دانم شاید علتش این است که هرگز زندگی روشنی نداشته‌ام» (جلالی،۱۳۷۶ :۱۶۰).

مهم‌ترین تجربه تلخ او ماجرای ازدواج و طلاقش است که باعث رشد تفکرات نیهیلیستی در شعرش شده است. به گفتهٔ خودش «آن عشق و ازدواج مضحک در ۱۶ سالگی، پایه‌های زندگی آینده مرا متزلزل کرد» (همان) با توجه به اشعارش می‌توان گفت تمام اندوه فروغ پیرامون عشق و عاطفه اوست. همواره برای یافتن معشوقی که او را به زندگی متعالی برساند، تلاش کرده اما چنین معشوقی را نیافته است. این شکست همراه با مشکلات دیگر زندگی، دلهره‌های شاعر را بیشتر کرد. ابیات زیر از شعرهای دورهٔ اول اوست که می‌گوید روزگارش به حسرت گذشت

«منم آن مرغ، آن مرغی که دیریست / به سر اندیشهٔ پرواز دارم / سرودم ناله شد در سینهٔ تنگ / به حسرت‌ها سر آمد روزگارم »(فرخزاد، ۱۳۸۴: ۴۰).

نیهیلیسم عاشقانه در دورهٔ دوم شعرش، عمیق‌تر می‌شود. تنهایی، یأس همیشگی، اندیشیدن به مرگ، پوچی زندگی از نتایج این نیهیلیسم است. در شعر «دریافت» از شهوت مرگ پر می‌شود(همان: ۲۱۷) شعر «جمعه»، گویای زندگی اندوهبار اوست که جوانی‌اش با تنهایی و یأس گذشته است(همان: ۲۲۷ـ ۲۲۸) در شعر «تولدی دیگر» تمام هستی خود را آیه تاریک نامیده است(همان: ۲۹۱) توصیف‌های مختلف برای زندگی آورده و سرانجام گفته است نصیبی از این زندگی نداشته و سهمش به پوسیدگی و غربت رسیدن است(همان: ۲۹۳).

یکی از دلایل او در این نیهیلیسم نداشتن معشوق متعالی است. عشق به چنین معشوقی برای او ارمغانی جز یأس و ناامیدی نداشت، ناامیدی از وجود چنین عشق و معشوقی در ابیات متعدد آمده است. شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» منظومه‌ای بلند در ارتباط با نیهیلیسم فردی فرخزاد است. در این منظومه، شکست در عشق، جفای معشوق و تنهایی خود را توصیف کرده است. شعر با نومیدی یک زن آغاز می‌شود(که اشاره به خود شاعر است). زنی با «ناتوانی دست‌های سیمانی»، در آستانه فصلی سرد(نمادی از ناامیدی) ایستاده است و به دنبال نجات دهنده‌ای می‌گردد اما غافل از اینکه نجات دهنده روحیه خود اوست که اینک در گور خفته است و تنها در مرگ آرامش را می‌بیند:

«نجات‌دهنده در گور خفته‌است / و خاک، خاک پذیرنده/ اشارتیست به آرامش» (همان: ۲۹۸).

ادامه شعرش توصیف جفاکاری مرد است که با دروغ زندگی‌اش را تباه کرد.

«وقتی در آسمان، دروغ وزیدن می‌گیرد / دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سر شکسته پناه آورد؟» (همان: ۳۰۰).

مرگ‌اندیشی شاعر نهایت افکار نیهیلیستی که بعد از توصیف‌ها از تباهی زندگی‌اش به آن می‌رسد. مرگ خود را می‌پذیرد و این زندگی را تمام شده می‌بیند.

«آیا دوباره گیسوانم را / در باد شانه خواهم زد؟/ آیا دوباره باغچه‌ها را بنفشه خواهم کاشت؟/ و شمعدانی‌ها را در آسمان پشت پنجره خواهم گذاشت؟/ آیا دوباره روی لیوان خواهم رقصید؟/ آیا دوباره زنگ در مرا به سوی انتظار صدا خواهد برد؟/ به مادرم گفتم دیگر تمام شد / گفتم همیشه پیش از آن که فکر کنی اتفاق می‌افتد / باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم»(همان: ۳۰۳).

بعد از اینکه به فکر تسلیت فرستادن به روزنامه می‌افتد، به تنهایی می‌اندیشد و اتاق را به آن تسلیم می‌کند

«سلام ای غرابت تنهایی/ اتاق را به تو تسلیم می‌کنم/ چرا که ابرهای تیره همیشه/ پیغمبران آیه‌های تازه تطهیرند...»(همان:۳۰۸).

نیهیلیسم عاشقانهٔ شاملو از دههٔ سی شروع می‌شود. همانند فرخزاد، این نیهیلیسم با زندگی شخصی او در ارتباط است. وقتی با وقوع کودتا به دلیل همکاری با حزب توده به زندان می‌افتد بعد از آزادی، همسر اولش طلاق می‌گیرد. در سال ۱۳۳۶ برای بار دوم ازدواج می‌کند اما در این ازدواج هم شکست می‌خورد، شاملو با ازدواج دوم در فکر یک زندگی تازه بود اما با طلاق، تنهایی‌اش بیشتر می‌شود. این شکست برای او که در آرمان‌های سیاسی اجتماعی خود نیز شکست خورده بود و از بی‌وفایی یاران و وضعیت جامعه به نیهیلیسم سیاسی اجتماعی رسیده بود، موجب نیهیلیسم عاشقانه نیز گردید و او را تا مرز خودکشی برد. در این دوره، نیهیلیسم او به شعر فروغ بسیار شبیه است. در شعر «غزل بزرگ» عشق را به قفسی مانند کرده که از پرنده خالی مانده است.

«عشقم قفسی است از پرنده خالی / افسرده و ملول/ در مسیر توفان تلاشم / که بر درخت خشک بُهت من آویخته مانده است/ و با تکان سرسامی خاطره‌خیزش / سرداب مرموز قلبم را از زوزه‌های مبهم دردی کشنده می‌آکند» (شاملو، ۱۳۸۴:۲۸۴).

در ادامهٔ شعر دردی که از عشق پیدا کرده را چنان عمیق می‌داند که دیگر امیدی به بهبودی ندارد، خود را لنگر پر رفت و آمد درد معرفی می‌کند که وقتی خاطرات این عشق را با خود مرور می‌کند، می‌فهمد که مرده است، پایان شعر نیز معشوق را شاخه جدا مانده از خودش تعبیر می‌کند.(همان: ۲۸۵ـ ۲۸۶).

این اندوه تا پیدا شدن آیدا در زندگی او دیده می‌شود و در شعرش منعکس شده است.

۲ـ ۲ـ ۴ شکست عاشقانه و خودکشی

نهایت نیهیلیسم خودکشی است، در شعر احمد شاملو و فروغ فرخزاد، عشق در این تفکر دخیل بوده و شکست‌های عاشقانه باعث انگیزهٔ خودکشی آن‌ها شده است. خود فروغ در زندگی شخصی با توجه به ناملایمات زندگی به خودکشی می‌اندیشید و شکست در عشق که زیربنای زندگی او را تغییرداد، عامل اصلی می‌تواند باشد «اقدام به خودکشی ممکن است جزء نتایج محتمل تفکرات هر نیهیلیست وجودی باشد»(عابدینی فرد،۱۳۸۹: ۱۴۹). فرخزاد در میان سال‌های ۱۳۴۲–۴۳ با خوردن یک بسته قرص دست به خودکشی زد گرچه نجات یافت اما اندیشهٔ خودکشی پیوسته با او بود. یکی از دلایل آن را نیز در شکست عاشقانه می‌توان جستجو کرد. به گواهی اشعارش، به جرأت می‌توان گفت اگر معشوقی والا در کنار او بود، به نیهیلیسم دچار نمی‌شد. «مایهٔ اصلی زندگی و شعر برای عشق است اما این عشق که تمام زندگی واقعی و هنری او را در خود گرفته است، برای او حاصلی به‌بار نمی‌آورد جز ناکامی و شکست»(زرین‌کوب، ۱۳۵۸ : ۱۹۸).

ابیات زیر از منظومه ایمان بیاوریم، گویای تفکر مرگ‌اندیشی شاعر از عشق است، عشق را یک زخم معرفی کرده است و با تکرار سه بار آن با تأکیدی که در مفهوم شعر دارد، تکه‌تکه شدن قلبش را از زخم عشق توصیف کرده است. جزیره سرگردان استعاره از قلب شاعر است که دردهای بزرگ(انقلاب اقیانوس، انفجار کوه) را پشت سر گذاشته و تکه‌تکه شده است در حالی‌که چنان بود که از حقیرترین ذرهایش آفتاب(رمز عشق و امید) به دنیا آمده بود.

«و زخم‌های من همه از عشق است / از عشق، عشق، عشق / من این جزیرهٔ سرگردان را / از انقلاب اقیانوس / و انفجار کوه گذر داده‌ام / و تکه‌تکه شدن، راز آن وجود متحدی بود / که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد»(فرخزاد،۱۳۸۴: ۳۰۱).

شکست عاشقانه در شعر شاملو نیز انگیزه خودکشی را در او ایجاد کرده است وی بعد از ناامیدی از دوستانش و طلاق دوم، غرق در نومیدی بود که به گفتهٔ خودش، او را به «عزیمت جاودانه» سوق داده است تا اینکه آیدا باعث نجات او شد.

«آفتاب را در فراسوهای افق پنداشته بودم / به جز عزیمت نا به هنگامم گریزی نبود / چنین انگاشته بودم / آیدا فسخ عزیمت جاودانه بود»(شاملو، ۱۳۸۴ :۴۵۴).

۲ـ ۳ جایگاه مؤلّفهٔ عشق در گذر از نیهیلیسم

اگرچه مؤلّفهٔ عشق یکی از دلایل نیهیلیسم هر دو شاعر در ابعاد سیاسی، اجتماعی و فردی است، اما در گذر از نیهیلیسم دو شاعر نیز تأثیر گذاشته است. از این منظر گذر از نیهیلیسم آن‌ها باهم متفاوت است. با نبود معشوق متعالی و نبود عشق مؤثر بر زندگی فرخزاد، تفکر نیهیلیستی در شعر او دائمی مانده است اما شاملو با عشق متعالی آیدا از نیهیلیسم گذر کرده است. او بعد از شکست دوم در ازدواجش، با شکستی که کودتا بر روحیه‌اش سنگینی می‌کرد، به فکر خودکشی می‌افتد اما با عشق به آیدا به گفتهٔ خودش در آستانه خودکشی، از یأس و ناامیدی رها می‌شود «شاملو

تا آستانه یأس پیش می‌رود به دنبال دستاویزی برای ادامه زندگی است او از بدی گریخته و دنیا او را نفرین کرده است و سال بد رسیده؟ چاره چیست، سکوت و ... ؟ ادامه مبارزه؟ شاعر هیچ‌کدام از اینها را بر نمی‌گزیند بلکه به سوی عشق فردی می‌گراید و نجات می‌یابد» (دست‌غیب،۱۳۷۳: ۶۲) .میرشکاک در کتاب «نیستانگاری و شعر معاصر» در باب گریز از نیستانگاری در اشعار شاملو می‌نویسد: «آنچه در آثار شاملو جالب است، گریز از نیستانگاری با توسل و تمسک به عشق مَجاز است یا دقیق‌تر بگویم سعی در گریز از نیستانگاری با پناه بردن به مظاهر عشق زمینی. عشق مجاز نمی‌تواند با نیستانگاری مقابله کند اما می‌تواند پناه تسکینی باشد تا انسان‌ها با آن، روزگار بحران را پشت سر بگذارند و آن‌گاه به حق رو کنند یا به باطل»(میرشکاک،۱۳۹۳: ۱۵۰). خود او هم در نامه‌هایش آمدن آیدا را باز آمدن عشق توصیف کرده است، در نامه‌ای به او گفته است: «تو طلوع کردی و عشق باز آمد، شعر شکوفه کرد و کبوتر شادی بال زنان بازگشت، تنهایی و خستگی بر خاک ریخت. من با توأم و آینه‌های خالی از تصویرهای مهر و امید سرشار می‌شوند»(شاملو، ۱۳۹۶: ۹).

در ابیات زیر از عشق گذشته خود به یاران فریبکار افسوس می‌خورد و آن را کنار می‌گذارد و عشق به آیدا را انتخاب می‌کند.

«جز عشقی جنون‌آسا / هر چیز این جهان شما جنون آساست / جز عشق به زنی که دوست می‌دارم/ چگونه لعنت‌ها از تقدیس‌ها / لذت بخش‌تر آمده است/ چگونه مرگ شادی بخش‌تر از زندگی است/ چگونه گرسنگی را گرمتر از نان شما می‌باید پذیرفت/ لعنت به شما که جز عشق جنون‌آسا / همه چیز این جهان شما جنون آساست »(شاملو، ۱۳۸۴ :۳۵۲).

آیدا در زندگی دردناک او، مایهٔ آرامش شاعر است

«بر چهرهٔ زندگانی من / که بر آن هر شیار / از اندوهی جانکاه حکایتی می‌کند / آیدا لبخند آمرزشی ست »(همان:۵۱۳).

بعد از آیدا، توصیف‌های شاملو از زندگی، عاشقانه است. شعرهای متعدد در وصف معشوقش سروده و او را به زیبایی و مهربانی ستوده است. در ابیات زیر گفته است در نگاهش همه مهربانی است وقاصدی است که از زندگی خبر می‌دهد.

«در نگاهت همه مهربانی‌هاست / قاصدی که زندگی را خبر می‌دهد / و در سکوتت همه صداهاست / فریادی که بودن را تجربه می‌کند»(همان: ۴۷۵).

۳ـ نتیجه گیری

نیهیلیسم با ابعاد مختلف در شعر معاصر ایران دیده می‌شود. دلایل متعددی نیز باعث گرایش‌های شاعران به این مکتب است. مؤلّفهٔ عشق یکی از دلایل مهمی است که در ابعاد مختلف نیهیلیسم شاعران دخیل شده است. در پژوهش حاضر، مؤلّفهٔ عشق در ارتباط با نیهیلیسم سیاسی، اجتماعی و فردی در شعر احمد شاملو و فروغ فرخزاد بررسی شد. جنبه سیاسی نیهیلیسم در شعر شاملو آمده است وی قبل از کودتا با عشق به انسان مبارز، شعر سیاسی می‌سراید اما بعد از کودتا وقتی بی‌وفایی آن‌ها را می‌بیند، به یأس نیهیلیسمی می‌رسد. در شعر فرخزاد ارتباط عشق و نیهیلیسم سیاسی دیده نمی‌شود. در نیهیلیسم اجتماعی، مؤلّفهٔ عشق در زوال عشق در میان مردم جامعه مورد نظر دو شاعر است و زوال عشق باعث گرایش‌های نیهیلیستی آن‌ها شده است. در این جنبه نیهیلیسم، تباهی جامعه را توصیف کرده‌اند. در جنبه نیهیلیسم فردی، عشق تأثیر بیشتری دارد و در شعر هر دو مشترک است. هر دو شاعر با نداشتن معشوقی والا به نیهیلیسم روی آورده‌ند و تا نهایت آن که خودکشی است، پیش رفته‌اند. تفاوت دو شاعر نیز در اندیشه نیهیلیسمی در همین جنبه است. گذر از نیهیلیسم به یاری عشق در شعر شاملو اتفاق می‌افتد. با راه یافتن آیدا به زندگی شاعر، نیهیلیسم فردی شاعر تمام می‌شود اما در شعر فرخزاد این نیهیلیسم دائمی می‌ماند و او همواره تا پایان شاعری به رغم امید به زندگی از نارضایتی خود در عاشقانه‌های

خود می‌گوید و معشوق را یکی از دلایل تباهی زندگی‌اش معرفی می‌کند. به طور کلی نتایج تحقیق نشان داد. ارتباط عشق با نیهلیسم فردی در شعر آن‌ها بسامد دارد اما به نیهلیسیم سیاسی اجتماعی نیز ارتباط یافته است. عواطف هر دو شاعر با مؤلّفهٔ عشق پیوند خورده است. زوال عشق در میان مردم، نبود عشق در زندگی، شکست عاشقانه باعث گرایش‌های نیهیلیستی دو شاعر است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) جلالی، بهروز(۱۳۷۶)، **در غروبی ابدی (زندگینامه، مجموعهٔ آثار منصور، مصاحبه و نامه‌های فروغ فرخزاد)**،تهران: مروارید.

۲) دست‌غیب، عبدالعلی(۱۳۷۳)، ***نقد آثار احمد شاملو***، نشر آروین.

۳) زرشناس، شهریار (۱۳۸۵)، ***نیهیلیسم***، تهران: کانون اندیشه جوان.

۴) زرقانی، مهدی(۱۳۹۱)، ***چشم‌انداز شعر معاصر ایران:جریان‌شناسی شعر ایران در قرن بیستم***، تهران: ثالث.

۵) زرین‌کوب، حمید(۱۳۵۸)، ***چشم‌انداز شعر نو فارسی***،تهران: توس.

۶) شاملو، احمد(۱۳۸۴)، ***مجموعه اشعار***، تهران: نگاه.

۷) شاملو، احمد(۱۳۹۶)، ***مثل خون در رگ‌های من: نامه‌های احمد شاملو به آیدا***، تهران: چشمه.

۸) شایگان، داریوش(۱۳۷۸)، ***آسیا در برابر غرب***، تهران: امیرکبیر.

۹) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۳)، ***ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت***، تهران: سخن.

۱۰)شمیسا، سیروس(۱۳۷۶)، ***نگاهی به فروغ***،تهران: مروارید.

۱۱)فرخزاد،فروغ(۱۳۸۴)، ***دیوان اشعار***، تهران: مجید.

۱۲)مجابی، جواد(۱۳۸۱)، ***شناخت‌نامه احمد شاملو***، تهران: قطره.

۱۳)مختاری، محمد(۱۳۷۱)، ***انسان در شعر معاصر***، تهران: توس.

۱۴)میرشکاک، یوسفعلی(۱۳۹۳)، ***نیست‌انگاری و شعر معاصر***، تهران: پگاه روزگار نو.

۱۵)نیک‌بخت، محمود(۱۳۸۳)، ***از گمشدگی تا رهایی(شعر و زندگی فروغ فرخزاد)***، اصفهان: مشعل.

ب: مقاله‌ها

۱) احسانی اصطهباناتی، محمد امین(۱۳۹۹)، ***«بدبینی شاعران بعد از کودتای ۲۸ مرداد، بر اساس شعر اخوان ثالث و فروغ فرّخزاد»***، فصل-نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، صص ۲۷ـ ۴۷.

۲) باقی‌نژاد، عباس(۱۳۸۵)، ***«فروغ فرخزاد؛ شاعر عاطفه و شکست»***، نشریهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شمارهٔ۲، صص ۱ـ ۱۷.

۳) زاهد، فیاض(۱۳۹۲)، ***«پست مدرنیسم و تأثیر نیهیلیسم بر آن»***، *پژوهش‌های معرفت‌شناختی*، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۱، *صص ۱ـ۱۷.*

۴) زمانیان، علی(۱۳۸۵)، ***«نیهیلیسم از انکار تا واقعیت»***، فصل‌نامهٔ راهبرد. شمارهٔ ۴۰، صص ۱۱۴-۸۷.

۵) صادقی، معصومه(۱۳۹۷)، ***«رمانتیسم و بازتاب آن در شعر احمد شاملو»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، *دورهٔ۱، شمارهٔ۱، صص ۱۰۵ـ۱۱۲.*

۶) عابدینی‌فرد، مصطفی (۱۳۸۹)، ***«نیهیلیسم در رباعی‌های خیام»***، نقد ادبی، دورهٔ۳، شمارهٔ ۱۰، صص ۱۴۳-۱۷۴.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۲۲-۴۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi:10.22034/JMZF.2025.506928.1224

بررسی تطبیقی حماسی ترانۀ رلان و یادگار زریران

فراست دژداه[۱]، نسرین قربانی[۲]

چکیده

ادبیات حماسی یکی از بهترین ژانرهای ادبی برای شناخت فرهنگ و ارزش‌های ملت‌ها است. حماسه همواره بازتابی از ارزش‌های وطنی و اخلاقی بوده است. یکی از قدیمی‌ترین حماسه‌ها در ادب فارسی، یادگار زریران است و در فرانسه نیز ترانۀ رلان از آثار ادبی مشهور می‌باشد که این دو اثر از نظر محتوا شباهت‌های بسیاری به هم دارند. ما در این پژوهش دو اثر ترانۀ رلان و یادگار زریران را با توجه به ویژگی‌های بلاغی قابل توجه مورد بررسی قرار دادیم و در ابتدا به این نکته پرداختیم که هر دو اثر، به دنبال ارزش‌های مشترک میان تمام اقوام و ملل هستند و قهرمانان خود را در پی هدفی که دارند فدا می‌کنند. از نظر بلاغی؛ یادگار زریران از غنای ادبی و بلاغی بیشتری نسبت به ترانۀ رلان برخوردار است. این اثر از نظر دستور زبان فارسی و کلمات و عباراتی که در آن آمده است، کهن‌گرایی دارد و از زبان نوشتار امروزی دور افتاده است. در ترانۀ رلان که ترجمه‌ای به زبان فارسی امروز است تلاش شده است که کهن‌گرایی صورت بگیرد؛ اما با این وجود از دستور زبان و بلاغت معتدل و امروزی خارج نشده است. در هر دو اثر تقدیرگرایی و اعتقاد به دین و دعا بسامد بسیار بالایی دارد.

واژه‌های کلیدی: یادگار زریران، ترانۀ رلان، بلاغی، حماسه.

---

[۱] – دانش آموختۀ دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران(نویسندۀ مسئول).

f.dezhdah97@gmail.com

[۲] - دانش آموختۀ دکتری تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

Nasrin.ghorbani@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۳/۰۲/۲۷ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۵/۰۳

۱.مقدمه

ترانه‌ها و اشعار حماسی، از مهم‌ترین منابع ادبی هر فرهنگ به شمار می‌روند که نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ تاریخ و فرهنگ آن جامعه هستند، بلکه احساسات و آرمان‌های انسانی را نیز به تصویر می‌کشند. ترانهٔ رلان و یادگار زریران دو اثر حماسی و مربوط به دو فرهنگ متفاوت هستند. این دو اثر نمادین در بستر تاریخی و فرهنگی خود، داستان‌هایی از شجاعت، فداکاری و قهرمانی را روایت می‌کنند که هر دو به زبان فارسی ترجمه شده‌اند و وجود همین ترجمه باعث شد تا ما آن را از نظر دستوری و بیانی مورد بررسی قرار دهیم.

مضامین مشترک هر دو اثر، شخصیت قهرمانان آن است. زریر در یادگار زریران و رلان در ترانهٔ رلان قهرمانان اصلی داستان هستند که با فداکاری جان خود و همراهانشان را برای اندیشهٔ دینی و ملی خود فدا کردند. در این پژوهش ما هر دو اثر را از نظر کاربرد واژگان ویژهٔ دستوری و بلاغی در دو بخش بررسی کرده‌ایم. در بخش اول به مضامین و محتوای اثر که شامل واژگانی است که برای یک مفهوم به کار رفته است و بسامد بالایی داشته، پرداخته‌ایم و در بخش دوم اثر را از نظر دستوری و بلاغی بررسی کرده‌ایم. ترانهٔ رلان متنی شفاهی است که به مرور زمان داستان‌ها و شاخ و برگ‌هایی پیدا کرده است؛ اما یادگار زریران که متنی رسمی و مکتوب است هیچ الحاقات و اضافاتی ندارد. این در حالی است که در یادگار زریران تنها با یک مفهوم روبرو هستیم.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

ازآنجاکه تاکنون پژوهش‌های نسبتاً کمی دربارهٔ این دو اثر حماسی صورت گرفته است، برآن شدیم تا در این پژوهش با بررسی واژگان و بلاغت دستوری آثار، به

تفاوت‌ها و شباهت‌های آنها بپردازیم. تفاوت اصلی این دو اثر در ملیت آن‌هاست. ترانهٔ رلان مربوط به ادبیات فرانسه و یادگار زریران یکی از آثار حماسی مربوط به پیش از اسلام است. از دورهٔ پیش از اسلام دو اثر حماسی مهم به جا مانده است که یکی از آن‌ها یادگار زریران است و دیگری کارنامهٔ اردشیر بابکان که ما به‌دلیل اینکه یادگار زریران محتوای دینی نزدیک‌تری به ترانهٔ رلان داشته است، آن را انتخاب کردیم. همین عامل باعث شد تا به واژگان و دستور زبان آن‌ها توجه کنیم. در نتیجه به بررسی واژگانی و بلاغی آن‌ها می‌پردازیم تا به مهم‌ترین سؤالاتی که در این پژوهش مطرح است، پاسخ دهیم. این سؤالات عبارتنداز:

۱-در هر حماسه بیشترین واژگان بکار رفته، حول محور چه مفاهیمی است؟

۲-ویژگی‌های بلاغی هردو اثر چیست؟

۳-از مقایسهٔ تطبیقی این دو اثر از منظر بلاغی به چه نتایجی دست پیدا می‌کنیم؟

۱ـ ۲ . اهداف و ضرورت تحقیق

حماسه‌های ملی یکی از مهم‌ترین ژانرهای ادبی هر ملت است. برای اینکه به شناخت و اهمیّت محتوایی حماسه پی ببریم باید به ساخت و چینش آن توجه کنیم. نویسندهٔ این آثار از کلمات و واژگانی استفاده می‌کند که برای ما به‌عنوان پژوهشگران ادبیات اهمیّت زیادی دارد؛ با بررسی این آثار علاوه بر پی بردن به اندیشه‌های دینی و مذهبی که جوهره و اساس این حماسه‌هاست، بلاغت و هنرنمایی آنان را هم درک می‌کنیم. اهداف این تحقیق عبارتند از:

۱-بیشترین مفاهیمی که در داستان‌ها به آن توجه شده است و بسامد بالایی از متن را به خود اختصاص داده است را مشخص نماییم.

۲- واژگان و عباراتی که برای نشان دادن مسئله دین و باورهای اعتقادی به کار رفته است را تعیین و دسته‌بندی کنیم.

۳-ویژگی‌های بلاغی ترانهٔ رلان و یادگار زریران را احصاء نموده و آن‌ها را با هم مقایسه نماییم تا به تفاوت‌های بلاغی آنان برسیم.

۱ـ ۳. پیشینهٔ تحقیق

براساس بررسی‌های انجام شده، هیچ پژوهش مستقلی که به بررسی بلاغی ترانهٔ رلان پرداخته باشد، وجود ندارد؛ اما پژوهش‌های فراوانی در مورد منظومهٔ یادگار زریران صورت گرفته است که گرچه هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به موضوع مورد بحث ما مربوط نیست و به جنبه‌های دیگر این اثر پرداخته‌اند؛ اما به چند مقاله اشاره‌ای می‌کنیم:

«نقد زیباشناختی تعزیه پیش از اسلام، براساس ادبیات پهلوی از کتاب یادگار زریران؛ در جهت پایه‌ریزی امر هنر» از رهام امیرپور امرائی می‌باشد که در سال ۱۴۰۲ در نشریهٔ پژوهش در هنر و علوم انسانی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۶۱ به چاپ رسیده است. این پژوهش با بررسی تعزیه پیش از اسلام براساس ادبیات پهلوی، به ارائه یک رویکرد نو در تحلیل این هنر می‌پردازد و با بهره‌گیری از مفاهیم فمینیسم و نوفرمالیسم، به بررسی تعزیه به‌عنوان یک تئاتر و هنر درمانی روی آورده است. در نهایت هدف نهایی ایجاد زمینه برای پایه‌ریزی هنر را قهرمان درمانی می‌داند که می‌تواند در حل مشکلات روانی و ایجاد تعادل در انسان‌ها، نقش مهمی را ایفا کند.

«یادگار زریران، یادگاری حماسی از نبرد یزدگرد دوم با خیونی‌ها(۴۳۹-۴۵۷م)»، از حمیدرضاپاشازانوس است که در نشریهٔ پژوهش‌های علوم تاریخی، دورهٔ ۱۴ و در سال ۱۴۰۱ چاپ شده است. این مقاله با بررسی یادگار زریران به این نتیجه رسیده است که متن کتاب جزئیاتی از ساختار سیاسی منقول دربارهٔ هجوم خیونی‌ها در زمان یزدگرد دوم با زبانی اساطیری در خود حفظ کرده است.

«بررسی تحلیلی یادگار زریران از جنبهٔ تعزیه شناختی» نوشتهٔ فرشته صادقی و ابوالقاسم دادور می‌باشد که در سال ۱۳۹۹ در نشریهٔ ادبیات حماسی در دورهٔ ۶ چاپ شده است. این مقاله به بررسی عناصر و روایات نمایشی در به تصویر کشیدن رشادت-های ایرانیان در مواجهه با عناصر خارجی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که یادگار زریران یکی از قدیمی‌ترین گونه‌های حماسی از نوع مذهبی است که احتمالاً منشأ تعزیه‌های امروزی می‌باشد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ۱. معرفی و خلاصهٔ ترانهٔ رلان

نویسندهٔ سرود رلان(شانسون دو رولان) the song of Roland- Chanson de Ronald به‌درستی مشخص نیست و می‌تواند فردی به نام تورولدوس، که در پایان نسخهٔ آکسفورد نام او آورده شده است، نویسندهٔ این اثر باشد؛ اما احتمال می‌رود که تورولدوس تنها کاتب آن باشد نه مؤلف. به نظر می‌رسد که مؤلف اثر در سال‌های ۱۱۰۰-۱۰۹۸میلادی می‌زیسته است.

ترانهٔ رلان، کهن‌ترین و بهترین حماسهٔ فرانسوی با ۴۰۰۲ بیت هجایی و هم‌صدا است که به تعریف افسانه‌ای دیرینه پرداخته و منابع آن را از واقعه‌ای تاریخی و بسیار مشهور از تاریخ سلطنت شارلمانی گرفته است (ترانهٔ رلان،۱۳۸۳: ۷۸).

شارلمانی، پادشاه مسیحی فرانسه است که هفت سال در اسپانیا مشغول جنگِ دینی بود. او در آن هفت سال، همهٔ شهرها به‌جز شهر ساراگساکه شاهی(کافر) به‌نام مارسیل که بر آن حکومت می‌کند را تسخیر می‌کند. مارسیل، با پیشنهادهایِ صلح-جویانه، شارلمانی را به خروج از کشورش، ترغیب می‌کند و شارلمانی هم برای مشورت در این مورد شورای هزار نفری از فرانسوی‌ها تشکیل می‌دهد. رلان در آن شورا پدر خواندهٔ خود گلنن را به‌عنوان سفیر پیشنهاد می‌دهد. گلنن با اکراه قبول می‌کند.

گلنن به‌دلیل دلاوری و محبوبیت رلان از او نفرت دارد. گلنن و مارسیل با هم نقشه می‌کشند تا رلان را در جنگ از میان بردارند. پادشاه کشور را ترک می‌کند. رلان به همراه دوازد شوالیه و بیست هزار سرباز برای مقابله با ساراگسا باقی می‌ماند. بعد از شروع جنگ، رلان و همراهانش که بسیار دلاورانه جنگیده بودند، دیگر توان مقابله با سربازان ساراگسا را ندارند و در لحظات پایانی زندگی‌شان با نواختن نفیر، شارل و سربازان فرانسوی را به دادخواهی می‌خوانند. شارل و سربازانش به سوی میدان جنگ برمی‌گردند و در جنگ پیروز می‌شوند. شارل، مارسیل را می‌کشد؛ ملکه‌اش را به فرانسه می‌فرستد تا به آیین مسیحیت درآید و گلنن را که به رلان خیانت کرده بود، به شکلی فجیع مجازات می‌کند.

۲ـ ۲ . معرفی و خلاصهٔ یادگار زریران

یادگار زریران یا ایاتکار زریران، رسالهٔ حماسی و مذهبی کوتاهی است که اصل آن به زبان پارتی و ظاهراً نثر آن با شعر همراه بوده است. این منظومه، قدیمی‌ترین داستان پهلوی است که از سال ۵۰۰ میلادی برای ما باقی مانده و متن آن دارای ۱۱۴ بند اصلی و هفت بند پایانی می‌باشد.

در متن‌های پیش از اسلام، دربارهٔ نقش ارتشتاران و وظایف جنگجویان نکات متعددی آمده است. «وظیفهٔ ارتشتاران دشمن زدن و شهر و بوم خویش را ایمن و آسوده داشتن است و مهم‌ترین وظیفهٔ جنگاوران، نگهبانی از کشور در برابر همهٔ تهاجم‌ها بود»(تفضلی، ۱۳۸۷: ۹ و بهار، ۱۳۱۴: ۱۱۵). پس از اینکه گشتاسپ و خاندان او به آیین مزداپرستی درآمدند، ارجاسپ، شاه خیون‌ها، نامه‌ای به گشتاسپ می‌نویسد و از او می‌خواهد که یا دست از دین نو بردارد یا آمادهٔ جنگ شود. گشتاسپ برای پاسخ به ارجاسپ مردد می‌شود. زریر برادر ارجاسپ پاسخ نامه را بی‌باکانه می‌دهد؛ با

ارجاسپ قرار جنگ می‌گذارد و سپهسالاری ایران را برعهده می‌گیرد. پیش از آغاز جنگ جاماسب که به پیش‌گویی‌های دقیق و درست معروف است پیروزیشان را با مرگ زریر و سایر شاهزادگان پیش‌بینی می‌کند. با آغاز جنگ و کشته شدن زریر، کسی جرأت نبرد تن‌به‌تن با ویدرفش جادو، کشندهٔ زریر را ندارد. بستور پسر زریر که خردسال است؛ برای انتقام از خون پدرش وارد میدان می‌شود. گشتاسب به پیروی از اندرز جاماسب بر بستور آفرین می‌خواند و در نهایت به پیروزی دست پیدا می-کنند(عناصری، ۱۳۶۴: ۲۲-۳۷)، (راشد محصل، ۱۳۶۷: ۴۵۶-۵۰۰).

۲ـ ۳. شباهت‌ها و تفاوت‌های ترانهٔ رلان و یادگار زریران

در این دو اثر، مشترکاتی وجود دارد که نشان‌دهندهٔ ارزش‌های انسانی و فرهنگی جوامع خود است. اولین ویژگی قابل توجه، شجاعت و فداکاری شخصیت‌های اصلی داستان است. زریر و رلان هر دو برای حفظ وطن، شرافت انسانی و ارزش‌های اخلاقی و ملی جان خود را فدا کردند؛ اما یک تفاوت کوچک بین وفاداری و فداکاری رلان و زریر دیده می‌شود. به نظر می‌رسد رلان به پادشاه خویش شارل، بیشتر وفادار است؛ درحالی‌که زریر به وطن، دین و آزادی و غرور ایرانی در برابر بیگانگان اهمیّت بیشتری می‌دهد. شاید دلیل این موضوع این است که در ادبیات ایرانی ارزش وطن و کشور از پادشاه بیشتر است. در ادبیات فرانسه، رلان یک نجیب‌زاده است و به همان اندازه که به کشورش وفادار است به پادشاه هم هست. شاه شارل را صاحب و سرور خود می‌داند.

دومین مورد مشترک، نقش مرگ در القای مفاهیم و ارزش‌های اخلاقی در هر دو داستان است. در واقع مرگ رلان و زریر باعث زنده نگه داشتن ارزش‌های اخلاقی شده است. «دربارهٔ زبان و سبک کتاب –ترانهٔ رلان- نیز به سهم خود، به محافظت از این عظمت و بزرگی و این حالت ترحم‌گرایی شرافتمندانه که مدنظر شاعران بوده است، همت می‌گمارد. گاه برخی از افراد به ترانهٔ رلان حمله آورده‌اند. گفته‌اند که این اثر،

ماهیتی خشن و عاری از هر نوع انعطاف‌پذیری دارد، به‌گونه‌ای که جملات همه ساده و بدون تنوع، و حالتی کوتاه دارند» (ترانهٔ رلان، ۱۳۸۳: ۳۱). اولین بار نولدکه، موضوع منظوم یا منثور بودن یادگار زریران را مطرح کرد. او پس از ذکر این نکته که بیان واقعی و زندهٔ الفاظ پهلوی از پس خط نارسای آن بر ما شناخته نیست، می‌گوید که در این مورد نمی‌توان نظری قطعی داد. بعد با اشاره به ناهمسانی اجزای جملات، از نظر کوتاهی و بلندی، احتمال می‌دهد که این متن منثور بوده و ایرانیان، در گذشته-های دور تنها روایات حماسی منثور داشتند (خالقی‌مطلق، ۱۳۹۹: ۵۵ و نولدکه،۱۳۶۴: ۷۸۰و ماهیار نوابی، ۱۳۷۴: ۸-۹).

این دو اثر با هم تفاوت‌هایی نیز دارند که نخستین تفاوت، زمینهٔ تاریخی آن‌هاست. منشأ ترانهٔ رلان، داستان‌هایی از تاریخ اروپا و جنگ‌های کارولنژی است، درحالی‌که منبع یادگار زریران، تاریخ ایران باستان است. تفاوت دیگر این دو اثر ساختار ادبی متفاوت آن‌هاست. ترانهٔ رلان با نظم و وزن خاصی نوشته شده است درحالی‌که یادگار زریران بیشتر به صورت نثر حماسی نوشته شده است. ازآنجاکه کتابی که ما از ترانهٔ رلان در دست داریم و این پژوهش را براساس آن تهیه کرده‌ایم؛ ترجمه‌ای از متن فرانسه است، باعث کمتر شدن زیبایی‌هایِ ادبی آن در مقایسهٔ با یادگار زریران، که متنی به زبان فارسی می‌باشد، گردیده است.

۲ـ ۴. مضامین و محتوایِ داستان‌ها

۲ـ ۴ـ ۱. مضامین ترانهٔ رلان

هر مفهوم و محتوایی برای آنکه خود را متجلی کند، نیازمند واژگانی است که در خدمت زبان متن است، این زبان با لغات و ترکیباتی که نویسنده انتخاب می‌کند، باعث ایجاد سبک می‌شود. «یکی از مواردی که باعث برجستگی سبکی در یک اثر

ادبی می‌شود، ویژگی‌های زبانی آن اثر است»(قربانی، ۱۴۰۳: ۹۲-۱۱۵). این کتاب که متنی وطنی و سرشار از مفاهیم و احساسات عمیق انسانی دارد و برای حفظ ارزش‌های انسانی است؛ سبک حماسی به وجود آورده است. «سبک هر متنی برآمده از ویژگی-های زبانی، ادبی و فکری صاحب اثر است»(مجتبایی و همکاران، ۱۴۰۱:۲۵۰). منظور از عوامل سبک‌ساز، واژگانی است که برای بیان مضامین حماسهٔ دینی و وطنی خود(سبک حماسی) به کار برده‌اند:

واژگان و مفاهیم مربوط به دلاوری و شجاعت سربازان و اهمیّت وطن: «ای نجبای گران‌پایه، بشنوید که به راستی چه سیه‌روزی بزرگی گریبان‌گیرمان گشته است»(ترانهٔ رلان، ۱۳۸۳: ۳۹). «ای شما مردان خردمند، اندرزها و پیشنهاداتی به من دهید و مرا از مرگ و سرافکندگی و بی‌آبرویی نجات بخشید»(همان: ۳۹).

واژگان و مفاهیم دینی: «دستکش دست راست خود را به سوی آسمان و به محضر پاک و مقدس خدای متعال، پیشکش می‌کند»(همان: ۱۱). جنگی که در داستان رلان شروع شده است؛ برای گرویدن اسپانیایی‌ها به مسیحیت بوده است؛ به همین علت واژگان دینی و دعاهای سحشوران هنگام تنگناهای جنگ قابل توجه است. «باشد خداوند متعال، به شما رحم کند و بهشت را نصیب همهٔ شما گرداند و شما را در میان بستری از گل‌های بهشتی و مقدس بخواباند»(همان: ۱۱۸).

واژگان و مفاهیمی که به تقدیرگرایی اشاره دارد: اعتقاد به پیشگویی و سحر و جادو که هرکدام به نوعی با تقدیرگرایی در ارتباط هستند. «اسقف، سیگلرل آن مرد ساحر را که پیش‌تر نیز در دوزخ حضور یافته بود، به هلاکت می‌رساند: ظاهراً ژوپیتر با کمک طلسمی، او را بدآنجا برده بود. تورپن فریاد می‌زند مقدور بود مرگ او به دست ما صورت گیرد. رلان می‌گوید ای سیه بخت مغلوب گشت. برادر الیویه این است ضرباتی که مرا خوش می‌آید»(همان: ۹۹).

۲ـ ۴ـ ۲ . مضامین یادگار زریران

واژگان و مفاهیم مربوط به دین: «شنیدم که شما خدایگان این دین ویژهٔ مزدیسنایی را از اورمزد پذیرفتید، اگر از آن بازنایستید آن‌گاه، از آن بر ما زیان و دشواری گران می‌تواند باشد» (یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۱۶).

تقدیرگرایی و اعتقاد به جادو و پیشگویی: جاماسب پیشگویی است که آیندهٔ جنگ را پیش‌بینی می‌کند. «پس گوید جاماسب بیدخش که آن به که از مادر نزادمی، یا چون زادمی مردمی... فردا روز که کوبند پهلوان به پهلوان و گرز به گرز... درمیان خیونان خداوندگار خود را خواهند و نیابند، تباهی کند و کشد»(همان: ۲۶).

۲ـ ۵ . ویژگی‌های بلاغی داستان‌ها

۲ـ ۵ـ ۱ . ویژگی‌های بلاغی ترانهٔ رلان

تشبیه و اضافات تشبیهی: «بدین ترتیب، گل سرسبد ارتش فرانسه و بهترین سربازان و دلاوران فرانسوی را از پای درآوردند»(ترانهٔ رلان، ۱۳۸۳ :۹).

اغراق یا مبالغه: اغراق عموماً باعث خیال‌انگیز شدن شعر و نثر می‌شود. «شاید مهم-ترین عاملی که تأثیر جادویی به سخن می‌بخشد، بزرگ‌نمایی است؛ یعنی چیزی را بزرگتر از آنچه هست نشان دادن برای قدرت تاثیر بخشیدن به کلام» (همایی،۱۳۸۹: ۱۷۱). انواع مبالغه همچون اغراق و غلو یکی از مشخصات سبک حماسی است. «شارل، شهریار و امپراتور عظیم‌الشان ما، هفت سال کامل در سرزمین اسپانیا ماند: او تا کنار دریا، سرزمین علیا را به تصرف خویش در آورده است»(همان: ۳۸). «هیچ قلعهٔ استحکاماتی نیست که یارای مقاومت در برابر او را داشته باشد. هیچ حصار و شهری برجای باقی نمانده است تا از پای درآید و تسلیم شود»(همان).

توصیف: این توصیفات، توصیف جنگ‌ها و شخصیت داستان‌ها هستند. توصیفاتی که با دقت فراوان، جزئیات جنگ، پوشش جنگجوها، اسب و حتی سلاح‌ها را به‌خوبی شرح می‌دهند«آن شوالیهٔ دلاور، نیزه به دست پیش می‌رود، درحالی‌که سر آن را به سوی آسمان نگاه داشته و بر نوک آن، درفشی سپید رنگ بسته است که با ملایمت به اهتزاز در می‌آید. حاشیهٔ درفش، بر روی دست‌هایش فرو می‌افتد؛ رلان اندامی بسیار شریف و چهره‌ای روشن و خندان دارد. یار و همدمش الیویه نیز وی را دنبال می‌کند و همهٔ سربازان فرانسوی، رلان را به عنوان حامی و محافظ خود درود می‌گویند و بدو ادای احترام می‌کنند»(همان: ۹۱). توصیف نبرد و صحنه‌های آن نیز در این اثر بسیار زیاد است. «نبرد؛ ماهیتی خارق‌العاده و عمومی پیدا کرده است؛ کنت رلان پیوسته مشغول رزمیدن و پیکار با دشمن است؛ تا آنجا که چوب نیزه‌اش پایداری می‌کند، با کمک آن دشمنان خود ضربه می‌زند؛ اما سرانجام پس از پانزده ضربه، نیزه از کار می‌افتد و می‌شکند. او مهمیز بر پهلوی اسب خود می‌زند، و برای ضربه زدن به سمت شرنوبل به پیش می‌تازد»(همان: ۹۵).

تشخیص: در این قسمت همهٔ جاندارپنداری‌ها را شخیص گرفته‌ایم. «شمشیر خوب و شایستهٔ خود را برهنه می‌سازد»(همان:۹۵). «کنت رلان در میدان نبرد به هر سو می‌تازد و دوراندال برنده را که خوب می‌برد و نیکو قطع می‌کند در دست دارد، او سارازن‌های بی‌شماری را قتل عام می‌کند»(همان: ۹۶).

کلمات محترمانه: «ارباب و ولی‌نعمتم شارل»(همان: ۱۲۰). «سرور گرانقدر، همرزم عزیزم»(همان: ۱۰۸). «اینک باید دل بر سرزمین عزیز فرانسه سوزاند، فرانسهٔ زیبایمان که اینک، محروم از حضور این نجبای شایسته بر جای خواهد ماند. آه ای شهریار ای دوست گرانقدر»(همان: ۱۰۹).

کهن‌گرایی: «یکی از روش‌های رایج در شعر فارسی برای شخصیت‌بخشی به زبان، ترکیب‌سازی است»(رحیمی و کوشش‌شبستری،۱۴۰۳: ۹۶-۱۲۱). دراین اثر، کهن‌گرایی در

ترکیب‌سازی، به کار بردن جملات و کلمات دیده می‌شود. «آن هنگام رلان در جهت احترام نهادن و افتخار بخشیدن به چهرهٔ پدرخوانده‌اش، تصمیم می‌گیرد بدون هیچ کج‌اندیشی یا شرارت، کنت گلنن را برای این‌کار معرفی کند.... گلنن... تصمیم می‌گیرد از رلان، انتقامی سختی ستاند... در شرف آن است که شوالیهٔ فرانسوی را به هلاکت رساند»(همان: ۹).

صفت‌های عددی: استفاده از اعداد در این اثر بسامد قابل توجهی دارد. «گروگان-هایی در اختیار خواهید داشت. ده، پانزده یا بیست تن»(همان:۴۶). «او آن ده پیک را در آن خیمه جای می‌دهد»(همان). «پانزده هزار نجیب‌زاده در آن مکان حضور دارند»(همان: ۴۴).

۲ـ ۵ـ ۲ ویژگی‌های بلاغی یادگار زریران

صفت: صفت‌هایی که برای جنگجویان هردو کشور آمده است بیشتر با ترکیب مضاف و مضاف‌الیه همراه است. این صفت‌ها را می‌توان جزو وابسته‌های پسین گروه اسمی دانست. «این وابسته‌ها امروزه عبارتند از: بیشتر صفات بیانی، صفات عدد تربیتی، مضاف‌الیه‌های پسین که چنین گروه‌هایی از مضاف و مضاف‌الیه به وجود می‌آید یعنی از دو اسم که یکی از آن‌ها به وسیلهٔ کسرهٔ وابسته دیگری می‌شود» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۳۳۸). این اسامی بیشتر شبیه به القابی هستند که با آن شناخته و مشهور شده‌اند. «از سوی ایشان بیدرفش جادوگر و نامخواست هزار با دو بیور سپاه گزیده به پیام‌آوری به ایران شهر آمد»(یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۱۵). «ابراهیم دبیران مهست بر پای ایستاد» (همان: ۱۶). «سپس آن تهم سپاهند نیو، زریر، چون دید که گشتاسب اندیشناک شد» (همان: ۱۷).

تعبیرات کنایی: لذت و ارزش هنری کنایه در آن است که خواننده در آفرینش متن شرکت می‌کند و با تلاشی ذهنی به معنای نهفتهٔ سخن پی می‌برد، به همین دلیل کنایه بلیغ‌تر از تشبیه و انواع مجاز است. «در کنایه به‌دلیل وجود قرینهٔ ظاهری، ارادهٔ معنی حقیقی نیز خالی از اشکال است؛ اما تا این معنی حقیقی اشاره‌ای به معنی مجازی نداشته باشد، نمی‌توان آن را کنایه شمرد»(پورنامداریان، ۱۳۶۷: ۱۹).

«پس بر شما بررسیم و خوید خوریم و خشک سوزانیم» (یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۱۶). خوید به معنای بوتهٔ گندم و جو است و در اینجا به‌عنوان نوعی تهدید به کار رفته است. یعنی اگر به آیین ما در نیایید ترو خشک‌تان را باهم می‌سوزانم، یا اینکه تر را می‌خوریم و خشک‌تان را می‌سوزانیم، به بیان دیگر هرچه دارید را تصاحب می‌کنیم. «سپاه ایران‌شهر چنان بایستد که بانگ‌شان به آسمان شود و آوای پایشان به دوزخ» (همان: ۲۱). این هم نوعی نفرین کنایی است که صدای فرد به آسمان می‌رسد و حتی صدای گام‌هایشان در جهنم شنیده می‌شود «آن فرشادورد پسر ترا، که چون زاده شد *نیم نیزه مردی بود*»(همان: ۲۶). کنایه از اینکه از نوزادان عادی بلندتر و بزرگتر بوده است.

صفت‌های عددی: این اثر هم مانند ترانهٔ رلان، از صفت‌های عددی بهره جسته است. برخلاف ترانهٔ رلان، دراین اثر اعداد بسیار طبیعی به کار رفته‌اند گویی که یک گزارش ساده از عداوت و وسایل جنگی ارائه شده است. «پس زنند سیصد میخ آهنین که به آن بندند سیصد رسن که بر هر رسنی سیصد درای زرین آویزان بود»(همان: ۲۲).

کنایات عامیانه: تفاوت این کنایات این است که عامیانه و به زبان مردم نزدیکتر است و حتی در زمان حال نیز از آن‌ها استفاده می‌شود. «خان و مان زریر و سپاهبدی ایران را به او دهم»(همان: ۳۲).

مراعات نظیر: «آن است که در سخن اموری را بیاورند که در معنی با یکدیگر متناسب باشند، خواه تناسب آن‌ها از جهت هم‌جنس بودن باشد و خواه تناسب آن‌ها

از جهت مشابهت یا تضمن و ملازمت باشد»(همایی، ۱۳۸۹ :۱۶۸) از نمونه‌های مراعات نظیر در این متن: «تمبک‌ها زده شدند و نای‌ها به صدا درآمدند و گاودمب‌ها به بانگ درآمدند»(یادگار زریران، ۱۳۹۲: ۲۰). تمبک، نای، صدا و گاودمب بایکدیگر مراعات نظیر دارند و همگی با صدا در ارتباط هستند.

مقدم آوردن فعل بر فاعل و مفعول : «شنیدم که شما خدایگان این دین ویژهٔ مزدیسنایی را از اورمزد پذیرفتند، اگر از آن بازنایستید آن‌گاه، از آن بر ما زیان و دشواری گران می‌تواند باشد»(همان: ۱۶). «و بیدرفش جادوگر و نامخواست هزاران نامه را پذیرفتند و به گشتاسب شاه نماز بردند و رفتند»(همان: ۱۸).

شروع جمله با حرف اضافهٔ پس، به، اگر: «به نامه چنین نوشته شده بود که: شنیدم که شما خدایگان این دین ویژهٔ مزدیسنایی را از اورمزد پذیرفتند»(همان:۱۶). «و آن تهم سپاهبدنیو، زریر، فرمان داد نامه را این‌گونه پاسخ داد»(همان:۱۷). «پس گشتاسب‌شاه به زریر برادر فرمان داد که خیمه زن تا ایرانیان نیز خیمه زنند»(همان:۲۰). «پس زریر از گردونه بیرون آمد، خیمه زد»(همان:۲۲). بسامد جملاتی که با پس شروع می‌شود در این مورد بسیار بالاست.

تشبیهات دوگانه(اضافی و وصفی) در ساختار یک گروه اسمی: این مورد در کتاب‌های بلاغی و بدیع سنتی تحت عنوان تشبیه دسته‌بندی می‌شود؛ اما در یک دسته‌بندی می‌توان گفت که «به‌کارگیری دو تشبیه اضافی و وصفی در قالب یک گروه اسمی است، برای یک مشبه، دو مشبه‌به آورده می‌شود و می‌توان آن را نوع هنرمندانه‌تری از تشبیه جمع(مانند کردن یک چیز به چند چیز) دانست. ساختار این نوع تشبیه به این شکل است:(مضاف) مشبه‌به+ نقش نمای اضافه+ مشبه(مضاف‌الیه) + نقش نمای اضافه+ صفت»(حاجی‌پورو محمودی: ۱۳۹۶: ۱۰۵). «این اسب آهنین سمب، بارهٔ زریر را زین سازند و بیدرفش جادوگر برنشیند و به دست فراز ستاند و آن ژوبین

افسون کردهٔ دیوان اندر دوزخ را که به خشم و زهر ساخته شده و با آب گناه درست شده بود. اندر رزم شتابد و بیند که بستور کارزار چه نیکو کند، نیارد پیش فراز شود، پنهان از پس فراز رود»(یادگار زریران۱۳۹۲: ۳۷).

جمله‌های فعلی: «پس بر شما بررسیم و خوید خوریم و خشک سوزانیم و چهارپای و دو پای از کشور برده گیریم»(همان: ۲۶). «او را هم یل اسفندیار گیرد، از او دستی و پایی و گوشی برد و از او چشمی به آتش سوزاند و او را بر بریده دم خری به شهر خویش بازفرستاد»(همان).

اختصار: در یادگار زریران، اختصار با پشت سرهم آوردن افعال و ادامه دادن جمله با فاعلی که مرجع تمام افعال است، همراه می‌شود. این اختصار به نوشته سرعت می-بخشد. «و آن‌گاه شما را به بندگران و دشواری کار فرماییم»(همان: ۱۶). «ابراهیم نامه را مهر کرد و بیدرفش جادوگر و نامخواست هزاران نامه را پذیرفتند و به گشتاسب شاه، نماز بردند و رفتند»(همان: ۱۸).

اطناب، تکرار و تضاد: هرگاه دربارهٔ جنگ سخن به میان می‌آید کلام به اطناب کشیده تا اهمیّت موضوع نشان داده شود و بکار رفتن تکرار و مترادف به این اطناب کمک کرده است. سه مقولهٔ اطناب، تکرار و تضاد هم‌زمان بسامد بالایی در متن دارند و به همین دلیل ما آن را در یک عنوان ذکر کرده‌ایم. «پس گشتاسب شاه به زریر برادر فرمان داد که فرمان ده بر فراز کوهسارها و کوه بلند آتش بیفروزند و کشور را آگاه کن و پیام‌آوران آگاهی دهند که جز مغ مردان که آب و آتش بهرام را می‌ستایند و نگاهبانی می‌کنند، از ده ساله تا هشتاد ساله، هیچ مردی به خانهٔ خویش نماند ایدون کند که ماه دیگر به دربار گشتاسب شاه آید»(همان:۱۹).

نمونه‌ای از تکرار در متن: «پهلوان به پهلوان، گراز به گراز، بس مادر با پسر، بی‌پسر، بس پسر، بی‌پدر و بس پدر، بی‌پسر بس برادر بی‌برادر و بس زن شوی‌دار بی‌شوی شوند»(همان: ۲۵).

جملات وصفی: «و اگر من به فرّه اورمزد و دین مزدیسنان و جان برادر سوگند نخوردمی، پس با این دو تیغ، شمشیر و کارد سرت بریدمی»(همان: ۲۷). «این گیسو و ریش بهنجارت را بادها آشفته کرده‌اند و تن پاکیزه‌ات را اسبان پایمال کرده‌اند و خاک به گریبانت نشسته است»(همان: ۳۵).

اغراق: «آن ژوبین افسون کردهٔ دیوان اندر دوزخ را که به خشم و زهرساخته و با آب گناه درست شده بود اندر رزم شتابد و بیند که بستور کارزار چه نیکو کند نیارد پیش فراز شود، پنهان از پس فراز رود»(همان: ۳۷).

کهن‌گرایی: یادگار زریران اثری باستانی است و طبیعی است که کلمات کهن و قدیمی که عموماً امروزه استفاده نمی‌شود، در آن وجود داشته باشد. «آنان اندر شدند و به گشتاسب شاه نماز بردند و نامه را دادند»(همان: ۱۵). «و کشور را آگاه کن و پیام‌آوران آگاهی دهند که جز مغ مردان که آب و آتش بهرام را می‌ستایند و نگاهبانی می‌کنند»(همان:۲۰).

۳.نتیجه‌گیری

در این پژوهش دو اثر حماسی ترانهٔ رلان و یادگار زریران که ازنظر مفهومی اشتراکات زیادی دارند، از دو فرهنگ مختلف، مورد بررسی و پژوهش قرار گرفتند. در ابتدا به صورت مختصر به معرفی کتاب‌های ترانهٔ رلان و یادگار زریران و بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو اثر پرداخته‌ایم و در این بررسی نتایج زیر به دست آمد:

۱. این دو داستان با وجود اختلاف‌های فرهنگی و ملی که دارند از نظر مفاهیم جهان شمولی مانند عشق به وطن و پاسداری از آن، بر شرافت و ارزش‌های دینی خود پایبند هستند. دو قهرمان با وفاداری به کشور، دین و پادشاه، جان خود را فدا می‌کنند.

۲. در ترانۀ رلان واژگان و مفاهیمی که به رسالت رلان و افرادش تأکید دارند بسیار زیاد است؛ مفاهیمی که بیشترین بسامد را داشته‌اند شامل واژگانی است که به مسئله و وضعیت روحی و حتی آیین جنگجویان پرداخته است. دومین مفهوم پر بسامد، مفاهیم دینی است و مددها و دعاهایی که رلان و همراهانش به درگاه خداوند مکرراً انجام می‌دهند. یکی دیگر از مفاهیم مورد بحث اثر، مرگ‌اندیشی و توجه به سرنوشت و اعمال خارق عادت مانند پیشگویی و جادوگری است که از نمودهای اعتقاد به ماورا الطبیعیه می‌باشد. در هردو داستان مرگ، پیشگویی، اعتقاد به جادوگری و تسلیم شدن در برابر ارادۀ الهی و به‌طور کلی تقدیرگرایی تجلی پررنگی دارد«قضای الهی می‌تواند همچون سدّی حواس آدمی را احاطه کند و بدون اینکه به چشم آید، شناخت آدمی را زایل کند»(جلیلی و مختاری، ۱۴۰۳: ۹۶-۱۲۱)، چیزی که ایرانیان همواره به آن اعتقاد داشتند.

۳. در بخش چهارم مقاله به بررسی دستوری و بلاغی این آثار در باب اغراق، تشبیه، تشخیص، کهن‌گرایی، صفت‌های عددی، کنایات، تعبیرات کنایی، مقدم آوردن فعل بر فاعل و مفعول و غیره پرداختیم. در مقایسۀ بلاغی بین این دو اثر به این نتیجه رسیدیم که یادگار زریران از نظر بلاغی از غنای بیشتری برخوردار است. توصیفات، به‌ویژه توصیفاتی که دربارۀ قهرمانان و نبرد آنان آمده است حالت نمایشی وتصویرآفرینی دارد.

۴. ترانۀ رلان به‌دلیل خاستگاه غیرمکتوبی(شفاهی) که دارد و همچنین ترجمه شدن از زبان فرانسه، که باعث کمتر شدن زیبایی‌هایِ ادبی آن شده، از غنای ادبی کمتری نسبت به یادگار زریران برخوردار است. به‌عبارتی، گرچه یادگار زریران هم متنی ترجمه شده است؛ اما از غنای ادبی و بلاغی بیشتری نسبت به ترانۀ رلان برخوردار است زیرا ریشه‌های ایرانی دارد.

کتاب‌شناسی

الف:کتاب‌ها

۱) پورنامداریان، تقی(۱۳۶۷)، ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***، تهران: علمی و فرهنگی.

۲) ***ترانهٔ رلان(منظومهٔ حماسی دلاوران سلحشور قرن یازدهم هجری) اثر منظوم در ادبیات قرون وسطای فرانسه***(۱۳۸۳)، ترجمهٔ فریده مهدوی دامغانی، تهران: تیر.

۳) تفضلی، احمد(۱۳۷۵)، ***تاریخ ادبیات پیش از اسلام***، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ سوم، تهران: سخن.

۴) .....(۱۳۸۷)، ***جامعهٔ ساسانی: ارتشتاران، دبیران، دهقانان***، ترجمهٔ مهرداد قدرت دیزجی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

۵) خالقی‌مطلق، جلال(۱۳۹۹)،« ***فردوسی و شاهنامه‌سرایی(برگزیدهٔ مقالات دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی به سرپرستی اسماعیل سعادت)***»، جلد اول، تهران: سخن.

۶) فرشیدورد،خسرو(۱۳۸۸) **دستورمفصل امروز**، چاپ سوم، تهران: سخن

۷) ماهیار نوابی، یحیی(۱۳۷۴)، **یادگار زریران**، تهران: اساطیر.

۸) نولدکه، تئودور(۱۳۶۴)، **حماسهٔ ملی ایران**، ترجمهٔ بزرگ علوی، تهران: سپهر.

۹) ***یادگار زریران: متنی حماسی از دوران کهن***(۱۳۹۲)، برگردان: ژاله آموزگار، تهران: معین.

ب: مقاله‌ها

۱) بهار، محمد تقی(۱۳۱۴)، ***«یادگار زریران یا شاهنامهٔ گشتاسپ- حماسهٔ ملی ایران قدیم»***، مجلهٔ تعلیم و تربیت، سال پنجم، شمارهٔ ۳، صص ۱۱۳-۱۲۰.

۲) حاجی‌پور، میثم و محمودی، عنایت‌الله(۱۳۹۶)، ***«نگاهی نو با ساختار تشبیهات اشافی و وصفی با تاکید بر اشعار حافظ»***، دو فصل‌نامهٔ علمی- پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، سال هشتم، شمارهٔ ۱۶، صص۸۵-۱۱۰.

۳) راشد محصل، محمد تقی(۱۳۶۷)، ***«دربارهٔ حماسهٔ زریر»***، مجلهٔ فرهنگ شمارهٔ ۲و۳، صص ۴۵۷-۴۹۴.

۴) جلیلی ایرانی، رباب و مختاری، مسروره(۱۴۰۳)، ***«سلب فراست در اندیشهٔ مولوی»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۶، شمارهٔ ۱۵، صص ۹۶-۱۲۱.

۵) رحیمی، آسو، کوشش شبستری، رحیم(۱۴۰۳)، ***«بررسی نمودهای تحولات زبانی و بلاغی در شعر تغزلی معاصر از سنت تا مدرنیته»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۷، شمارهٔ ۱۸، صص ۹۶-۱۲۱.

۶) عناصری،جابر(۱۳۶۴)،***«یادگار زریران رزم‌نامهٔ «زریر» زرین جوشن- جانفشان بهدینان وشه‌سوار مزدیسنان»***. نشریهٔ چیستا، شمارهٔ ۲۱، صص ۲۲ـ ۳۷.

۷) قربانی، نسرین(۱۴۰۳)، ***«از قافیه تا نحو حماسی در شاهنامه بر پایهٔ قافیه‌های «نام» و «کام»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۷، شمارهٔ ۱۷،صص ۹۲-۱۱۵.

۸) کمالی مقدم، حمید و حیدری،حسن(۱۴۰۳)، «***تحلیل نحوی سبک نثر در داستان‌های جلال آل احمد***»، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۷، شمارهٔ ۱۸،صص ۱۲۲-۱۵۴.

۹) مجتبایی، سیدفتح الله، امامی، علیرضا و طهماسبی گرکانی، عاطفه(۱۴۰۱)، «***کارکردهای زبانی و بلاغی در اشعار انوری***»، فصل‌نامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۳، شمارهٔ ۳۰، صص ۲۴۷- ۲۶۸.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۴۲-۷۳)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.523697.1236

بررسی تأثیر انقلاب دینی زرتشت در تغییر معنایی دو واژۀ جادو و دیو براساس روایات شاهنامه و زمینه‌های فرهنگی آن

مهدی رضایی[۱]

چکیده

شاهنامه، دربردارندۀ رویدادهایی است که در زمان‌های مختلف در ایران حادث شده است. برای رسیدن به تصویری دقیق‌تر از اصل رویدادها راهی نیست جز واکاوی متن‌های بازمانده از ادوار گذشته و بررسی کلیدواژه‌هایی برجای مانده از رویدادهای کهن. با قرائن دیگر متون بازمانده از روزگاران گذشته، می‌توان اقدام به واشکافی متن شاهنامه کرد، تا اصل وقایع بازسازی شود. در این پژوهش، به روش تحلیلی-تطبیقی، کلیدواژه جادو و دیو مورد کاوش قرار می‌گیرد و مشخص می‌شود که جادو در شاهنامه، همان روحانیان یا کاهنان مذهب گذشته آریایی پیشازرتشت هستند که به دلیل گرایش‌های فراوان‌شان به زهد و دنیاگریزی و کشاندن جامعه در این مسیر، سبب خرابی آبادی‌ها و تباهی زیست دنیوی مردمان شده‌اند و زرتشت که با این رویه‌های دنیاگریزانه که نتیجه‌ای جز ویرانی آبادانی‌ها ندارد، مخالف است به قیام علیه روش دنیاگریزانه آن‌ها می‌پردازد که منتهی به انقلاب دینی و به زیر کشیدن دیوها به عنوان خدایان مورد پرستش جادوان و جایگزینی آن با طیف خدایان مخالف‌شان یعنی اهوره‌ها می‌شود و واژگان دربردارنده نام و طبقات کاهنان و روحانیان آن آیین مانند جادو، کرپ، کوی و همچنین به تبع آن واژۀ دیو، دارای بار معنایی منفی می‌شود و برخلاف آموزه‌های جادوان و کاهنان آن آیین، زرتشت دنیاگرایی را محور آیین خویش قرار می‌دهد. شاهنامه به دلیل وسعت محدوده زمانی، یعنی از بدو خلقت تا دوران تاریخی، دربرگیرنده هر دو معنا و کاربرد واژه دیو و جادو است؛ معنا و کارکرد مثبت مربوط و بازمانده از دوران پیشازرتشت و معنا و کارکرد منفی محصول دوران پسازرتشت است.

واژه‌های کلیدی: زرتشت، شاهنامه ،جادو، دیو، تحول معنایی.

---

[۱] - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سلمان فارسی، کازرون، ایران.
rezaei@kazerunsfu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۰۹ – **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۵/۱۴

۱. مقدمه

متون کهن ادبی، دربردارندهٔ روایت‌هایی بعضاً مبهم از رویدادهای تاریخی است که بازسازی تصویری نزدیک به واقعیت از آن رویدادها، از نظر مطالعات جامعه‌شناختی و تاریخی ارزشمند است. این نوع پژوهش‌ها و دستاوردهای آن شبیه کاوش‌های باستان‌شناسی است که تکه‌های شکسته اشیاء باستانی را از دل خاک بیرون آورده و با پیوند زدن بخش‌های یافت شده، شیء کهن را با هیئتی نزدیک به اصل، بازسازی می‌کند.

شاهنامه بنا به ماهیت تاریخی‌اسطوره‌ای، از ارزشی فراوان، برای بازسازی بخش‌های مختلف فرهنگ و تمدن کهن ایران برخوردار است. این اصل مهم که در دوران پیشاتاریخ وکهن تاریخی، دراین سرزمین، حوادثی رخداده که به صورت‌های گوناگونی روایت و ثبت شده، بر کسی پوشیده نیست؛ مانند روایت فردوسی در شاهنامه از رویدادهای پیشاتاریخی و تاریخی که بخش‌های فراوانی از آن، روایتی جدید از شاهنامهٔ ابومنصوری است که آن نیز روایت‌هایی نوین موبدان سدهٔ چهارم خراسان از روایت‌های مکتوب و شفاهی آیین زرتشت در آن زمان است. روایت‌های دیگری از رویدادهای مندرج در شاهنامه، در متون دینی زرتشتی نیز اکنون در دست است که بعضاً نسبت به روایت فردوسی کهن‌تر و شاید مأخذ آن نیز به شمار می‌روند. در این روند روایت‌سازی‌های مکرر، مهم است که استحالهٔ جنبه‌های مختلف یک رویداد، مورد توجه پژوهشگران این متون کهن قرار گیرد به نوعی که برای بازسازی آن رویداد، ممکن است فقط چند کلیدواژه در متن باقی مانده باشد. یافتن این کلیدواژه‌ها که همچون تکه‌های درخشان یک شیء باستانی نهفته در زمین مبهم روایات است، اهمیتی فراوان دارد. برای بازسازی ساختمان اصیل هر رویداد، شناخت بافت تاریخی رویداد و داشتن تصویری از طرح و هیئت اصلی آن رویداد به استناد متون دیگر، بسیار ارزشمند است.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

این پژوهش بر آن است تا با توجه به کاربرد واژۀ جادو در شاهنامه و بازیافتن بافت فرهنگی کاربرد این واژه، به استناد بعضی از متون ایرانی و هندی پیشازرتشت و زرتشتی، به دلایل تحول معنایی آن‌ها بپردازد. لازم به ذکر است که این واژه به همراه متعلقات بافتی آن مانند دیو، امروزه دارای بار معنایی کاملاً منفی در زبان فارسی هستند و در بخش‌های عمده شاهنامه نیز این بار معنایی منفی را دارند، اما در ابیاتی از شاهنامه، شاهد این هستیم که واژۀ جادو به شخصیت‌های مثبت و مقدس شاهنامه، مانند فریدون و کیخسرو و زرتشت نیز اطلاق شده است. با این دوگانگی در کاربرد این واژه مسلم است که واژه جادو، در مقاطعی تاریخی و پیشاتاریخی دارای بار معنایی مثبت بوده است و همچنین دیو نیز در کنار شخصیت منفی آن در شاهنامه در مواردی دارای خویشکاری مثبت است که به جز ایران، در دیگر ملل هند و اروپایی، هنوز دارای بارمعنایی مثبت است. در این پژوهش به بررسی و یافتن دلایل و چرایی مقلوب شدن جایگاه و خویشکاری جادو و دیو و منفی شدن بار معنایی آن دو بر اساس روایات شاهنامه و زمینه‌های فرهنگی آن در ایران پرداخته می‌شود. این مقاله در پی آن است تا به پرسش‌های ذیل پاسخ دهد:

الف) دلایل کاربرد واژۀ جادو برای افراد مثبت و نیمه‌مقدس و مقدس در شاهنامه چیست؟

ب) ارتباط تحول معنایی واژگانی مانند جادو و دیو با انقلاب دینی زرتشت چیست؟

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

این پژوهش با مطالعه کاربردهای مختلف دو کلیدواژۀ دیو و جادو در شاهنامه و در نظر گرفتن بار معنایی متضاد آن، در پی آن است تا با بررسی زمینه‌های فرهنگی و بافت تاریخی- اجتماعی شاهنامه، این تغییر و تحول معنایی را تبیین و توجیه نماید و دلایل آن را تا حد امکان روشن نماید.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ جادو، کتاب‌ها و همچنین مقالاتی نگارش یافته است. شاید بتوان مستندترین و علمی‌ترین تحقیق در حوزهٔ جادو را به جیمز جرج فریزر و کتاب ارزشمندش، «شاخه زرین» رساند. وی با مطالعهٔ یافته‌های به دست آمده از اقصا نقاط جهان، نظریهٔ خود دربارهٔ جادو را ارائه نمود. پس از وی، دیگر مردم‌شناسان به دیدگاه-های وی بسیار استناد کردند و منتقدان نظریهٔ وی نیز در بالای نردبانی از جادوپژوهشی ایستادندکه وی برافراشته بود. علاوه بر وی، میرچا الیاده نیز در اثر ارزشمند خود به نام «شمنیسم» و دیگر آثار خود به مواردی از جادو پرداخته است. محمدی، محمدحسین (۱۳۸۳) در مقالهٔ خود با عنوان «جادو در ادبیات فارسی» نگاهی کلی به جادو در کلیت متون ادبی داشته است. اتونی، بهروز (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «جادو، زیرساختی بنیادین در جهان‌بینی اسطوره‌ای» اشاره‌ای به مفاهیم جادو کرده است. رحمانی، اکرم و اقدامی معافی، علیرضا و اقدامی معافی، رضا (۱۳۹۲) در مقالهٔ «نیروهای متافیزیکی در شاهنامه» به مصادیقی از متافیزیک در شاهنامه که جادو نیز از آن است، پرداخته‌اند. اتونی، بهروز و شریفیان، مهدی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «پدیدارشناسی زن جادو با تکیه بر شاهنامه و شهریارنامه» به بررسی دلیل زن بودن جادوان پرداخته و اشاره‌ای به ریشه‌های دینی آن و دلایل مبارزات زرتشت با آن نکرده‌اند. ارژنگی، کامران و مبارک، وحید (۱۳۹۴) در مقالهٔ «تحلیل نماد زن جادو در شاهنامه بر مبنای روانشناسی یونگ» فقط به بررسی جادو و زن بودن آرکی‌تایپی آن پرداخته‌اند و فقط ابیاتی از شاهنامه را به عنوان شاهد مثال ذکر کرده است. آسوده گندمانی، ندا و پروین، محمد جعفر (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی دین زرتشتی در شاهنامه فردوسی» دین زرتشت و عقاید زرتشتی را در شاهنامه بررسی کرده‌ند اما به جادو و دیو و دلایل انقلاب دینی زرتشت هیچ اشاره‌ای نکرده‌اند. امینی‌پور مریم و

ابومحبوب، احمد (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی آیین شمنی و سایر جادوها در داستان رستم و اسفندیار» به جایگاه جادو و چگونگی نمود آن در داستان مذکور پرداخته‌اند. جمشیدی، زهرا در مقاله «تأملی بر خویشکاری‌های زن در ایران باستان با نگاهی به شاهنامه» به تحول معنایی زن و جایگاه وی و ایزدبانوان در دوران پیشازرتشت و تحولات آن در دین زرتشت پرداخته است که از پژوهش‌های هم عرض این مقاله برای ریشه‌یابی واژگان و مفاهیم کلیدی شاهنامه قلمداد می‌شود. سلامت باویل، لطیفه (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تحلیل اسطوره زال در شاهنامه بر اساس نظریات یونگ» اشاره‌ای به پیشینهٔ کهن الگویی شخصیت جادو براساس کهن‌الگو کرده است. مندوزا، فارست (۱۴۰۰) نیز در کتاب «جادوان، بدکارگان و دیوان» به دو امر دیو و جادو در ایران باستان پرداخته است که نکاتی قابل تأمل در این دو حوزه به صورت کلی و نویافته مطرح کرده است. فاتح دولت‌آبادی، آرمان و فلاح، غلامعلی و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل انسان شناختی شخصیت کیخسرو بر اساس نظریه عمومی جادو» به نوعی متفاوت به شخصیت کیخسرو به عنوان یکی از متولیان امر جادو می‌پردازند و از این نظر، به عنوان پیش‌درآمدی برای پژوهش پیش‌رو قلمداد می‌شود و در مواردی برای اشاره به زمینه‌های اجتماعی و سیاسی پیشازرتشت، بدان استناد خواهد شد. مقالات محدود دیگری نیز به بررسی جادو پرداخته‌اند که به دلیل دور بودن زمینهٔ پژوهش و هدف و روش آن از مقالهٔ کنونی، نیازی به اشاره به آنها نیست. تفاوت همه مقالاتی که تاکنون دربارهٔ جادو به رشته تحریر درآمده است با پژوهش حاضر در این است که هیچ‌کدام به دلایل تاریخی و ریشه‌ای و کارکردی جادوان به عنوان یکی از گروه‌های مذهبی مخالفان زرتشت و دلایل مخالفت آن‌ها با زرتشت و در نهایت پیروزی زرتشت در این مبارزه و طرد آنان و بار منفی یافتن این واژه نپرداخته‌اند.

در رابطه با جایگاه و معنا و تحول معنایی دیو که مستقیماً متاثر از انقلاب دینی زرتشت است، پژوهش‌های بی‌شماری انجام شده است و ریشهٔ این پژوهش‌ها عموماً

به تحقیقات ماکس مولر در زبان سانسکریت و دیدگاه تطبیقی وی در مطالعات اسطوره‌شناسی هندواروپایی می‌رسد. وی با بررسی زبانشناختی نام‌ها به ریشه بسیاری از خدایان مشترک ملل هندواروپایی رسید؛ از جمله ثابت کرد که دیو هندی و ایرانی با زئوس یونانی و دئو فرانسوی و ریشهٔ دیو در بعضی از واژگان انگلیسی مشترک و برآمده از یک فرهنگ قدیمی هندواروپایی است. با ورود دیدگاه‌های وی از طریق ترجمه به زبان فارسی، پژوهش‌های فراوانی در تکمیل دیدگاه وی دربارهٔ اشتراک باورهای کهن ایرانی و هندی صورت گرفته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱. انقلاب دینی زرتشت

ظهور زرتشت و تغییرات بسیار گستردهٔ مذهبی که می‌توان از آن به عنوان یک انقلاب کامل مذهبی در ایران نام برد و نتیجهٔ سیاسی، فرهنگی و اجتماعی آن، تفکیک کامل و استقلال سرزمین تحت حکمرانی پادشاه وقت ایران (گشتاسب)، از حکومتی مستولی که بنا به نقل شاهنامه، ایران خراج‌گزار آن بود، رویدادی سرنوشت‌ساز و ماندگار است.

مهم‌ترین نمود این انقلاب دینی زرتشت که تاکنون بدان فراوان پرداخته شده است، تغییر خدایان از دیوان به اهوراها است. آنچه تاکنون بدان چندان توجه نشده چرایی این تغییر است؛ اینکه براساس چه ضرورت و نیازی، ایرانیان و در رأس آن‌ها زرتشت، چنین اقدام بسیار مهم و خطیر انجام دادند.

دربارهٔ اینکه چطور و چگونه ایرانیان این مرحله دیوپرستی را پشت سر نهاده و اهوراپرست شده‌اند، نظرات مختلفی ارائه شده و عده‌ای معتقدند که ایرانیان هیچ‌گاه دیوپرست نبوده‌اند، چرا که هیچ نشانهٔ پرستش دیو در زبان فارسی به جا نمانده است

اما عده‌ای معتقدند که در متون تاریخی از جمله در کتیبه خشایار به دیوپرستان اشاره شده است (غفوری، ۱۳۹۳: ۲۹۰ – ۲۶۹) ولی با مطالعات بیشتر در متون و روایات بازمانده کهن، واژگانی از ریشهٔ دیو با بار معنایی مثبت مانند دواک (dewak) به معنی آسمان یا نام‌هایی مانند «دیواشتیج»، «دیوداد»، «دیونام»، «سلطان دیو» و «دیوکلا» اشاره‌ای به رواج پرستش دیو در مناطقی از ایران دارد. همچنین کاربرد صفت «سفید» برای دیو بزرگ مازندران، بازمانده بار معنایی این ایزدان است که ایزدان نور و روشنایی بوده‌اند و نشان از پرستش وی در مازندران است(زرشناس، ۱۳۹۱: ۱۴۸ -۱۴۰).

در زبان فارسی کنونی، واژگانی با بار معنایی مثبت مانند دیوان، هم به معنی اداره و هم به معنی دفتر شعر که مظهر تمدن و سوادند، تکواژ دیو را در خود دارند. در هند و متون کهن هندی نیز دیوان، خدایان مثبت هستند و نام بسیاری از خدایان با تکواژ دیو همراه است مانند «مهادیوجی» و «سهدیو» (ر. ک. مهابهارات، ۱۳۵۸). در لشکر ارجاسب نیز شخصیتی به نام «هوش‌دیو» حضور دارد (فردوسی، ۱۳۹۳، ۵/ ۱۰۳) در یونان به عنوان ملتی هند و اروپایی، نام خدای بزرگ‌شان زئوس از ریشهٔ دیو است (ستاری،۱۳۷۸ : ۴۰/۲) و در زبان فرانسه نیز دئو(Dieu) از همین ریشه است (نفیسی، ۱۳۷۵ : ذیل واژه) و در انگلیسی نیز جزء اول واژه دیوینایت (Divinite) به معنی الوهیت یا عالم خدایی (Oxford Advanced Learners Dictionary، 2000: ذیل واژه) از ریشه دیو است.

دربارهٔ دیو و ریشه‌های واژگانی و خویشکاری آن پژوهش‌های فراوانی صورت گرفته است که کهن‌ترین آن به ماکس مولر و تحقیقات وی بازمی‌گردد (به نقل از ستاری، ۱۳۷۸: ۳۴/۲). پس از وی گیرشمن، کریستن‌سن، بنونیست تا پژوهشگران ایرانی چون بهار، آموزگار، فره‌وشی و غیره بدان پرداخته‌اند. دیو در فارسی میانه با معنی منفی همانند کاربرد امروزین آن یعنی «دیو و ابلیس» و با تلفظ دِو (dew) (مکنزی، ۱۳۷۹: ۶۴) و در فارسی باستان دئِوَ (daiva) و در اوستایی دئیو (daēwa) ،در سانسکریت

دِوَ (de'va) و به معنی خدا (زرشناس، ۱۳۹۱: ۱۴۸ -۱۴۰) آمده است. اصل هند و اروپایی این واژه به صورت دیو(div) به معنای رخشان و تابناک و دال بر آسمان روشن است.

طبق روایت هرودوت ایرانیان بر قله کوهستان‌ها برای زئوس، (یا همان دئوس که تلفظ یونانی دیو است) قربانی می‌کردند که ظاهراً این قربانی برای آسمان بوده است (به نقل از ستاری، ۱۳۷۸: ۴۱/۲-۴۰). شاید با توجه به این موارد، بیت زیر از شاهنامه درباره اقدامات جمشید معنی دیگری بگیرد:

گروهی که آثوربان خوانیش — به رسم پرستندگان دانیش
جدا کردشان از میان گروه — پرستنده را جایگه کرد کوه
بدان تا پرستش بود کارشان — نوان پیش روشن جهاندارشان

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۴۲/۱)

در ابیات فوق سه کلید واژه وجود دارد (با این توضیح که با توجه به بافت هند و ایرانی داستان جمشید که از شخصیت‌های دوران پیش از جدایی ایرانیان از هندیان است، پرستش خدا نیز باید مربوط به خدای قبل از انقلاب دینی زرتشت بوده باشد). یکی واژهٔ «کوه» است؛ طبق نظر هرودوت، ظاهراً ایرانیان در زمان وی نیز برای پرستش به بالای کوه می‌رفته‌اند و نباید تصور شود که در کوه رفتن آثوربان در اینجا همانند غارنشینی زاهدان و راهبان برای دوری گزیدن از مردم و خلوت نشینی باشد، بلکه متولیان دین برای نزدیکی بیشتر به آسمان به عنوان خدایشان، در غارها و برفراز کوه‌ها سکنی می‌گرفته‌اند. دیگر صفت روشن است که برای خدا به کاربرده‌است که دقیقاً همان معنی واژهٔ دیو است که به معنی روشن و تابان، صفت آسمان است. کلیدواژهٔ سوم، پرستش است به معنی مراقبت‌کردن. ظاهراً در کاربرد فوق، آثوربانی که در کوه برای نزدیکی به آسمان که خدا است، سکنی می‌گیرد، برای مراقبت و پرستاری از آسمان (خدا) است و پرستیدن به معنای اصلی خود یعنی پرستاری و

مراقبت، به کار رفته، نه به معنی عبودیت امروزین. در زبان فارسی امروزین، واژۀ پرستار هنوز در همان معنی کهن به کار می‌رود.

دربارۀ چرایی عدم پرستش دیوان و تضاد ایرانیان با دیگر قبایل هند و اروپایی، دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد: ۱-اینکه ایرانیان از بین دو گروه ایزدان آریایی، اهوره-ها را پرستیدند و هندی‌ها چون دیگر هند و اروپاییان، دیوان را. ۲-پرستش دیوان در زمان رواج، به خاطر ترس از آن‌ها بوده است. ۳-بعضی پژوهشگران، اهوره‌ها را خدایان قبایل کشاورز و دامدار و دیوان را خدایان قبایل راهزن می‌دانند (غفوری، ۱۳۹۳: ۲۹۰ – ۲۶۹). ۴-عده‌ای دیوان را بومیان ایران پیش از ورود آریائیان می‌دانند (حیدری و عزیزی، ۱۳۹۴: ۳۳- ۹؛ گلی، ۱۳۸۶: ۱۷۲- ۱۵۳).

نخستین بار رویارویی زرتشت با دیوان بازمی‌گردد به افسانه‌ای دربارۀ زایش وی که در «گزیده‌های زادسپرم» بدان اشاره شده است که در همان شبی که زرتشت متولد شد، اهریمن سپاهیانی آراست و با دو هزار دیو آماده نبرد شدند (وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۵۷). اهریمن هنگامی که به یاری دیوان، برکشتن زرتشت دست نمی-یابد، اکومن را برای سویه دادن به اندیشۀ زرتشت می‌فرستد. (همان) همین روایت دینی هم نشان می‌دهد که دیوان، خدایان مسلم پیش از زرتشت هستند.

دربارۀ عمومیت پرستش دیوان در زمان زرتشت آمده‌است که «زرتشت نزد گروهی از دانشمندترین‌ها آمد. پرسید چه چیزی بیش‌تر به فریاد روان می‌رسد؟ گفتند به فکر درویشان بودن و... دیوان را ستودن. آنگاه وی درویشان را پرورد و... اما دیوان نستود» (همان: ۶۵).

بخش‌های اول شاهنامه که دیوان مسائل مثبت و تمدن‌سازی مانند خط، به ایرانیان از طریق شاهان می‌آموزند، یادگار دوران پیش از انقلاب دینی زرتشت است که با وجود باورهای دیوستیز بعدی، هنوز هسته واقعی آن یعنی دیو پرستی آشکار است:

نبشتن به خسرو بیاموختند　　دلش را چو خورشید بفروختند
نبشتن یکی نه چه نزدیک سی　　چه رومی و چه تازی و پارسی
چه سغدی و چینی و چه پهلوی　　نگاریدن آن کجا بشنوی
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۷/۱)

در داستان جمشید نیز دیوان خانه‌سازی را به وی می‌آموزند:

به سنگ و به گچ، دیو، دیوار کرد　　به خشت از برش هندسی کار کرد

چو گرمابه و کاخ‌های بلند　　چو ایوان که باشد پناه از گزند
(همان: ۴۳)

همچنین این همراهی دیوان با شاه ایران را در ابتدای داستان جمشید نیز می‌توان به اشاره دید که باز نشان از گرایشات دیوپرستی در این دوران است:

زمانه برآسود از داوری　　به فرمان او دیو و مرغ و پری
(همان: ۴۱)

در گاهان نخستین‌بار که نام دیوان ذکر شده از آنان با «منش زشت» نام برده است. «ای دیوان شما همه از تبار «منش زشت»ید و آن کسی که دیرزمانی شما را می‌پرستد از دروغ و خودستایی است و هم از این رو است که بدین کردار فریبکارانه‌تان در هفت بوم جهان به بدی نام‌بردار شده‌اید. بدین‌سان شما اندیشه مردمان را چنان آشفته‌اید که بدترین کارها را می‌ورزند و از دوستان دیوان شناخته می‌شوند» (اوستا، ۱۳۸۱: ۲۳/۱).

در زندگی‌نامه‌های زرتشت نیز به مخالفت و نبرد وی با دیوان و جادوان یا دیوپرستان به عنوان فردی انقلابی، از همان آغاز کودکی به فراوانی یاد شده (وزیدگی های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۶۶- ۵۵).در شاهنامه در ذکر مخالفت زرتشت با دیوان آمده است:

خجسته پی‌ای نام او زردهشت کز آهرمنی دست گیتی بشست

(فردوسی،۱۳۹۳ : ۵/ ۸۰)

در اولین وصف زرتشت در بیت آغازین به صراحت آمده است «کز آهرمنی دست گیتی بشست» که این مسئله اتفاقی نیست یعنی اولین و مهم‌ترین کار زرتشت کنار زدن دیوان از عالم خدایی است؛ اما چرا و بر اساس چه ضرورتی؟ دربارهٔ دلیل مخالفت زرتشت با دیوان به عنوان خدا، لازم است به متولیان دین دیوپرستی و خویشکاری آنان اشاره شود.

در گاهان از کرپ سخن به میان آمده که در واقع همان کسانی هستند که در وزیدگی‌های زادسپرم هم به صورت جادو و هم به صورت کرپ بدان‌ها اشاره شده است. «در پهلوی کرب (karb) به پیشوایان دینی مخالف زرتشت گفته می‌شود که دشمن‌ترین دشمنان او بودند.... در سانسکریت کلپه (kalpa) به معنی اجراکننده و مراقب شعائر و آداب و رسوم مذهبی است» (اوستا، ۱۳۸۱: ۲/ ۱۰۳۱).

«نام گِرِهم (قربانی کننده جانوان) با کرپ‌ها همراه آمده و زرتشت آنان را نکوهیده است که خود و پیروانشان با خروش و شادمانی چارپایان را قربانی می‌کنند» (همان: ۱۰۴۵/۲) و این نشان می‌دهد که گِرهِم و کرپان به عنوان آداب دینی، چارپایان را با آیین‌های خاص و اوراد، قربانی می‌کرده‌اند. «این نوع قربانی‌های آیینی به همراه آوازهای مذهبی را در سراسر نقاط دیگر جهان نیز می‌توان سراغ گرفت» (ر. ک. مصطفوی، ۱۴۰۰: ۵۰ و ۷۶ و ۸۱؛ دورکیم، ۱۳۸۶: ۴۶۱ و ۴۸۷؛ الیاده، ۱۴۰۰: ۳۱۹).

از دیگر گروه‌های متولی دین پیشازرتشت به عنوان جادوان یاد شده است که همان کرپان بوده‌اند که در شرح زندگی زرتشت بدان‌ها فراوان اشاره می‌شود. پس از

زایش زرتشت و خنده هنگام زایش وی، پدرش برای پرسیدن این موضوع، باز به جادوگران مراجعه می‌کند که به خویشکاری دینی جادوان بازمی‌گردد: «دیگر روز پوروشسب (پدر زرتشت) رفت و از جادوگرانی که در آن جای به افراه داشته می‌شدند، (با آن‌ها مشورت می‌شد) پرسید که چیست اگر کودک در هنگام زایش بگریند و چیست اگر بخندند» (وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۵۸). همچنین در داشتن جایگاه برتر دینی جادوان در گزیده‌های‌زادسپرم آمده است که «آن جادو از پوروشسب جان زرتشت را... خواست. ...پوروشسب زرتشت را گرفت و ...به کرپ داد که آنچه خواست تو است، با او بکن» (همان: ۵۹). همچنین دربارهٔ نقش دینی کرپان (جادوان) آمده است که «روزی «دورسرو کرپ» به خانه پوروشسب آمد. پوروشسب یک جام شیر اسب پیش او نهاد و گفت که: فراز یز (دعا بخوان). زرتشت با پوروشسب پیکار کرد که من یزم. پوروشسب گفت که او (دورسرو) این را ورد و دعا خواند و تا سه بار در این باره مجادله کردند. زرتشت برخاست و پای راست خویش بر جام کوفت و بریخت» (همان: ۶۲).

از دلایل مخالفت زرتشت با دیوان به عملکرد منحط و تباه کنندهٔ متولیان دین آن روزگار بازمی‌گردد که جادوان و کرپان متولی آن بودند و دیوان خدایش؛ یعنی به دلیل اعمال بد کاهنان مذهب دیوپرستی، حمله زرتشت متوجه خدایان دین آن‌ها یعنی دیوان می‌شود و در این جا است که دیوان را با چنان پیروان منحطی شایسته پرستش نمی‌بیند. در گاهان در این‌باره می‌گوید که ای مزدا آیا دیوان هرگز خدایانی خوب بوده‌اند؟ آنان‌که می‌بینند که جادوان و کرپان سبب ویرانی جهان شده‌اند (اوستا، ۱۳۸۱: ۵۰/۱). زرتشت به دیوان می‌گوید که دوستان شما افکار مردمان را آشفته کرده‌اند که مردمان کارهای بد می‌کنند (همان: ۲۴). وی دیوان را دارای «منش زشت» توصیف می‌کند (همان).

محور بسیاری از مخالفت‌های زرتشت با دیوان و کرپان و کویان، ساختن زندگی بد برای مردم و محروم کردنشان از زندگی خوب دنیوی است. وی همچنین در همین مورد و بنا به خراب شدن خرد زندگی (عقل معاش) مردم با پیروی از دستورات دیوان و کرپان می‌گوید که آموزگاران بداندیش با آموزش تباه و بد، سخنان ایزدی را تغییر می‌دهند و اندیشه معاش را تباه می‌کند (همان: ۲۵). «به راستی آنانند که زندگی را تباه می‌کنند. آنانند که دروندان را بزرگ می‌شمارند و زنان و مردان را از رسیدن به دهش ایزدی (نعمت خداداد) بازمی‌دارند» (همان: ۲۶).

این سخن زرتشت، بیان‌کنندۀ آن معنایی است که برای جادو در سانسکریت وجود دارد و به معنی زاهد دنیابریده هست و این افراد دیگر مردمان را نیز از بهره بردن از نعمات دنیوی، منع می‌کرده‌اند. سخنی از زرتشت در گاهان است که نشان از زهد آموختن مردم به وسیلۀ کرپان و جادوان است و می‌گوید که دانایان را به جرگۀ دروندان وارد می‌کنند (اوستا، ۱۳۸۱: ۲۵/۱). ویران کردن کشتزارها شاهدی بر دوری از کار و کشت و آبادانی است که راهبان و کاهنان و زاهدان آن دین ملزم به انجام آن بوده‌اند (همان: ۵۶). آنان که با گفتار خویش، باعث گسترش خشم و ستم می‌شوند و مردم را از کار بازمی‌دارند، زشت کارند (همان: ۶۹). کرپان به دنبال آباد کردن این دنیا نیستند. آنان با آموزش‌های بدخویش، آبادگران این جهان را تباه می‌کنند (همان: ۷۹)

سخنی از زرتشت در گاهان موجوداست که مفهومی قابل فهم، از نظر دنیاگریزی و دنیا ستیزی دارد و می‌گوید: «آنان بر آن شدند که از دروندان یاری خواهند و گفتند که زندگی باید به تباهی کشانده شود تا «دور دارندۀ مرگ» به یاری‌شان برانگیخته شود»(همان: ۲۶). ظاهرا امید به ظهور موعودی داشته‌اند که مرگ را از آنان دور می‌کند و برای همیشه به جاودانگی می‌رساند و برای تسریع در ظهور وی، باور داشته‌اند که این دنیا باید تباه و ویران شود. وی در ادامه یادآوری می‌کند که «به راستی که کرپان

و کوی‌ها به دست همانان که هیچ گاه زندگی و فرمانروایی آزاد برایشان روا نمی-داشتند (یعنی به دست مردم عادی) تباه خواهند شد» (همان: ۲۷) وی در واپسین بندهای گاهان برای مردمی که با آموزش‌های کرپان و کوی‌ها، زندگی سعادتمند دنیوی به دور بودند، وعده بازگشت به شادی و خشنودی می‌دهد که «اما در پرتو فرمانروای نیک، رامش به زنان و مردان در خانمان‌ها و روستاها بازمی‌گردد» (همان: ۸۷). پس مشخص می‌شود که روش دنیاگریزی و دنیاستیزی پیروان آیین دیوپرستی یا همان جادوان و کرپان و کوی‌ها که سبب بی‌توجهی به دنیا و ویرانی دنیا به دلیل نپرداختن به امور دنیوی شده بود، مورد نقد شدید زرتشت قرار می‌گیرد و وی برای داشتن یک زندگی دنیوی معمولی و خوشبخت برای مردمان، به جنگ دین زمان خود و کرپان و جادوان و کویان و در رأس آن دیوان می‌رود و موفق می‌شود آیین کهن با خدایان آن را منسوخ کرده و شیوه‌ای از زیست دنیوی بر مبنای آبادان کردن دنیا با خدایی که در تقابل با دیوان بود پایه‌گذاری کند.

۲ـ۲. جادو

واژهٔ جادو در معنای امروزین، به باورها و رفتارهایی می‌گویند که انسان‌ها به وسیلهٔ آن به کنترل محیط می‌پردازند (باجلان‌فرخی، ۱۳۹۲: ۳۲۹). تایلور می‌گوید: جادو یعنی یک ارتباط خیالی را اشتباهاً به جای یک ارتباط واقعی گرفتن است (فروید، ۱۳۸۵: ۱۳۱-۲). فریزر می‌گوید که جادو به دو بخش تقسیم می‌شود: نخست اینکه هر شیء مانند خود را تولید می‌کند و دوم اینکه چیزهای دارندهٔ تماس پس از قطع تماس‌شان بر هم تأثیر می‌گذارند. نوع اول قاعدهٔ شباهت و دومی قانون سرایت است (فریزر، ۱۳۸۸: ۸۷). می‌توان گفت که جهان‌بینی جادویی تسری احساسات و انگیزه‌های انسان به هستی مادی است (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۹-۲۴۸).

دورکیم جادو را برآمده از تفکر اسطوره‌ای می‌داند: «جادو چنانکه فریزر تصور کرده یک امر نخستی که این گویا فقط شکل مشتقی از آن است، نیست. برعکس هنر جادوگر و دستورالعمل‌های بنیانی آن زیر نفوذ و افکار دینی است که شکل گرفته است و فقط در مرحله ثانوی است که این دستورها در باب مناسباتی که اساساً غیردینی‌اند به کار بسته شده‌اند» (دورکیم، ۱۳۸۶: ۵۰۰).

۲-۲ـ۱. جایگاه اجتماعی و خویشکاری جادوان دین پیشازرتشت

جادو در شاهنامه جایگاه متفاوتی دارد؛ هم برای افراد مثبت به کار می‌رود و هم برای افراد منفی. همین اصل مهم ما را به معنای کهن جادو رهنمون می‌شود. آنچه که مسلم است کاربرد و معنای جادو در شاهنامه و منابع آن با کابرد امروزی آن متفاوت است. «یکی از نیروهای متافیزیکی در شاهنامه، جادو و جادوگری است. در شاهنامه جادو به عنوان نیروی ماوراءطبیعت و تسخیرکننده طبیعت، اشیاء و انسان آمده است. ارجاسب، افراسیاب، کیخسرو، فریدون، زرتشت، شاه مازندران، ضحاک و زال، بازور، بیدرفش، نامخواست از جمله کسانی هستند که به جادو منتسب شده‌اند. این کلمه و مشتقاتش در شاهنامه ۱۴۸ بار به کار رفته است و در معنای فریب و نیرنگ است... کسانی مانند رستم، فریدون، کیخسرو و اسفندیار و رهام جادوکش معرفی شده‌اند. فریدون و کیخسرو هم جادوکش هستند و هم جادوگر» (رحمانی و همکاران، ۱۳۹۲: ۵۴- ۳۳).

از دیگر موارد قابل اعتنا در این مقام، رویهٔ کلی جادوان به عنوان کاهنان دین پیش از زرتشت است که افرادی بریده از خلق و دارای زندگی زاهدانه معرفی شده‌اند (Monier-Williams, M 1899 ذیل jadu). واژهٔ جادو از اصلی هندوایرانی برآمده و هم ریشهٔ آن در سانسکریت یاتو (Yatu) است و نکتهٔ قابل توجه این است که اصل این واژه، یاتَویا (Yatavya) است «مونیر ویلیامز» در فرهنگ سانسکریت – انگلیسی

خود در ذیل آن آورده است: «ناجی، وقف شده، کسی که شهوت را کنار گذاشته و دنیا را ترک کرده است» (همان: ذیل واژه یاتو Yatu). در وندیداد ۱۸ بند ۵۵ آمده است: «پس از آن ما که دئو هستیم، چون چهار قدم بردارد، زبان و قوت را ضایع می‌کنیم پس از آن، او (زرتشت) با خشنودی، پرهیزگاری جهان جسمانی را تباه کند» (منتظری، ۱۳۸۹: ۲۹). در این روایت وندیداد، زرتشت را ویران‌کننده پرهیزگاری یا همان زهد جهان جسمانی می‌داند.

با توجه به تحلیل بافت فرهنگی و این معنای اخیر از جادو که روحانیان منزوی از دنیا و راهب و زاهد آیین قبل از زرتشت است، می‌توان نوعی کنش‌های موجود در دین زرتشت را به دلیل تضاد با این نوع اندیشه تبیین کرد. یکی از اصول اساسی آیین زرتشت، در واکنش و تقابل به چنان مشی زیستی زاهدانه جادوان، اصرار به جوانب زیست دنیوی و مادی اعم از خوب خوردن، خوب فرزند آوردن و توجه به سلامتی تن و پرداختن افراطی به زوایای زندگی مادی است. در بخش‌هایی از وندیداد به این اصول مهم و توصیه‌های زیستی به صراحت اشاره می‌شود. در جایی که زرتشت از اهورامزدا می‌پرسدکه ای دادار! دومین جایی که سبب شادکامی زمین شود، کجاست؟ اهورامزدا پاسخ می‌دهد: جایی که در آن گله‌ای گاو، کدبانویی، فرزندانی و ... بپرورند» (اوستا، ۱۳۸۱: ۶/۲- ۶۷۵). همچنین اهورامزدا در پرهیز از عدم آبادانی زمین می‌گوید که زمین غیر کشتزار و بدون بذر و همچنین دوشیزه‌ای بی‌فرزند مانده باشد، ناشادکام است (همان: ۲/ ۶۸۱).

براساس شواهدی از شاهنامه و متون دیگر، برمی‌آید که زرتشت خود نیز پیش از قیام علیه دین رایج و شوریدن بر شیوهٔ کاهنان آن دین، از جادوان یا کاهنان بوده است. «نیبرگ (در شرح واژه مَگَه) از اجتماع زرتشت و یارانش، تصور یک گروه شمنی دارد و می‌گوید واژهٔ «مگه» در اصل به معنای گروه خوانندگانی بوده است که در

انجمن گاهانی سرود می‌خوانده‌اند... و هنگامی‌که این سرودخوانی آیینی فراموش شده، به معنی جای راندن دیوان درآمده است»(همان: ۱۰۵۵).

ارجاسب وی را دوبار جادو می‌خواند که در برابر دین کهن، آیینی نوین بازگشوده است:

یکی جادو آمد به دین آوری — به ایران به دعوی پیغامبری
...به دوزخ درون دیدم اهرمنا — نیارستمش گشت پیرامنا
...همه پیش آن دین پژوه آمدند — از آن پیر جادو، ستوه آمدند
...نشست اندر ایران به پیغامبری — به کاری چنان یافه و سرسری

(فردوسی، ۱۳۹۳، ۸۶/۵)

ظاهراً ظهور و قیام زرتشت، علیه دین سابق و کاهنانش به نام جادوان، یک انقلاب دینی از درون است؛ همان تحولی که با ظهور «لوترکشیش» در آیین مسیح اتفاق افتاد و مذهب پروتستان را پایه‌گذاری کرد.

۲-۲-۲. جایگاه شاه–کاهن/جادو

در ابتدا ضروری است به مفهوم آن جایگاه اجتماعی بسیار کهن در جامعه ایرانی پیش از زرتشت که در آثار زرتشتی به نام کرپ، کوی و جادو شناخته می‌شود، پرداخته شود. براساس متون آیین زرتشتی، در ابتدا زرتشت برای برپاکردن آیین خویش، با متولیان آیین رایج آن روزگاران که در آن متون زرتشتی و شاهنامه، اغلب به جادو(گر) مشهورند، مواجه بود و با این گروه به مبارزه پرداخت (ر. ک. وزیدگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵). از قرائن متنی چنین برمی‌آید که جادوان به عنوان متولیان آیین قبل از زرتشت در منطقهٔ زیست وی، دارای جایگاه والای اجتماعی بودند و اینکه در داستان زندگی زرتشت، ذکر شده است که حتی پدر وی، حرف جادوان را پذیرفت و برای هلاکت فرزند نوزاد خویش، با آن‌ها هم‌داستان شد، تأییدی بر آن جایگاه برتر اجتماعی صاحبان این پیشه دینی است؛ اما به دلیل گذر زمان و مخصوصاً با یادکردهای منفی

از جادوان در متون دینی زرتشتی، وجههٔ اجتماعی این طبقه اجتماعی سقوط کرد و واژهٔ جادو و جادوی نیز بار معنایی منفی به خود گرفت و تاکنون نیز با بار معنایی منفی به کار می‌رود.

«بهار کوی را فرمانروا – روحانی ترجمه کرده است و یادآور شده که از قرار معلوم در زمان زرتشت این واژه به معنی رئیس–کاهن عشیره‌های آریایی بوده است. در وداها کوی به معنی شاعر سروه‌های مذهبی بوده که به حافظه سپرده می‌شده است. همچنین عنوانی بوده است برای کاهنان خدای سومه» (اوستا، ۱۳۸۱: ۱۰۳۶/۲). براساس تحول اجتماعی‌سیاسی بسیاری از جوامع مخصوصاً هند و اروپایی، مرحلهٔ گذر اجتماعات بشر از قبیله به جامعه، مستلزم تغییر جایگاه رؤسای قبایل که جادوگر بودند به جایگاه پادشاهی بود که هم مانند جادوگران متولی امور دینی بودند و هم متولی امور اداری و نظامی بودند (ر. ک. بهار، ۱۳۷۸: ۴۳۴ و۵۰۰ و ۵۰۵؛ الیاده، ۱۳۹۹، ۱/ ۸۱ و۴۴۱). فریزر معتقد است که در جوامع نخستین، شاه کارکرد دوگانه جادوگر و کاهن دارد. او برای مهارتش در جادو و مذهب به قدرت می‌رسد (فریزر، ۱۳۸۸: ۸۵). وی اذعان دارد که در اغلب نقاط جهان، این وحدت مقام شاه –کاهن دیده می‌شود. «یگانگی عنوان شاهانه با وظیفه کهانت در ایتالیا و یونان باستان رایج بود» (همان: ۸۳). «در آسیای صغیر، پایتخت‌های مذهبی بزرگ گوناگونی وجود داشت ... و کاهنان بر آن فرمانروایی داشتند و مانند پاپ‌های روم در قرون وسطی قدرت دنیوی و روحانی را یک جا داشتند. زولا و پسینوس از جمله این شهرهای پر از کاهن بودند... امپراطوران چین قربانی‌های عام را انجام می‌دادند... سلطان ماداگاسکار کاهن اعظم قلمرو خود بود... بین ماتابل‌ها، شاه، کاهن اعظم است ... در آن ایام الوهیتی که در شاه متجلی است فقط حرف خالی نبود و از اعتقادی ژرف برمی‌خاست» (همان: ۸۴). در شاهنامه این مرحله تکاملی اجتماعی را می‌توان از عهد جمشید در شاهنامه سراغ گرفت.

منم گفت با فره ایزدی همم شهریاری و هم موبدی
(فردوسی۱۳۹۳: ۴۱/۱)

همچنین گشتاسپ در آغاز شاهی خود، به کارکرد دوگانه اداری ـ نظامی و دینی خود اشاره می‌کند:

بدان داد ما را کلاه بزرگ که بیرون کنیم از رمه شیر و گرگ
(همان: ۷۸/۵)

در ابیات فوق به کار بردن کلاه بزرگ، می‌تواند یک کلیدواژه مهم باشد برای اشاره بدان دوره که نماد نقش دینی اداری پادشاه است و نمی‌توان آن را به سادگی استعاره از تاج شاهی دانست، بلکه احتمالاً نماد جادوشاهان دورهٔ گذر تمدنی از دورهٔ جادویی به دوران پادشاهی است. طبق نظر مهرداد بهار، داستان گشتاسب، دربردارندهٔ وقایع اجتماعی و تضادهای طبقاتی در خود است (اوستا، ۱۳۸۱: ۱۰۴۶/۲).

ارجاسب نیز نامه خود به گشتاسب را به دست دو جادو که ظاهراً از بزرگان دینی عهد بوده‌اند، می‌فرستد که بتوانند گشتاسب را به آیین پیشین بازگردانند:

یکی نام او بی درفش بزرگ گوی پیر و جادو ستنبه سترگ
دگر جادوی نام او نامخواست که هرگز دلش جز تباهی نخواست
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۸۸/۵)

در ابیات فوق نکته قابل تأمل، نفر اول نامه‌بر هست به نام بی‌درفش با صفت بزرگ؛ «بی» در اول نام وی با بغ هم‌ریشه است به معنی خدا که این تکواژ را در ترکیب «بی‌دخت» (به معنی الهه یا خدابانو) هم می‌توان دید. بی‌درفش به معنای «پرچم خدا» یا عنوانی مانند «نشانه خدا» نشان‌دهندهٔ جایگاه مذهبی وی است و بزرگ نیز تاییدکنندهٔ این نظر است که از جادوان بزرگ یا کاهنان اعظم آن کشور بوده است. صفت پیر و جادو و ستنبه و سترگ در مصرع دوم، همه نشان از جایگاه اداری-دینی

وی دارد. همراه وی جادوی نیز به نام نامخواست از بین جادوان حکومتی انتخاب شده است و شاید انتخاب این افراد برای مناظره با زرتشت بوده که از نظر ارجاسب، خودش جادو(گر) است.

۲-۲-۳. جادو-پزشک

از نخستین گروندگان به زرتشت در شاهنامه، پزشکان هستند. دلیل آمدن نام آن‌ها این است که همان جادوان آیین قبل‌اند که وظیفهٔ پزشکی نیز بین مردم بر عهده داشته‌اند. در متون دینی مأخذ شاهنامه، برای پرهیز از نام جادو (به عنوان مبلغ مذهبی با رویکردی غیرمنفی) از واژهٔ پزشک (ضمن دارا بودن همان پیشه اما با نمود مثبت) استفاده شده است به همراه گندآوران یا همان سپاهیان و کاربرد این دو در کنار همدیگر اشاره به جایگاه دو رویه شاه -موبد دارد:

سران و بزرگان هر کشوران　　پزشکان دانا و گندآوران
همه سوی شاه زمین آمدند　　ببستند کستی به دین آمدند
(فردوسی، ۱۳۹۳: ۸۱/۵)

«جادوگری در اموری مانند پزشکی و درمانگری نیز کاربرد داشت. در روزگاران کهن مردم را با جادوگری و روش‌های آن که تقریباً در همه جای جهان شبیه بود، درمان می‌کردند. در جادو درمانگری، معمولاً رئیس یا ریش سپید قبیله با کار درمانگری می‌پرداخت. (امینی پور، ابومحبوب، ۱۳۹۶: ۱۳۷ -۹۹). در شرح زندگی زرتشت نیز اشاره به خویشکاری پزشکی جادگران شده است که در نزدیکی آنجا جادوگری به نام سترگ بود که پزشکی متخصص بود به امید یافتن سلامتی به قصد دیدار وی به راه افتاد (وزیدیگی‌های زادسپرم، ۱۳۸۵: ۵۶). همچنین هنگام تولد زرتشت نیز گفته شده که هفت جادوگر بر حسب وظیفه پزشکی-مامایی خود بر بالین زائو نشسته بودند

(همان: ۵۷). پوروشسب به زرتشت گفت: «اکنون خل و دیوانه‌ای. باید که به سوی کرپان روی تا ترا درمان کنند» (همان: ۶۱).

۲-۳. قلمرو جغرافیایی وقایع زمان ظهور زرتشت

از دیگر موارد پیوند جادو و دیو و زرتشت و سیاست، می‌توان به جایگاه وقوع حوادث آن دوره و تأکید بر کشمیر و سرو مقدس کاشته شده در آن منطقه اشاره کرد که این سرزمین حد فاصل بین قلمرو ایران و هند بوده است و به نوعی جداکننده تمدنی واحد بوده که بدان هند و ایرانی می‌گویند؛ قومی که سال‌ها با یک دین و فرهنگ در کنار یکدیگر می‌زیسته‌اند اکنون در معرض جدایی فرهنگی و تمدنی قرار گرفته‌اند و سرزمین واسط و حایل را در سرحد مرز مشترک قرار داده‌اند.

نخست آذر مهر برزین نهاد — به کشمر نگر تا چه آیین نهاد
یکی سرو آزاده بود از بهشت — به پیش در آذر اندر بکشت
نبشتش بر آن زاد سرو سهی — که پذرفت گشتاسب دین بهی
(فردوسی،۱۳۹۳ : ۴/۵ -۸۲)

البته کشمیر و جایگاه جغرافیایی آن می‌تواند با منشأ و مولد اولیه گشتاسب نیز در پیوند باشد. آنچه مسلم است همهٔ محققان، زبان اوستایی را از مشرق ایران می‌دانند. پس رواج زبان اوستایی و همچنین منشأ زرتشت شرق ایران است. خانلری و شماری دیگر از پژوهشگران چون تفضلی، اومر و... بر این باورند که زبان اوستایی یکی از لهجه‌های شرقی ایرانی است (ناتل خانلری، ۱۳۴۷، ۶۴/۱؛ صفا، ۱۳۵۵: ۱۰؛ اورمر، ۱۳۹۰: ۹؛ یمین، ۱۳۸۲: ۱۱؛ رضائی باغ بیدی، ۱۳۹۹: ۲۸- ۲۷؛ دبیرمقدم، ۱۳۹۳، ۹۵/۱؛ فرشیدورد، ۱۳۸۷: ۳۹) و همچنین جلیل دوستخواه که زبان اوستا را، زبان یکی از سرزمین‌های خاوری ایران می‌داند (رهین، ۱۳۸۸: ۱۶۰)؛ زیرا میان زبان اوستا و زبان سنسکریت قرابت وجود دارد. به همین دلیل می‌توان زبان اوستایی را زبان مشرق ایران دانست. (بهار،

۱۳۵۵: ۱۴/۱). ذبیح الله صفا معتقد است مکان‌های نام برده در اوستا همان مکان‌های شرقی است (صفا، ۱۳۵۵: ۱۰).

۲- ۴. تحولات سیاسی-دینی از زمان کیخسرو

نکته دیگری که می‌توان به عنوان بارقه‌ای از واقعیت در بین داستان‌ها و افسانه‌ها بدان اشاره کرد، شیوهٔ به شاهی نشستن لهراسپ است.

فرود آمد از نامور تخت عاج — ز سر برگرفت آن دلفروز تاج
به لهراسپ بسپرد و کرد آفرین — همه پادشاهی ایران زمین
...شگفت اندران مانده ایرانیان — برآشفت هر یک چو شیر ژیان
...ز پیش یلان زال برپای خاست — بگفت آنچه بودش به دل راه راست
...سر بخت آن کس پر از خاک باد — روان ورا خاک تریاق باد
که لهراسپ را شاه خواند به داد — ز بیداد هر کس نگیریم یاد
به ایران چو آمد به نزد زرسپ — فرومایه ای دیدمش با یک اسپ ...
نژادش نبینم ندیدم گهر — برین گونه نشنید کس تاجور...
چو بشنید خسرو ز دستان سخن — بدو گفت مشتاب و تندی مکن...
نبیره جهاندار هوشنگ هست — همان راد و بینادل و پاک دست

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۳۶۰/۴-۳۵۸)

همین نکته را در نامه ارجاسب به گشتاسب نیز می‌توان دید که می‌گوید کیخسرو، لهراسپ را بر فرزندان جمشید (ایرانیان) ترجیح داد:

تو فرزند آنی که فرخنده شاه(کیخسرو) — بدو داد تاج از میان سپاه
... ورا برگزید از گزینان خویش — ز جمشیدیان مر ورا داشت پیش

(همان: ۹۰/۵)

در دو بیت فوق واژۀ ایرانیان دارای بار معنایی ویژه است و زمینۀ فرهنگی خاصی را القا می‌کند که ظاهراً به قرینه محذوف در برابر غیرایرانی قرار داده شده است. ابیات فوق به صراحت غیر ایرانی بودن لهراسپ را می‌رساند، مخصوصاً اینکه کیخسرو برای وی نژادسازی می‌کند و تبار وی را از هوشنگ می‌داند. ابیات فوق گواه تاریخی روشنی است که یک گسست معنادار در روند پادشاهی ایرانیان ایجاد شده است و همین گسست نژادی شاهان در عهد گشتاسپ که فرزند این لهراسپ است، منجر به ظهور زرتشت و تغییر اساسی دین ایرانیان می‌شود. همچنین کناره‌گیری لهراسپ از پادشاهی- که در بلخ و «معبد نوبهار» از پادشاهی کناره می‌گیرد- نیز نخستین بار است که در شاهنامه و روند شاهی-دینی ایران اتفاق می‌افتد که نام یک معبد مقدس دینی و آن هم در نواحی شرقی و بخصوص بلخ برده می‌شود و همچنین شاهی معزول، در آن به امورات مذهبی می‌پردازد:

چو گشتاسپ را داد لهراسپ تخت — فرود آمد از تخت و بربست رخت
به بلخ گزین شد بدان نوبهار — که یزدان پرستان بدان روزگار
مر آن خانه را داشتندی چنان — که مر مکه را تازیان این زمان
بدان خانه شد شاه یزدان پرست — فرود آمد آنجا و هیکل ببست
بپوشید جامه پرستش پلاس — خرد را چنان کرد باید سپاس
بیفکند یاره فروهشت موی — سوی روشن دادگر کرد روی

(همان: ۷۶/۵)

پوشیدن پلاس و پیشه کردن زندگی راهبانه، شیوۀ عمومی متولیان دینی و کاهنان پیشازرتشت است.

همچنین ویژگی‌های شخصیتی و عملکردی کیخسرو که عامل به تخت نشستن یک فردی گمنام به پادشاهی پس از خود است، نیز قابل تأمل است. فاتح دولت آبادی

و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل انسان شناختی شخصیت کیخسرو در شاهنامه بر اساس نظریه عمومی جادو» با روش تحلیل بافت، اثبات می‌کنند که کیخسرو، شخصیتی دارد از طیف کسانی که در ایران و اقوام هند و ایرانی پیش از زرتشت، با جادو شناخته می‌شوند و این صنف جادو، روحانیان، متولیان و کاهنان آیین هند و ایرانی پیش از زرتشت بوده‌اند که به دلیل جایگاه دوگانه موبد-شاه بالاترین مقام سیاسی هر قوم و قبیله و ملت نیز در اختیار داشته‌اند. به دلیل همین جایگاه دینی کیخسرو هست که عده‌ای را به گمان داشتن شخصیت عرفانی برای وی می‌اندازد و آنچه بعضاً در این‌باره گفته می‌شود، بازنمود اعمال کیخسرو به واسطه کهانت وی است. با توجه با اینکه وی شخصیت دینی داشته است و بخشی از نژادش نیز به سرزمین ارجاسپ یا افراسیاب بازمی‌گردد، می‌توان این احتمال را داد که با توجه به شناخت جامعه وی از باورهای آن دین مزبور، آگاهانه با به شاهی نشاندن لهراسپ - که وی نیز ظاهرا نزدیک به چنین باورهایی بوده است که پس از کناره‌گیری از شاهی معبدنشین می شود- بازنمود آیین پیشازرتشت است.

۲ـ۴ـ ۱. تأثیر سیاسی و استقلال جغرافیایی انقلاب دینی زرتشت

انقلاب دینی زرتشت سبب شد که دیوان از عالم خدایی ایرانیان کنار زده شوند و اسوره‌ها که پیش از آن، به عنوان خدایان منفی یا ضدخدایانی بودند، جای آن‌ها را گرفتند و یکی از آنان به نام اهوره (اسوره) مزدا در رأس خدایان ایران قرار گرفت. این تغییر به جایی رسید که در کتیبه‌های هخامنشی فقط شاهد ستایش اهورامزدا به عنوان خدا هستیم(ر. ک. شهبازی و اقبالی، ۱۴۰۲: ۳۹). همین تغییر اساسی و ریشه‌ای، به دلیل اینکه ایرانیان را از دیگر اقوام هند و اروپایی جدا و درنتیجه مستقل می‌کرد، مورد استقبال حاکم وقت آن زمان یعنی گشتاسب، قرار گرفت و با حمایت کامل از

این تغییر، خود نیز از حالت یک پادشاه فرعی که خراجگزار ارجاسب تورانی بود، خارج شد و به استقلال و جایگاهی برتر رسید.

در شاهنامه در ابتدای به شاهی نشستن گشتاسپ، اشاره‌ای به خراجگزار بودن وی به ارجاسپ تورانی می‌شود.

گزیتش بدادند شاهان همه — نشستش دل نیک خواهان همه
مگر شاه ارجاسب توران خدای — که دیوان بدندی به پیشش به پای
گزیتش نپذرفت و نشنید پند — اگر پند نشنید ازو دید بند
وزو بستدی نیز هر سال باژ — چرا داد باید به هامال باژ

(فردوسی، ۱۳۹۳: ۷۹/۵)

آنچه در این بخش از شاهنامه، توران خوانده می‌شود، محل اسکان اولیه اقوام هند و ایرانی است و خراج‌گزاری اقوام ایرانی بدان‌ها نیز در همین چارچوب واقعیت تاریخی می‌گنجد. همچنین پس از پذیرفتن دین زرتشتی به وسیلهٔ گشتاسپ، وی از طرف زرتشت مورد خطاب قرار می‌گیرد که پس از تغییر دین، خراج‌گزاری به ارجاسپ و تابعیت وی، نیکو نیست و از آن شاه باید قطع ارتباط کرد تا استقلال سرزمینی به دست آید:

به شاه کیان گفت زرتشت پیر — که در دین ما این نباشد هژیر
که تو باژ بدهی به سالار چین — نه اندر خور دین ما باشد این

(همان: ۸۴)

این نپرداختن خراج که به منزلهٔ سرکشی و تمرد از حکومت مرکزی و اعلان استقلال است، با تغییر دین صورت می‌گیرد و از زبان ارجاسب بدین شکل بیان می‌شود:

یکی نامه باید نبشتن کنون — سوی آن زده سر ز فرمان برون
مرو را بگفتن کزین راه زشت — بگرد و بترس از خدای بهشت

مر آن پیر ناپاک را دور کن بر آیین ما بر، یکی سور کن
(همان: ۸۷/۵)

در نامهٔ ارجاسب به گشتاسب که بعد از تغییر دین به وی نوشته شده است به یگانگی آیین هر دو ملت اشاره می‌شود (همان: ۹۰ – ۸۹). شبیه چنین تغییر دینی یا مذهبی در دوران تاریخی تمدن ایرانی هم می‌توان مشاهده کرد که سبب استقلال کامل ایران از دیگر بخش‌های مسلط فرهنگی و سیاسی شد و آن نیست جز تغییر مذهب ایران از تسنن به تشیع در دوران صفویه و اصرار و ایستادگی شاهان صفوی برای این تغییر که مذهب رسمی را چنان تغییر دادند که در مقابل مذهب رسمی و جاری دیگر بخش‌های تمدن اسلامی قرار گرفت و نتیجه آن، استقلال کامل سیاسی و جغرافیایی ایران از بدنه جهان اسلام شد.

۳.نتیجه گیری

در پاسخ به پرسش اول که دلایل کاربرد واژهٔ جادو برای افراد مثبت و نیمه مقدس و مقدس در شاهنامه چیست؟ باید گفت بر اساس پژوهش در معنای واژه دیو و جادو در شاهنامه و بررسی بافت فرهنگی آن، مشخص شد که جادو در بستر فرهنگی پیشازرتشت، در کنار دو اصطلاح دیگر اوستایی یعنی کرپ و کوی دارای یک کارکرد و بار معنایی مثبت بوده است و عموماً به کاهنان دین پیش از زرتشت و روحانیانی زاهد و دنیاگریز اطلاق می‌شده است. جادوان به دلیل روش دنیاگریزی، روی‌گردانی از دنیا را بین مردم نیز تبلیغ و ترویج می‌کرده‌اند و ظاهراً در این روش زاهدانه خود و گسترش این رویه دنیاگریزانه در بین مردم، سبب ویرانی دنیا و زندگی دنیوی شده و زندگی مردم به سختی و دشواری و تباهی رسانده است. مبارزه زرتشت با رویکرد دنیاستیزانه جادوان، سبب شد تا در دین زرتشت، به مظاهر زندگی دنیوی توجه بیشتر

شود و به دلیل این پیکار فرهنگی، کم‌کم اصطلاح جادو، در آیین زرتشت، بار معنایی منفی گرفت. در شاهنامه شاهد هر دو بار معنایی و کارکردی مثبت و منفی این واژه هستیم که به دلیل گستره زمانی شاهنامه است که از کهن‌ترین ادوار تا دوران تاریخی را در برمی‌گیرد.

در پاسخ به پرسش دوم که ارتباط تحول معنایی واژگانی مانند جادو و دیو با انقلاب دینی زرتشت چیست؟ می‌توان به طور خلاصه اشاره کرد که مبارزه زرتشت به شیوهٔ زندگی زاهدانه جادوان، سبب شده است تا زرتشت تحولات خود را بسیار بنیادی در پیش بگیرد و سرمنشأ این روش زندگی زاهدانه را که خدایان مورد پرستش این طیف از روحانیان مذهبی، یعنی دیوان بودند، نیز مورد هجمه قرار دهد و برای عدم بازگشت روش‌های دین گذشته، تقصیرات را از خدایان آنان ببیند و اقدام به انقلابی در حوزه باورهایی الوهی کند و دیو در آیین زرتشتی بار معنایی و کارکردی منفی به خود گیرد. در شاهنامه شاهد هر دو کارکرد مثبت و منفی دیو هستیم که به دوران پیش و پس از زرتشت بازمی گردد که نشانه‌های پیشازرتشتی هنوز در شاهنامه باقی مانده است.

با توجه به یافته‌های پژوهش فرضیه اول یعنی دلیل تغییر معنایی بعضی از عنوان‌های مقدس در دین زرتشت نسبت به دیگر جوامع هندو اروپایی هم مذهب با ایران، پیروزی زرتشت بر دین کهن بود که سبب شد عنوان‌های دینی قبل، بار معنایی منفی بگیرند، از جمله «جادو و دیو» تأیید می‌شود.

با توجه به نتیجه کلی پژوهش، فرضیه دوم یعنی «در شاهنامه، شاهد هر دو بار معنایی مثبت و منفی جادو و دیو هستیم که این مسأله به دلیل گسترگی زمانی حوادث شاهنامه است که از دوران نخستین خلقت و پیشازرتشت تا ادوار تاریخی را دربرمی‌گیرد» تأیید می‌شود.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) الیاده، میرچا (۱۴۰۰)، ***متون مقدس بنیادین از سراسر جهان***، ترجمه علامه، مانی. تهران: فراروان.

۲) --------- (۱۳۹۹)، ***تاریخ اندیشه‌های دینی***، ترجمه: صالحی علامه، مانی. تهران: نیلوفر.

۳) اورمر، خلیل‌الله (۱۳۹۰)، ***زبان دری، فارسی میانه و فارسی باستان***، کابل: آریانا.

۴) ***اوستا*** (۱۳۸۱)، جلد ۱ و ۲، گزارش و پژوهش: جلیل دوستخواه، تهران: مروارید.

۵) باجلان فرخی، محمد حسین (۱۳۹۲)، ***اسطوره و آیین***، تهران: افکار.

۶) بهار، محمدتقی (۱۳۵۵)، ***سبک‌شناسی (تاریخ تطور نثر فارسی)***، تهران: امیرکبیر.

۷) بهار، مهرداد (۱۳۷۸)، ***پژوهشی در اساطیر ایران***، تهران: آگه.

۸) دبیرمقدم، محمد (۱۳۹۳)، ***رده شناسی زبان‌های ایرانی***، تهران: سمت.

۹) دورکیم، امیل (۱۳۸۶)، ***صور بنیانی حیات دینی***، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: مرکز.

۱۰) رضائی باغ بیدی، حسن (۱۳۹۹)، ***تاریخ زبان‌های ایرانی***، تهران: سمت.

۱۱) رهین، رسول (۱۳۸۸)، ***سرگذشت زبان فارسی دری***، تهران: الهدی.

۱۲) صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۵)، ***سیری در تاریخ زبان‌ها و ادب ایرانی***، تهران: مرکز مطالعات و هماهنگی فرهنگی.

۱۳) ستاری، جلال (۱۳۷۸)، ***جهان اسطوره‌شناسی***، ج ۲. تهران: مرکز.

۱۴) فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، ***شاهنامه***، جلد۱ تا جلد ۵، به کوشش جلال خالقی مطلق. تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

۱۵) فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۷)، ***تاریخ مختصر زبان فارسی از آغاز تا کنون***، تهران: زوار.

۱۶) فروید، زیگموند (۱۳۸۵)، ***توتم و تابو***، ترجمهٔ ایرج پورباقر، تهران: آسیا.

۱۷) فریزر، جیمز جرج (۱۳۸۸)، ***شاخه زرین***،ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: آگاه.

۱۸) کاسیرر، ارنست (۱۳۷۸)، ***فلسفه صورت‌های سمبلیک***، ترجمه یداله موقن، تهران: هرمس

۱۹) مصطفوی، علی اصغر (۱۴۰۰)، ***اسطوره قربانی***، تهران: امید سخن.

۲۰) مکنزی، دیوید نیل (۱۳۷۹)، ***فرهنگ کوچک زبان پهلوی***. ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۱) مندوزا، فارست (۱۴۰۰)، ***جادوان، بدکارگان و دیوان***، ترجمهٔ انیس صائب، تهران: فرهامه.

۲۲)منتظری، سید سعیدرضا (۱۳۸۹)، ***زندیق و زنادیق***، قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

۲۳)*مهابهارات* (۱۳۵۸)، ترجمهٔ میرغیاث الدین علی قزوینی، تصحیح محمدرضا جلالی نایینی. تهران: کتابخانه طهوری.

۲۴)ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۷)، ***زبان‌شناسی و زبان فارسی***، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۲۵)نفیسی، سعید (۱۳۷۵)، ***فرهنگ فرانسه- فارسی***، تهران: صفی علیشاه.

۲۶)*وزیدگی‌های زادسپرم* (۱۳۸۵)، پژوهش محمدتقی راشد محصل، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۷)یمین، محمدحسین (۱۳۸۲)، ***تاریخچهٔ زبان پارسی دری***، کابل: دانشگاه کابل.

منبع لاتین

28) *Oxford Advanced Learners Dictionary* (2000), Londin: OxfordUniversity Press.

29) Monier-Williams, M. (1899), *A Sanskrit-English Dictionary*, London: OxfordUniversity Press.

ب: مقاله‌ها

۱) آسوده گندمانی، ندا و پروین و همکاران (۱۳۹۵)، ***«بررسی دین زرتشتی در شاهنامه فردوسی»***، فصل‌نامهٔ شعر و زبان معاصر، دورهٔ۱، شمارهٔ ۱، تیرماه، صص ۱۴- ۱.

۲) اتونی، بهروز (۱۳۹۰)، ***«جادو زیرساختی بنیادین در جهان‌بینی اسطوره‌ای»***، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۲، صص ۲۵۰ -۲۳۲.

۳) ارژنگی کامران و مبارک، وحید (۱۳۹۴)، ***«تحلیل نماد زن جادو در شاهنامه بر مبنای روانشناسی یونگ»***، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی بلاغی، سال سوم، شماره ۱۲، صص ۱۱۴ -۱۰۰.

۴) امینی پور، مریم و ابومحبوب، احمد.(۱۳۹۶). **«بررسی آیین شمنی و سایر جادوها در داستان رستم و اسفندیار»**، فصل‌نامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. سال۱۳، شمارهٔ ۴۷، صص ۱۳۶ -۹۹.

۵) جمشیدی، زهرا (۱۳۹۷)، ***«تأملی بر خویشکاری‌های زن در ایران باستان با نگاهی به شاهنامه»***، فصل‌نامۀ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورۀ۲، شمارۀ۲، صص ۱۶-۱.

۶) حیدری غلامرضا و عزیزی، فرح (۱۳۹۴)، ***«دیو در گذر متون تاریخی»***، همایش بین‌المللی جستارهای ادبی و زبانی و ارتباطات اجتماعی، تهران.

۷) رحمانی، اکرم و اقدامی معافی، علیرضا و همکاران (۱۳۹۲)، **«نیروهای متافیزیکی در شاهنامه»**، بهارستان سخن، شمارۀ ۲۶. صص ۵۴ -۳۳.

۸) زرشناس، زهره (۱۳۹۱)، ***«مفهوم دوگانه دیو در ادبیات سغدی»***، نامۀ فرهنگستان، سال ۷، شمارۀ ۳، صص ۱۴۸- ۱۴۰.

۹) سلامت باویل، لطیفه (۱۳۹۸)، ***«تحلیل اسطوره زال در شاهنامه بر اساس نظریات یونگ»***، فصل‌نامۀ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورۀ۲، شمارۀ ۳، صص ۶۱-۳۹.

۱۰) شریفیان، مهدی و اتونی، بهروز (۱۳۹۲)، ***«پدیدارشناسی زن جادو با تکیه بر شاهنامه و شهریارنامه»***، فصل‌نامۀ ادبیات عرفانی و اسطوره-شناسی، سال ۹، شمارۀ ۳۲، صص ۲۷-۱.

۱۱) شهبازی، محمد، اقبالی، ابراهیم (۱۴۰۲). ***«بررسی ستایش ایزدان در کتیبه های پیش از اسلام»***، فصل‌نامه بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)،دورۀ ۶، شمارۀ ۱۴، صص ۶۰-۳۹.

۱۲) فاتح دولت آبادی، آرمان و فلاح، غلامعلی و همکاران (۱۴۰۱)، ***«تحلیل انسان‌شناختی شخصیت کیخسرو براساس نظریه عمومی جادو»***،

زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۰، شمارهٔ ۹۲، صص ۲۲۱-۱۹۲.

۱۳) گلی، احمد (۱۳۸۶)، ***«دیوان در شاهنامه»***، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ۵، شمارهٔ ۸، صص ۱۷۲- ۱۵۳.

۱۴) محمدی، محمد حسین (۱۳۸۳)، ***«جادو در ادبیات فارسی»***، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران. شمارهٔ ۱۷۱ -۱۷۰، صص ۶۱ -۵۳.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هفتم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۷۴-۹۷)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2025.498588.1217

بررسی مشکلات نگارشی- ویرایشی در کتاب Fors Tili (کتاب آموزش زبان فارسی در کشور ازبکستان)

سید محمد رضی نژاد[۱]، مهسا رستخیز[۲]

چکیده

از جمله مشکلاتی که در زمینۀ آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان وجود دارد؛ نبود منابع آموزشی مناسب به‌ویژه کتاب‌های آموزشی و درسی است. ازاین‌رو، بررسی، بازنگری، بازخوانی و اصلاح متون تألیف شده می‌تواند به متصدیان و نویسندگان کتاب‌های درسی کمک کند تا بهتر به اهداف آموزشی خود برسند و با شیوه‌ها یا متن‌های کاربردی‌تر موفقیت در آموزش را افزایش دهند. هدف از انجام پژوهش حاضر بررسی این موضوع است که آیا در کتاب Fors Tili که از جمله کتاب‌های آموزش زبان فارسی در کشور ازبکستان است، اشکالاتی از نظرگاه نگارشی، دستوری و انتخاب واژگان وجود دارد. در این پژوهش تمام صفحات و نیز طرح روی جلد کتاب به‌صورت جزءبه‌جزء با روش تحلیل محتوا که از جمله روش‌های کیفی است ازلحاظ میزان رعایت و پایبندی به قواعد نگارشی، دستوری و انتخاب واژگان بررسی شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد کتاب دارای اشکالات نگارشی و ویرایشی متعدد از جمله عدم رعایت نشانه‌گذاری، ایرادهایی در پیوسته و جدانویسی، عدم رعایت قواعد فاصله‌گذاری، غلط‌های املایی، خطاهای دستوری و عدم رعایت اصول آوانگاری و شیوه‌های کتاب‌آرایی است. همچنین شاهد خطاهای واژگانی فراوانی از جمله تعابیر عامیانه، نارسا و متناقض، گرته‌برداری نادرست، تکرار زائد کلمات، استفاده از واژگان بیگانه و جمع عربی نیز هستیم. برطرف کردن ایرادات کتاب و رعایت اصول علمی می‌تواند این کتاب را به یکی از منابع خوب آموزشی زبان فارسی، دست‌کم برای مخاطبان ازبکی زبان تبدیل کند.

واژه‌های کلیدی: نگارش، ویرایش، تحلیل محتوا، کتاب Fors Tili.

---

[۱] – دانشیار گروه آموزش زبان انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسنده مسئول).

mrazi@uma.ac.ir

[۲] - دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه آموزش زبان انگلیسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۱۷– **تاریخ پذیرش:**۱۴۰۳/۰۵/۱۹

۱. مقدمه

زبان، نظامی است که کار اصلی آن ایجاد ارتباط میان انسان‌ها است و مهم‌ترین ابزار انتقال مفاهیم است. زبان، حافظه و گویای چیزی است که می‌توان از نسلی به نسل دیگر انتقال داد (مدرسی و رسولیان، ۱۴۰۲: ۷۴). سال‌هاست که زبان فارسی، علاقه‌مندان به یادگیری را از کشورها و ملیت‌های مختلف با اهداف و انگیزه‌های متفاوت به خود جذب می‌کند. بر همین اساس، در دهه‌های اخیر، مسئولان کشور توجه خاصی به گسترش زبان فارسی در کشورهای دیگر داشته‌اند و تلاش‌های فراوانی با صرف هزینه‌های بسیار انجام داده‌اند که نتیجه این تلاش‌ها فراگیری این زبان در دانشگاه‌ها، مؤسسه‌ها و حوزه‌های علمیهٔ کشور و همچنین ایجاد کرسی‌های متعدد زبان فارسی در دانشگاه‌های کشورهای دیگر است؛ اما باوجود تلاش‌های بسیار و قابل‌تحسین، هنوز آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، با مشکلات اساسی روبه‌رو است. از جمله این مشکلات وجود منابع آموزشی نامناسب به‌ویژه کتاب‌های درسی است. کتاب درسی زمانی می‌تواند اهداف آموزشی و تربیتی مورد نظر را به تحقّق برساند که تمامی اصول تهیه و تدوین محتوا را رعایت کند. محتوای درسی در کتاب‌های آموزش زبان دربردارندهٔ اشکال و متونی هستند که پاسخگوی بخش بزرگی از نیازهای زبان‌آموز در زمینهٔ شناخت عمیق‌تر گویشوران زبان موردنظر خواهد بود در نتیجه، غفلت در بهینه‌سازی و ارتقای این عنصر اساسی در مسئلهٔ مهم زبان‌آموزی، می‌تواند در عرصهٔ بین‌المللی فرصت‌سازی را به فرصت‌سوزی تبدیل نماید و با معرفی نارسا و ناقص، گاه تصویر نادرستی به زبان‌آموزان خارجی ارائه دهد. اینجاست که مسئلهٔ بررسی و تحلیل محتوای کتاب‌های درسی به‌منظور شناسایی نقاط ضعف و قوت آن‌ها و نیز بهبود محتوای موجود، مطرح می‌شود.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

قانونمند بودن ساختارهای یک زبان، یکی از عوامل مهم استحکام آن زبان در طول حیات بشری است و این قانونمندی را کسی جز صاحبان نظر در حیطهٔ زبانشناسی و دستور ایجاد نمی‌کنند (ضیایی علیشاه، ۱۴۰۲: ۳۸). اگرچه در دهه‌های اخیر در حوزهٔ تألیف و نشر کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، گام‌های نسبتاً خوب و مؤثری برداشته شده است، بااین‌حال جا دارد تا ضمن تولید آثار جدید و به‌روز، جهت رفع کاستی‌های کتاب‌های موجود، کوشش کرد تا منابعی مطلوب و تا حدی بی‌عیب و نقص، در اختیار زبان‌آموزان، معلمان و علاقه‌مندان به آموزش زبان فارسی قرار گیرد. به این منظور در پژوهش حاضر، با توجه به جایگاه ویژهٔ آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان به بررسی، ارزیابی و تحلیل جلد اول کتاب Fors Tili براساس الگوها و ملاک‌های تحلیل محتوا پرداخته شده است. کتاب Fors Tili از جمله منابع آموزشی، جهت آموزش زبان فارسی در کشور ازبکستان است. آنچه در کتاب Fors Tili مورد بررسی قرار می‌گیرد، تمامی متن‌ها، تمرین‌ها و سایر عناوین و موضوعات مطرح‌شده در کتاب است تا مشخص شود:

۱- آیا در کتاب Fors Tili اشکالاتی از نظر نگارشی، دستوری و انتخاب واژگان، وجود دارد؟

۲- چگونه می‌توان به رفع ایرادهای موجود در کتاب Fors Tili کمک کرد؟

جهت بررسی ویژگی‌های دستوری، نگارشی و واژگان از کتاب‌های «راهنمای ویراستاری و درست‌نویسی» نوشته حسن ذوالفقاری (۱۳۸۷)، «غلط ننویسیم» نوشتهٔ ابوالحسن نجفی (۱۳۸۷) و مطالعات واژه‌گزینی (ویژه‌نامه فرهنگستان) (۱۳۹۸) بهره گرفته شده است.

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

این نکته که آیا کتاب‌هایی که برای مشتاقان یادگیری زبان فارسی نگاشته می‌شوند، دارای استانداردهای لازم یک کتاب مناسب و به‌روز هستند یا خیر، ضرورت بررسی

موضوع تحلیل محتوای این کتاب‌ها را ایجاب می‌کند. در این راستا، اهمیّت پژوهش حاضر در این است که این نکته را به دست‌اندرکاران و مؤلّفان یادآور شود که در هنگام تهیه و تدوین کتاب‌های درسی، دقیق‌تر و بهتر تصمیم‌گیری کنند تا بدین‌وسیله بتوانند منابع درسی جدید، مطلوب و بدون نقص را مطابق اصول علمی‌تری تهیه کنند و بر همان مبنا نیز، ضعف‌ها و کاستی‌های کتاب‌های گذشته را مرتفع ساخته و از آن‌ها به شکل مطلوب‌تری در آموزش بهره بگیرند تا یادگیری بهتر و کارآمدتر صورت پذیرد. همچنین این پژوهش می‌تواند الگویی برای بررسی دیگر کتاب‌های درسی نیز قرار گیرد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های زیادی در رابطه با تحلیل محتوای کتاب‌های درسی صورت گرفته است اما در مورد بررسی و تحلیل محتوای کتاب Fors Tili تاکنون هیچ‌گونه پژوهشی انجام نشده است؛ ازاین‌رو، در اینجا به معرفی مهم‌ترین آثار و پژوهش‌هایی پرداخته می‌شود که به موضوع پژوهش حاضر مرتبط هستند و می‌توان از آن‌ها در زمینهٔ پژوهشی استفاده کرد:

- مهسا عباسی (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ «نقد و بررسی کتب آموزش زبان فارسی در روسیه و مقایسه آن با کتب موجود در ایران» به نقد و بررسی کتاب‌های آموزشی زبان فارسی در روسیه و مقایسهٔ آن با کتاب‌های موجود در ایران می‌پردازد. آموزش زبان فارسی به روس زبانان یک موضوع مهم برای روسیه است ازاین‌رو این کشور برای تحقق این هدف با کمک گرفتن از اساتید و زبان شناسان، کتبی را در روسیه تدوین کرده است. در این پژوهش هدف بررسی منابع آموزش زبان فارسی در روسیه است. از کتاب آموزش زبان فارسی که در ایران کاربرد دارند، پنج کتاب موردبررسی قرار گرفت و با توجه به اینکه هرکدام ایراداتی داشتند، نتیجه این شد که هیچ‌یک از آن‌ها

نمی‌توانند منبع جامعی برای تدریس زبان فارسی باشند همچنین کتاب‌های تدوین‌شده در روسیه هم دارای ایراداتی است که به‌تفصیل مورد بررسی قرار گرفته است.

- الهام ارغوانی و همکاران (۱۳۹۵) در مقالهٔ «تحلیل منابع آموزش زبان فارسی خارج از کشور براساس اصول برنامه درسی مطالعه موردی: کتاب خواندن برای نوآموزان ویژه فارسی آموزان کره‌ای‌زبان» بیست‌وپنج درس از کتاب «خواندن فارسی برای نوآموزان» که در کشور کره جنوبی طراحی شده است را مورد ارزیابی قرار دادند. نتایج تحلیل داده‌ها نشان داد این کتاب برای نوآموزان از نظر تهیه و تدوین مواد درسی در حوزهٔ اهداف، محتوا و ترتیب ارائه مطالب بیشترین میزان نارسایی را داشته است و پس از آن، حوزه‌های اصول و روش‌های انتخاب مواد آموزشی و ساختار و نحوه ارائه مطالب بالاترین فراوانی را به خود اختصاص داده‌اند.

- شهرزاد شاهدی (۱۳۸۰) در پایان‌نامهٔ «بررسی و تعبیه سازوکار تحلیل متن برای متن‌های زبان فارسی برای خارجیان با توجه ویژه به چارچوب‌ها و متن‌های مهم موجود» به تحلیل مجموعه «فارسی در ۷۰ درس از بشیری، ۱۹۷۵» پرداخته است. نتایج تحلیل نشان داد که در کتاب موردنظر به مهارت‌های چهارگانه به حد کافی پرداخته نشده است. به‌علاوه، نحوه و میزان ارائه واژگان و آموزش تلفظ با سطح دانش فراگیران، همخوانی ندارد و تکرار مطالب درس‌های گذشته تقریباً در همهٔ کتاب به چشم می‌خورد.

- غلامرضا عمرانی (۱۳۸۰) در مقالهٔ «کتاب‌های درسی آموزش زبان فارسی در کشور پاکستان» به بررسی نارسایی‌های چند عنوان از کتاب‌های درسی آموزش زبان فارسی در کشور پاکستان از منظر زبان (تلفظ، دستور زبان، واژگان)، دستور، خط، املا، مهارت و معنا پرداخته است. نتایج پژوهش او نشان داد که این کتاب‌ها کاستی‌های زیادی از منظر دستوری و نگارشی- ویرایشی دارند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ۱ نگاهی اجمالی به کتاب Fors Tili

در سال‌های اخیر، چندین کتاب درسی برای تکمیل و تقویت آموزش زبان فارسی چاپ شده است؛ از جمله این کتاب‌ها، کتاب Fors Tili تألیف مشترک احمد قرانبیکوف (Ahmad Quronbekov) ، عوض بیک واحدوف (Avazbek Vohidov) و توخته خان ضیایوا (Toukhteh Khan Ziyayeva) است که از طرف وزارت آموزش عالی و متوسطه، ویژهٔ جمهوری ازبکستان به‌مثابهٔ کتاب درسی زبان فارسی در برنامه ملی آموزش این کشور طراحی شده است. این کتاب برای زبان آموزان فارسی در گروه زبان‌شناسی ایرانی- افغانی، مؤسسه دولتی شرق‌شناسی تاشکند تدوین شده و توسط انتشارات «موسیقه» تاشکند در دو جلد با توجه به دستورالعمل‌های آموزشی، به زبان ملی و مطابق با استانداردهای جهانی منتشر شده است. جلد اول کتاب Fors Tili که در سال ۲۰۰۶ منتشر شده، برای دانشجویان سال اول گروه زبان فارسی است که در موسسهٔ دولتی شرق‌شناسی تاشکند مشغول به تحصیل هستند. در تألیف جلد اول کتاب درسی، از کتاب‌های «آموزش زبان فارسی» یدالله ثمره، «کتاب درسی زبان فارسی» نوشته یرینا کانستانتینوونا اوفچینیکووا (Irina Konstantinovna *Ovchinnikova*) و یک سری کتاب درسی زبان فارسی منتشرشده در ایران، استفاده شده است. جلد دوم کتاب Fors Tili در سال ۲۰۰۹، برای دانشجویان سال دوم گروه زبان فارسی منتشر شد. درس‌های جلد دوم کتاب توسط احمد قرانبیکوف، توخته خان ضیایوا و عوض بیک واحدوف گردآوری شده است. هر دو جلد کتاب درسی شامل تمرین‌های نظری و عملی، مطالب دستور زبان فارسی، متون و مکالمه‌هایی است که مهارت‌های ارتباط شفاهی را شکل داده و تقویت می‌کند.

۲ـ ۲ بررسی کتاب

۲ـ ۲ـ ۱ نشانه‌گذاری

از جمله نشانه‌های رایج زبان فارسی نقطه (.)، ویرگول یا کاما (،)، نقطه‌ویرگول (؛)، دونقطه (:)، علامت سؤال (؟)، علامت تعجب (!)، گیومه «» و خط تیره (-) است که به دلیل تأثیری که بر معنا و مفهوم بافت کلام می‌گذارد، کاربرد صحیح و به‌جای آن‌ها در متون علمی و آموزشی بسیار ضروری است. پس از بررسی کتاب، در چارچوب اصول نگارش و ویرایش ذکر شده، به مواردی از کاربرد نادرست نشانه‌های نگارشی دست‌یافتیم که در ادامه به نمونه‌هایی از آن‌ها اشاره می‌شود:

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۱. نقطه

- نادرست: *سیما: سلام پروین / پروین: سلام* (ص ۶۰)

پس از کوته پاسخ‌ها نقطه می‌گذاریم.

درست: سیما: سلام پروین. / پروین: سلام.

- نادرست: *من جواب می‌دهم، امروز دوشنبه است. و یا می‌پرسد: آیا تاشکند پایتخت ازبکستان است؟* (ص ۱۰۳)

قبل از «و» نقطه نمی‌آید.

درست: من جواب می‌دهم امروز دوشنبه است و یا می‌پرسد: «آیا تاشکند پایتخت ازبکستان است؟»

- نادرست: *مادرم تمام روز مشغول پخت و پز بود و خواهرم به مادرم کمک می‌کرد و آنها شیرینی‌های مختلف پختند و سالادهای گوناگون آماده کردند* (ص ۲۲۸).

برای جلوگیری از تکرار زیاد «و» می‌توانیم از نقطه در پایان جمله‌های خبری و انشایی و همچنین از «،» میان گروه‌های اسمی و فعلی استفاده کنیم.

درست: مادرم تمام‌روز مشغول پخت‌وپز بود. خواهرم به مادرم کمک می‌کرد. آن‌ها شیرینی‌های مختلف پختند و سالادهای گوناگون آماده کردند.

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۲. ویرگول یا کاما

- نادرست: *دختر عموی من ناهید، ماشاءِالله خیلی هنردوست است* (ص ۱۴۱).

قبل و بعد از جمله‌ها و عبارات معترضه از ویرگول استفاده می‌کنیم.

درست: دخترعموی من، ناهید، ماشاءالله خیلی هنردوست است.

- نادرست: *او در دانشگاه زبانهای خارجی تدریس می‌کند* (ص ۱۸۸).

برای جلوگیری از خوانش اشتباه متن از ویرگول استفاده می‌کنیم.

درست: او در دانشگاه، زبان‌های خارجی تدریس می‌کند.

- نادرست: *علاوه بر آن هر سال مردم ازبکستان عید رمضان و عید قربان را نیز جشن می‌گیرند* (ص ۲۴۵).

بعد از گروه قیدی در آغاز جمله ویرگول می‌گذاریم.

درست: علاوه بر آن، هرسال مردم ازبکستان عید رمضان و عید قربان را نیز جشن می‌گیرند.

- نادرست: *مردم در استراحتگاه، چطور استراحت می‌کنند، یا وقت می‌گذراند؟* (ص ۴۳۷)

قبل از «یا» نباید از ویرگول استفاده کرد.

درست: مردم در استراحتگاه، چطور استراحت می‌کنند یا وقت می‌گذرانند؟

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۳. نقطه‌ویرگول

- نادرست: درست

گل زیبا - گل زیبا؛

گل زیبای باغ - گل زیبای باغ؛

گل زیبای باغ بزرگ (ص ۸۰) - گل زیبای باغ بزرگ.

هنگام برشمردن و تفکیک اجزای یک فهرست از نقطه‌ویرگول استفاده می‌کنیم.

- نادرست: *در بعضی نواحی شمالی، هوا روی هم رفته سرد است، مثلاً در آذربایجان ایران، سرما تا ۳۰ درجه می‌رسد* (ص ۲۵۹).

در جمله‌های مرکب و قبل از کلمه‌های توضیحی نقطه‌ویرگول می‌گذاریم.

درست: در بعضی نواحی شمالی، هوا روی‌هم‌رفته سرد است؛ مثلاً در آذربایجان ایران، سرما تا ۳۰ درجه می‌رسد.

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۴. دو نقطه

- نادرست: *مثلاً استاد می‌پرسد. امروز چه روزی است؟* (ص ۱۰۳)

پیش از نقل‌قول مستقیم، دونقطه می‌گذاریم.

درست: مثلاً استاد می‌پرسد: «امروز چه روزی است؟»

- نادرست: *من فقط چند موزه دیده‌ام که برایت نام می‌برم. موزه‌های تاریخ تیموریان، تاریخ ازبکستان، آثار هنرهای زیبا و آثار هنرهای سنّتی خیلی دیدنی است* (ص ۳۳۹).

پیش از عبارت توضیحی دونقطه می‌گذاریم.

درست: من فقط چند موزه دیده‌ام که برایت نام می‌برم: موزه‌های تاریخ تیموریان، تاریخ ازبکستان، آثار هنرهای زیبا و آثار هنرهای سنّتی که خیلی دیدنی است.

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۵. علامت سؤال

- نادرست: روزی چند ساعت به کتابخانه می روید و درس می‌خوانید (ص ۱۰۴).

درست: معمولاً روزی چند ساعت به کتابخانه می‌روید و درس می‌خوانید؟

- نادرست: *شما این کتاب را [از] کجا خریدید* (ص ۳۸۹).

درست: شما این کتاب را [از] کجا خریدید؟

پس از جمله پرسشی علامت سؤال می‌گذاریم.

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۶. علامت تعجب

- نادرست: *پروین، برادر شما چکاره است؟* (ص ۶۰)

در پایان جمله‌های خطابی علامت تعجب می‌گذاریم.

درست: پروین! برادر شما چه‌کاره است؟

- نادرست: *در اتوبوس‌های شهری نمی‌توانید سیگار بکشید* (ص ۱۸۳).

در پایان جمله‌های تأکیدی علامت تعجب می‌گذاریم.

درست: در اتوبوس‌های شهری نمی‌توانید سیگار بکشید!

- نادرست: *ماشاالله خیلی خوش سلیقه هستید* (ص ۱۹۵).

در پایان جمله‌های تحسینی علامت تعجب می‌گذاریم.

درست: ماشاالله خیلی خوش‌سلیقه هستید!

- نادرست: *انشاالله مبارک باشد* (ص ۱۹۶).

در پایان جمله‌های دعایی علامت تعجب می‌گذاریم.

درست: ان‌شاءالله مبارک باشد!

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۷. گیومه

- نادرست: *من تخته سیاه را پاک کردم. بعد استاد توضیحات خود را شروع کرد. شما خوب به یاد داشته باشید که کلمات دارای حروف "ث"، "ح"، "ص"، "ض"، "ط"، "ظ"، "ع"، "غ" معمولاً کلمات غیر فارسی هستند. علاوه بر این به خاطر بسپارید که حرکات کلمه‌های عربی در تصریفات دگرگونی می‌پذیرند. در کلمهٔ «کتاب» که حرکت زیر(ـِ) دارد، همان حرف در کلمهٔ «کتبه»حرکت زبر (ـَ) دارد و در کلمهٔ «کُتُب»که شکل جمع «کتاب» است، حرکت پیش (ـُ) به خود می‌گیرد* (صفحه ۱۷۶).

در مثال بالا، دو طرف نقل‌قول مستقیم گیومه می‌گذاریم و ازآنجاکه نقل‌قول بلند است باید با تورفتگی و اندازه (فونت) کوچک‌تر از متن نوشته شود همچنین استفاده از گیومه غیرفارسی نادرست است.

درست: من تخته‌سیاه را پاک کردم. بعد استاد توضیحات خود را شروع کرد:

«شما خوب به یاد داشته باشید که کلمات دارای حروف «ث»، «ح»، «ص»، «ض»، «ط»، «ظ»، «ع»، «غ» معمولاً کلمات غیرفارسی هستند. علاوه بر این، به خاطر بسپارید که حرکات کلمه‌های عربی در تصریفات دگرگونی می‌پذیرند. در کلمهٔ «کتاب» که حرکت زیر (ـِ) دارد، همان حرف در کلمهٔ «کتبه» حرکت زبر (ـَ) دارد و در کلمهٔ «کُتُب» که شکل جمع «کتاب» است، حرکت پیش (ـُ) به خود می‌گیرد».

۲ـ ۲ـ ۱ـ ۸. خط تیره

- نادرست: *طی یک سال ما چندین جشن رسمی داریم. مثلاً:*

یکم ماه ژانویه، جشن سال نو است.

هشتم ماه مارس، روز جهانی زن می باشد.

بیست و یکم ماه مارس، مردم عید نوروزرا جشن می گیرند.

نهم ماه مه، روز یاد بود و احترام به جنگ دیدگان و قربانیان جنگ‌هاست.

اوّل ماه سپتامبر، جشن استقلال ازبکستان می باشد.

اوّل ماه اکتبر، روز بزرگداشت معلّمین و اساتید است.

هشتم ماه دسامبر، روز قانون اساسی ازبکستان می باشد (ص ۲۴۴).

برای دسته‌بندی و برشمردن اجزای موضوعی و یا انشعابات آن خط تیره می‌گذاریم.

درست: طی یک سال ما چندین جشن رسمی داریم؛ مثلاً:

- یکم ماه ژانویه، جشن سال نو است؛
- هشتم ماه مارس، روز جهانی زن است؛
- بیست و یکم ماه مارس، مردم عید نوروز را جشن می‌گیرند؛

- نهم ماه مه، روز یادبود و احترام به جنگ دیدگان و قربانیان جنگ‌هاست؛
- اوّل ماه سپتامبر، جشن استقلال ازبکستان است؛
- اوّل ماه اکتبر، روز بزرگداشت معلمین و اساتید است؛
- هشتم ماه دسامبر، روز قانون اساسی ازبکستان است.

- نادرست:

شما هیچ به باغ وحش تاشکند رفته‌اید؟

بله، یکشنبه گذشته با دخترانم به باغ وحش تاشکند رفتیم.

می‌گویند باغ وحش تاشکند خیلی بزرگ است؟ (ص ۴۲۱)

در آغاز متن‌های گفتگویی، خط تیره می‌گذاریم.

درست:

- شما هیچ به باغ‌وحش تاشکند رفته‌اید؟
- بله، یکشنبه‌ی گذشته با دخترانم به باغ‌وحش تاشکند رفتیم.
- می‌گویند باغ‌وحش تاشکند خیلی بزرگ است؟

۲ـ ۳. پیوسته و جدانویسی

از جمله مواردی که با نیم‌فاصله، به شکل جدا نوشته می‌شوند عبارت‌اند از: ۱) اجزای مصدرهای مرکب و گروه‌های فعلی؛ ۲) ترکیب‌های عربی رایج در فارسی؛ ۳) «را» نشانهٔ مفعول (به‌جز چرا و زیرا)؛ ۴) «ها» نشانه جمع؛ ۵) «که» (به‌جز بلکه)؛ ۶) «می» فعل‌ساز؛ ۷) «تر» و «ترین» (به‌جز بیشتر، کمتر و بهتر)؛ ۸) «این» و «آن» زمانی که پیش از اسم قرار بگیرند ۹) «هم»؛ ۱۰) «چه» (به‌جز چرا، چگونه، چطور، چقدر)؛ ۱۱) «به» حرف‌اضافه، صفت و قیدساز و میان‌وند؛ ۱۲) «بی»؛ ۱۳) «هیچ»؛ ۱۴)«اعداد»: عدد و معدود به خاطر اینکه هرکدام از آن‌ها، یک نوع دستوری مستقل (صفت و موصوف) به شمار می‌روند، جدا نوشته می‌شوند؛ ۱۵) افعال اسنادی: فعل‌های

اسنادی (ام، ای، ایم، اید، اند) هرگاه با کلمه‌های مختوم به صامت متصل (خوشحال) یا منفصل (شاد) بیاید، «a/i» حذف می‌شود و بقیه به کلمه می‌چسبد؛ اما فعل اسنادی «اند» هنگام اتصال به صامت منفصل، جدا نوشته می‌شود؛ زیرا همزه در تلفظ ظاهر می‌شود.

در بررسی کتاب موردنظر، موارد بسیاری از پیوسته‌نویسی مشاهده شد که در ادامه به چند نمونه از آن‌ها می‌پردازیم:

- نادرست: *شما کجا میروید؟ من به دانشگاه میروم. توبه او چه میدهی؟ من به او قهوه باشیر میدهم. ماچه میکنیم؟ ما چای میخوریم* (ص ۷۷).

* پیشوند «می» هیچ‌گاه به فعل متصل نمی‌شود:

* در این نمونه پیوسته‌نویسی باعث اشتباه یا دشواری در خواندن و نوشتن می‌شود و باید جدا نوشته شوند:

- توبه او چه میدهی؟ ← تو به او چه می‌دهی؟
- من به او قهوه باشیر میدهم. ← من به او قهوه با شیر می‌دهم.

- نادرست: *تاشکند در دوران ازبکستانِ شوروی آنقدر (چندان) زیبا نبود و خیابانهای آن وسیع نبود. ولی بعد از استقلالِ جمهوری ازبکستان، تاشکند خیلی تغییر شکل داد و روز بروز قشنگتر می شود* (صفحه ۱۹۸).

* «آن» همان‌طور که اشاره کردیم زمانی‌که پیش از اسم قرار بگیرد، نقش صفت اشاره را به خود می‌گیرد بنابراین یک نوع دستوری مستقل به شمار می‌رود و جدا نوشته می‌شود: آنقدر ← آن‌قدر.

* پسوند جمع «ها» همیشه جدا نوشته می‌شود: خیابانها ← خیابان‌ها.

* «به» میان‌وند را باید جدا نوشت: روزبروز ← روزبه‌روز.

* پسوند «تر» جدا از کلمه پیش از خود نوشته می‌شود: قشنگتر ← قشنگ‌تر.

- نادرست: *همهٔ آنها از خواهر کوچکم بزرگترند. همهٔ ما اسم اورا می دانیم. همه جا را گشتیم، ولی پیدا نشد که نشد. همه کس از این خبر دارند* (ص ۲۲۵).

* پسوند جمع «ها» همیشه جدا نوشته می‌شود: آنها ← آن‌ها.

* پسوند «تر» جدا از کلمه پیش از خود نوشته می‌شود همچنین همان‌طور که پیش از این اشاره کردیم، فعل اسنادی «اند» هنگام اتصال به صامت منفصل، جدا نوشته می‌شود؛ زیرا همزه در تلفظ ظاهر می‌شود: بزرگترند ← بزرگ‌تراند.

* علامت مفعول، جدا از واژه قبل از خود نوشته می‌شود: اورا ← او را.

۲ـ ۴. قواعد فاصله‌گذاری

۲ـ ۴ـ ۱. فاصله‌گذاری بین علائم نگارشی با واژگان پیش یا پس از خود

تمامی علائم نگارشی به کلمهٔ پیش از خود می‌چسبند و با کلمهٔ بعدی یک فاصله پیدا می‌کنند. البته باید به این نکته اشاره کرد که گیومه، پرانتز و قلاب متفاوت از دیگر نشانه‌های نگارشی، از کلمه قبل و بعد از خود با یک فاصله نوشته می‌شوند اما به متن داخل خود از دو طرف می‌چسبند. در ادامه نمونه‌هایی از عدم رعایت فاصله‌گذاری بین علائم نگارشی با واژگان پیش یا پس از خود در کتاب Fors Tili ارائه می‌شود.

10-mashq. Berilgan fe'llarning mosini bo'lishli yoki bo'lishsiz shaklda qo'yib nuqtalar o'rnini to'ldiring.

بفرمائید تخته را... و آن جمله فارسي را در دفترخود.... پنجره را.... پهلوي خواهر خود.... اسم اين دختر خوشگل(زيبا) را از من.... چراغ را...! بعد از غذا آب سرد...! امشب خانه ي ...! فردا كار خود را زود...!... استاد مي آيد! خواهش مي كنم كتاب انگليسي را به من...!	آمدن– تمام كردن نوشتن– پرسيدن باز كردن– نشستن روشن كردن – خاموش كردن. پاك كردن – خوردن عجله كردن– دادن

صفحه ۱۱۸

* بعد از خط تیره، فاصله لازم است:

10- mashq. : درست

* پرانتز از کلمه قبل و بعد از خود با فاصله نوشته می‌شود:

درست: اسم این دختر خوشگل (زیبا) را از من....

* علامت تعجب به کلمهٔ پیش از خود می‌چسبد و با کلمه بعدی یک فاصله پیدا می‌کند:

درست: چراغ را...! / بعد از غذا آب سرد...! / فردا کار خود را زود...! ...استاد می‌آید!

۲ـ ۴ـ ۲. فاصله و نیم‌فاصله

در نوشته‌های فارسی، دو نوع فاصله وجود دارد: ۱) فاصلهٔ برون کلمه یعنی فاصله‌گذاری میان کلمه‌های یک جمله یا عبارت، ۲) فاصلهٔ درون‌کلمه که به‌طور معمول میان اجزای ترکیب و اغلب در حروف منفصل می‌گذارند (فتوحی، ۱۳۹۳: ۴۰-۳۹). به فاصلهٔ درون‌کلمه «نیم‌فاصله» نیز گفته می‌شود. در بررسی کتاب، به مواردی از عدم رعایت فاصله و نیم‌فاصله دست‌یافتیم که در ادامه به نمونه‌هایی از آن‌ها خواهیم پرداخت.

کار هاي روز مرّه

نام من فرح است. پنج سال پيش از دانشگاه دولتي تاشكند فارغ شدم. در انستيتوي شيمي نباتات فرهنگستان علوم ازبكستان كار مي كردم. دوست من نادر هم بامن كار مي كرد. من هنوز اتومبيل نداشتم و رانندگي بلد نبودم. هر روز صبح از خانه تا ايستگاه اتوبوس پياده مي رفتم و آنجا سوار اتوبوس خط چهار مي‌شدم و سركار مي رفتم. راه من زياد دور نبود و غالباً بعد از نيم ساعت مي رسيدم. در اتاق ما ميز من رو بروي ميز دوستم نادر بود. ما مسئله هاي مهم را از همديگر مي پرسيديم و به همديگر مي گفتيم. عصر ها باهم از انستيتو خارج مي رفتم و اگر خسته نبوديم و هوا هم خوب بود، پياده به خانه برمي گشتيم. منزل نادر كمي پايين تر از خانه‌ي ماست.

صفحه ۱۵۹

* عدم رعایت فاصله:

بامن ← با من سرکار ← سرِ کار

* عدم رعایت نیم‌فاصله:

کار های ←کارهای روز مره روزمره می کردم ← می‌کردم
می کرد ←می‌کرد هر روز ← هرروز می رفتم ← می‌رفتم
می شدم ←می‌شدم نیم ساعت ←نیم‌ساعت می رسیدم ← می‌رسیدم

۲ـ ۵. املای درست واژگان

املای کلمات فارسی را از دو جنبه می‌توان بررسی کرد: ۱) درست‌نویسی املای کلمات فارسی ۲) غلط‌های تایپی. در ادامه نمونه‌هایی از غلط‌های املایی و تایپی موجود در کتاب آورده شده است.

اوکرایین ←اوکراین تآتر ← تئاتر تأریخ ← تاریخ
مسُول ← مسئول گچ ← گچ اطاق ←اتاق
به نظزم ← به نظرم آلوبالو ← آلبالو هویچ ← هویج
سئوالی ←سؤالی ملیارد ← میلیارد اسراحتگاه ←استراحتگاه
روسیّه ←روسیه قرمه ← قورمه

۲ـ ۶. آوانگاری

خط آوانگاری بر پایهٔ اصولی بنیاد شده است که در ادامه به چند مورد اشاره خواهیم کرد: ۱) مبنای آوانگاری، تلفظ آن‌ها به زبان معیار است نه شکل نوشتاری آن‌ها؛ ۲) در کلماتی که دو یا چند تلفظ دارند، معیار، تلفظ رایج آن‌هاست و گونه تلفظی دیگر، داخل پرانتز می‌آید؛ ۳) برای نشان دادن آواها، آوانوشته را داخل [] قرار می‌دهند؛ ۴) در گروه واژه‌ها، کنایه‌ها، اصطلاحات و تعابیری که بیش از یک واحد دستوری دارند، بین هر واحد دستوری خط تیره می‌گذاریم؛ ۵) در ترکیب‌های اضافی و وصفی، (ـِ) را در میان دو خط تیره قرار می‌دهیم. در این بخش به نمونه‌هایی از خطاهای آوانگاری موجود در کتاب می‌پردازیم.

- نادرست : *[Otobus nazdik-e istgāhe metro miistad]* (ص ۸۹)

درست : nazdik-e-istgāh-e-metro

- *بنویسیم*: نادرست *[benavisim]* (ص ۱۷۰)

درست : benevisim

واژگانی که در ادامه آورده شده است، نمونه‌هایی هستند که هرکدام دو تلفظ دارند؛ اما در کتاب تنها به یکی از تلفظ‌ها اشاره شده است؛ همان‌طور که پیش از این اشاره کردیم در کلماتی که دو یا چند تلفظ دارند، معیار، تلفظ رایج آن‌هاست و گونه تلفظی دیگر، داخل پرانتز می‌آید.

- *نشستن*: نادرست *[nešastan]* (ص ۱۶۰) درست : neše(a)stan
- *نهایی*: نادرست *[nehāyi]* (ص ۴۷۱) درست : na(e)hāyi

۲ـ ۷ خطاهای واژگانی

از جمله خطاهای واژگانی مهم شامل: ۱) واژه‌گزینی؛ ۲) تعابیر عامیانه؛ ۳) تعابیر نارسا ۴) تعابیر متناقض و متضاد؛ ۵) گرته‌برداری[۱] ۶) تکرار زائد واژگان (حشو)[۲]؛ ۷) نشانه جمع.

۲ـ ۷ـ ۱ واژه‌گزینی

زبان فارسی، هویت ما ایرانیان است و در حفظ منزلت آن باید تمام زمینه‌ها را فراهم کرد و ورود واژه‌های بیگانه را مدیریت کرد (ایمانزاده و عباس زاده، ۱۴۰۲: ۲).

امروزه فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی بر کار نبردن واژگان بیگانه بسیار تأکید می‌کند؛ به‌خصوص واژگانی که معادل‌های مناسبی برای آن‌ها وجود دارد ازاین‌رو می‌توان به‌جای برخی واژگان بیگانه که در کتاب آمده معادل فارسی آن‌ها را برگزید:

---

[۱] calque

[۲] Redundancy

امراض: بیماری‌ها	عادتاً: معمولاً	اولاً: نخست
کمیسیون: انجمن	انستیتو: سازمان، انجمن	اتومبیل: خودرو
پلاژ: شناگاه	مشغولیات: سرگرمی‌ها	مجدداً: دوباره
مشایعت: همراهی	مبدل شدن: تبدیل‌شدن	واقع است: قرار دارد
مرض: بیماری	مرسی: ممنون، سپاس	تبسمی: لبخندی
موزیک: آهنگ	مناظر: چشم‌اندازها	قناعت کردن: بسنده کردن

۲ـ ۷ـ ۲. تعابیر عامیانه

- نادرست: *این عمارت زیبا را کی می سازند؟* (ص ۲۹۹)

درست: این عمارت زیبا را چه وقت/ چه موقع می‌سازند؟

- نادرست: *امروز هیچ جا نمی روم.* (ص ۳۸۱)

درست: امروز هیچ کجا نمی‌روم.

- نادرست: *هیچ کی اینجا نیامد؟* (ص ۳۸۱)

درست: هیچ‌کس اینجا نیامد؟

در مثال‌های بالا «کِی»، «هیچ جا» و «هیچ کی» تعابیر عامیانه هستند که استفاده از آن‌ها در متن نادرست است.

۲ـ ۷ـ ۳. تعابیر نارسا

- نادرست: *این درخت پست است* (ص ۵۱).

درست: این درخت کوتاه است.

در زبان فارسی از واژهٔ «پست» برای درخت استفاده نمی‌شود.

- نادرست: *نزد دانشگاه ما کارخانه قالی بافی هست* (ص ۸۹).

درست: کنار/ نزدیک دانشگاه ما کارخانه قالی‌بافی هست.

واژهٔ «نزد» به معنای «در کنار کسی» برای اشخاص استفاده می‌شود.

- نادرست: *در خیابان‌های شهر ساختمان‌های ... به دنیا آمد* (ص ۲۰۰).

درست: در خیابان‌های شهر ساختمان‌های ... بنا شد/ ساخته شد.

«به دنیا آمدن» به معنای «تولد فرزند» است.

در مثال‌های ارائه‌شده کاربرد اشتباه کلمات به‌جای هم درک متن را برای خواننده دشوار می‌کند.

۲ـ ۷ـ ۴. تعابیر متناقض و متضاد

- نادرست: *امروز شب (امشب) چه می‌کنید؟/ - امروز شب (امشب) به مهمانی می رویم* (ص ۱۰۲).

درست: شب/ امشب چه می‌کنید؟/ - شب/ امشب به مهمانی می‌رویم.

«امروز شب» تعبیر متضاد و متناقض است.

۲ـ ۷ـ ۵. گرته‌برداری

- نادرست: *آنجا شبها موزیک می زنند، هنرپیشگان معروف در این خیابانها کنسرت می دهند* (ص ۱۹۲).

درست: آنجا شب‌ها موسیقی می‌نوازند و هنرپیشگان معروف در این خیابان‌ها کنسرت اجرا می‌کنند.

- نادرست: *غیر از تاشکند، کدامیک از شهرهای جمهوری تان را می دانید؟* (ص ۲۰۰)

درست: غیر از تاشکند، کدام‌یک از شهرهای جمهوریتان را می‌شناسید.

- نادرست: *نمکدان روی میز است، هرقدر بخواهید بگیرید* (ص ۳۶۹).

درست: نمکدان روی میز است، هرقدر می‌خواهید بریزید/ بپاشید.

مثال‌های آورده شده در بالا نمونه‌هایی از گرته‌برداری معنایی است. اگر نویسنده با کمی دقت یا دانستن زبان فارسی برابرسازی می‌کرد، نتیجه مطلوب‌تر می‌شد.

۲ـ ۷ـ ۶. تکرار زائد واژگان (حشو)

- *برای استراحت، مغازه های مختلف، کیوسکهای روزنامه و مطبوعات و کافه ها است* (ص ۴۲۲).
- *آفتاب دلچسپ و آب صاف و خنک و پلاژ تمیز و مرتّب، آن قدر باعث سرگرمی مردم می شوند که آنها حتّی گذشت وقت و زمان را احساس نمی کنند* (ص ۴۳۵).
- *آیا در ازبکستان، جاها و محل های استراحت زیاد است؟* (ص ۴۳۶)

در نمونه‌های بالا، هریک از واژگانی که زیر آن‌ها خط کشیده شده با واژهٔ مجاور خود هم‌معنی است و آوردن هر دو باهم اشتباه است.

- نادرست: *اگرچه او فقط چند سال است که شنا می کند، ولی در این مسابقه...* (ص ۴۰۹).

درست: گرچه او فقط چند سال است که شنا می کند، در این مسابقه... .

«اگرچه» و مترادف‌های آن مانند گرچه، هرچند، بااینکه، باوجود اینکه و... هرگاه در جمله‌ای به کار رود، در جمله مکمل از «ولی» و مترادف‌های آن مانند اما، لیکن، بااین‌همه و... استفاده نمی‌شود.

۲ـ ۷ـ ۷. نشانهٔ جمع

کارخانجات ←کارخانه‌ها میوجات ← میوه‌ها پیشنهادات ←پیشنهادها

علامت‌های جمع عربی، برای جمع بستن کلمات فارسی استفاده نمی‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به نتایج حاصل از بررسی کتاب Fors Tili، مشخص شد که این کتاب اشکالات فراوانی از نظر نگارشی، ویرایشی و انتخاب واژگان دارد. علائم نگارشی در بیشتر موارد یا به‌درستی استفاده نشده و یا اینکه اصلاً به کار گرفته نشده‌اند. در

خصوص پیوسته‌نویسی و جدانویسی کلمات، مشخص شد که مؤلفان از یک اصل واحد و منطقی استفاده نکرده‌اند و نوعی اعمال سلیقه شخصی و ناهماهنگی در ضبط کلمات وجود دارد. در بررسی رعایت قواعد فاصله‌گذاری مشخص شد که این مبحث نیز در کتاب، مورد بی‌توجهی قرارگرفته است. در خصوص غلط‌های املایی، در بررسی کتاب، خطاهای فاحشی مشاهده نشد و آنچه بیشتر از خطاهای املایی فراگیر بود، اشتباه‌های تایپی بود. از جمله نقاط قوّت کتاب Fors Tili آوانویسی واژه‌ها و جملات فارسی با استفاده از جدول نشانه‌های آوایی است. این عمل، خواندن و تلفظ را برای خواننده آسان می‌کند. بااین‌وجود، خط آوانگاری بر پایهٔ اصولی بنیاد شده که متأسفانه مؤلّف به همهٔ این اصول پایبند نبوده است. برای مثال در کلماتی که دو یا چند تلفظ دارند، معیار، تلفظ رایج آن‌هاست و گونه تلفظی دیگر، داخل پرانتز می‌آید درحالی‌که در کتاب به این نکته توجهی نشده است.

خطاهای واژگانی در کتاب Fors Tili شامل واژه‌گزینی، تعابیر عامیانه، تعابیر نارسا، تعابیر متناقض و متضاد، گرته‌برداری، تکرار زائد واژگان و نشانه جمع است.

با توجه به بررسی‌هایی که در این پژوهش صورت گرفت، به نظر می‌رسد پیشنهادهای زیر می‌تواند راهی باشد برای بهبود هر چه بیشتر کتاب Fors Tili و دیگر کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان باشد:

- مدیریت برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی، باید در انتخاب شیوهٔ نگارش کتاب‌های آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، فراگیرترین شیوه نگارش فارسی را برگزینند؛ زیرا زبان‌آموزی که از این کتاب‌ها برای زبان‌آموزی بهره می‌برد، یادگیری خود را به محیط عمومی زبان انتقال می‌دهد و در صورت هماهنگ نبودن آموزه‌های زبانی با محیط طبیعی ناامید و سرگردان می‌شود.
- تألیف کتاب از حالت شخصی و سلیقه‌ای خارج گردد. بدین منظور، برای طراحی، تدوین و تألیف این کتاب‌ها گروهی با حضور مدرسان باتجربه،

استادان رشته آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، نویسندگان و برنامه ریزان درسی، روانشناسان تربیتی و جامعه‌شناسان خبره تشکیل شود.

- مرکز بین‌المللی آموزش زبان فارسی و موسسهٔ لغت‌نامه دهخدا و همچنین بنیاد سعدی به‌عنوان متولیان اصلی گسترش زبان فارسی، باید بر روند تألیف کتاب‌ها و همچنین آموزش مؤلفان و اساتید برای استفاده از اصول و نظریه‌های یادگیری زبان دوم را در دستور کار خود قرار دهند.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) ارغوانی، الهام، عبداللهی پارسا طاهره، بیدگلی قپانداری، فهیمه (۱۳۹۵)، ***«تحلیل منابع آموزش زبان فارسی خارج از کشور بر اساس اصول برنامه درسی مطالعه موردی: کتاب خواندن برای نوآموزان ویژه فارسی آموزان کره‌ای‌زبان»***، مجموعه مقالات همایش واکاوی منابع آموزش زبان فارسی به غیرفارسی‌زبانان، به کوشش مهین ناز میردهقان، تهران: نشر خاموش.

۲) ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۷)، ***راهنمای ویراستاری و درست‌نویسی***، تهران: علم.

۳) فتوحی، محمود (۱۳۹۳)، ***آیین نگارش مقاله علمی پژوهشی***، چاپ سوم، تهران: سخن.

۴) نجفی، ابوالحسن (۱۳۸۷)، ***غلط ننویسیم: فرهنگ دشواری‌های زبان فارسی***، چاپ هفدهم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

5) Quronbekov, Ahmad, Vohidov Avazbek, Ziyayeva Toukhteh Khan (2006), ***"Fors Tili"***, Tashkent: Musiqa.

ب: مقاله‌ها

۱) ایمانزاده، فریبا، عباس زاده، فاضل (۱۴۰۲)، ***«بررسی شش خبر (مجموعاً) از سه کانال آران مغان، سلام مغان و یاشیل مغان از منظر ویرایش زبانی و فنی»***، فصل‌نامه بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۶، شمارهٔ ۱۳، صص: ۱-۲۴.

۲) حدادعادل، غلامعلی (۱۳۹۸)، ***«مطالعات واژه‌گزینی»***، ویژه‌نامه فرهنگستان، شمارهٔ ۲ و ۳، صص: ۹-۱۱۲.

۳) ضیایی علیشاه، محمدعلی (۱۴۰۲)، ***«نشتت آراء، مانع عمده در یادگیری دستور زبان فارسی»***، فصل‌نامه بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۳، صص: ۳۷-۵۸.

۴) عمرانی، غلامرضا (۱۳۸۰)، ***«کتاب‌های درسی آموزش زبان فارسی در کشور پاکستان»***، نشریهٔ نامه فرهنگستان، شماره ۵، صص: ۱۳۲-۱۳۸.

۵) مدرسی، فاطمه، رسولیان، کمال (۱۴۰۲)، ***«بررسی واژگان غیرمستعمل امروزی در اشعار کودکی»***، فصل‌نامه مطالعات بین‌المللی زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۶، شمارهٔ ۱۳، صص: ۷۳-۹۴.

ج: پایان‌نامه‌ها

۶) شاهدی، شهرزاد (۱۳۸۰)، ***بررسی و تعبیه سازوکار تحلیل متن برای متن‌های زبان فارسی برای خارجیان با توجه ویژه به چارچوب‌ها و متن‌های مهم موجود*** (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)، دانشگاه شیراز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

۷) عباسی، مهسا (۱۳۹۷)، ***نقد و بررسی کتب آموزشی زبان فارسی در روسیه و مقایسه آن با کتب موجود در ایران*** (پایان‌نامه کارشناسی ارشد)، دانشگاه سمنان، دانشکده علوم انسانی.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۹۸-۱۱۸)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.504068.1221

بررسی تطبیقی حضور بلبل در منطق‌الطیر عطار با اشعار بومی مازندران

ویدا ساروی[۱]

چکیده

بلبل با ویژگی‌های خوش‌آوازی و عشق ظاهری با نمادهای گوناگون در متون تعلیمی، عرفانی و تمثیلی در ادبیات فارسی و گاه ادب بومی حضوری چشمگیر دارد. منطق‌الطیر، مهم‌ترین مثنوی سمبولیک عطار برای رسیدن به حقیقت مطلق است. در سروده‌های بومی، می‌توان با آداب و رسوم، عقاید، افسانه‌ها، باورها، داستان‌ها، انگاره‌ها و چگونه زیستن مردم در ادوار مختلف آشنا شد. این ترانه‌های ارزشمند به دلیل پاسداری از هویت فرهنگی - ملی و انتقال احساسات و عقاید گذشتگان، بخش مهمی از ادبیات شفاهی ما محسوب می‌شود. این جستار با روش کتابخانه‌ای و میدانی قصد دارد تا جایگاه بلبل را در منطق‌الطیر عطار و ادب بومی مازندران بررسی نماید. در این پژوهش اشعار مربوط به حضور بلبل در منطق‌الطیر عطار و همچنین بیش از ۲۰۰۰ دوبیتی از اشعار مازندرانی بررسی شده‌است که در این میان، ۲۳۵ نمونۀ شعری به بلبل اختصاص داشت که بیشترین بسامد را در میان پرندگان داراست. از جمله مفاهیم مشترک بین منطق‌الطیر عطار و ادبیات بومی مازندران عبارتند از: حضور بلبل و جلوه‌گری گل در فصل بهار؛ بلبل غرق تماشای گل؛ شور و سر مستی بلبل؛ خوش آوازی بلبل؛ هر لحظه آوازی نو خواندن بلبل؛ کم طاقتی بلبل در برابر غم عشق و اینکه عاشق با خواندن بلبل به یاد معشوق خود می‌افتد.

واژه‌های کلیدی: منطق‌الطیر عطار، ادبیات بومی مازندران، پرندگان، بلبل.

---

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بابل، دانشگاه آزاد اسلامی، بابل، ایران.
S1351v@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۳/۰۴/۰۶ -**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۶/۱۱

۱.مقدمه

پرندگان از همان آغاز پیدایش انسان، در میان اقوام و ملل مختلف جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند: «در بسیاری از کشورها بعضی از پرندگان به شکل نمادین مورد احترام هستند. به عنوان نمونه: خروس در کشور پرتغال نماد ایمان و عدالت است. عقاب نماد اصلی تجسم خداوند است، عقاب پرنده زئوس است»(کمبل، ۱۳۸۶: ۵۴). «در بسیاری از فرهنگ‌ها کبوتر نماد صلح و دوستی است. از کبوتر در گذشته به عنوان پیک استفاده می‌کردند»(شمیسا، ۱۳۷۷: ۹۳۴). سیمرغ، برجسته‌ترین نمونهٔ پرندهٔ نمادین در فرهنگ و هنر ایرانی است و در ادبیات عرفانی رمز خدا (پورنامداریان، ۱۳۸۳: ۴۱۲-۴۰۴). « نقش پرچم بعضی از کشورها چون نقش عقاب در آلمان و فیل در تایلند یا شیر در سیلان دلالت بر توتم‌پرستی قدیم این اقوام دارد»(خیالی خطیبی،۱۳۹۷: ۴۴).

از میان پرندگان، بلبل همواره چه در ادبیات فارسی و چه در ادب بومی جایگاه خاصی داشته‌است. بلبل، هزاردستان یا عندلیب نام پرنده‌ای از تیره «توکاییان، شامل پرندگانی کوچک و متوسط و اغلب آوازخوان می‌باشد. از حشرات و نرم‌تنان است که از میوه تمشک و مانند آن تغذیه می‌کند»(منصوری، ۳۲۷:۱۳۸۷). بلبل پرنده‌ای به اندازهٔ گنجشک و به رنگ خاکستری است که زیر شکمش به رنگ زرد است(ر.ک: معین،۱/ ۱۳۸۶ : ذیل واژه بلبل). این پرنده در شیوایی و زبان آوری معروف است. در شعر بسیاری از سخنوران بزرگ ادب فارسی همچون سعدی، حافظ، مولانا و غیره بلبل دیده می‌شود. در منطق‌الطیر عطار بلبل مظهر جمال پرستی و عاشق پیشگی است.

در اشعار مازندرانی همانند اشعار سایر مناطق ایران، پرندگان با رنگ و بوی بومی و محلی حضور گسترده‌ای دارد که گاه به‌صورت نمادهایی دیده می‌شوند که ریشه در اساطیر دارند و کهن‌الگوهایی که نسل به نسل در میان مردم گشته و اعتبار یافته‌است. در میان پرندگان، بلبل در ادب بومی مازندران جایگاه خاصی دارد زیرا همواره پیام‌آور فصل بهار و نماد عاشقی سینه چاک است که به عشق گلِ سرخ نغمه‌سرایی می‌کند و هر عاشق هجران کشیده‌ای را با خود همراه می‌سازد.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

پرندگان همواره در طول تاریخ ارتباط تنگاتنگی با زندگی بشر داشته‌اند. اسامی قابل توجه‌ای از پرندگان در اشعار گوناگون مشاهده می‌شود که گاه در مفهوم حقیقی و گاه در مفهوم نمادین خود بکار رفته‌است. «حضور پرندگان در عقاید، حکایات، قصه‌ها، افسانه‌ها، شعرها و ضرب‌المثل‌ها از موارد ارزشمند در فرهنگ مردم مازندران است. فرهنگی که از مجموعه باورها، زیست بوم و پیشینهٔ غنی تاریخی برخورداراست. مازندران همچنین طبیعت سرسبز و متنوع جایگاه مناسبی برای حضور دائمی و فصلی پرندگان و حیوانات است»(باقری حمیدآبادی، ۱۸:۱۳۹۰). ادبیات بومی بیانگر تاریخچه و شناسنامه مردم یک منطقه است که در آن با آداب و رسوم، باورها، قصه‌ها و ترانه‌های آنان در طول تاریخ آشنا می‌شویم.

بر این اساس، در این پژوهش سعی شده‌است به منظور ارزیابی دقیق‌تر از پرنده بلبل و با هدف شناخت علاقه و باورهای مردم مازندران، به بررسی بیت به بیت اشعار بومی مازندران با منطق‌الطیر عطار پرداخته شود.

این پژوهش، بررسی و تحلیل حضور بلبل در منطق‌الطیر عطار و اشعار بومی مازندران است که در سه بخش مقدمه، بحث و یافته‌های تحقیق و نتیجه‌گیری تدوین شده‌است.

مهم‌ترین سؤالات این پژوهش عبارتند از:

۱-در منطق‌الطیر عطار و اشعار بومی مازندران بلبل الهام‌بخش چه نماد و مفاهیم خاصی است؟

۲-آیا در منطق‌الطیر عطار همانند اشعار بومی مازندران بلبل می‌تواند صرفا بیانگر عشق ظاهری باشد؟

۳- آیا در اشعار مازنی نگاه عرفانی و نمادسازی عرفانی از بلبل وجود دارد؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، مقایسهٔ تطبیقی جایگاه بلبل در اشعار بومی مازندران و منطق‌الطیر عطار است. از آنجایی که تا کنون جستاری به این شکل انجام نشده است،

نتایج این تحقیق می‌تواند مورد بهره‌وری محققان، پژوهشگران و دانشجویان ادبیات فارسی و علاقه‌مندان به ادبیات بومی ایران قرار گیرد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون کتاب‌ها و مقالات گوناگونی در ارتباط با حضور پرندگان و جانوران در ادب فارسی نوشته شده‌است، همانند: کتاب «حکایت‌های حیوانات در ادب فارسی» (تقوی،۱۳۷۶) که فابل‌ها را تا قرن دهم بررسی نموده و در بازنمایی نگاه فارسی‌زبانان به ویژگی‌های حیوانات قابل توجه‌است. کتاب «تجلی رمز و روایت در شعر عطار نیشابوری» رضا اشرف‌زاده(۱۳۷۳) که تقریباً به شکل فرهنگ‌واره و با مصادیق شعری مختلف نمادها را بررسی کرده‌است. مقالهٔ « مفاهیم رمزی تمثیلی و نمادین پرندگان در رباعیات و قصاید عطار» نوشتهٔ فاطمه مدرسی و رحیم کوشش(۱۳۹۷) با بهره گیری از پرندگان به شکل نماد و تمثیل به بیان مضامین والای عرفانی عطار پرداخته‌اند. مقالهٔ «نمادهای جانوری نفس در متون عرفانی با تکیه بر اثار سنایی، عطار و مولوی» رحیمی و دیگران» (۱۳۹۲) به بررسی نفس و کنترل صفات حیوانی که در ادبیات عرفانی از اهمیّت زیادی برخورد است، می‌پردازند. در مازندران نیز کتاب «پرندگان در فرهنگ عامه مازندران»(۱۳۹۰) از ابراهیم باقری حمیدآبادی، به بررسی جایگاه پرندگان معروف بومی مازندران پرداخته‌است. در کتاب نوج (جوانه) **محمود** جوادیان کوتنایی(۱۳۷۵) به معرفی و بررسی شاعران مازندرانی و تحلیل اشعارشان پرداخته‌است. در کتاب نغمه‌های سرزمین بارانی (برگزیده‌ی اشعار، تصنیف‌ها و ترانه‌های مازندرانی)اسدالله عمادی و محمد عالمی(۱۳۹۰) نیز به معرفی بسیاری از شاعران ادب بومی مازندران و معرفی اشعار و ترانه‌هایشان پرداخته‌است.

با توجه به جست‌وجوهای نگارنده، پژوهشی که به مقایسه تطبیقی حضور بلبل در منطق‌الطیر عطار و ادب بومی مازندران باشد یافت نشده‌است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. معرفی ادبیات بومی مازندران و شاعران آن

هنر و ادبیات مردم (شفاهی) میراث گرانبهای بشری است که در مسیر بغرنج تاریخی رزم و رنج، عشق و تلاش توده‌ها پدید آمده‌است. ذوق و سلیقهٔ مردم هر منطقه، متناسب با شرایط اقلیمی در هنر و ادبیاتشان بازتاب می‌یابد. طبیعت هر منطقه با اشکال مختلف در آثارشان حضور دارد. در دوبیتی‌ها(ترانه‌های) بومی مازندرانی، رنگ و طعم و بوی طبیعت منطقه به وضوح دیده‌می‌شود. صورخیال مبتنی برعینیات، واقعیت‌های طبیعی و زندگی آنان است. «عناصر زنده و ملموس طبیعت، تنوع ناهمواری‌ها، کوه، جنگل، دریا و اشکال کار دامداری و کشاورزی به گونه‌ای در تصاویر هنری آنان راه دارد. کشاورزان مازندرانی هنگام کار در کشتزار، آواز طبری و طالبا و غیره را زمزمه می‌کنند»(صمدی، ۱۵۴:۱۳۷۰). «مازندران، دارای فرهنگی غنی و زبانی به نسبت قوی است. این فرهنگ پرمایه و زیبا، پاک و عاری از نقص است. به دلیل نداشتن ادبیات کتبی قابل توجه، مطالب نگفته و مضامین نهفته بسیار دارد. هر گوینده‌ای که در پهنهٔ این فرهنگ گام برمی‌دارد، آثاری نو، با مضامین بدیع می‌تواند خلق کند. گویش مازندرانی دنبالهٔ زبان تبری کهن (یکی از شاخه‌های شرقی زبان ایرانی) بوده‌است. دست نوشته‌های ادبی، دینی و فرهنگی، همراه با داده‌های نجومی از سده‌های پیشین (حتی برگ‌هایی چند از پوست نوشته‌هایی از دورهٔ ساسانیان) در دست است. از مشهورترین شاعران مازندرانی می‌توان به مرزبان بن رستم و استاد علی پیروزه(سده چهارم ه.ق)، عنصرالمعالی کیکاوس(سده پنجم ه.ق)، قطب رویانی(سده هفتم ه.ق)، امیر پازواری(نامعلوم) و همچنین از شاعران برجسته معاصر می‌توان به نیما یوشیج، شعبان نادری رجه، علامه حسن زاده آملی، کیومرث احمدی کمرپشتی اشاره نمود» (ساروی، ۷۱:۱۳۹۵).

۲-۲. بازتاب حضور بلبل در منطق‌الطیر عطار

عناصر طبیعی همانند: جنگل، درخت، گل و پرندگان گوناگون در ادبیات فارسی گاه دارای مفاهیم رمزی و تمثیلی می‌شوند. عطار در منطق‌الطیر در بیان نمادین خود از پرندگان کمک گرفته‌است و با زبان تمثیل اندیشه‌های عرفانی، اجتماعی، عاشقانه و غیره را در قالب شعر بیان کرده‌است. در شعر او پرندگان جانشین بسیاری از صفات

و ویژگی‌های انسانی شده‌اند. در منطق‌الطیر عطار بلبل در آغاز راه با هدهد همراه است و تا مرحله‌ای همراه او طی طریق می‌کند اما در میانهٔ راه وقتی به گل می‌رسد، شیدایی و شیفتگی به گل و زیبایی آن، او را از ادامه راه باز می‌دارد. عطار در منطق-الطیر بهانهٔ بلبل برای ادامه ندادن راه را در ابیاتی به شیوایی بیان می‌کند:

بلبـــل شیـدا در آمد مستِ مست وز کمال عشق نه نیست و نه هست...
هر که شور من بدید از دست شد گرچه بـس هشـیار آمـد، مست شد

(عطار،۱۳۸۳:۲۶۵)

عشق گل و بلبل یکی از قدیمی‌ترین و لطیف‌ترین مضمون‌های شعر پارسی است. بن‌مایه‌های گل، گیاه و پرنده در شعر نخستین سخن‌گویان مانند فیروز مشرقی، شهید بلخی، رودکی و غیره تا شاعران امروز از بن‌مایه‌های اصلی است. بلبل در حیطهٔ زبان و ادبیات فارسی در نزد بزرگان ادب جایگاه خاصی دارد: در مثنوی مولانا بلبل نماد عاشقان بی‌قرار و نماد جمال‌پرستی است.

کی بیاید بلبل و گل بو کند کی چو طالب فاخته کوکو کند

(زمانی، ۱۳۸۲:۱۶۶)

حضور بلبل در اشعار حافظ نیز به چشم می‌آید:

بلبلی خون دلی خورد و گلی حاصل کرد باد غیرت به صدش خار، پریشان‌دل کرد

(حافظ،۱۳۸۲:۱۳۴)

«چهره بلبل در آثار سعدی روشن‌تر است. از او وفاداری توقع داشتن پسندیده نیست. او هر دم بر گلی سرود می‌خواند و همیشه مشغول تماشای باغ و تسبیح زبانی است و بزرگ‌ترین مصیبتش، هم‌قفسی با غراب است. سعدی در باب ۶ گلستان می‌گوید:

وفاداری مدار از بلبلان چشم که هر دم بر گلی دیگر سرایند

بلبل یا عندلیب، همان هزار آواست یا هزار دستان»(ذاکری و جماران،۱۳۸۹:۳۹). «در ادبیات فارسی، به ویژه غزل، بلبل رمز و نمادی است از انسان عاشق که به زبان‌آوری و فصاحت مشهور است. البته گشاده‌زبانی او موقعی است که معشوقش نقاب از چهره بگشاید و بی‌پرده ظاهر شود. درمنطق‌الطیر عطار، بلبل تیپ کسانی است که فقط اهل ادعایند نه عمل، لاف می‌زند و گزافه می‌بافند، اما از مسائل خطیر و جدی اجتناب

می‌کنند»(مدرسی و کوشش،۱۳۹۷:۱۸۸). «در کدکن نیشابور بلبل را هزار مقامه می‌خوانند. از میان پرندگان بلبل مظهرِ آن دسته از صوفیان است که حق تعالی را در مظاهر جمالی او می‌بینند و نظربازند. برای اینان عبور از این مظاهر و رسیدن به ذات حق امری است ناممکن. در منطق‌الطیر عطار بلبل که مظهر جمال‌پرستی و عاشق پیشگی است در آغاز راه با هدهد همراه است و تا مرحله‌ای با او طی طریق می‌کند اما در میانهٔ راه وقتی به گل می‌رسد به خاطر شیدایی و شیفتگی به گل او را از ادامه راه باز می‌دارد. عطار در منطق‌الطیر بهانهٔ بلبل برای ادامه ندادن راه را عشق به گل می‌داند»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳:۱۷۴).

۲-۳. بازتاب حضور بلبل در ادبیات بومی مازندران

حضور پرندگان در باورها، حکایات، قصه‌ها، افسانه‌ها، شعرهای عامیانه در فرهنگ بومی مازندران پررنگ است. طبیعت سرسبز مازندران، درختان سر به فلک کشیده و پوشش گیاهی، جایگاه مناسبی برای حضور پرندگان است که هر یک ویژگی‌های خاص و رمز و رازی به همراه دارند. حضور پرستو و بلبل در زمانی خاص از سال، نوید فرا رسیدن فصلی تازه است. «با مطالعه کنزالاسرار امیر پازواری- بزرگترین شاعر بومی‌سرای مازندرانی- بلبل بیشتر از بقیه پرندگان در اشعارش بکار رفته‌است. در زبان مازندرانی به آن بِلبِل می‌گویند. بلبل در ادبیات شفاهی مازندران، چون ادبیات مکتوب فارسی، نماد عاشقی سینه چاک است که به عشق گل خود را رسوای عالم کرد. در میان مردم مازندران درباره عشق بلبل به گل این تعبیر رایج است که: حیف و صد حیف که عمر گُل کوتاه است و بهار خوشی و وصل بلبل زود گذر است؛ زیرا حوادث روزگار برگ‌های گل را با خود می‌برد و بلبل را در غم رها می‌کند. همچنین بلبل را به خاطر صدای خوشی که دارند و هر لحظه آوازی نو می‌خواند، نماد استعداد و ذوق و هنر می‌دانند و نیز باور دارند که بلبل دوازده تخم می‌گذارد که از میان آن‌ها تنها یک تخم بلبل می‌شود و آواز می‌خوانند ولی سایر جوجه‌ها فقط جیغ‌جیغ می‌کنند که مازندرانی‌ها به آنها «خرپِنو» می‌گویند» (باقری‌حمیدآبادی، ۱۳۹۰:۹۵). بلبل در

شعرهای بومی مازندران بیشتر از سایر پرندگان حضور دارد؛ زیرا مضمون اغلب شعرهای مازندران عشق است و بلبل نماد عاشق پیشگی‌است.
طبیعت، مهم‌ترین عامل برای بیان افکار عاشقانه، عاطفی و اجتماعی شاعران است. در مازندران غالب تصویرها عینی و تجربی و برگرفته از محیط زندگی آنان است. در شناخت شعر شاعران یک منطقه؛ محیط زیست آنان؛ مفاهیم اجتماعی، اخلاقی و غنایی را آینگی می‌کند. طبیعت سرسبز مازندران، درختان سربه فلک کشیده جایگاه مناسبی برای حضور پرندگان است. در منطق‌الطیر عطار نیز پرندگان هریک جایگاه خاصی دارند. در میان پرندگان، بلبل هم در منطق‌الطیر عطار و هم در ادب بومی مازندران گاه نقش مشترکی بر عهده دارد همانند: حضور بلبل و جلوه گری گل در فصل بهار؛ بلبل غرق تماشای گل؛ شور و سر مستی بلبل؛ خوش آواز بلبل؛ هر لحظه آوازی نو خواندن بخاطر درد عشق؛ کم‌طاقتی بلبل در برابر غم عشق و اینکه عاشق با خواندن بلبل به یاد معشوق خود می‌افتد که در ادامه هر یک از مفاهیم و کاربردهایشان، همراه با نمونه اشعارشان ذکر می‌گردد.

۲-۳-۱.حضور بلبل و جلوه‌گری گل در فصل بهار

گل در ادبیات، منبع الهام شعری در میان شاعران شده‌است. هنرمندی را نمی‌توان یافت که از طبیعت و مؤلّفه‌های آن نظیر گل و پرنده تأثیر نپذیرفته باشد. گل‌ها و گیاهان هر کدام رازی در سینه دارند و اسراری را آشکار می‌کنند که جز عشاق واقعی و صاحبان ذوق سلیم مفاهیم آن‌ها را درک نمی‌کنند. از همان آغاز شعر فارسی، شاعران اعضای بدن معشوق را به گیاهان و گل‌های باغی تشبیه کرده‌اند که قد دلجوی سرو دارد، نرگس چشمش عربده‌جوی است، دهانش غنچه است، روی یاسمن دارد، سنبل گیسوانش بر گل سرخ چهره‌اش سایه می‌اندازد و لبی عناب‌گون دارد. با آمدن فصل بهار، زمین سرد و خاموش، دوباره آبستن حضور گل‌ها می‌شود و نشاط و خرمی به طبیعت برمی‌گردد. از طرفی حضور بلبل نویددهنده آغاز فصل بهار است. بلبل شوریده‌حال، با همه وجودش، شیفتهٔ گل‌سرخ است و از بوی خوشش مست می‌شود و در وصف آن نغمه‌سرایی می‌کند. عطار در منطق‌الطیر، این ارتباط دوسویه و دلدادگی

را به زیبایی بیان نموده‌است و می‌گوید با دیدن معشوق تمام مشکلات من حل می‌شود:

چون کند معشوق من در نوبهار — مشک بوی خویش بر عالم نثار
می بپـــردازد خـوشی با او دلم — حـل کنم بر طلعـت او مشکلم

(عطار، ۱۳۸۳:۲۶۶)

در ادبیات بومی مازندران نیز ارتباط تنگاتنگی بین گل و بلبل و فصل بهار وجود دارد تا جایی‌که اگر بلبل در فصل بهار نباشد و نغمه‌سرایی نکند گویا غنچهٔ گل شکوفا نمی‌شود:

بلبـــل دَنیـبوهه بهـــار نـوونه — بی بلبل هیچ گلی که وا نوونه
اگر گل نکفه دشـت و کتی ره — اتّا بنـــوشــه جـه بـهار نـوونه

(عظیمی و عالمی، ۱۴۰۲:۴۸۷)

belbel danibuhe behâr navune// bi belbel hiĉ goli ke vâ navune
ager gel nakefe daŝt-o keti-re// attâ banuŝeje behâr navune

بدون حضور بلبل، بهار معنی و مفهومی ندارد. بدون بلبل، هیچ گلی شکوفا نمی-شود. اگر بر دشت و کوه گل نروید، با یک گل بنفشه بهار نمی‌شود.

برای مشاهده موارد دیگر در ادب بومی مازندران، می‌توان ر.ک: احمدی کمرپشتی؛ صص ۵۰، ۱۱۳، ۱۱۸// رضایی پاریمه؛ صص ۲۲، ۴۱، ۵۵، ۷۴// نصیری؛ صص ۳۵، ۱۰۴ عمادی و عالمی؛ صص ۱۱۶، ۲۲۸// مهدی پورعمران(۱۳۹۳)؛ ص ۱۰۸، هاشمی چلابی؛ ص ۴۱// تاج الدین؛ ص ۱۹۶// نادری رجه؛ صص ۳۲، ۳۹// جوادیان کوتنایی (۱۳۸۹) صص ۳۶، ۳۷، ۷۹، ۱۰۶ جلالی کندلوسی (۱۳۸۰) ص ۸۲ عظیمی و عالمی؛ صص ۳۰۰، ۳۲۵، ۳۹۸، ۴۰۴، ۱۱۲، ۴۸۶، ۶۸۴.

۲-۳-۲. بلبل غرق تماشای گل است

ارتباط بین گل و بلبل (عاشق و معشوق) در ادبیات رسمی و بومی ایران همواره از جایگاه خاصی برخوردار است. «گل و بلبل لازم و ملزوم یکدیگرند و وجود هر یک به دیگری وابسته است. چکامه‌سرایان با عشق‌ورزی گل و بلبل، داستان‌های شیرین و غزل‌های ناب سروده‌اند که شهرهٔ آفاق گشته است. شاید بخاطر همین نغمه‌سرایی‌ها بود که برخی گویندگان خارجی کشور ما را «سرزمین گل و بلبل» نامیده‌اند» (رنگچی،۱۳۷۳:۱۸). بلبل شوریده حال، با همه وجودش شیفته گل سرخ است و غرق

تماشای او و گویا جز زیبایی گل چیزی نمی‌بیند. عطار در منطق‌الطیر به زیبایی این حالت را بیان می‌کند:

من چنـان در عشـق گـل، مسـتغرقم　　کـز وجـودِ خـویش محـو مطلـقم
در سرم از عشق گل، سـودا بس است　　زان که مطلبوبم گل رعنا بس است

(عطار، ۱۳۸۳:۲۶۶)

در بومی‌سرودها، مضامین عاشقانه حضوری گسترده دارد. این سروده‌ها بازتاب اندیشه‌ها و باورهای شاعران هر منطقه‌است.

کـکی خـور بهـار مـا بیـــارده　　گـلِ ونـوشه ر سـما بیـارده
سرخ گل شه جمه ر چاک بَزوئه　　مَـسّ بـلبـل تامشـا بیـارده

(رضایی پاریمه، ۱۴۰۰:۶۱)

Kaki xavere behâr mâ biyârde/ gel-e vanuŝe-re səmâ biyârde
Serx-e gel ŝe jeme-re câk bazue/ masse belbel-e tâmâŝâ biyârde

فاخته مژدهٔ فرا رسیدن بهار را آورده، گل بنفشه به رقص و سماع در آمده، گل سرخ پیراهنش را پاره کرده و بلبلِ مست را به تماشای خود واداشته است.

۲-۳-۳. شور و سرمستی بلبل

سرمستی از صفات بارز عاشق است که با دیدن معشوق مستِ عشق او می‌شود. عاشق واقعی، میانه‌ای با هشیاری ندارد. احساسات عاشقانه بلبل در مرحلهٔ وصالِ گل چنان است که بلبل با هیجان و شوق به سراغ گل می‌رود و به بیان عشق می‌پردازد.

در ادبیات بومی مازندران نیز شاعر ضمن اینکه به سرمستی بلبل اشاره می‌کند به پیام‌آوری بلبل از فصل بهار و خاطراتش با معشوق نیز توجه دارد:

مـس بلـبل بـوی بهـــار، ایـارنه　　بـــوی بـهار، هـوای لار ایـــارنه
لار و بـــهار و مـــس بلـــبل دار　　مـه کَهـــو دلّ یـــادِ یـار ایـارنه

(رضایی پاریمه، ۱۴۰۰ : ۶۳)

mas-sə bəlbəl buy-e bahar iyārnə// buy-e bəhār, həvāy-e lār ?iyārnə//
lār-u bahār-u mas-sə bəlbəl-e dār me kahū dəl-lə yad-e yār ?iyārnə

بلبل سرمست مژده بهار را به ارمغان می‌آورد، بوی بهار هم میل سفر به ییلاقات را زنده می‌کند، ییلاق لار، بهار و بلبل سرمست بر درخت نشسته، خاطرهٔ معشوق را در دلم زنده می‌کند.

برای مشاهده دیگر موارد در ادب بومی مازندران، می‌توان ر.ک؛ احمدی کمرپشتی؛ ص ۱۸// رضایی پاریمه؛ صص ۳۶، ۳۷، ۶۱، ۶۵، ۹۶، ۱۰۴// خلعتبری؛ صص ۷۱، ۹۱// عمادی و عالمی؛ ص ۲۲۸// صابری کمرپشتی (۱۳۹۹) ص ۶۸// هاشمی چلابی؛ صص ۴۱، ۹۱// تاج الدین؛ ص ۱۳، ۵۰// نادری رجه؛ صص ۴۹، ۶۰// عظیمی و عالمی؛ صص ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۷۰، ۳۲۵، ۳۴۴.

۲-۳-۴. خوش آوازی بلبل

یکی از ویژگی‌هایی که بلبل را از سایر پرندگان متمایز می‌کند، آواز خوش اوست. حال از دیدگاه برخی شاعران، این نغمه‌سرایی خوش بیهوده نیست و دارای معنا و مفهوم خاصی است و می‌تواند بیانگر رمز و راز و یا حتی درسی عبرت انگیز برای ما باشد:

معنیی در هر هـزار آواز داشت　　زیر هر معنی جهـــانی راز داشت
شد در اســرار معـانی نعره زن　　کرد مـرغـان را زفان بند سـخن

(عطار، ۱۳۸۳:۲۶۵)

در ادب بومی مازندران نیز نوای خوش بلبل می‌تواند پندی به ما بدهد. در دوبیتی تعلیمی زیر، شاعر می‌گوید: دنیا پر از هیاهوی و سر و صداست از فرصت‌هایت استفاده کن. چطور می‌توانی در این هیاهو آرام باشی؟! صد بلبل با نغمه‌هایشان قصد بیداری و آگاهی تو را دارند. اگر انسان بیدار نباشد؛ همچون گاوی می‌ماند که سر در آخور دارد و غافل از اطراف خویش است:

ننوز گته که اســا چـه وقت خوئه　　دنیا ره بوین یکسره رفت روئه
ته گوش پـــلی صد بلبل ســـروئه　　هر کی بخـوته یتا طویله گوئه

(نصری اشرفی، ۱۳۷۶: ۴۸)

nēnuz- gotē- ke- ēsā- če- vaxte- xoē// dēnyārē- bavin- yēksarē- rafte- roē//
te- guše- pali- sad- bēlbēle- sēroē// har-ki- baxote- yētt- tavilē- goe

ننوز می‌گفت: اکنون چه وقت خفتن است// به دنیا نگاه کن که چه هیاهویی است// در کنار گوش تو صد بلبل آواز می‌خواند// هر کس که خفته‌است// به گاوان طویله‌ای مانندست.

برای مشاهده دیگر موارد در ادب بومی مازندران باشد، می‌توان ر.ک: بالی لاشک؛ صص ۲۰۷، ۲۴۷// احمدی کمرپشتی؛ صص ۱۸، ۱۹، ۵۰، ۸۲، ۸۶، ۹۹، ۱۰۵// رضایی پاریمه؛ صص ۳۶، ۶۴، ۶۷، ۱۰۳، ۱۱۶، ۱۱۸// صابری کمرپشتی(۱۳۹۹)؛ صص ۴۴، ۹۷// جوادیان(۱۳۷۵)؛ ص ۹۳// خلعتبری؛ ص ۸۷// نصیری؛ ص ۶۳// لطفی؛ ص ۳۲// یوسفی؛ ص ۹۰// عمادی و عالمی؛ صص ۴۸، ۹۱، ۱۲۵، ۲۲۲، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۴// پاشا زانوسی؛ ص ۳۶ مهدی پورعمران(۱۳۹۳)؛ ص ۱۱۷//نیما؛ صص ۱۸۱، ۱۸۳// نصری اشرفی؛ ص ۵// هاشمی چلابی؛ صص ۸، ۴۸، ۵۰، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۶۱، ۱۴۳// تاج الدین؛ صص ۴۹، ۵۰، ۶۹، ۱۱۰، ۱۱۲// نجف‌زاده؛ صص ۳۹، ۵۲ // جوادیان (۱۳۷۵) صص ۲۳، ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۳۴// نادری رجه؛ صص ۱۱، ۱۷، ص ۵۰// جوادیان (۱۳۸۹) صص ۸۲، ۱۰۱، ۹۶// جلالی کندلوسی (۱۳۸۰) صص ۶۰، ۷۱، ۸۲ //سام دلیری؛ صص ۸۹، ۹۷، ۱۸۶// پازواری(۱۳۹۱)؛ صص ۲۵۰، ۲۶۸، ۲۸۳، ۲۹۳، ۳۱۳، ۳۳۱، ۳۳۷، ۴۶۰// عظیمی و عالمی؛ ۱۰۵، ۱۶۳، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۸۵، ۲۶۸، ۳۱۵، ۴۰۴، ۵۱۷، ۵۱۹، ۵۴۴، ۶۸۴، ۷۰۷

۲ـ ۳ـ ۵. بلبل خوش ذوق، هر لحظه آوازی نو می‌خواند

یکی از موضوعاتی که در مورد آواز بلبل و موسیقی خاص آن مورد توجه قرار گرفته، این است که بلبل نماد استعداد، ذوق و هنرمندی است. بلبل بخاطر صدای خوشی که دارد هر لحظه آوازی نو می‌خواند و آواز قبلی را تکرار نمی‌کند. « عطار به عنوان شاعر و عارفی ممتاز و برجسته، نگاه ویژه‌ای به موسیقی دارد که رنگ و بوی آن را در آثارش می توان استشمام نمود»(قملاقی، ۱۳۹۷: ۱۳۲). در منطق‌الطیر به زیبایی از زبان بلبل می‌گوید که در هر آوازی، رازی نهفته است:

باز گـویم هـر زمـان رازی دگـر　　در دهم هر ساعت آوازی دگر
عشق چون بر جان من زور آورد　　همچو دریا جان من شور آورد

(عطار،۱۳۸۳:۲۶۵)

در ادب بومی مازندران نیز به گوناگونی لحن بلبل اشاره شده است. «در اقوال مردم مازندران مشهور است که بلبل آواز قبلی‌اش را تکرار نمی‌کند تا اینکه دوازده آواز مختلف بخواند، بعد قدری سکوت می‌کند یا تغییر مکان می‌دهد و دوباره شروع به

چَه چَه زدن می‌کند و همان دوازده آواز را به ترتیب یا پس و پیش می‌خواند»(باقری حمیدآبادی، ۹۸:۱۳۹۰).

چچی گونی، چچی اِشـــنانه مِه دل　　بالا مـله، خـوندنه مَسـت بلبل
مَست بلبـل، ته بیـار حـــالِ دیگـر　　خدا دونـه که پِره درده مه دل

(عمادی و عالمی، ۲۳۴:۱۳۹۰)

ĉeĉi guni ĉeĉi eŝnâne me del/ bâlâ male xundene maste belbel
Maste belbel te biyâr hâle diger/ xədâ dunde ke per-e dard-e me del

چه می‌گویی و دل چه می‌شنود؟ در بالا محله، بلبل شیدا می‌خواند، ای بلبل آوازخوان، در لحنی دیگر بخوان، خدا می‌داند که دل من پر از درد است.

۲-۳-۶. درد و نالهٔ بلبل به‌واسطهٔ داغ عشق

بلبل در ادبیات مکتوب فارسی و در ادبیات بومی مازندران، نماد عاشقی سینه چاک است که به عشق گل سرخ، خود را رسوای عالم کرده است. بلبل به واسطهٔ دوری از گل، داغِ عشق بر دل دارد و این درد او را به نغمه‌سرایی وادار می‌کند. از طرفی عمر گل کوتاه است و زمانی که بلبل با دیدن گل سرمست می‌شود و به خوشی می‌پردازد، تند باد حوادث از راه می‌رسد و گل را می‌چیند و پرپر می‌کند و بلبل بیچاره را داغدار غم عشق می‌کند. عطار در منطق‌الطیر به زیبایی هرچه تمام‌تر ناله و فریاد بلبل از غم عشق را به نالهٔ محزون داود همانند می‌داند و می‌گوید بلبل عاشق اگر صدجان هم داشته باشد در راه وصال گل سرخش فدا می‌کند:

مرحبـــا ای عنـدلیـب بـاغ عـشق　　ناله کن خوش خوش ز درد و داغ عشق
خوش بنـــال از دردِ دل داوود وار　　تا کننـدت هـر نفس صـد جـــان نثـــار

(عطار،۲۶۱:۱۳۸۳)

در ادبیات بومی مازندران نیز دلیل درد و نالهٔ بلبل، دوری از گل است. در دو بیتی زیر شاعر به کلمات محزونی چون غروب، ناله، داغ، ، بی حاصلی باغ، پژمردگی و دستمال سیاه اشاره می‌کند که رنگ و بوی غم و غربت می‌دهند. گویا عاشق از همه درد و رنج خود یکجا سخن می‌گوید. اغلب شاعران بومی، خود محصول اجتماعی پردرد هستند. شرایط نابسامان اجتماعی، محیط خفقان‌آور جامعه، ترس ازدست دادن

اندک‌داشته‌ها، شکست عشقی، فقر، فاصلهٔ طبقاتی، دوری از خانواده، تحجر اندیشهٔ برخی از افراد، عدم آزادی و نظام فاسد ارباب و رعیتی، دست در دست هم، شاعران دردمند را به سوی نگرانی و بدبینی سوق می‌دادند، تا جایی که از ناامیدی و درماندگی شدید رنج می بردند:

نماشون سر تنگ دل نالمبه بلبلی واری از داغ گل نالمبه
مه دل صد داغ، حاصل نداهه مه باغ بمرده مه گل، سر سیو جِل نالمبه

(احمدی کمرپشتی،۱۳۹۳:۱۱۹)

Nemâšune sar tange dele nâlembe/ belbele vâri az dâqe gel nâlembe
Me del sad dâq hâsel nedâhe me bâq/ bamerde me gel sar siu jel nâlembe

هنگام غروب با دلی گرفته می‌نالم و همچون بلبل از داغ گل می‌نالم، دلم پر از صد داغ بود و باغم حاصلی نداد، گلم پژمرده شده‌است، بر سرم دستمال سیاه می‌بندم و می‌نالم.

برای مشاهده دیگر موارد در ادب بومی مازندران، ر.ک: صص ۲۷، ۶۱، ۶۳، ۶۶، ۱۰۳// اسماعیل‌پور مطلق؛ ص ۱۱۰// عمادی و عالمی؛ ص ۱۹۵// احمدی کمرپشتی؛ ص ۱۱۹// لطفی؛ ص ۳۲// عمادی و عالمی؛ ص ۱۹۵// هاشمی چلابی؛ ص ۷۹// تاج الدین؛ ص ۴۹// جوادیان کوتنایی (۱۳۷۵) ص ۱۱۴// سام دلیری؛ صص ۱۲۹، ۱۳۰، ۲۶۶// پازواری(۱۳۹۱)؛ ص ۲۶۸// عظیمی و عالمی؛ ص ۴۸۶.

۲-۳-۷. عاشق با خواندن بلبل به یاد معشوق خود می‌افتد

معشوق به عنوان محوری‌ترین شخصیت شعرهای عاشقانه در ترانه‌های مازندران، حضوری گسترده دارد. وصف زیبایی‌های ظاهری و رفتاری معشوق، از بن‌مایه‌های اصلی این گونه اشعار است. «بررسی و تحلیل اشعار نیما یوشیج - در مجموعهٔ شعری روجا به زبان مازندرانی و امیر پازواری - بزرگ‌ترین شاعر بومی‌سرای مازندران حاکی از آن است که آن‌ها در توصیف معشوق پیرو سنت شعر فارسی بوده‌اند. توصیف چهره، گیسو، سنگ‌دلی و بی‌اعتنایی به عاشق از نمونه‌های بارز آن است»(هاشمی، ۱۳۹۵: ۸۸).

برای عاشق واقعی که عشق را با عمق جانش حس کرده است، هیچ دردی بالاتر از دوری از معشوق نیست. شاعر عاشق‌پیشه با خواندن بلبل به یاد معشوقش می‌افتد و با حزن در نی‌اش می‌دمد. عطار در منطق‌الطیر زاری نی و ناله چنگ را متأثر از

صدای بلبل می‌داند و می‌گوید عشاق با شنیدن نغمهٔ بلبل به جوش و خروش می‌افتند و یاد معشوق در ذهنشان تداعی می‌گردد:

زاری اندر نی ز گفتار من است　　زیر چنگ از نالهٔ زار من است
گلستان‌ها پر خروش از من بود　　در دلِ عشاق جوش از من بود

(عطار،۱۳۸۳:۲۶۳)

در ادبیات بومی مازندران نیز شاعر با نغمه‌سرایی بلبل، یاد یار در ذهنش تداعی می‌گردد. از آنجایی که رابطهٔ بین بلبل و گل سرخ رابطهٔ بین عاشق و معشوق است؛ عاشق با خواندن بلبل یاد معشوق خود می‌افتد. یاد روزهایی که در کنار هم خوش بودند ولی روزگار ناسازگار آنها را از هم جدا کرد. در دوبیتی زیر شاعر در فضای غم و اندوه شاعرانگی خویش بلبل را با خود همراه می‌کند تا در فراق معشوق خویش ناله سر دهد. به نوعی به بلبل می‌گوید تو در نهایت شش ماه بخاطر گل ناله کنی اما درد من هر شب و هر روز است:

بنال بلبل بنال تا من بنالم　　ته دردِ گل بنال من دردِ یارم
ته دردِ گل بنال شش ماه و شش روز　　من درد یار بنالم هر شب و روز

(تاج الدین،۱۳۹۱ : ۴۹)

benâl belbel benâl tā men benālem// te darde gol benâl men darde yārem
te darde gol benâl šeš mâh -o šeš rooz// men darde yâr benālem har šab o rooz

بلبل تو ناله سر کن تا من هم بنالم// تو از درد گل من از دوری یارم// تو از درد گل ناله کن شش ماه و شش روز// من از فراق یار بنالم هر شب و روز.

برای مشاهد دیگر موارد، در ادب بومی مازندران می‌توان ر.ک: احمدی کمرپشتی؛ صص ۱۰۸، ۱۱۳// رضایی پاریمه؛ صص ۲۲، ۳۵، ۷۰، ۷۱، ۹۶، ۱۰۳// خلعتبری؛ ص ۳۴// یوسفی؛ صص ۹۲، ۱۰۰// صابری؛ ص ۸۱// هاشمی چلابی؛ صص ۴۱، ۶۳، ۹۱، ۱۴۷// تاج الدین؛ صص ۴۷، ۶۹// گیتی‌نژاد؛ ص۵۲// صابری کمرپشتی (۱۴۰۱) ص ۷۵// نادری رجه؛ ص ۴۹// سام دلیری؛ صص ۱۵۶، ۱۶۶// پازواری(۱۳۹۱)؛ ۴۸۴// عظیمی و عالمی؛ صص ۱۶۳، ۱۷۲، ۲۵۸، ۲۶۸، ۳۹۴، ۵۵۹،۵.

۲-۳-۸.کم‌طاقتی بلبل در برابر غم عشق

بلبل، پرندهٔ کوچکی است و همین کوچکی جثهٔ خود را بهانهٔ بی‌طاقتی و کم‌توانی برای انجام کارهای بزرگ می‌داند. در منطق‌الطیر عطار که بلبل در ابتدای راه با هدهد

برای رسیدن به سیمرغ حرکت می‌کند؛ در میانهٔ راه عشق گل را بهانه می‌کند و از ادامهٔ راه منصرف می‌شود و می‌گوید من کجا و حضرت سیمرغ کجا؟! برای من، مشغول بودن به گل کافی است:

در سرم از عشق گل سودا بس است　　زان که مطلبوم گل رعنا بس است
طـــاقـت سیـمـرغ نـارد بـــلبـــلی　　بلبـلی را بـس بـود عـــشق گـلی

(عطار، ۱۳۸۳:۲۶۶)

در ادبیات بومی مازندران نیز به کوچکی جثهٔ بلبل اشاره شده است. بلبل میچکا: «نوعی بلبل کوچک است. مردم مازندران بلبل را از گروه گنجشکسانان می‌دانند و از نظر علمی هم بلبل از راستهٔ گنجشکیان، تیرهٔ توکاییان است»(باقری حمیدآبادی، ۱۳۹۰:۹۷).

در این رباعی شاعر به نوعی جثهٔ کوچک خود را به بلبل تشبیه می‌کند که بیشتر از وزن و توانش غم و درد عاشقی را تحمل می‌کند. با این حال می‌گوید: هر کس از جرعهٔ عشق ننوشیده باشد، به‌سان مردار و حمال است:

بلبـــل میچِـکا ته تـن اتّـــا مثقـاله　　ته مثقـاله تن، همـه فکر و خیاله
هر کس عاشقی نکرده، وه مرداله　　صد سال دووهه وه فلکِ حماله

(پازواری،۲/ ۱۳۹۴:۱۴۳۷)

belbel miĉekâ te tan attâ mesqâle// te mesqâle tan hame fekr-o xiyâle
har kas âŝeqi nakerde ve merdâle// sad sâl davue ve faleke hammâle

ای بلبل گنجشکی، بدن تو برابر یک مثقال است و این تن مثقالی تو انباشته از فکر و خیال یار (گل سرخ) است. هر کس که عاشقی نکرده باشد، مانند مردار است. صد سال هم زنده بماند، حمال فلک است.

علاوه بر موارد فوق در ادب بومی مازندران به موضوعات دیگر همانند گفت و گوی دو بلبل، لانه سازی بلبل، از شاخه به شاخه پریدن بلبل و غیره اشاره شده‌است. ر.ک: رضایی پاریمه؛ ص ۸۷// لطفی؛ ص ۶۴// تاج الدین؛ صص ۴۰، ۴۶، ۴۷// صمدی؛ ۱۹۵// عظیمی و عالمی؛ صص ۳۴۴، ۳۹۴. احمدی کمرپشتی؛ صص ۳۱، ۳۴، ۱۰۶// رضایی پاریمه؛ صص ۷۳، ۱۰۳ (نام شعر بلبل است)ص ۱۰۴// خلعتبری؛ ص ۶۸// عمادی و عالمی؛ صص ۱۹۵، ۲۱۶// نیما؛ ص ۲۹۷// گیتی‌نژاد؛ ص ۲۷// نجف‌زاده؛ ص ۵۶// جوادیان کوتنایی (۱۳۷۵) صص ۴۹، ۵۲، ۵۴// صابری کمرپشتی (۱۴۰۱) صص ۷۵، ۱۲۳// نادری رجه؛ صص ۱۳، ۳۲، ۳۹، ۶۱، ۶۸// جوادیان کوتنایی

(۱۳۸۹) صص ۳۷، ۷۹// جلالی کندلوسی (۱۳۸۰) ص ۱۰۷// سام دلیری؛ صص ۷۹، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۴۰، ۲۶۴// پازواری(۱۳۹۱)؛ص ۲۳۹.

۳. نتیجه‌گیری

بلبل در ادبیات فارسی و ادب بومی مازندران به عاشقی و شیدایی و فصاحت و زبان‌آوری مشهور است و زمانی که معشوقش چهره از نقاب می‌گشاید و بی‌پرده ظاهر می‌گردد، در وصف او نغمه‌سرایی می‌کند. عشق‌بازی بلبل با گل سرخ موجب پدید آمدن اشعار و مضامین بدیع در ادب فارسی گشته‌است. در منطق‌الطیر عطار، بلبل نمونه مردمان جمال پرست و عاشق‌پیشه است که بیشتر لاف می‌زند و از انجام امور خطیر اجتناب می‌ورزند. طبیعت، مهم‌ترین عامل برای بیان افکار عاشقانه، عاطفی و اجتماعی شاعران مازندران است. غالب تصویرها عینی و تجربی و برگرفته از محیط زندگی آنان است. بلبل که در ادب بومی مازندران بیشترین بسامد را داراست نماد عاشقی سینه چاک است که به عشق گل خود را رسوای عالم نموده است. همچنین بلبل علاوه بر پیام‌آوری فصل بهار و نو شدن دوبارهٔ روزگار، به خاطر صدای خوشی که دارد و هر لحظه آوازی نو می‌خواند، نماد استعداد، موسیقی، ذوق و هنر است. با توجه به سؤالات پژوهش، می‌توان گفت که بلبل در منطق‌الطیر عطار و در ادب بومی مازندران، نقش مشترکی بر عهده داشته‌است. نگاهی عرفانی به بلبل در اشعار بومی مازندران همانند آنچه که در منطق‌الطیر است، یافت نشد و بیشتر در قالب پند و اندرز است. گل سرخ(معشوق) به عنوان محوری‌ترین شخصیت شعرهای عاشقانه در این اشعارحضوری گسترده دارد. وصف زیبایی‌های ظاهری و رفتاری‌اش و غمی که با بی‌اعتنایی و سنگدلی بر جان عاشق می‌گذارد، از بن‌مایه‌های اصلی اینگونه سروده‌هاست که هر عاشق هجران کشیده‌ای را با خود همراه می‌سازد. حضور این چنینی بلبل، بیانگر تقابل دوسویه و کاربردی از طبیعت و انسان است که دربرگیرندهٔ مفاهیمی چون عشق و عاشقی، غم انتظار، ترس از دست دادن اندک داشته‌ها، بی‌طاقتی و ناتوانی در برابر مشکلات با بن‌مایه‌های اجتماعی، تعلیمی، عاشقانه است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) احمدی کمرپشتی، کیومرث(۱۳۹۳)، ***بَبه‌ی اویا(سروده‌های تبری)***، تهران: رسانش نوین.

۲) اسماعیل‌پور مطلق، ابوالقاسم (۱۳۹۶)، ***ترانه‌های مازندرانی***، تهران: رسانش نوین.

۳) باقری حمیدآبادی، ابراهیم(۱۳۹۰)، ***پرندگان در فرهنگ عامه مازندران***. ساری: شلفین.

۴) بالی لاشک، فضل الله(۱۳۸۰)، ***شوونشیر گب یا حرفهای شب نشینی***، بابل: محرر.

۵) پازواری، امیر (۱۳۹۱)، ***دیوان اشعار***، پژوهش بامداد جویباری، تهران: نشر کاوشگر.

۶) .....(۱۳۹۴)، ***دیوان اشعار***، به اهتمام محسن مجید زاده، ۲ج، تهران: رسانش نوین.

۷) پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳)، ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی***. تهران: علمی و فرهنگی.

۸) تاج الدین، محمد (۱۳۹۱)، ***ترانه‌های ترنه مازندران***، ساری: شلفین.

۹) جلالی کندلوسی، فرهود(۱۳۸۰)، ***پارپیرار۲(ناری ناری ناری کا)***، تهران: شلاک.

۱۰)جوادیان کوتنایی، محمود(۱۳۷۵)، ***نوج (جوانه)***. تهران: معین.

۱۱)جوادیان کوتنایی، محمود(۱۳۹۳)، ***واگویه‌ها(سروده های مازندرانی)***، ساری: شلفین.

۱۲)حافظ، شمس‌الدین محمد(۱۳۸۲)، ***دیوان اشعار***، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

۱۳)خلعتبری لیماکی(۱۳۹۰)، ***ترانه‌های عامیانه تنکابن و رامسر***، تهران: مهرنوش.
۱۴)رنگچی، غلامحسین(۱۳۷۳)، ***گل و گیاه در ادبیات منظوم فارسی***، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۵)رضایی پاریمه، عادل (۱۴۰۰)، ***شوکاچش، (سروده‌های تبری)***. آمل: طالب آملی.
۱۶)زمانی، کریم(۱۳۸۲)، ***شرح مثنوی معنوی***. چاپ دهم، تهران: .نشر اطلاعات.
۱۷)سام دلیری، سلیمان(۱۳۹۸)، ***هدهد سلیمان***، تهران: فقیه.
۱۸)شمیسا، سیروس(۱۳۷۷)، ***فرهنگ اشارات***، تهران: فردوس.
۱۹)۲صابری کمرپشتی، خاطره(۱۳۹۹)، ***خشه دار تتی ره دل دوسّن(دوبیتی‌های تبری)***، پل سفید: ملرد.
۲۰)صابری کمرپشتی، ایرج (۱۴۰۱)، ***عامی دتر(سروده‌های تبری)*** پل سفید: ملرد.
۲۱)صمدی، حسین(۱۳۷۰)، ***در قلمرو مازندران*** (مجموعه مقالات ج ۱)، بابل: نقش جهان.
۲۲)عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد(۱۳۸۳)، ***منطق الطیر***، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
۲۳)عظیمی، مختار. عالمی. محمدابراهیم(۱۴۰۲)، ***پهلویات مازندرانی(دیوان ترانه‌های مازندرانی)***. نکا: مهربان نیکا.
۲۴)عمادی، اسداله و عالمی، محمدابراهیم(۱۳۹۰)، ***نغمه‌های سرزمین بارانی (برگزیده‌ی اشعار، تصنیف‌ها و ترانه‌های مازندرانی)***. ساری: نشر شلفین.
۲۵)کمبل، جوزف (۱۳۸۶)، ***قدرت اسطوره***، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
۲۶)گیتی‌نژاد، مهدی(۱۳۹۲)،***ترانه‌های قدیمی مازندران***، ساری: شلفین.

۲۷)لطفی نوایی، محمد(۱۳۹۱)، ***ترانه سرودهای تبری***، ساری: شلفین.-
۲۸)معین، محمد(۱۳۸۶)، ***فرهنگی فارسی***، ج هفتم، تهران: امیرکبیر.
۲۹)منصوری، جمشید(۱۳۸۷)، ***راهنمای پرندگان ایران***، تهران: فرزانه.
۳۰)مهدی پورعمران، روح الله. (۱۳۹۳)، ***اتّا میس مازرونی (سروده‌های تبری)***. پل سفید: ملرد.
۳۱)مهدی‌پور عمران، روح الله و قیصری، جلیل(۱۴۰۲)، ***روجا(اشعار تبری نیما یوشیج)***.تهران: رسانش نوین.
۳۲)نادری رجه، شعبان(۱۳۹۲)، ***چِش بِراه(مجموعه اشعار تبری)***، پل سفید: ملرد.
۳۳)نجف‌زاده بارفروش، محمدباقر(۱۳۷۵)، ***نغمه‌های مازندرانی***، بابل: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
۳۴)نصری اشرفی، جهانگیر(۱۳۷۶)، ***امیری‌های ننوز***، تهران: خانه سبز.
۳۵)نصیری، رؤیا (۱۳۹۰)، ***ترانه‌های غریبانه تبری***، ساری: شلفین.
۳۶)هاشمی، محمد (۱۳۹۵)، ***نیما زبان و شعر تبری***. مجموعه مقالات همایش علمی و پژوهشی. ساری: هاوژین.
۳۷)هاشمی چلابی، علی. (۱۳۸۸)، ***آهومونا، سروده‌های مازندرانی***، آمل: طالب آملی.
۳۸)یوسفی زیرابی، فریده (۱۳۹۴)، ***زن در فرهنگ عامه مردم مازندران***، ساری: شلفین.

ب: مقاله‌ها

۱) خیالی خطیبی، احمد. (۱۳۹۷)،« ***انعکاس عناصر تابو و توتم در منطق الطیر عطار»***، فصل‌نامۀ مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورۀ ۱، شمارۀ ۱، صص۲۹-۵۹.

۲) ذاکری، احمد و جماران، فائزه.(۱۳۸۹)، «***حیوانات در آثار سعدی***»، فصل-نامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا).دورهٔ۲، شمارهٔ۶، صص۲۹-۵۶.

۳) قملاقی، فتانه(۱۳۹۷)،« ***مقایسه تحلیلی تأثیر اندیشه زیبایی شناسی ابوسعید ابوالخیر بر عطار و مولوی در داستان پیر نوازنده***»، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ ۱،شمارهٔ ۱، صص۱۲۳-۱۴۶.

۴) مدرسی، فاطمه و کوشش، رحیم. (۱۳۹۷)، «***مفاهیم رمزی، تمثیلی و نمادین پرندگان در رباعیات و قصاید عطار***»، نشریهٔ مطالعات ایران-شناسی دانشگاه آتاتورک، شمارهٔ ۹ : صص۱۷۵-۲۰۰.

ج: پایان‌نامه

۱) ساروی، ویدا(۱۳۹۵)، ***تحلیل زیبایی‌شناسی مناظره در دوبیتی‌های عامیانه ایران با تأکید بر مازندران و خراسان***، رسالهٔ دکتری، استاد راهنما مهدی ماحوزی: دانشگاه آزاد اسلامی رودهن.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۱۱۹-۱۴۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.519172.1231

بررسیِ تطبیقیِ سبک زبانی و بلاغی اقتفای امین عندلیب از بیدل (پنجاه و سومین غزل عندلیب و نخستین غزل بیدل)

حبیب الله کاشفی[۱]

چکیده

اقتفا نوعی از بازآفرینی و بازسُرایی است که از گذشته‌های دور میان اهل ادب رایج بوده و برای تولید ساختار و محتوای متفاوت‌تری از آن بهره برده‌اند. محمدامین عندلیب شاعر ناآشنایی است که دیوان شعری از او در دست است، اشعاری در استقبال مولوی، حافظ، صائب و در رأس همه هشتادوپنج غزل را در اقتفای بیدل سروده‌است. در این پژوهش با استفاده از روش کمی و کیفی به‌شیوۀ تحلیلی- توصیفی، اقتفای عندلیب از نخستین غزل بیدل در محورهای سبک زبانی و بلاغی مورد تحلیل و تجزیه قرار گرفته‌است. در غزلیات مورد بحث ما، بررسی‌های تطبیقی دقیق با ذکر بسامد موضوعاتِ زبانی و ادبی انجام شده‌است. وزن شعر هر دو شاعر پیوند متناسبی با فضای شعر دارد، عندلیب از این رهگذر، اندکی موفق‌تر از بیدل عمل کرده‌است. به‌لحاظ زبانی، بسامد تعداد جملات ساده و مرکب بیدل همسان‌اند، ولی تعداد جملات مرکب عندلیب بیشتر از جملات سادۀ او است. از نگاهِ بلاغی، تشبیه در غزل عندلیب از بیدل بیشتر است و استعاره، مجاز و پارادوکس در شعر هر دو شاعر یکسان نمایان شده‌است، در حوزۀ حس‌آمیزی بیدل دست بلندتری نسبت عندلیب دارد و در کنایه عندلیب توفیقت بیشتری از استاد خویش حاصل کرده‌است. نتایج به‌دست آمده نشان می‌دهد که عندلیب در اقتفا از بیدل توانا بوده و توانسته‌است که از عهدۀ این اقتفا براید و در مواردی سخن متفاوت‌تری از استاد مسلّم خود بیان نماید.

واژه‌های کلیدی: بیدل، عندلیب، سبک زبانی، غزل، تطبیق، اقتفا و سطح.

---

[۱] - پوهنوال (دانشیار) بخش ادبیات فارسی و رئیس دانشکدۀ زبان و ادبیات، دانشگاه (پوهنتون) پروان، پروان، افغانستان.
habibullahkashefi@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۳/۰۴/۱۷ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۶/۱۹

۱. مقدمه

اگر بپذیریم که هر متنی، از متون پیشینان یا معاصران خود تأثیر پذیرفته است و «هیچ متنِ مستقلی وجود ندارد»(کاکاوند قلعه‌نویی و نجارنوبری، ۱۳۹۶: ۴۸)؛ پس می‌توان گفت هیچ شاعری نیست که تأثیری از برخی شاعران دیگر نپذیرفته باشد، در کنار آن، شاعران بزرگ تلاش کرده‌اند که در سرایش شعر، اندیشه‌ای را با سبک و طرز تفکر خویش ارائه نمایند (ر.ک: نادری و دیگران، ۱۴۰۱: ۱۱۰)؛ تأثیرپذیری و اقتفا از سبک و اندیشهٔ شاعران دیگر در قرن دوازدهم قمری پر رنگ‌تر از دیگر زمان‌ها بود و در این قرن است که شالودهٔ سبک واحد شعر فارسی از هم می‌پاشد. به سخن شفیعی کدکنی «از قرن دوازدهم یک مرزبندی سلیقه‌ای و ذوقی در آن سوی مرزبندی حکومت‌ها نیز به وجود می‌آید که آثار آن در مراحل اولیه بسیار کمرنگ است و هر چه مرز حکومت‌ها استوارتر می‌شود و مفهوم جدایی و به‌اصطلاح احمقانهٔ سیاسی «استقلال» آشکارتر می‌شود، این تفاوت سلیقه و ذوق مشخص‌تر می‌شود»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ الف: ۹۵). از این‌رو تفاوت‌هایی میان شعر شاعران حوزهٔ ادبیات فارسی ایجاد می‌شود. در قرن سیزدهم، به جز گویندگان اندک، بیشترین شاعران حوزهٔ ادبیات افغانستان پیرو و دل‌باختهٔ سبک هندی می‌شوند و این موضوع چنان دامن می‌گستراند که سردار غلام محمدخان طرزی، پیرو صائب تبریزی می‌شود و فرزند او محمدامین عندلیب (۱۲۷۲- ۱۲۹۲ق) پیرو جدّی بیدل.

در مورد زندگی‌نامهٔ عبدالقادر بیدل فرزند عبدالخالق دهلوی (۱۰۵۴- ۱۱۳۳ ق) مطالب زیادی نوشته‌اند (ر.ک: مجددی، ۱۳۹۲: ۱۷ به بعد). در این مقاله نگاهی به زندگی عندلیب می‌افگنیم. محمدامین عندلیب (قندهار ۱۲۷۲- ۱۲۹۲ق) فرزند سردار غلام محمدخان طرزی یکی از شاعران حوزهٔ ادبیات فارسی دری است؛ او دانش ابتدایی را از پدر آموخت؛ صوفی مشرب بود و پدر را مرشد خود می‌دانست و به او ارادت فراوان داشت؛ طرزی نیز علاقهٔ مفرطی به فرزند خود داشت و این موضوع چنان

چشم‌گیر بود که اشعارِ متعددی در پیروی از وی سروده‌است (ر.ک: طرزی، ۱۳۸۱: ۳۳۵). عندلیب به قصد دیدار عارفان، سفرهایی کرده‌است (ر.ک: انوشه و دیگران، ۱۳۷۸: ۷۲۱). شاعر از پیروان سبک هندی بوده و غالب ویژگی‌های آن سبک، چه از رهگذر تصویر و چه از رهگذر موتیوها، در شعر او موجود است؛ در شعر، پیرو جدّی بیدل بوده و البته اشعاری در اقتفای حافظ، مولوی و صائب نیز سروده‌است. در این میان شاعر روش بیدل را اساس کار خویش قرار داده و تا آخر عمر در این عرصه گام گذاشته‌است. شاعر، گاه در غزل به جای تخلص عندلیب، امین، را آورده‌است. دیوان اشعاری در بیش از سه هزار بیت مشتمل بر غزل، قطعه، مثنوی، مخمس و رباعی، رسالهٔ راز و نیاز به‌نظم و نثر و یک مثنوی عرفانی ناتمام از او در دست است. عندلیب در بیست سالگی به اثر بیماری وبا درگذشت. به قولی، شاعر با وجود بیست سالگی «ازدواج نموده و نوادگانش در قید حیات اند» (طرزی، ۱۳۸۸: ۱۲).

دیوان عندلیب دارای ۳۱۲ غزل است. او «۸۵» غزل را در اقتفای کامل بیدل از نگاه قافیه، ردیف و وزن سروده‌است، یکی از برجسته‌ترین ویژگی مشترک میان شعر بیدل و عندلیب این است که در سراسر دیوان عندلیب شعری وجود ندارد که دارای قافیه درونی باشد و از این منظر با حافظ هم شباهت‌هایی دارد. عندلیب در اقتفا، دست بلندی داشته‌است، چون موضوع قافیه و ردیفِ واحد چنان مضامین و ترکیبات را مانند آهن‌ربا به خود جذب می‌کند که به قول شفیعی‌کدکنی، حتی شاعری که از شعر شاعر مقدّم هیچ‌آگاهی ندارد؛ تصاویر، ترکیبات و مضامین در شعر شاعر دومی تکرار می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۸: ۲۱۴). و این قدرت طبع عندلیب است که باوجود اقتفای بیدل بعضی از غزلیاتش تا حد امکان از موضوعات متذکره مبراست.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

عندلیب، نخستین غزل بیدل را اساس سرایش غزل شمارهٔ ۵۳ خود قرار داده‌است. آنچه در این اقتفا با نخستین برخورد آشکار می‌شود، موضوع قافیه و ردیف و وزن شعر شاعر است، گویا عندلیب با انتخاب وزن و قافیهٔ اول و ردیف مطلع مصرّع نشان می‌دهد که غزل او در اقتفای نخستین غزل بیدل سروده شده‌است، ولی مسئله به این سادگی پایان نمی‌یابد؛ وجوهِ اشتراک دیگری چون مسائل زبانی و بلاغی قابل تشخیص است که باید با مطالعهٔ دقیق‌تر و با تأمل بیشتر به آن پرداخته شود. مسئلهٔ اساسی، خوانش تطبیقی نخستین غزل بیدل و پنجاه و سومین غزل عندلیب است که اقتفای عندلیب از بیدل با رویکرد تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است و همچنین غزلیات مورد بحث ما از منظر سبک زبانی در سطح آوایی، لغوی و نحوی آمیخته با موضوعات بدیعی و از نگاه سطح ادبی در بخش‌های تشبیه، استعاره و مانند آن واکاویده شده است.

سؤالات تحقیق در موارد زیر است:

۱-پنجاه و سومین غزل عندلیب (رسا حسنی که اوج عرض دارد خاک راه آنجا/ دو عالم چشم بستن‌هاست یک حیرت نگاه آنجا) از نگاه سبک زبانی و بلاغی چه اشتراکاتی با نخستین غزل بیدل دارد؟

۲ -عندلیب در اقتفا از نخستین غزل بیدل تا چه حد از قدرت طبع خود بهره برده است؟

۳-عندلیب با وجود وزن و قافیه و ردیف مشترک چگونه موفق عمل کرده‌است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

در این مقاله، نخستین هدف، نشان‌دادن میزان مشابهت‌های سبک زبانی و بلاغی نخستین غزل بیدل و پنجاه و سومین عندلیب (رسا حسنی که اوج عرض دارد خاک راه آنجا/ دو عالم چشم بستن‌هاست یک حیرت نگاه آنجا) است و در کنار آن مشخص

کردن ابعادِ مختلفِ سبک زبانی و بلاغی و بیان قدرت طبع شعری عندلیب در اقتفا از نخستین غزل بیدل است و همچنین موفقیت عندلیب در راستای بیان هنری اندیشهٔ او که چگونه توانسته است با وجود وزن و قافیه و ردیف مشترک غزل متفاوت‌تری ارائه نماید.

در پیوند به غزلیات بیدل تحقیقاتی انجام شده‌است، ولی تا به حال شعر عندلیب از هیچ منظری مورد توجه نویسندگان قرار نگرفته‌است. گذشته از اینکه دیوان عندلیب گنجی از نگاه سبک‌شناسی و بلاغی است، از نگاه اقتفا از شاعران پیشین به ویژه بیدل یکی از برجسته‌ترین دیوان‌های سدهٔ سیزدهم هجری قمری نیز به شمار می‌رود. در این مقاله، نخستین غزل بیدل با پنجاه و سومین غزل عندلیب به روش کمی و کیفی با رویکرد تطبیقی مورد تحلیل و تجزیه قرار گرفته و موضوعات زبانی و بلاغی نمونه‌های یادشده از ابعاد مختلف واکاویده شده‌است، مقایسهٔ تطبیقی میان غزلیات مورد بحث می‌تواند ابعاد تازه‌ای از تحولات سبکی و بلاغی در سبک هندی را آشکار نماید. بررسی نخستین غزل بیدل، در کنار پنجاه و سومین غزل عندلیب نمونه‌ای از بقا و دگرگونی این سبک در ادبیات افغانستان است؛ این موضوع فرصتی را مساعد می‌نماید تا سیر تحول زبان شعر بیدل، نحوهٔ بکارگیری صنایع ادبی در دو قلمرو متفاوت تحلیل و بررسی شود و همچنین الگویی برای تحلیل دیگر پیروان این سبک فراهم آورد و در زمینهٔ غنای مطالعات ادبی معاصر در حوزهٔ سبک زبانی و بلاغی مفید واقع شود.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

چنان‌که مشهود است موضوع اقتفا در شعر شاعران حوزهٔ ادبیات فارسی به ویژه در حوزهٔ ادبیات افغانستان و آن‌هم از شاعران سبک هندی یک جریان روشن و واضح می‌باشد و تا به حال چنان‌که شایستهٔ پرداختن به این موضوع است تحقیقاتی صورت

نگرفته. در میان شاعرانی که به اقتفای شاعران دیگر شعر سروده‌اند، عندلیب جایگاه ویژه‌ای در این جریان دارد که به اقتفای چند شاعر ادب فارسی اشعاری سروده و از میان همه، بیدل را انتخاب کرده است.

- عبدالغفور آرزو گردآورندۀ دیوان عندلیب (۱۳۸۸) برخی از اشعاری که عندلیب در اقتفای حافظ، مولوی، صائب و بیدل سروده فقط نمونه آورده و هیچ بحثی پیرامون هیچ یکی از ویژگی اشعار ایشان نکرده‌است و دلیل انتخاب شعر شاعران یادشده موضوع قافیه و ردیف و وزن شعر است.

-هادی یوسفی و عباس حسنی (۱۳۹۴) اقتفای کرمانشاهی از بهار را در مقالۀ «تطبیق بلاغی و سبک‌شناسانۀ اقتفای پرتو کرمانشاهی از بهار (قصاید: پر او، دیار آشنا، دماوندیه و سپیدرود) از نگاهِ سبک‌شناسانه و بلاغی با رویکرد تطبیقی در ابعاد مختلفی چون: سطح لغوی، نحوی و ادبی در شعر هر دو شاعر مورد بررسی قرار داده‌اند.

در جستجوی انجام شده روشن‌شد که در پیوند به موضوع اقتفای یک شاعر از شاعر دیگر در حوزۀ ادبیات دورۀ بازگشت ادبی افغانستان، تحقیقاتی صورت نگرفته است و در پیوند به اقتفای عندلیب از بیدل در هیچ بُعدی تحقیقی انجام نشده‌است، حتی نام عندلیب برخلاف خانواده‌اش ناشناخته باقی مانده‌است. این موضوع سبب شد، تا گامی در این راستا گذاشته شود؛ البته در هر اقتفا و استقبالی جایگاه و فضل تقدم از آنِ شاعر اول است، اما دستیابی به جایگاه شاعری چون بیدل و توفیق موفقیت حاصل کردن در این عرصه آسان نمی‌نماید، که عندلیب به آن دست یافته‌است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

در این بخش، نخستین غزل بیدل و پنجاه و سومین عندلیب، با رویکرد تطبیقی از نظر سبک زبانی و بلاغی مورد تحلیل و تجزیه قرار می‌گیرد. شایستۀ یادآوری است

که غزل بیدل دارای ۱۲ بیت و غزل عندلیب دارای ۹ بیت است. پیش از هر حرف و سخنی بهتر است که غزل هر دو شاعر را نقل نماییم:

به اوج کبریا کز پهلوی عجز است راه آنجا — سر مویی گراینجا خم‌شوی بشکن کلاه آنجا
ادبگاه محبت ناز شوخی برنمی‌دارد — چو شبنم سر به‌مهراشک می‌بالد نگاه آنجا
به یاد محفل نازش سحرخیز است اجزایم — تنسم تا کجاها چیده باشد دستگاه آنجا
مقیم دشت الفت باش‌وخواب ناز سامان کن — به هم می‌آورد چشم تو مژگانِ گیاه آنجا
(۵) خیال جلوه‌زار نیستی هم عالمی دارد — ز نقش پا سری باید کشیدن گاه‌گاه آنجا
خوشا بزم وفا کز خجلتِ اظهار نومیدی — شرر در سنگ دارد پرفشانی‌های آه آنجا
به‌سعی غیر مشکل بود زآشوب دویی رستن — سری در جیب خود دزدیدم‌وبردم پناه آنجا
دل از کم ظرفی طاقت نبست احرام آزادی — به‌سنگ‌آیدمگراینجام‌وگردد عذرخواه آنجا
به کنعانِ هوس گردی ندارد یوسف مطلب — مگر در خود فرورفتن کند ایجاد چاه آنجا
(۱۰)زبس فیض‌سحرمی‌جوشدازگردسواد دل — همه‌گر شب شوی روزت نمی‌گرددسیاه‌آنجا
ز طرز مشرب عشاق سیر بینوایی کن — شکست رنگ کس آبی ندارد زیر کاه آنجا

زمین‌گیرم به افسون دل بی‌مدعا بیدل
در آن وادی که منزل نیز می‌افتد به راه آنجا

(بیدل، ۱۳۸۹: ۸۰)

رسا حسنی که اوج عرض دارد خاک راه آنجا — دوعالم چشم بستن‌هاست یکحیرت‌نگاه آنجا
در آن محفل زبان دانی شکست ما که می‌گردد — ترنگِ شیشهٔ دل گر نگردد عذرخواه آنجا
به قانونی کرم‌هایش مزن مضراب نومیدی — که ساز پردهٔ عفو است یک عالم گناه آنجا
به سودای بهار جلوه‌های حسن بیرنگش — ندارد هر دو عالم قیمت یک برگِ کاه آنجا
(۵)محیطش بس‌که موجِ افتخار سرکشی دارد — حبابش با شکستن‌هم نمی‌گیرد کلاه آنجا
مباش از فیض آهِ پَی اثر غافل که در هرشب — نسیم صبح دارد مژدهٔ پرواز راه آنجا
به حیرت دیده برهم نه که در راه ادب مردم — زمین‌هم چشم می‌پوشد به‌مژگانِ گیاه آنجا
زهم آغوشی شب با گل خورشید دانستم — که آب چشم دارد شستن روی سیاه آنجا

بسان ناله کز دل سر برآرد عندلیب من
به شوخی تا ز خود بیرون شدم بردم پناه آنجا

(عندلیب، ۱۳۸۸: ۱۲۸)

۲- ۱. سطح زبانی

در این چشم‌انداز سطح زبانی شامل: سطح آوایی، لغوی و نحوی می‌شود که هر یک به دسته‌ها متعددی تقسیم شده‌اند:

۲- ۱- ۱. سطح آوایی

سطح آوایی، موسیقی شعر را به میان می‌آورد، برمبنای دیدگاه شفیعی‌کدکنی، موسیقی شعر بر چهار نوار (موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی) استوار است (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ ب: ۳۹۱ به بعد).

۲- ۱- ۱- ۱. موسیقی بیرونی

موسیقی بیرونی (وزن) غزلِ عندلیب برمبنای غزل بیدل برگزیده شده‌است، وزن شعر هر دو شاعر از تکرار چهار بار مفاعیلن حاصل شده و این نوع وزن یکی از رایج‌ترین اوزان شعر فارسی است که قدما آن را به نام *هزج مثمن سالم* یاد کرده‌اند. پیوند وزن با مضمون شعر هر دو شاعر، قوی و دارای استحکام ارزشمندی است، به دلیل اینکه موسیقی حاصل از بحر هزج بیانگر اندوه و فضای خارج از شادی ظاهری است، از این منظر عندلیب در اقتفای خویش موفق‌تر از بیدل ظاهر شده‌است، چون در شعر بیدل با مواردی چون: «شکستن کلاه، به سعی غیر روز سیاه نشدن» برمی‌خوریم و این چنین موارد در شعر عندلیب بسیار کمرنگ است، مثلاً: «نسیم صبح دارد مژدۀ پرواز راه آنجا» که در این مورد هم فقط موضوع مژده مطرح شده است. شایستۀ یادآوری است، تکرار هجای آخر واژه‌های «پهلوی» و «شوی» در فاصلۀ یکسانِ بیت اول بیدل از نگاه عروض و تأثیر موسیقی شعر دارای اهمیّت ویژه‌ای است.

۲- ۱- ۱- ۲. موسیقی کناری

عندلیب، موسیقی کناری (قافیه و ردیف) غزل خود را همچنین مانند وزن آن، براساس غزل بیدل انتخاب کرده؛ غزلی که دارای ۱۲ بیت و ۱۲ قافیه است، این در حالی است که واژهٔ «راه» به‌عنوان قافیه در شعر شاعر تکرار شده‌است و غزل عندلیب دارای ۹ بیت است که در آن نیز واژهٔ «راه» تکرار شده است؛ در این میان فقط یک قافیهٔ غزل عندلیب (گناه) برخلاف غزل بیدل انتخاب شده و قافیه‌های دستگاه، گاه‌گاه، آه و چاه در غزل عندلیب وجود ندارد و دلیل آن کثرت سه بیت بیدل نسبت به عندلیب است. گذشته از اینکه ردیف غزلیات مورد بحث ما یکی است، در بیت اول و دومِ بیدل و در بیت اول و چهارمِ عندلیب قافیه‌های راه، کلاه و نگاه با اندکی تفاوت قرار گرفته‌اند. تکرار مصوت بلند ««â» در جایگاه قافیه و ردیف هر دو غزل، نقشِ اساسی در تقویت موسیقی کناری شعر دارد و غالباً این نوع موسیقی در شعر عندلیب قوی‌تر از شعر بیدل است؛ نمونه‌هایی از این دسته: *مست به دست* یا *پرست است* در شعر بیدل دیده نشده‌است.

واژهٔ «مژگان»، در بیت چهارم بیدل و بیت هفتم عندلیب، به عنوان قافیه انتخاب شده‌است، اهمیّت این واژه در شعر هر دو شاعر به گونه‌ای است که سبب شده تمام کلمات دیگر بیت را برمحور موضوع خود بچرخاند، چنان‌که به لحاظ مفهوم «خوابِ ناز سامان کن/ به‌حیرت دیده برهم نه» و «به هم می‌آورد چشم/ چشم می‌پوشد» در شعر شاعران یک معنی را برمی‌تابد و یک نوع تصویر را به نمایش می‌گذارد. و مفهوم «سامان‌کردن» به معنی منظم و مرتب‌کردن، سر و صورت دادن (عفیفی، ۱۳۷۶: ۱۳۲۰)، تهیه‌کردن و فراهم‌کردن (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل واژه) است که در اینجا به معنی آمادهٔ خواب‌شدن و خواب‌کردن به کار رفته‌است. در بیت هفتم بیدل و بیت نهم عندلیب، موسیقی کناری چنان نقشی را ایفا کرده که مصراع دوم به لحاظ مضمون در هر دو نمونه، دارای معنی و پیام واحدی شده‌است، تنها تفاوت آن‌ها در این است که بیدل بعد از شناخت خود (مَن عَرَفَ نَفسَه) به دوست وصل می‌شود و

عندلیب بعد از ترک خواهشات نفسانی. در بیت هشتم بیدل و دوم عندلیب، قافیهٔ عذرخواه سبب شده‌است که با وجود موجودیت افعال مثبت و منفی (گردد و نگردد) دل را در هر دو بیت مسئول بدانند و همه حرف و سخن متوجه آن شود. واژهٔ «سیاه» که در بیت دهم بیدل و در بیت هشتم عندلیب، به عنوان قافیه بکار رفته‌است، در محور آفرینش قرار گرفته که سیاهی آن با فیض سحر و آب چشم بیشتر از سفیدی جلوه‌گر شده‌است. ردیف «آنجا» در شعر هر دو شاعر دارای ارزش خاصی است، به ویژه در بیت یازدهم بیدل و چهارم عندلیب اهمیّت و جایگاه بیت را به لحاظ معنویت برجسته و ارزشمند ساخته‌است؛ در این بیتِ عندلیب قافیه نقش محوری را دارد شاعر با افزودن یک واژهٔ برگ بر آن، بار معنایی «کاه» را صدچندان کرده‌است، چون در بیت بیدل از آب زیر کاه صحبت شده و در بیت عندلیب از یک برگِ کاه.

جدول شمارهٔ ۱- آمار موسیقی کناری

شماره	بیدل	عندلیب	بیدل و عندلیب	بیدل و عندلیب
	قافیه	قافیه	ردیف	روی
۱	راه	راه	آنجا	آ
۲	کلاه	نگاه		
۳	نگاه	عذرخواه		
۴	دستگاه	گناه		
۵	گیاه	کاه		
۶	گاه‌گاه	کلاه		
۷	آه	گیاه		
۸	پناه	سیاه		
۹	عذرخواه	پناه		
۱۰	چاه			
۱۱	سیاه			

۱۲	کاه			
۱۳	راه			

۲- ۱- ۱- ۳. موسقی درونی: منظور از موسیقی درونی، هر نوع تنوع و تکرارِ منحصر به این نوع موسیقی است که جناس، واج‌آرایی و سجع از نمونه‌های شناخته شدهٔ آن است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹ ب: ۳۹۲). در اینجا واج‌آرایی‌های شاعران با توجه به تعداد واج‌های مکرر در سراسر غزلیات از منظر بسامد آن‌ها طی جدولی به نمایش گذاشته می‌شود؛ ولی پیش از آن، ابتدا مطلع مصرع هر دو غزل را از این نگاه بررسی می‌نماییم:

در بیت نخست بیدل مصوت‌های بلند «â» ۸ بار، «u» ۴ و «i» ۴ و صامت‌های «b» ۳، «j» ۵ «r» ۴، «s» ۲، «ŝ» ۲، «k» ۳، «l» ۲، «m» ۲، «n» ۴، و «h» ۴ و در بیت نخست عندلیب مصوت‌های بلند «â» ۱۱ بار، «u» ۲ و «i» ۳ و صامت‌های «t» ۳، «j» ۳، «ĥ» ۲، «d» ۳، «r» ۳، «s» ۴، «ʕ» ۲، «k» ۳، «m» ۲، «n» ۴، و «h» ۳ بار تکرار شده‌است، در نتیجه صامت‌ها و مصوت‌ها در یک بیت غزل بیدل ۴۷ بار و در یک بیت غزل عندلیب ۴۸ بار تکرار شده‌اند.

- **تکرار:** بیدل ۸ کلمه از جمله: آنجا، ناز، دارد و غیره را در کل غزل ۴۰ بار تکرار کرده و عندلیب ۱۰ کلمه از نوع: آنجا، راه، دارد و غیره را در مجموع ۳۹ بار تکرار کرده‌است.

جدول شمارهٔ ۲- آمار نتایج واج‌آرایی (مصوت‌ها)

	مصوت‌ها	آ	ی	و		مصوت‌ها	آ	ی	و
غزل بیدل	فونیتیک	â	i	u	غزل عندلیب	فونیتیک	â	i	u
	بسامد	۸۶	۵۹	۳۲		بسامد	۷۰	۵۸	۴۵

جدول شمارهٔ ۳- آمار نتایج واج‌آرایی (صامت‌ها)

غزل بیدل				غزل عندلیب			
مصوت‌ها	فونتیک	بسامد	انواع صامت‌ها	مصوت‌ها	فونتیک	بسامد	انواع صامت‌ها
ب	b	۳۴	انسدادی	ب	b	۱۸	انسدادی
پ	p	۴		پ	p	۴	
ت	t	۱۸		ت	t	۲۰	
د	D	۵۲		د	D	۱۷	
ک	k	۱۸		ک	k	۱۴	
گ	g	۱۹		گ	g	۹	
ف	f	۱۱	سایشی	ف	f	۴	سایشی
ج	j	۲۷		س	s	۲۷	
س	s	۲۶		ش	Ŝ	۲۰	
ز	z	۲۴		ز	z	۸	
ش	ŝ	۲۳		چ	ć	۲	
ح	ĥ	۵		ح	ĥ	۱۳	
خ	x	۱۰		خ	x	۶	
ع	ʕ	۷		ض		۲	
غ	ǧ	۲					
ر	r	۴۹	لرز	ر	r	۳۵	لرز
ل	l	۱۴		ل	l	۲۳	
م	m	۳۹	خیشومی	م	m	۳۲	خیشومی
ن	n	۵۱		ن	n	۳۴	

مصوت‌ها در زبان فارسی دری سبب تولید آواهای کشیده و جاری می‌شوند. در غزل بیدل، مصوت بلند «â» که تأکید بر کشش‌های آوایی و فضای تأمل‌برانگیز را دارد با تکرار ۸۶ بار بیش‌ترین بسامد را به خود اختصاص داده‌است. صامت‌های d (۵۲) n (۵۱) r (۴۹) در میان تمام صامت‌ها بیشترین بسامد را دارد؛ در این میان صامت‌های ǧ، p و ĥ کمترین بسامد را دارند. به همین‌سان در غزل عندلیب، مصوت بلند «â» با تکرار ۷۰ بار، بیشترین بسامد را داراست؛ صامت‌های r (۳۵) n (۳۴) m (۳۲) در میان تمام صامت‌ها بیشترین بسامد را دارد و این تکرارها سبب تقویت موسیقی درونی شعر شده‌اند؛ در غزل عندلیب صامت‌های ć، z و x کمترین بسامد را دارند. مصوت بلند «â» در غزل هر دو شاعر بیشترین بسامد را دارد و از میان پربسامدترین صامت‌ها، صامت‌های r و n در شعر شاعران است که وجوه مشترک میان صامت‌های غزلیات شاعران را به خود اختصاص داده‌اند و از نگاه کمترین بسامد صامت‌ها، غزل هر دو شاعر با هم اختلاف دارند.

۲- ۱- ۱- ۴. موسیقی معنوی: منظور از این نوع موسیقی، تناسب، تضاد، ایهام، تلمیح و مانند آن است. در بیت اولِ غزلِ بیدل میان واژه‌های کبریا با عجز، سر مویی خم‌شدن با کلاه شکستن؛ و اینجا با آنجا طباق وجود دارد. در بیت اول عندلیب، میان کلمات چشم‌بستن و یک حیرت نگاه، تضاد موجود است.

در بیت دوم بیدل، میان واژه‌های محبت، ناز و شوخی؛ شبنم و اشک و نگاه تناسب وجود دارد. در بیت دوم عندلیب، میان واژه‌های محیط، موج و حباب؛ و افتخار و سرکشی تناسب وجود دارد و همچنین میان واژه‌های سرکشی و شکستن تضاد موجود است. در بیت چهارم بیدل، واژه‌های خواب، چشم و مژگانِ گیاه و دشت و در بیت هفتم، عندلیب حیرت، دیده، چشم و مژگان راه و زمین باهم تناسب دارند. در

بیت هفتم بیدل از جهت موسیقی معنوی (سر و جیب/ دزدیدن و بردن/ سری در جیب خود دزدیدن) مشترکاتی با بیت نهم عندلیب (ناله، دل، سربرآوردن/ بیرون شدن و بردن/ ز خود بیرون شدن) دارد. در بیت دهم بیدل، واژه‌های سحر و روز، با سواد و شب و سیاه متضاد اند. و همچنین فیض و سواد دل و سحر و روز؛ شب و سیاه با هم تناسب دارند. در بیت هشتم عندلیب، واژه‌های شب و خورشید با هم متضاد اند و همچنین واژه‌های گل و آب و شستن؛ و خورشید و روی؛ و شب و سیاه باهم تناسب دارند. در بیت یازدهم بیدل، شکستِ رنگ با آب زیر کاه مقایسه شده‌است و در بیت چهارم عندلیب، هر دو عالم با برگ کاه. در اینجا از مقایسه یادآوری شود، مقایسه نیز نوعی از موسیقی معنوی است، چنان‌که «ارزش هر چیز را در مقایسه با چیز یا چیزهای دیگر به خوبی می‌توان نشان داد و ملموس و محسوب ساخت» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۸: ۱۱۴).

چنان گفته شد، غزل بیدل دارای ۱۲ بیت و غزل عندلیب دارای ۹ بیت است؛ در این میان چهار بیت بیدل (۳، ۵، ۶ و ۹) از نگاه قافیه با غزل عندلیب فرق دارند، از این‌رو این چهار بیت بیدل و یک بیت عندلیب در این تطبیق در نظر گرفته نشده است.

۲- ۱- ۲. نگاهی بر سطح لغوی

در این سطح جنبه‌های لغوی کلمات، با توجه به دستور زبان دکتر یمین، از نگاه ساختاری مورد بررسی قرار می‌گیرند، در این چشم‌انداز واژه‌ها، از نگاه ساختاری به واژه‌های آزاد و وابسته تقسیم شده‌اند (ر.ک: یمین: ۱۳۹۳: ۵۵ به بعد). واژه‌های آزاد که وارث معنای مستقل‌اند به سه دسته: ساده، ساخته (مشتق) و آمیخته (مرکب) تقسیم شده‌اند.

۲- ۱- ۲- ۱. واژه‌های ساده

در غزل بیدل ۴۰ کلمهٔ ساده از این دسته: اوج، سر، کلاه، پناه، سیاه و مانند آن بکارگرفته شده‌است که از نگاه بسامد نسبت به دو نوع دیگر درصد بالاتری را به خود اختصاص داده‌است و در غزل عندلیب ۲۰ کلمهٔ ساده از نوع: عرض، محفل، شب و مانند آن استفاده شده که نیمی از کلمات سادهٔ غزل بیدل را در بر می‌گیرد.

۲- ۱- ۲- ۲. واژه‌های ساخته

در سراسر غزل بیدل ۱۱ کلمهٔ ساخته از نوع: آنجا، کجاها، می‌بالد و مانند آن استفاده شده‌است که اسم همراه با ضمایر اشاره و پیشوند و همچنین افعال با پیشوندها و پسوندها تشکیل‌دهندهٔ این نوع کلمات‌اند. و در غزل عندلیب ۱۳ کلمهٔ ساخته از دسته‌ای: بستن‌ها، می‌گردد، حبابش و مانند آن به کار گرفته شده است که فعل همراه با پسوندها و پیشوندها بسامد بیشتری نسبت به اسم همراه با دیگر وابسته‌ها را دارد.

۲- ۱- ۲- ۳. واژه‌های آمیخته

در غزل بیدل ۳۸ مورد از ترکیبات تشبیهی، استعاری و غیره استفاده شده است که شامل ترکیباتی چون: ترکیبات وصفی، اضافی و فعلی می‌شود. در این میان ۲۰ ترکیب اضافی از نوع: مهر اشک، پهلویِ عجز، ادبگاهِ محبت و غیره، ۱۱ ترکیب وصفی از نوع: پرفشانی‌های آه، افسون دلِ بی‌مدعا، آشوب دویی و غیره و ۷ ترکیب فعلی چون: در خود فرورفتن، زمین‌گیرم، سامان کن و غیره استفاده شده و در غزل عندلیب ۳۱ ترکیب از نوعِ ترکیبات وصفی (۶)، اضافی (۱۷) و فعلی (۸) به کارگرفته شده که از جمله: چشمِ سیاه، مضرابِ نومیدی، خاک راه، چشم‌بستن مثال زدنی است. در این میان، ترکیبی از نوع: *به سودای بهارِ جلوه‌های حسنِ بی‌رنگش* نیز موجود است که در واقع یک مصرع مکمل را تشکیل داده‌است؛ فرشیدورد این نوع ترکیب را به نام

کلماتِ مرکبِ بلند یاد کرده‌است (ر.ک: فرشیدورد، ۱۳۸۹: ۴۸) می‌شود که این نوع ترکیبات را به نام *ترکیبات هنری* نامگذاری کرد.

– **وابسته‌ها:** حسین یمین وابسته‌ها را تحت عنوان مورفیم‌ها (واژک) مورد بررسی قرار داده و آن‌ها را به مورفیم‌های مستقل و نامستقل تقسیم کرده است (یمین: ۱۳۹۳: ۵۰) در مجموع ۹ وابسته از نوع: می، ها، هم و مانند آن در غزل بیدل بکار رفته و در غزل عندلیب ۷ وابسته از این دسته: ها، بی، می و مانند آن استفاده شده‌است.

۲- ۱- ۲- ۴. واژگان فارسی و عربی

بیدل در ۱۲ بیتِ غزل خویش ۱۰۲ کلمهٔ فارسی دری، ۲۳ کلمهٔ عربی و یک کلمهٔ عبری (یوسف) را بکار برده‌است و در غزل عندلیب ۷۸ کلمهٔ فارسی و ۱۷ کلمهٔ عربی استفاده شده‌است.

۲- ۱- ۳. درنگی بر سطح نحوی

در این سطح، جملات از نگاه ساختاری اینکه ساده است یا مرکب مورد بررسی قرار گرفته‌است. چنان‌که «در جملهٔ ساده یک فعل و در جملهٔ مرکب بیشتر از یک فعال موجود می‌باشد» (احمدی گیوی و انوری، ۱۳۸۹: ۲۰۱) و نوع تشکیل و جایگاه هر یکی از اجزای جمله مدّ نظر نیست. بیدل در غزل خویش ۸ جملهٔ ساده و ۸ جملهٔ مرکب را استفاده کرده و عندلیب ۲ جملهٔ ساده و ۸ جملهٔ مرکب را بکار گرفته‌است.

جدول شمارهٔ ۴- آمار نتایج سطح زبانی

بیدل			عندلیب		
لغوی		نحوی	لغوی		نحوی
واژه‌های ساده	۴۰	جمله	واژه‌های ساده	۱۹	جمله
واژه‌های ساخته	۱۱		واژه‌های ساخته	۱۳	

واژه‌های آمیخته	۲۷		واژه‌های آمیخته	۳۱	
وابسته	۹		وابسته	۶	
ضمیر	۱۴	۹۲	ضمیر	۱۰	۰
واژه‌های فارسی	۱۰۲		واژه‌های فارسی	۷۸	
واژه‌های عربی	۲۳		واژه‌های عربی	۱۷	
واژه‌های عبری	۱(یوسف)		واژه‌های عبری	۰	
افعال	۲۴		افعال	۱۹	

۲- ۲. بررسی سطح ادبی

نکات قابل بحث در این سطح، شامل بررسی تطبیقی مسائلی چون: تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، حسامیزی و پارادوکس است. بیدل و به پیروی او عندلیب در آفرینش تصاویر و ترکیبات تسلط بیشتری دارند. در غزلیات مورد بحث ما، ترکیب اضافی و توصیفی بسامد چشم‌گیری دارند و برخی از تصاویر به صورت اسنادی نیز موجود است.

۲-۲ - ۱. تشبیه

در غزل بیدل ۶ تشبیه، از نوعِ تشبیه ساده، مضمر و غیره موجود است؛ او نگاه را به شبنم، گیاه را به مژگان، شرر را به آه و غیره تشبیه کرده‌است و در غزل عندلیب ۹ تشبیه از نوع بلیغ و مضمر از این‌گونه: گلِ خورشید، شیشهٔ دل، مژگان گیاه، راه ادب و مانند آن استفاده شده است.

۲-۲ - ۲. استعاره

استعاره در غزل بیدل با بسامد بیشتر نسبت به هر تصویر دیگر قابل بررسی است؛ در این چشم‌انداز ۱۳ استعاره از نوع استعارهٔ تشخیص، کنایی، مصرحه، فعلی و غیره از گونهٔ پرفشانی‌های آه، خیالِ جلوه‌زار نیستی، طرز مشرب عشاق، نازِ شوخی، عذر خواستن جام و غیره وجود دارد. در غزل عندلیب ۹ استعاره از نوع استعارهٔ کنایی، تشخیص و غیره از این دسته: پروازِ راه، چشم می‌پوشد، ساز پردهٔ عفو، هم‌آغوشی شب، آهِ پَی اثر و مانند آن وجود دارد.

۲-۲ - ۳. مجاز

در غزل بیدل ۶ مورد مجاز از قبیل: گردِ سواد دل، آشوب دویی، فیض سحر و غیره استفاده شده‌است. در غزل عندلیب ۴ مجاز از نوع: دل از کم ظرفی طاقت، موج افتخار سرکشی و مانند آن استفاده شده‌است.

۲-۲ - ۴. کنایه

تعداد ۹ کنایه در غزل بیدل موجود است، از این دسته: روز سیاه نگشتن، کلاه شکستن، سر مویی خم شدن، آب زیر کاه، زمین‌گیرم و غیره و در غزل عندلیب ۱۰ مورد کنایه از نوع: روی سیاه، خاکِ راه، چشم بستن، قیمت یک برگ، شستن روی سیاه و مانند آن موجود است.

۲-۲ - ۵. حس‌آمیزی

حس‌آمیزی که یکی از برجسته‌ترین ویژگی سبک هندی است و شاعران ادب فارسی دری در این حوزه با بسامدهای متفاوتی گام‌های ارزشمندی برداشته‌اند (ر. ک: کاشفی، ۱۳۹۳: ۴۶۲- ۴۶۶). در غزل بیدل دست کم ۶ مورد حس‌آمیزی از نوعِ جوشیدن فیض سحر، شکستن رنگ کس، چیدن تبسم توسط دستگاه و غیره استفاده شده

است. و در غزل عندلیب ۳ مورد حس‌آمیزی بکار رفته‌است: موجِ افتخار، خواب ناز سامان کن و بهار جلوه‌ها.

۲-۲ - ۶. پارادوکس

پارادوکس از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ سبک هندی است. در غزل بیدل ۹ بار پارادوکس استفاده شده که شامل: در خود فرورفتن، احرامِ آزادی، سری در جیب خود دزدیدم، نیستی هم عالمی دارد، راهِ اوجِ کبریا از پهلوی عجز است و مانند آن می‌باشد. در غزل عندلیب ۸ پارادوکس از نوع: خاک راه را اوج عرض داشتن، به حیرت دیده برهم نهادن، از خود بیرن شدن، جلوه‌های حسن بیرگ، هم‌آغوشی شب با خورشید، زبان‌دانی سبب شکست می‌گردد و مانند آن استفاده شده است.

۲-۲ - ۷. جناس

در بررسی جناس، قافیه‌های شعر بیدل (مثلا: راه، آه، چاه و کاه) و از عندلیب (نگاه، گناه، کاه، کلاه، گیاه، سیاه و پناه) که محور بررسی جناس است در نظر گرفته نشده، از این‌رو در شعر بیدل ۳ جناس (راه و کلاه، دل و بیدل، گرد و گر) موجود است و در شعر عندلیب ۲ جناس (می‌گردد و نگردد، آه و راه).

جدول شمارهٔ ۵- آمار نتایج سطح ادبی

ادبی	تشبیه	استعاره	مجاز	کنایه	حسامیزی	پارادوکس	جناس
بیدل	۶	۱۳	۶	۹	۶	9	۳
عندلیب	9	9	4	10	3	8	۲

۳. نتیجه‌گیری

عندلیب شاعر بیست سالهٔ ناآشنای و بیدل شاعر نام‌آور و بزرگ هفتاد و نه سالهٔ ادبیات فارسی است؛ قدرت طبع شاعران در سرایش شعر قوی و شایستهٔ ستایس است. با توجه به طرح مسئله، اشعار بحث‌شده، به لحاظ زبانی و بهره‌گیری از شاخه‌های بلاغی بسیار باهم نزدیک‌اند؛ هرچند موسیقی شعر، نقش اساسی در اقتفای عندلیب از بیدل داشته‌است، ولی شاعر گاه چنان قدرت طبع خود را به نمایش گذاشته که استقلالیت تصویر، ترکیبات و بیان در آن نمایان است. حضور سبک هندی در شعر عندلیب چشم‌گیر است و عندلیب در اقتفا از بیدل، روحیهٔ حاکم سبک هندی را انتخاب کرده‌است.

نتایج تحلیل‌ها نشان می‌دهد که اساسی‌ترین عامل اقتفای عندلیب از بیدل، موضوع موسیقی بیرونی و کناری شعر است؛ محور افقی و عمودی غزل هر دو شاعر چه در سطح موسیقی بیرونی و چه در سطح موسیقی کناری، دارای استحکام و انسجام استواری است و پیوند این دو نوع موسیقی با فضا و محتوای شعر شاعران کاملاً روشن است؛ ریتم و آوای قافیه‌ها به ویژه قرار گرفتن «ه» ناملفوظ در آخر کلمهٔ قافیه با فضا و وزن شعر شاعران پیوند متناسبی دارند. مصوت بلند «â» سبب تقویت موسیقی کناری غزل هر دو شاعر شده‌است.

از دیگرسو یافته‌ها نمایانگر آن است که عندلیب جهت افزونی موسیقی شعر، کلمات و مصوت‌ها را بیشتر از بیدل تکرار کرده و در قسمت تکرار صامت‌ها تفاوت چندانی میان شعر شاعران وجود ندارد. کلمات ساده در غزل بیدل بیشتر از کلمات مرکب است؛ کلمات ساخته در غزل عندلیب بسامد بیشتری نسبت به غزل بیدل دارد و همچنین کلمات آمیخته در غزل عندلیب به لحاظ بسامد درخور ستایش است و این شاعر گاهی کل مصرع را به صورت ترکیب آراسته که در این مقاله به نام ترکیب

هنری یاد شده‌است. تعداد جملات ساده و مرکب در غزل بیدل یکسان‌اند، ولی تعداد جملات مرکب در غزل عندلیب بیشتر از جملات سادهٔ او است. از نگاهِ بلاغی، سه جناس در غزل بیدل موجود است و دو جناس در غزل عندلیب. در بخش موسیقی معنوی، تناسب و تضاد در شعر شاعران نسبت به هر بخش دیگر آن بسامد بیشتری دارند. تشبیه عندلیب از بیدل بیشتر است و در به کارگیری استعاره، مجاز و پارادوکس هر دو شاعر یکسان عمل کرده‌اند، در حوزهٔ حس‌آمیزی بیدل دست برتری نسبت عندلیب دارد و در کنایه عندلیب توفیق بیشتری از استاد خویش حاصل کرده است.

در نهایت، با در نظرداشت سؤالات مطرح‌شده، نتایج به دست‌آمده نشان می‌دهد که عندلیب بیشترین تأثیر را در سطح موسیقایی و ادبی از بیدل پذیرفته و در اقتفا و نظیره‌گویی از بیدل موفق بوده و توانسته است که با قدرت طبع این اقتفا را سامان بدهد و در مواردی توفیق بیشتر از استاد مسلّم خود حاصل نماید.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱- احمدی گیوی، حسن و انوری، حسن(۱۳۸۹)، ***دستور زبان فارسی ۱***، تهران: فاطمی.

۲- انوشه، حسن و دیگران(۱۳۷۸)، ***دانشنامۀ ادب فارسی (۳) ادب فارسی در افغانستان***، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳- بیدل دهلوی، عبدالقادر(۱۳۸۹)، ***دیوان بیدل دهلوی***، به کوشش اکبر بهداروند، تهران: نگاه.

۴- دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷)، ***لغت‌نامه***، تهران: سازمان لغت‌نامۀ دهخدا.

۵- شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۸۸)، ***صورخیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه.

۶- ـــــــــــــ (۱۳۸۹ الف)، ***شاعر آینه‌ها***، تهران: آگاه.

۷- ـــــــــــــ (۱۳۸۹ب)، ***موسیقی شعر***، تهران: سخن.

۸- طرزی، غلام محمد(۱۳۸۱)، ***کلیات دیوان طرزی***، به کوشش و اهتمام ننگیالی طرزی، تهران: برگ زیتون.

۹- عفیفی، رحیم(۱۳۷۶)..***فرهنگ نامۀ شعری***، تهران: سروش.

۱۰- عندلیب (طرزی)، محمد امین(۱۳۸۸)، ***دیوان محمد امین عندلیب (طرزی)***، به کوشش عبدالغفور آرزو و ننگیالی طرزی، کابل: میوند.

۱۱- فرشیدورد، خسرو(۱۳۸۹)، ***ترکیب و تحول آن در زبان فارسی، دستوری برای واژه‌سازی***، به کوشش محمد رضا شعبانی، تهران: زوّار.

۱۲- کاشفی، حبیب الله(۱۳۹۳)، ***آوای شور عشق***، کابل: علمی.

۱۳. مجددی، غلام حسن(۱۳۹۲)، ***بیدل‌شناسی***، کابل: امیری.

۱۴. وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۸۸)، ***«بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی»***، تهران: سازمان مطاله و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

۱۵. یمین، محمد حسین(۱۳۹۳)، ***دستور معاصر زبان فارسی دری***، کابل: میوند.

ب: مقاله‌ها

۱- کاکاوند قلعه‌نویی، فاطمه و نجارنوبری، عفت(۱۳۹۶)، **«رویکرد بینامتنی در آموزه‌های تعلیمی پروین اعتصامی و مولوی»**، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال نهم، شمارهٔ ۴، صص ۴۷- ۵۶.

۲- نادری، توحید و دیگران(۱۴۰۱)، **«روابط بینامتنی مثنوی مولوی با مثنوی‌های نظامی گنجه‌ای بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت»**، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال پنجم، شمارهٔ ۱۱، صص ۱۰۸- ۱۳۶.

۳- هادی یوسفی، هادی و حسنی، جلیلیان(۱۳۹۴)، **«تطبیق بلاغی و سبک‌شناسانهٔ اقتفای پرتو کرمانشاهی از بهار (قصاید: پر او، دیار آشنا، دماوندیه و سپیدرود)»**، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال سوم، شمارهٔ ۱۲، صص ۶۶- ۸۴.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، زمستان ۱۴۰۳ (صص ۱۴۲-۱۸۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2025.507203.1225

زبان بدن در منظومۀ خسرو شیرین نظامی

فاطمه مدرسی[۱] سحر نجفی پر[۲] هادی طیطه[۳]

چکیده

خسرو و شیرین نظامی، یکی از برجسته‌ترین منظومه‌های غنایی ادبیات فارسی است. این داستان مملوء از گفت-وشنودهای عاشقانه و کنش‌های عاشق و معشوق است. هدف از نگارش این مقاله، بررسی زبان بدن یا به عبارت دیگر کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌های داستان در این منظومه است. روش تحقیق به صورت توصیفی – تحلیلی است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نظامی زبان بدن را بخشی از ارتباط مؤثر می‌داند و معتقد است، حرکات و اشارات می‌توانند حاوی پیام‌هایی ضمنی باشند. او اعتقاد دارد که زبان بدن صادقانه‌تر از زبان کلامی است؛ افرادی هستند که با استفاده از کلمات و اشارات، خود را چنان نشان می‌دهند که نیستند و با این تظاهر سعی در فریفتن دیگران دارند و با زبان بدن می‌توان آن‌ها را شناخت. نتایج نشان می‌دهد که نظامی زبان بدن را به عنوان بخشی از ارتباط مؤثر می‌داند. او معتقد است که حرکات و اشارات می‌توانند پیام‌های ضمنی را منتقل کنند و زبان بدن به‌طور معمول صادقانه‌تر از زبان کلامی عمل می‌کند. رفتارهای غیرکلامی شخصیت‌های داستان، اغلب مفاهیمی چون عشق، آشفتگی، دلتنگی، احترام، بی‌تابی، حزن و اندوه، خشم، ناراحتی و حیا را القا کرده‌اند. در این میان غالبا بیان اندوه و غم ناشی از فراق و هجران با رفتارهای چهره به تصویر درآمده‌اند.

واژه‌های کلیدی: نظامی، خسرو و شیرین، زبان بدن، شخصیت.

---

[۱] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

f.modarresi@urmia.ac.ir

[۲] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران(نویسندۀ مسئول).

Sahar.np63@gmail.com

[۳] - دانش آموختۀ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

Tite.hadi@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۳/۰۴/۲۱ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۶/۲۳

۱.مقدمه

ارتباطات غیرکلامی، دامنۀ وسیعی از هر فرهنگ را دربر می‌گیرند. شاید یکی از دلایل استفاده از زبان بدن این باشد که مردم دوست ندارند، برخی از پیام‌ها را با زبان انتقال دهند. دو نوع ارتباط کلامی و غیرکلامی لازم و ملزوم یکدیگرند و در انتقال پیام مکمل یکدیگر عمل می‌کنند. ارتباط غیرزبانی همیشه وجود داشته است. بیشتر جنبه‌های ارتباط غیرکلامی وابسته به زبان و فرهنگ هستند و به همان ترتیب که عناصر زبانی فراگرفته می‌شوند، کسب می‌شوند، به‌جز معدودی از رفتارهای غیرکلامی که عمدتاً در بیان احساسات نقش دارند، همچون گریستن و خندیدن که این دسته از رفتارهای غیرکلامی ذاتی‌اند. پنج‌گنج نظامی از آثار گرانسنگ و دوران‌ساز فرهنگ و ادب فارسی است که در افکار، اشارات، تلمیحات، مضامین و درون‌مایه وام‌دار آثار قبل از خود بوده و تأثیر زیادی در متون بعد از خود داشته است (ر.ک نادری، ۱۴۰۱: ۱۰۹). از میان پنج‌گنج نظامی، خسرو و شیرین دارای رفتارهای غیرکلامی است که بازتابی از یافت فرهنگی ایران‌زمین آن دوره است، به‌عبارتی‌دیگر همۀ فرهنگ‌ها، دارای شیوه‌های غیرکلامی متمایزی برای خود هستند و افراد برای ایجاد ارتباطی کامل و جامع به‌ناچار باید روش‌ها و الگوهای صحیح جامعه‌شان را بیاموزند. زبان حرکات بدنی چیزی نیست که از افراد جدا باشد. نظام‌های ارتباط زبانی به‌هم‌بافته هستند و این در سرشت شخصیت و در داخل جامعه بافته‌شده است (ر.ک، پهلوان نژاد، ۱۳۸۶: ۲۹). دلالت‌های حالات و حرکات بدن یکی از کانال‌های مهم ارتباطی بشر به شمار می‌آیند. این نوع پیام‌رسانی دیرینه‌ترین زبان بشر بوده است؛ و برخلاف زبان کلامی که به دلیل تعدد آن در خصوص برخی واژگان و قواعد نیازمند آموزش است، این زبان اغلب فطری بوده و نیازمند آموزش نیست (ر.ک، صادقی مجد،۱۳۹۳: ۶۰).

زبان بدن، تکنیکی ارتباطی به شمار می‌رود که انسان‌ها از آن برای بیان احساسات و دلالت‌های مختلف استفاده می‌کنند. زبان بدن ترجمان حالت‌ها و اندیشه‌های آدمی است. این مهارت ارتباطی در گسترهٔ علم لغت، روانشناسی رفتاری و تربیتی قرار دارد. زبان بدن در متون ادبی و قرآن کریم به‌کرات مورداستفاده قرارگرفته است. بررسی زبان بدن به‌عنوان نخستین زبان انسان، اهمیّت پیشینهٔ بیان بدنی را بیش‌ازپیش روشن می‌کند. ازآنجاکه انسان موجودی اجتماعی است، ارتباط با همنوع و اطرافیان برای او از ضروریات است. بدون این ارتباط تبدیل به موجودی منزوی خواهد شد. بشر نخستین برای غلبه بر مشکلات و نیروهای طبیعی چاره‌ای جز همکاری گروهی و ارتباط با دیگر همنوعان و اجتماع پیرامونش نداشت، چراکه در غیر این صورت راهی جز نابودی بیش‌رویش وجود نداشت. ضرورت ارتباط باهم نوع و اطرافیان خود گویای اهمیّت زبان و بیان بدنی در زندگی بشراست. پیش از پیدایش کلام، ارتباط از طریق علائم و زبان تصویر بوده و واژه‌ها درواقع اصواتی معنادار بودند.

زبان بدن یا نشانه‌های غیرکلامی، ریشه‌ای روانی و اجتماعی دارند؛ زیرا این اعمال گاه به ناخودآگاه انسان برمی‌گردند و گاهی آگاهانه و براساس نشانه‌های اجتماعی شکل می‌گیرند، یعنی انسان از همان ابتدا از نشانه‌های غیرکلامی بهره می‌برد؛ کنش و واکنش‌های اعضای بدن، نمایش موقعیت آن و طرز پوشش و آرایش منسوب بدان، بازتاب مفاهیمی هستند که با هر جامعهٔ خاص و فرهنگ حاکم بر آن متناسب است؛ مثلاً کسی از سرما دستانش را به هم گره بزند و به یکدیگر بمالد که نشان‌دهندهٔ مفهومی خاص و نمادین نیست، ولی اگر همین عمل در فضای بستهٔ سیاسی بر زبان رانده شود؛ مانند شعر زمستان اخوان که مفاهیم نمادین اختناق و ناملایمات سیاسی را آشکار می‌کند.

«زبان بدن، نشانه‌های غیرکلامی یا تصویری و دیداری در مناسبات اجتماعی به شمار می‌آید» (صفاری، ۱۳۹۵: ۷۰). زبان بدن، زبانی است که به وسیلهٔ آن بدون استفاده از کلمه‌ها با شخص دیگر، ارتباط برقرار می‌کنیم. این ارتباط غیرلفظی می‌تواند شامل چندین وجه باشد: حالت بدن، تماس چشمی، حالت چهره، ظاهر جسمانی، لمس کردن و فاصله. زبان بدن یکی از اجزای ارتباطات غیرکلامی است که در برقراری ارتباطات روزمرهٔ ما جایگاه بسیار پررنگی دارد. زبان بدن در متن زندگی ما قرار دارد، از ارتباطات روزانهٔ ساده تا مذاکرات پیشرفته، نتایجی که ما به دست می‌آوریم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. زبان بدن آن حالت‌ها و علامت‌هایی است که ما به‌وسیلهٔ بدن، آن‌ها را ایجاد می‌کنیم و بدون اینکه از زبان کمک بگیریم، پیامی را منتقل می‌کنیم. به‌نوعی می‌توان گفت: کنش متقابل شامل شکل‌های متعدد ارتباط غیرکلامی مبادلهٔ اطلاعات و معنی از طریق حالت‌های چهره، اشارات با حرکات بدن می‌شود. تفسیر زبان تن یکی از مهم‌ترین مهارت‌های لازم در گوش‌کردن اثربخش است. عناصر غیرکلامی ارتباط، به‌خصوص در درک احساسات شخصی دیگر اهمیّت بسیار دارد. گاه ممکن است زبان بدن، بسیار واضح و آشکار باشد و گاه ممکن است که رمزگشایی آن کار بسیار دشواری به نظر برسد. هرگاه شنونده قادر باشد درک خود را از زبان بدن فرستنده به شکل مناسبی منعکس کند، ارتباط تا حد قابل‌توجهی بهبود می‌یابد. ازآنجاکه رفتارهای غیرکلامی، ابزارهای اصلی انتقال هیجان‌ها هستند برای درک مهم‌ترین مواردی که دیگران با ما در میان می‌گذارند، اهمیّت بسیار زیادی دارند، اوقاتی وجود دارد که هر یک از ما لغات را به نحوی به کار می‌بریم که برای پنهان‌کردن احساساتمان مناسب باشد. ما آگاهانه یا ناآگاهانه، تلاش داریم بروز هیجان‌هایی را که از طریق رفتارهای غیرکلامی منتقل می‌شوند کنترل کنیم. بخش زیادی از ارتباط بین‌فردی را ارتباط غیرکلامی تشکیل می‌دهد. علائم

غیرکلامی، نه‌تنها احساسات فرد را به تصویر می‌کشند؛ بلکه اغلب نشان می‌دهند او چگونه با احساسات کنار می‌آید. به طور مثال ممکن است خشم خود را با کشیدگی و تنش عضلانی سرکوب کند و یا احساساتش را از طریق بر زمین کوبیدن پا، تکان‌دادن دست‌ها و محکم بستن در اتاق یا مواردی ازاین‌قبیل تخلیه کند احساسات افراد نسبت به روابطشان اساساً از طریق رفتارهای غیرکلامی آنان منتقل می‌شود. بعضی از حرکات غیرکلامی جهانی و بعضی دیگر غیرجهانی یا منطقه‌ای هستند. جهانی‌ها همه‌جا شناخته‌شده‌اند و همهٔ انسان‌ها با آن‌ها آشنا هستند؛ برای مثال، چه در ایران، چه در آمریکا و چه در یک قبیلهٔ بدوی، لبخندزدن در شرایط طبیعی معانی خوبی را به همراه دارد و تقریباً همه برداشت خوب و مثبتی از آن دارند، «البته به‌جز معانی کنایی و انواع معانی متضادی که امروزه ادبی تعبیر می‌شوند. این‌جهانی‌ها همان نشانه‌هایی هستند که از کودکی به همراه ما بوده‌اند» (پهلوان نژاد،۱۵:۱۳۸۶).

نظریهٔ اشاره که توسط ویلهلم ونت معرفی شد، بیان می‌دارد که ابتدایی‌ترین شیوهٔ ارتباط انسان‌ها، نشانه و اشاره‌ای است که با دست‌ها ایجاد می‌شود. چنین زبانی به طور طبیعی و هم‌زمان است؛ به‌طوری‌که حتی امروزه هنگامی‌که کسی را به‌طرف خود فرا می‌خوانیم، علاوه بر اینکه به طور لفظی کلمه‌ای را بر زبان می‌آوریم، با حرکت دست نیز آن کلمه را همراهی می‌کنیم و در شرایطی که زبان مخاطب خود را ندانیم، به اشاره متوسل می‌شویم. برخی روان‌شناسان مانند ادوارد هال ادعا می‌کنند زبان بدن بسیار مهم‌تر از زبان گفتاری است چندین دلیل در حمایت از این عقیده عرضه‌شده است.

دلیل اول: میزان استفاده از زبان گفتاری در مقایسه با زبان بدن بسیار ناچیز است.

دلیل دوم: زبان بدن نسبت به زبان گفتاری از پویایی بیشتری برخوردار است.

دلیل سوم: در نشان‌دادن اهمیّت ارتباط غیرکلامی در رابطهٔ افراد این حقیقت انکارناپذیر است که زبان بدن، حقایق را غیرقابل‌کتمان می‌کند؛ به‌عبارت‌دیگر، زبان بدن غالباً احساسات واقعی ما را از ورای آنچه در کلام بیان می‌کنیم، آشکار می‌سازد (همان).

اهمیّت ارتباطات غیرکلامی ازآنجا است که این رفتارها به‌مراتب بیش از ارتباطات کلامی افکار، احساسات و استعدادهای شخص را انتقال می‌دهند؛ زیرا افراد کمتر توانایی کنترل‌کردن آن را دارند. مردم اغلب می‌کوشند که احساساتشان را از طریق کنترل رفتارهای غیرکلامی خود مخفی نگه‌دارند اما پنهان‌کاری در این نوع ارتباط، معمولاً بیهوده و بی‌نتیجه است و احساسات واقعی فرد در رفتارهای غیرکلامی او نمود می‌یابند (ر.ک، فورگاس[1] ۱۳۷۳: ۱۷۶).

هر دو نوع ارتباط کلامی و غیرکلامی، به هم وابسته‌اند و گاهی اوقات باهم رخ می‌دهند. نقش ارتباطات غیرکلامی بسیار مهم است؛ به‌طوری‌که بعضی محققان در برخی موقعیت‌ها آن را حتی از ارتباطات کلامی نیز مهم‌تر می‌دانند؛ «پژوهشگرانی مانند بیردو یسل و آلبرت مهرابیان عقیده دارند که در جریان ارتباط، ۶۵ تا ۹۳ درصد انتقال معانی و منظورها از طریق رفتارهای غیرکلامی صورت می‌گیرد» (فرهنگی، فرجی،۱۳۸۹ ۲۷۲).

گاهی یک لبخند بهتر از واژه‌ها و کلمات می‌تواند احساسات ما را منتقل کند و یک چشمک منظور ما را رساتر و عمیق‌تر به مخاطب می‌فهماند؛ حتی «گاهی ممکن است صحبت‌های شخص حاکی از خوش‌حالی باشد، در حال که

1- Joseph Fergas

حالات چهره‌اش از ناراحتی او حکایت دارند. در این صورت مخاطب رفتارهای غیرکلامی‌اش را ترجیح می‌دهد و آن‌ها را ملاک عمل قرار خواهد داد»(نیکدار اصل، ۱۳۹۳: ۱۸۴).

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

ادبیات یک اثر هنری خلاق است. اثری که هنرمندی آن را می‌پردازد همچنین هدف ادبیات، به‌عنوان اثر مصنوع هنرمند را می‌توان این‌گونه بیان کرد: در وهلهٔ نخست، یک اثر خلاق، حقیقت تجربه آدمی را به‌صورت اثری زیبا برای تعمق بیان می‌دارد و چون غایت در زیبایی همانا تفکر و تعمق است، اثر خلاق نیز در این مفهوم نیاز آدمی را به تفکر و ژرف‌اندیشی برآورده می‌سازد (قبادی، زارع مهرجردی، ۱۳۹۴: ۲۵)؛ بنابراین ایجاد تعمق در مخاطب می‌تواند از مهم‌ترین وجوه تمایز میان ادبیات و دیگر هنرها باشد.

ساحت ادبیات و به طور خاص شعر، از مواردی است که در ظاهر و در نخستین نگاه، به‌واسطهٔ استفادهٔ مستقیم از نوشتار و زبان، بیانگر ارتباط کلامی است، ولی با اندکی تأمل می‌توان دریافت که موارد زیادی می‌تواند در نوع برداشت ما از متن‌های مختلف ولی با مضمون مشابه نقش داشته باشد؛ مواردی که تاکنون کمتر به آن‌ها پرداخته شده و به نظر می‌رسد جای زیادی هم برای کار داشته باشد. در ادبیات، ارتباط کلامی و غیرکلامی بر هم منطبق هستند و باهم ارائه می‌شوند، البته نه همانند کاربرد ارتباط کلامی و نه‌تنها به سبب معانی آن‌ها؛ بلکه کلمات گاهی به‌موجب صدا و آواهایشان به کار گرفته می‌شوند و حتی گاهی برای اینکه تصویر خاصی را در ذهن مخاطب ایجاد کنند، ساخته می‌شوند. از سوی دیگر می‌توان گفت: بستر ادبیات و به‌ویژه شعر، محل دلالت‌های فراوان فرامتنی است که خواننده را قادر به تفسیرهای متفاوتی می‌کند. در بررسی شعر

همواره باید در نظر داشت که باتوجه به نظم آهنگین و وقوع متفاوت عنصر خیال، باید با دیدگاهی زیبایی‌شناسانه به شعر نگریسته شود؛ «هرچند زیبایی کیفیتی ساده و تعریف‌ناپذیر دارد، اما درک زیباشناسانه، موضوعی مرکب است که هم عوامل عقلی و هم عوامل عاطفی در آن دخالت دارد» (شپرد[2] ۱۳۷۵: ۱۱۰). در ادبیات منظوم ما که عمیقاً متناسب بافرهنگ و تمدن دوره‌های مختلف بوده و در واقع نمایانگر و نمایندۀ نخست هنر دورۀ تاریخی خود به‌حساب می‌آید زیبایی‌شناسی شعر همواره درگیر زمینه‌های منطقی و همچنین زمینه‌های ذوقی و عاطفی می‌شود؛ زیرا نگاه علمی صرف به شعر، تنها بخشی از هنر شعر را مورد بررسی قرار می‌دهد که دارای مؤلّفه‌های تعریف‌شده‌ای باشد. «یاکوبسن معتقد است شعرشناسی به مسائل ساختار کلام می‌پردازد؛ درنتیجه شعرشناسی را باید جزء مکمل زبان دانست» (پاینده،۱۳۸۱:۹۴).

مطالعات و تحقیقات نشان می‌دهد که برقراری ارتباط از طریق کلام فقط ۷٪ از کل ارتباط است و ۹۳ ٪ غیرکلامی است که ۳۸٪. به‌صورت (لحن، آهنگ، تن سرعت و غیره) و ۵۵٪ به حرکات و اشارات زبان بدن اختصاص دارد. قرن‌ها قبل، متفکران و اندیشمندان ایرانی نه‌تنها به این موضوع اشاراتی داشته‌اند، بلکه اعتقاد خود به زبان غیرکلامی صوتی زبان بدن را بیان نموده‌اند؛ ولی در طول سالیان متمادی، این امر کاملاً مورد غفلت واقع‌شده است. آنچه از حالات، حرکات و اشارات در اشعار شاعران آمده است، پیام‌های خاص خود را دارد؛ ولی چه‌بسا خواننده آن را از عوارض ادبیات منظوم بداند و ما فقط از نگاه زبان بدن نظری به اشعار نظامی (منظومه خسرو و شیرین) می‌افکنیم. در این پژوهش به پرسش-های ذیر پاسخ داده می‌شود:

2- Shepard

۱ـ هر یک از حرکات و حالات چهره در منظومهٔ خسرو و شیرین بیانگر چه معانی ضمنی و صریح هستند؟

۲ـ اعتقاد نظامی در باب پیام‌رسانی زبان بدن چیست و میان تحلیل زبان بدن با شناخت چه رابطه‌ای برقرار است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

تحلیل زبان بدن به مثابهٔ نوعی نشانه‌شناسی به شناخت رفتار و در نهایت درک دیگری متقابل منجر می‌شود. این درک از رفتار متقابل منجر به ایجاد ارتباط دو سویه با در نظر گرفتن بافت اجتماعی می‌شود، همانطور که در متن خسرو و شیرین نیز به بافت متن در تحلیل زبان بدن توجه می‌شود. از آنجا که نظامی در منظومهٔ مورد نظر به ذکر جزئیات رفتار و کنش شخصیت‌ها، پیرنگ داستان و کشمکش‌ها توجه کرده است، این تحلیل علاوه بر کشف شگردهای ضمنی زیبایی‌شناسی معنا، در عرصهٔ زیست اجتماعی نیز به ما یاری می‌رساند تا درک بهتری از رفتار دیگری متقابل داشته باشیم.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

- افسانه اولادی قادیکلایی و حسین پارسایی در پژوهش «تحلیل ارتباطات غیرکلامی در منظومهٔ غنایی خسرو و شیرین» (۱۴۰۰)، به بررسی پیام‌های نهفته در ارتباطات غیرکلامی منظومهٔ خسرو و شیرین پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که نظامی بااستفاده از کارکردهای غیرکلامی زبان علامات، زبان عمل و زبان اشیاء دراین منظومه فضای دراماتیک ایجاد کرده است. آنان در این پژوهش به کلیت ارتباطات غیرکلامی پرداخته‌اند، اما نمودهای همهٔ انواع ارتباطات غیرکلامی را نیاورده و مورد بررسی و تحلیل قرار نداده‌اند.

- سیمین آرامی و همکاران در پژوهش «تحلیل رفتار شخصیت‌های داستانی منظومه خسرو و شیرین نظامی براساس نظریۀ رشد اخلاقی کلبرگ» (۱۴۰۰) به این پرسش پاسخ داده‌اند که «آیا درجات اخلاقی اشخاص داستان یادشده را می توان با مراحل رشد اخلاقی کلبرگ تفسیر و تحلیل کرد؟» و با رسیدن به پاسخی مثبت در باب پرسش فوق به این نتیجه رسیده‌اند که فضایل اخلاقی موصوف در منظومۀ خسرو و شیرین نظامی منظر وارستگی، بلند طبعی و کمال اخلاقی نظامی است که ریشه در فرهنگ دیرین ایرانی دارد.

- خدابخش اسداللهی و حسین قاسمی‌زاده در مقالۀ «تحلیل شخصیت فرهاد در منظومۀ خسرو و شیرین نظامی بر اساس نظریۀ عشق اریک فروم» (۱۳۹۹)، به این پرسش پاسخ داده‌اند که فرهاد از دیدگاه روانشناسی اریک فروم، شرایط عاشقی راستین را داراست یا نه؟ و به این نتیجه رسیده‌اند که فرهاد از نظرگاه روانشناختی فروم، تمام خصایص و صفات یک عاشق واقعی را در وجود خود دارد و کیفیت حضور او در داستان و وقایعی که روی می دهد، گواهی بر این ادعاست.

- ابراهیم اقبالی و همکاران در پژوهش «بررسی روان شناختی سه منظومۀ غنایی فارسی: خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و ویس و رامین» (۱۳۸۳) به این نتیجه رسیده‌اند که آزمون آماری به عمل آمده برای دو منظومۀ خسرو و شیرین و لیلی و مجنون تفاوت معنی‌داری از نظر درجۀ انطباق‌پذیری با دو نظریۀ فوق نشان نمی‌دهد، اما این تفاوت در منظومۀ ویس و رامین معنی‌دار است و نشان می‌دهد این منظومه رابطۀ بیشتری با نظریۀ روانکاوی فروید دارد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲- ۱. زبان بدن و حالت‌های چهره

چهره نخستین جایگاه نشان‌دهنده وضعیت عاطفی افراد است. می‌توان بازخوردهای شخصی و اجتماعی کلام و پیشامدهای پیرامون را در حالت‌های چهره جستجو کرد. درواقع چهره پس از سخن‌گفتن، مهم‌ترین منبع اطلاعاتی افراد است. تمامی پژوهشگرانی که در زمینهٔ حالت‌های چهره تحقیق کرده‌اند به شش برون‌فکنی عاطفی اشاره دارند؛ شادی، غم، بی‌اعتنایی، خشم، ترس، تعجب، براساس این شش حالت اصلی چهره می‌توانیم ناحیه‌ای از چهره را که در آن احساسات خاصی ظاهر می‌شود، دقیقاً شناسایی کنیم(شهیدی رضوی، حسنی،۱۳۹۶:۴۰). انواع ارتباطات چشمی، حالت‌های لب و دهان، حالت‌های ابرو، خشم، رنگ رخسار، خنده و گریه در منظومهٔ خسرو و شیرین دیده می‌شود.

۲- ۱- ۱. ارتباطات چشمی

در میان اندام‌ها، چشم‌ها در انتقال احساسات بسیار مؤثرند و حالت‌های چشم و ابرو و صورت خیلی از مفاهیم را منتقل می‌کنند. «علت آنکه نگاه شناسی در میان محققان رفتارشناس این اهمیت را یافته است، این است که چشم و صورت در بیان احساسات نقش مهمی دارند» (بیدار مغز،۱۳۹۲:۲۲). اولین تماس و ارتباطی که میان انسان‌ها برقرار می‌شود، تماس چشمی است. چشم‌ها در فرایند ارتباط، مهم‌ترین عضو به شمار آمده است (باقری خلیلی و زلیکانی،۱۳۹۳:۶۶).

الف) خیره‌شدن: خیره‌شدن و زل‌زدن به کسی نشانهٔ تعجب و شگفتی است (دهخدا، ۱۳۷۷؛ ۱۰۲۰۴). به خیره‌شدن در حالت تعجب و شگفتی در منظومهٔ خسرو و شیرین

اشاره‌شده است. وقتی‌که خسرو و شیرین در شکارگاه به هم رسیدند؛ هرکسی که در آنجا می‌تاخت به آن‌ها خیره شده بود.

مه و خورشید را دیدند نازان　　قران کرده به برج عشق‌بازان
فکنده عشقشان آتش به دل در　　فرس در زیرشان چون خر به گل در
ز هر سو لشکری نو می‌رسیدند　　به گرد هر دو صف برمی‌کشیدند
(نظامی،۱۳۹۳:۱۶۷)

ب) غمزه چشم: در معنایی دلبرانه به کار می‌رود (قبادی، زارع مهرجردی،۱۳۹۴:۱۳۴) که در منظومه هم نمونه‌ای آورده شده است. شیرین در پاسخ حرف‌های خسرو باحالت غمزه و ناز جوابش را داد.

شکر پاسخ به لطف آواز دادش　　جوابی چون طبرزد باز دادش
به چشمی ناز بی‌اندازه می‌کرد　　به دیگر چشم عذری تازه می‌کرد
(نظامی،۱۳۹۳: ۱۸۳)

پ) چشم شوخ: در بیت زیر حالتی از چشم را بیان می‌کند که هنگام خرسندی و سرخوشی و رضایتمندی نمایان می‌شود.

چو چشم شوخ او فرهاد را دید　　به دستش دشنهٔ پولاد را دید
(همان: ۲۴۱)

۲-۱-۲. حالت‌های لب و دهان

ترکیب‌هایی از بوسه‌زدن بر تخت و دست‌وپا و نامه، لب گزیدن، در منظومه اشاره شده است.

۲ـ ۱ـ ۲ـ ۱. بوسه‌زدن: بوسه‌زدن و دست‌دادن جزو نشانه‌های تماسی و لمسی محسوب می‌شوند که برخی آن را علم اللمس نامیده‌اند (بیدار مغز،۱۹:۱۳۹۲). بوسه‌زدن در موقعیت‌های مختلف و بر مکان‌های مختلف، مفاهیم گوناگونی را القا می‌کند.

الف) بوسه‌زدن بر دست‌وپای و تخت: دست‌بوسی یک ادب ویژه برای نمایش احترام است (همان، ۱۵۰) این عمل از سر تسلیم و تواضع و احترام صورت می‌گیرد که عمل شایعی است. در طول تاریخ، پایین آوردن ارتفاع بدن در مقابل فرد دیگر به‌منظور ایجاد روابط مافوق زیردست به‌کاررفته است (پیز،۱۷۹:۱۳۹۳). بوسه زدن بر دست و تخت در این منظومه فراوان است. دریکی از مجالس بزم خسرو، چون مطربان خواندن آغاز کردند یکی از کنیزان بر خسرو وارد شد و خبری مسرت‌بخش به او داد و گفت که شاپور به اینجا آمده و رخصت آمدن به حضور پادشاه را می‌طلبد. خسرو که مدت‌ها انتظار شاپور را می‌کشید از خوشحالی از جای پرید سپس فرمان داد تا شاپور به درگاه او وارد شود. پس شاپور وارد شد و به‌رسم ادب زمین را بوسه زد و در برابرش ایستاد.

درآمد گلرخی چون سرو آزاد ز دلداران خسرو بادلی شاد
که بر دربار خواهد بنده شاپور چه فرمایی، درآید یا شود دور
ز شادی خواست خسرو جستن از جای دگر ره عقل را شد کارفرمای
بفرمودش درآوردن به درگاه ز دلگرمی به جوش آمد دل شاه
درآمد نقش‌بند مانوی دست زمین را نقش‌های بوسه می‌بست

زمین بوسید و خود بر جای می‌بود به‌رسم بندگان بر پای می‌بود
(نظامی، ۱۳۹۳: ۱۵۷)

ب) بوسه زدن بر تاج و تخت: در جای دیگر هم از منظومهٔ خسرو و شیرین، بوسه‌زدن بر تاج‌وتخت خسرو توسط مهین بانو آمده است. روزی خسرو به همراه کنیزان به عیش و عشرت مشغول بود که مهین بانو نیز بر خسرو وارد شد و همراه خسرو به بزم نشست و خسرو به مهین بانو گفت: آن برادرزاده که چشم‌وچراغ شما بوده به کدام دیار رفته؟ و مهین بانو حکایت سرکشی اسب شبدیز و گم‌شدن شیرین را تعریف کرد و از جایگاه شیرین اظهار بی‌اطلاعی کرد؛ و خسرو در جواب گفت: قاصدی از ایران برای ما پیغام آورده که آن شاهزاده مه‌پیکر در ایران است؛ و مهین بانو از شنیدن این سخن خوشحال گشت، تاج‌وتخت خسرو را بوسه‌باران کرد.

به عشرت بود روزی باده بر دست مهین بانو درآمد شاد و بنشست
که بانو را برادرزاده‌ای بود چو گل خندان، چو سرو آزاده‌ای بود
شنیدم که او هم توسن کشیدش چو عنقا کرد از اینجا ناپدیدش
مرا از خانه پیکی آمد امروز خبر آورد از آن ماه دل‌افروز
مهین بانو چو کرد این قصه را گوش فروماند از سخن بی‌صبر و بی‌هوش
پس آن گه بوسه زد بر مسند شاه که مسند بوس بادت زهره و ماه
(همان: ۱۸۰)

پ) بوسه زدن بر دست شاه: هنگامی‌که دو دلداده برای نظر انداختن بر زیبایی‌های دشت و دمن راهی کوه و صحرا شدند. در این هنگام ناگاه شیری ژیان و خشمگین به آن‌ها حمله‌ور شد و به‌سوی خسرو رفت و قصد کشتن او را کرد. شاه نیز بدون صلاح و شمشیر به نبرد با حیوان برخاست و چنان مشتی به سرشیر زد که

هوش از سر حیوان پرید. سپس دستور داد سرش را بریدند. شیرین که این ضرب‌شست را از خسرو مشاهده کرد بر دستان او بوسه‌ای زد.

ملک عزم تماشا کرد روزی نظرگاهش چو شیرین دل‌فروزی
ز سبزه یافتند آرامگاهی که جز سوسن پرست از وی گیاهی
برآمد تند شیری بیشه پرورد که از دنبال می‌زد بر هواگرد
فراز آمد به گرد بارگه تنگ به‌تندی کرد سوی خسرو آهنگ
شه از مستی شتاب آورد بر شیر به یکتاپیرهن بی درع و شمشیر
کمانش کرد مشتی تا بناگوش چنان بر شیر زد که ز شیر شد هوش
بفرمودش پس آن گه سر بریدند ز گردن پوستش بیرون کشیدن
به دست‌آویز شیر افکندن شاه مجال دست‌بوسی یافت آن ماه
دهان از بوسه چون جذاب‌تر کرد ز بوسه دست شه را پر شکر کرد

(همان: ۱۷۳)

ت) بوسه‌زدن شیرین به نامهٔ خسرو: وقتی‌که فرهاد از شنیدن مرگ شیرین جان داد، خسرو نامه‌ای به‌عنوان تسلیت به شیرین نوشت؛ و نامه را قاصد سریع به شیرین رساند و شیرین با دیدن نامه رخسارش چون ماه فروزان روشن شد. نامه را بوسید و شروع به خواندن کرد:

چو شیرین دید که آمد نامهٔ شاه رخ از شادی فروزان کرد چون ماه
سه جا بوسید و مهر نامه برداشت وز او یک حرف را ناخوانده نگذاشت

(همان: ۱۷۴)

ث)بوسه زدن بر زمین: بوسه زدن بر زمین مستلزم خم‌شدن، زانوزدن و پیشانی بر خاک مالیدن است که همۀ آن‌ها، نشانۀ فروتنی و خاکساری است «زمین بوسه دادن در تاریخ بیهقی به فراوانی دیده می‌شود. کنایه‌های زمین بوسه دادن» و سر بر آستان کسی نهادن در بوستان بسامد فراوان دارد، گاهی نشانۀ تسلیم و اطاعت محض و گاهی به معنای تعظیم و بزرگداشت است (نیکدار اصل،۱۳۹۵:۱۷۸). در منظومۀ خسرو و شیرین هم به نمونه‌هایی اشاره شده است. خسرو به بهانۀ شکار به‌سوی قصرشیرین رفت، چون به قصر رسید درب‌های قصر را به روی خود بسته دید و شیرین به کنیزی از کنیزان خویش فرمان داد تا به نزد خسرو رفته و به او بگویند که اگر مهمان مایی یک شب فرود آی که صواب و صلاح در این است که امشب را در این خیمه به صبح برسانی. من خود فردا برای زمین بوسی در محضر شاه حاضر خواهم شد. چون صبح شد شیرین بهترین لباس‌ها را پوشید، چون دیدۀ شیرین به خسرو افتاد، بنده‌وار زمین را بوسید و گوهرهایی که به خود آویخته بود همه را بر قدم خسرو نثار کرد.

سوی دیوار قصر آمد خرامان　　زمین بوسید شه را چون غلامان
گشاد از گوش گوهر که ش بسی لعل　　سم شبدیز را کرد آتشین نعل
همان صد دانه مروارید خوشاب　　به فرق افشان خسرو کرد پرتاب
(نظامی، ۱۳۹۳: ۲۷۰)

روزی خسرو با شیرین در جایی مجلس کرده بودند و از هر دری سخن می‌گفتند تا اینکه سوی صحبت به داد و دانش کشیده شد، شیرین به‌رسم ادب زمین خدمت ببوسید و گفت: ای پادشاه! تاکنون روزگار خود را به عیش و طرب گذرانده‌ای؛ چند صباحی نیز وقت خود را صرف عدل و دانش کن.

به نزهت بود روزی با دل‌افروز سخن درداد و دانش می‌شد آن روز
زمین بوسید شیرین کهای خداوند! ز آرامش سوی دانش کوش یک‌چند
(همان: ۳۲۵)

وقتی شاپور، شیرین را به قصر آورد نزدیکان و خویشان که نگران گم‌شدن شیرین بودند، وقتی شیرین را دیدند زمین را بوسیدند؛ و احترامش کردند.

چو شیرین را ز قصر آورد شاپور ملک را یافت از میعادگاه دور
فرود آوردش از گلگون رهوار به گلزار مهین بانو دگربار
پرستاران و نزدیکان و خویشان که بودند از پی شیرین پریشان
چو دیدندش، زمین را بوسه دادند زمین گشتند و در پایش فتادند
(همان: ۱۶۴)

ج) بوسه‌زدن بر پای: شیرین موقع به خواب رفتن خسرو پاهای او را می‌مالید و برپایش بوسه می‌زد و حکایت‌های مهرانگیز برایش می‌گفت و شهنشاه گوش فرا می‌داد تا وقتی‌که شاه را خواب می‌ربود، آن‌وقت شیرین هم به خواب می‌رفت.

ز شفقت ساق‌های بند سایش همی‌مالید و می‌بوسید پایش
حکایت‌های مهرانگیز می‌گفت که بر بانگ حکایت خوش توان خفت
چو خسرو خفت و کمتر شد جوابش به شیرین در سرایت کرد خوابش
(همان: ۳۴۱)

چ) بوسه‌زدن بر سر: خسرو به‌خاطر خطایی که مرتکب شده بود، پیران قصر را شفیع انگیخت تا شاید پدرش خطای او را ببخشد؛ و پدر هم وقتی شرمندگی فرزندش را دید، سرش را بوسید و او را ولیعهد خویش کرد.

چو هرمز دید کان فرزند مقبل مداوای روان و میوۀ دل
بدان فرزانگی و آهسته رایی ست بدانست او که آن فرخدایی‌ست
سرش بوسید و شفقت بیش کردش ولیعهد سپاه خویش کردش
(همان: ۳)

ح) لب گزیدن: صورتی از ارتباط غیرکلامی است که می‌تواند حامل پیام‌هایی نظیر نهی کردن از گفتار و کردار، حیرت و شگفتی، غم و اندوه و یا خشم باشد. در لغت‌نامۀ دهخدا لب گزیدن به تأسف نمودن، پشیمانی یا خشم نمودن، منع‌کردن و خجل کردن معنی شده است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۹۶۰۷). در منظومۀ خسرو و شیرین به نشانۀ تعجب و حسادت اشاره‌شده است که در لغت‌نامه به آن اشاره نشده است؛ در حال حاضر، لب گزیدن به نشانۀ حیرت و شگفتی آمده است. وقتی شیرین وارد قصر شد، کنیزان از زیبایی شیرین، لب‌های زیرین خویش را با دندان گزیدند و به شیرین چشم دوختند.

چو دیدند آن شگرفان روی شیرین گزیدند از حسد لب‌های زیرین
به‌رسم خسروی بنواختندش ز خسرو هیچ وانشناختندش
(نظامی،۱۳۹۳:۱۵۲)

خ) حالت‌های ابرو: حرکات ابرو از دیرباز در فرهنگ‌های مختلف، کارکردها و معانی بسیاری داشته است. این تنوع معانی به‌خصوص به لحاظ نشانه‌شناختی در ادب عاشقانۀ فارسی جایگاه خاصی دارد. طیف معنایی زیر از گذر بررسی منظومۀ خسرو و شیرین به‌دست‌آمده است. نخست گشاده ابرو بودن بسیار تکرار شده است. در بیت زیر به معنی بشاش بودن آمده است. وقتی‌که خسرو از مرگ بهرام چوبین باخبر شد.

شد از چشم فلک نیرنگ‌سازی گشاد ابروی‌ها در دلنوازی
در پیروزه گون گنبد گشادند به پیروزی جهان را مژده دادند
(همان: ۲۰۳)

در جای دیگر هم از منظومه اشاره‌شده است.

گره بگشای زا بروی هلالی خزینه پرگهر کن، خانه خالی
(همان: ۲۸۵)

دیگر ابرو گره کردن است که نشانه‌ای از خشم و عصبانیت است. در منظومهٔ خسرو و شیرین، نمونه‌ای اشاره شده است.

به هر مویی که تندی داشت چون شیر هزاران موی قاقم داشت در زیر
کمان‌ابرویش گر شد گره‌گیر کرشمه بر هدف می‌راند چون تیر
(همان: ۱۸۳)

۲-۱-۳. حالت‌های خشم

الف) روی خشمگین: نشانه‌ای از عصبانیت است. در مناظرهٔ خسرو با فرهاد، هر سؤالی که خسرو می‌پرسید، فرهاد جوابی برای آن داشت، فرهاد از خسرو خواست که در ازای کندن کوه بیستون به‌عنوان پاداش، از اندیشهٔ شیرین خارج شود و دل از او ببرد. خسرو با شنیدن خواستهٔ فرهاد چنان خشمگین شد که خواست او را به جلاد بسپارد.

به‌حق حرمت شیرین دلبند / که ز این بهتر ندانم خورد سوگند
که با من سر بدین حاجت در آری / چو حاجتمندم این حاجت برآری
جوابش داد مرد آهنین چنگ که / بردارم ز راه خسرو این سنگ
به‌شرط آنکه خدمت کرده باشم / چنین شرطی به‌جای آورده باشم
دل خسرو رضای من بجوید / به ترک شکر شیرین بگوید
چنان در خشم شد خسرو ز فرهاد / که حلقش خواست آزردن به پولاد
(همان: ۲۳۱)

بعد از مرگ خسرو، شیرویه به شیرین، پیغام داد که هفته‌ای صبر پیشه کن و خود را غمگین نمایان کن تا بعد از آن تو را به کاخ خود آورم. چون شیرین این سخنان یاوه را شنید، سخت به جوشش و غلیان درآمد.

دل شیرویه شیرین را ببایست / ولیکن باکسی گفتن نشایست
نهانی کس فرستادش که خوش باش / یکی هفته در این غم‌بار کش باش
چو هفته بگذرد ماه دو هفته / شود در باغ من چون گل شکفته
چو شیرین این سخن‌ها را نیوشید / چو سرکه تند شد چون می بجوشید
(همان: ۳۴۳)

وقتی‌که خسرو در مناظره‌ای که با شیرین داشت، از پاسخ‌های شیرین آزرده خاطر شده بود، هنگام رفتن، باحالتی از روی خشم بر پشت شبدیز سوار شد.

ملک را گرم کرد آن آتش تیز　　چنانک از خشم شد بر پشت شبدیز
به‌تندی گفت: من رفتم، شبت خوش　　گرم دریا به‌پیش آید، گر آتش
(همان: ۱۸۹)

ب) رنگ رخسار: رنگ چهره به دلیل ویژگی نمایشی و جنبهٔ بصری قابل ملاحظه‌اش، نقش مهمی را در ارتباط غیرکلامی و افشای هیجانات ایفا می‌کند. سه رنگ اصلی چهره در تعابیر:۱-زردروی در بافت‌های مختلف با معناهایی چون بیمار و ضعیف‌حال، ترسان و هراسان، غمناک و اندوهگین، محروم و ناامید، شرمسار و خجالت‌زده و نشان عاشق راستین؛ ۲- سرخ‌روی: بامعنی‌های خشمگین، شادمان، سالم و تندرست، شرم و تشویش؛ ۳- سیاه‌روی: بامعنی‌های چون گناهکار و رسوا (قبادی، زارع مهرجردی ،۱۳۶:۱۳۹۴) نظامی در منظومه، رنگ رخسار را در دو معنا به کار برده است. سرخ‌روی در معنای خشمگین آمده است. وقتی قاصد نامهٔ پیغمبر اکرم (ص) را به خسرو رساند او از شدت خشم رخش سرخ شد و خونش به جوش آمد.

چو قاصد عرضه کرد آن نامهٔ نو　　بجوشید از سیاست خون خسرو
رخ از سرخی چو آتشگاه خود کرد　　ز خشم اندیشه‌ای بد کرد و بد کرد
(نظامی،۳۵۴:۱۳۹۳)

در جای دیگر هم از منظومه، در گفت‌وگویی که مابین خسرو شیرین اتفاق می‌افتد به سرخ‌رویی در معنای خشمگین اشاره‌شده است.

شده از سرخ‌رویی تیز چون خار　　خوشا خاری که آرد سرخ‌گل بار
(همان: ۱۹۰)

سرخ‌روی جای دیگر به معنای سالم و تندرست و زیبا بودن آمده است. در افسانه گفتن شیرین اشاره‌شده است:

چو سررشته سوی این نقش زیباست ز سرخی نقش رویم نقش دیباست
(همان: ۱۷۸)

رخ زردم کند در اشک‌باری گهی زرکوبی و گه نقره‌کاری
ز سودای تو ای شمع جهانتاب در بیداری آسوده‌ام، نه در خواب
(همان: ۲۳۶)

پ) خنده: خنده یکی از حالات چهره است که در موقعیت‌های مختلف می‌تواند مفاهیم متفاوتی داشته باشد. در منظومهٔ خسرو و شیرین هم خنده گاه برای اظهار دوستی و محبت و شادی است. نمونهٔ زیر، خندهٔ شیرین از شادی است. وقتی خسرو سوگند خورد تا از در شرع با شیرین رفتار کند و جز رسم پیوند به او دست نیازد. شیرین که صحبت شاه را شنید لب به خنده گشود و با شادی، زلفش به رقص آمد.

چو عهد شاه را بشنید شیرین به خنده برگشاد از ماه پروین
لبش با در به غواصی درآمد سر زلفش به رقاصی برآمد
(همان: ۳۱۵)

جای دیگر از منظومه به خنده‌هایی از شادی عشق فرهاد به شیرین اشاره‌شده است.

به شیرین خنده‌های شیرین ساز　　درآمد شکر شیرین به آواز
دو قفل شکر از یاقوت برداشت　　وزو یاقوت و شکر قوت برداشت
(همان: ۲۲۲)

ت) گریه: حالتی است که از غلبهٔ احساسات ناشی از رفتارها و اتفاقات مختلف پدید می‌آید و به‌عنوان یکی از انواع زبان بدن، پیام موقعیتی یا بافتی مخصوص به خود دارد (باقری خلیلی و زلیکانی،۸۷:۱۳۹۳). در منظومهٔ خسرو و شیرین به دلایل مختلف، مانند شوق، ترس، مصیبت، اندوه، اشک ریخته‌اند و اسرار خویش را آشکارکرده‌اند. نمونهٔ زیرگریهٔ شیرین به‌خاطر کشته شدن خسرو و غم ازدست‌دادن معشوقهٔ خود است. شیرین عادت داشت هر شب با صدای نای و نی بیدار گردد آن شب از سر بی‌لطفی روزگار با گرمی خون خسرو بیدار گشت. چون شیرین، شاه را غرقه در خون دید، فریادی دردناک برکشید و پیکر بی‌جان شاه را در برگرفت و با اشک‌های سوزناکش ساعتی را سپری کرد.

دگر شب‌ها که بختش یار گشتی　　به بانگ نای و نی بیدار گشتی
فلک بنگر چه سردی کرد این بار　　که خون‌گرم شاهش کرد بیدار
پرند از خوابگاه شاه برداشت　　یکی دریای خون دید آه برداشت
به گریه ساعتی شب را سیه کرد　　بسی بگریست و آن گه عزم ره کرد
(نظامی،۳۴۲:۱۳۹۳)

نمونهٔ زیر گریهٔ شیرین بر مرگ فرهاد است.

دل شیرین به درد آمد ز داغش که مرغی نازنین گم شد ز باغش
بر آن آزاد سرو جویباری بسی بگریست چون ابر بهاری
(همان: ۲۴۴)

حالت دیگر گریه، گریهٔ خسرو از روی پشیمانی است. روزی خسروپرویز صبح هنگام به‌قصد شکار از شهر خارج شد به دهی که در آن نزدیکی بود، رفت. او هوس کرد روزش را در میان سبزه‌ها و گل‌ها به شادی بگذراند. شاهزاده به خانهٔ روستایی فرود آمد و ارادهٔ ماندن در آنجا را کرد و در آن شب‌زنده‌داری اسب خسرو به کشتزار دهقانی وارد شد و به آن آسیب رساند و غلامش نیز خوشه‌های غوره از تاکستان کشاورزی دیگر به غارت برد؛ و چون صبح شد چند نفر که از این موضوع باخبر شدند، مخفیانه خبر را نزد شاه بردند، شاه از این خبر بسیار دلگیر شد. پس به تنبیه فرزند اراده کرد. چون خسرو به کیفر اعمال ناشایست خود رسید از کردهٔ خود پشیمان گشت و گریستن آغاز کرد.

قضا را از قضا یک روز شادان به صحرا رفت خسرو بامدادان
تماشا کرد و صید افکنند بسیار دهی خرم ز دور آمد پدیدار
به گرداگرد آن سبزهٔ نو بر آن سبزه بساط افکنده خسرو
ملک‌زاده در آن ده خانه‌ای خواست ز سرمستی در آن مجلس بیاراست
نشست آن شب به نوشانوش باران صبوحی کرد با شب‌زنده‌داران
مگر که ز توسنانش بدلگامی دهن بر سبزه‌ای زد صبح بامی
وز این غوری غلامی نیز چون قند ز غوره کرده غارت خوشه‌ای چند
به انگشت سیه از پشت برداشت ز حرف خاکیان انگشت برداشت
تنی چند از گران جانان که دانی خبر بردند سوی شه نهانی

چو خسرو دید آن خواری بر او رفت به کار خویشتن لختی فرورفت
وز آن گریه که زاری بر مه افتاد ز گریه‌هایی بر شه افتاد
(همان: ۱۲۲)

نمونهٔ زیر زاری کردن فرهاد از عشق شیرین هم اشاره شده است.

بلا و رنج را آماج گشته بلا ز اندازه، رنج ازحدگذشته
چنان از عشق شیرین تلخ بگریست که شد آواز گریش بیست در بیست
(همان: ۲۵۵)

۲-۱-۴. حالات چهره

از دیگر وجوه غیرکلامی، بیان احساس باحالت‌های چهره است. شامل خوشحالی، غمگینی، شگفتی، ترس، خشم و بیزاری حالتی همگانی و جهانی داشته و در همه‌جای جهان یکسان تعبیر و تفسیر می‌شوند.

الف) روی نهفتن: روی پنهان‌کردن در موقعیت‌های مختلف پیام‌های گوناگونی دارد. گاهی نشان ترس، گاهی نشان شرم و خجالت و گاهی پنهان‌کاری (قاسم‌زاده، ۱۳۹۵: ۳۲). در منظومهٔ خسرو و شیرین نیز به روی نهفتن اشاره‌شده است که نشانه‌ای از ترس است. خسرو در اندیشهٔ شیرین به‌سوی شبستان روانه گردید و با مریم دربارهٔ شیرین به گفتگو نشست؛ و گفت: اگر تو رخصتی به من بدهی تا من شیرین را از آن قصر به این شبستان بیاورم. قول می‌دهم که او را در صف پرستاران و کنیزان قرار دهم و روی او را نبینم و اگر دیدم چشمم پرآتش باد.

ز مجلس در شبستان رفت خسرو شده سودای شیرین در سرش نو
در آن مستی نشسته پیش مریم دم عیسی بر او می‌خواند هر دم
چو من بنوازم و دارم عزیزش صواب آید که بنوازی تو نیزش
اجازت ده کزان قصرش ببارم به مشکوی پرستان سپارم
نبینم روی او گر بازبینم پرآتش باد چشم نازنینم
(نظامی،۱۳۹۳: ۲۱۱)

ب) روی برگرداندن: نشان بیزاری، نفرت، قهرکردن و پرهیزکردن از چیزی است که در منظومهٔ خسرو و شیرین، به معنای پرهیزکردن از چیزی، اشاره‌شده است. خسرو بر اسب تیز روی خود نشسته بود و به همراه ملازمان خود، راه دیار ارمن را پی گرفته بود و به مرغزاری سبز و خرم رسیدند. ازقضا اسب چند تن از همراهان از راه بازماند و سست شد. خسرو به همراهان فرصت آسودن داد، پس از کمی گردش و تفرج به چشمه‌ای زلال و روشن رسید؛ و خسرو ناگهان عروسی زیباروی را دید که تن سیمین خود را در آب چشمه می‌شوید. شیرین فارغ از نگاه پنهانی خسرو به شستشو مشغول بود و چون از چشمه بیرون آمد ناگهان چشمش به خسرو افتاد؛ و خسرو با صبر و بردباری آتش سوزندهٔ هوس را مهار کرده و نظر به‌جانب دیگر متوجه کرد. گویی جوانمردی‌اش بر نگاه هوسناک او غلبه کرد.

زمین کن کوه خود را گرم کرده سوی ارمن زمین را نرم کرده
ز بیم شاه می‌شد دل پر از درد دو منزل را به یک‌منزل همی‌کرد
قضا را اسبشان در راه شد سست در آن منزل که آن مه موی می‌شست
غلامان را بفرمود ایستادن ستوران را علوفه برنهادن
طوافی زد در آن فیروزه گلشن میان گلشن آبی دید روشن

چو لختی دید، از آن دیدن خطر دید — که بیش آشفته شد تا بیشتر دید
عروسی دید چون ماهی مهیا — که باشد جای آن مه بر ثریا
سمنبر غافل از نظارهٔ شاه — که سنبل بسته بد بر نرگسش راه
به صبری که آورد فرهنگ در هوش — نشاند آن آتش جوشنده را جوش
جوانمردی خوش‌آمد را ادب کرد — نظرگاهش دگرجایی طلب کرد
(نظامی،۱۳۹۳:۱۴۸)

جایی دیگر از منظومه، در مفهوم دلخوری و عصبانیت اشاره‌شده است. در پاسخ شیرین به خسرو.

بدین تندی ز خسرو روی برتافت — ز دست افکند گنجی را که دریافت
(همان: ۲۹۳)

۲- ۱- ۵. گونه‌گونی چهره

الف) گونه‌گونی چهره در اثر ترس: نظامی نشانه‌هایی دیگر را از حرکات و حالات که می‌توانند حاکی از ترس خسرو باشند، در منظومه آورده است. شبی خسرو در خواب بود که جمال حضرت مصطفی (ص) را در خواب دید. سوار بر مرکبی نورانی به‌سوی خسرو آمد و گفت که راه اسلام را پیش گیرد و از کفر برگردد؛ اما خسرو در پاسخ گفت که تا سر در بدن دارم از آیین خود برنمی‌گردم. سوار در عالم خواب تازیانه‌ای بر او زد و ازآنجا رخت بربست. خسرو هراسان و لرزان از خواب بیدار شد. خسرو از شدت ترس، سه ماه در بستر بیماری بود.

چنین گفت آن سخن‌پرداز شب‌خیز — که ز آن آمد خلل در کار پرویز
که از شب‌ها شبی روشن چو مهتاب — جمال مصطفی را دید در خواب
خرامان گشته بر تازی سمندی — مسلسل کرده گیسو چون کمندی
به نرمی‌گفت: با او که‌ای جوانمرد! — ره اسلام گیر از کفر برگرد
جوابش داد تا بی‌سر نگردم — از این آیین که دارم برنگردم
سوار تند ازآنجا شد روانه — به‌تندی زد بر او یک تازیانه
ز خواب خوش چو خسرو اندر آمد — چو آتش دودی از مغزش برآمد
سه ماه از ترسناکی بود بیمار — نخفتی هیچ شب ز اندوه و تیمار

(همان: ۳۵۰)

ب) ترش‌رویی: نظامی درحالی به ترش‌رویی اشاره می‌کند که علاوه بر تذکر به پیام نارضایتی برخاسته از مکنونات درونی، به انگیزه‌ای که موجب این ترش‌رویی گشته است نیز توجه دارد و به حرکات برای انتقال پیام توجه کرده و ترش‌رویی را با روی برگرداندن همراه کرده است.

خسرو، مجلس بزمی در شکارگاه ترتیب داده بود که ناگاه شیرین چون ماهی تابان که از پس ابر به درآید، از پرده‌سرای پای بیرون نهاد و خسرو از خوشحالی شیرین را چون تاج بر سرخود گرفت، خسرو خواستار بوسه‌ای از سیمای شیرین شد؛ اما شیرین سیمایش را در هم کشید و ترش‌رویی کرد. خسرو حیران بود که چرا آن سیمین پیکر آن‌قدر شاد بود و اکنون دل‌تنگ و ترش‌روست.

پری‌پیکر برون آمد ز خرگاه — چنان‌که از زیر ابر آید برون ماه
ز شادی ساختن بر فرق خود جای — که شه را تاج بر سر به که در پای
چو کار از پای‌بوسی برتر آمد — تقاضای دهن بوسی برآمد

از آن آتش که بر خاطر گذر کرد ترشرویی به شیرین در اثر کرد
ملک حیران شد که آن روی گلرنگ چرا شد شاد و چون شد باز دل‌تنگ؟
(همان: ۳۱۵)

۲-۲. زبان بدن و حرکات سرو دست‌ها و پاها

بعضی از حرکات در سر، دست‌ها، پاها و دیگر اعضای بدن می‌تواند به فاش شدن افکار و روحیات انسان‌ها کمک کنند. حتی زمانی که فردی با شما صحبت نمی‌کند، علائمی در کل بدن و چهره او هویدا می‌شود که اگر با علم زبان بدن آشنایی داشته باشید به مکنونات قلبی او پی خواهید برد.

۲- ۲- ۱. حرکات و اشارات مختص دست: حرکات مختص با دست و مفاهیم مختص به آن، باتوجه‌به نقش دست در عملکرد افراد مهم است (صفاری،۱۳۹۵:۱۶۷).

الف) دست بر دست زدن: در لغت‌نامهٔ دهخدا این عمل صرف نشانهٔ تأسف معرفی‌شده است (دهخدا، ۱۳۶۳: ۸۰۶)، درحالی‌که گاهی نشان ناراحتی و خشم است. در این منظومه، به نشانهٔ ناراحتی در نالیدن شیرین در فراق خسرو، اشاره‌شده است.

شده ز اندیشه هجران یارش ز بحر دیده پر گوهر کنارش
گهی از پای می‌افتاد چون مست گه از بیداد می‌زد دست بر دست
(نظامی،۱۳۹۳:۱۹۶)

خسرو وقتی از قصر شیرین بازگشت از شدت ناراحتی دست بر دست می‌زد.

گهی می‌زد ز تندی دست بر دست گهی دستار چه بر دیده می‌بست
چو آمد سوی لشکرگاه نومید دلش می‌سوخت از گرمی چو خورشید
(همان: ۲۹۴)

ب) دست بر سر زدن: مهین بانو با شنیدن خبر گم‌شدن شیرین بسیار ناراحت و بی‌تاب گشت و دست بر سر زد.

مهین بانو چو بشنید این سخن را صلا درداد غم‌های کهن را
از آن غم دست‌ها بر سرنهاده ز دیده سیل طوفان برگشاده
از شیرین یاد بی‌اندازه می‌کرد بدو سوگ برادر تازه می‌کرد
(نظامی،۱۳۹۳:۱۴۳)

جای دیگر از منظومهٔ نظامی هم به آن اشاره‌شده است. آن جایی که شیرین از رفتن خسرو پشیمان شد.

مژه بر نرگسان مست می‌زد ز دست‌ودل به سر بر دست می‌زد
(همان: ۲۹۷)

پ) دست بر صورت نهادن: نشانه‌ای از شرم و حیا است. در منظومه هم به آن اشاره شده است. شیرین از روی شرم دستش را بر صورت نهاد.

نهاد از شرمناکی دست بر رخ سپاسش برد بازش داد پاسخ
(همان: ۱۶۱)

ت) دست بر دل گذاشتن: در حال ضربان شدید قلب، هرکسی را رسم است که دست بردل می‌گذارد، زاری کردن فرهاد از عشق شیرین نمونه‌ای از این دست بردل گذاشتن آمده است. از دست اضطراب و ضربان دل دست بردل گذاشته بود.

چو دل در مهر شیرین بست فرهاد　　برآورد از وجودش عشق فریاد
به‌سختی می‌گذشتش روزگاری　　نمی‌آمد ز دستش هیچ کاری
نه صبر آنکه دارد برگ دوری　　نه برگ آنکه سازد با صبوری
فرو رفته دلش را پای در گل　　زدست دل نهاده دست بردل
(همان: ۲۲۵)

ث) گشودن دست‌ها: «نشانه حقیقت، صداقت و روراستی است و همچنین نشانهٔ شادی و نشاط و در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنای بخشش و جوانمردی نیز آمده است» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۸۷۳). «گاهی این عمل نشان آماده شدن است که در این مواقع با کمربستن همراه می‌شود که هر دو بعدها حالتی کنایی به خود گرفته‌اند» (صفاری، ۱۷۱:۱۳۹۵) در منظومهٔ خسرو و شیرین، حالتی کنایی اشاره‌شده است.

کمربندد فلک در جنگ با تو　　در اندازد به دشمن سنگ با تو
مرا نیز ار بود دستی نمایم　　وگرنه در دعا دستی گشایم
(نظامی،۱۸۹:۱۳۹۳)

۲-۲-۲. حرکات مختص پا

الف) بر پای ایستادن: «به پا ایستادن در مقابل بزرگان نشان تواضع، احترام و پایین بودن مرتبهٔ آن شخص است. این مورد بیشتر دربارهٔ ندیمان و پرستندگان استفاده‌شده است»(صفاری،۱۷۵:۱۳۹۵). در منظومه به نمونه‌هایی اشاره شده است.

وقتی‌که خسرو به ارمن رسید، مهین‌بانو، با شنیدن ورود شاه، شهر را آذین‌بندی کرد و به استقبال خسرو شتافت. مهین‌بانو خسرو را با اکرام و احترام به قصر خود وارد کرد و در کنار تخت خود نشانید. همه به احترام خسرو ایستاده بودند؛ و همواره به او و ملازمانش خدمت می‌کردند.

مهین بانو چو ز این حالت خبر یافت — به خدمت کردن شاهانه بشتافت
به استقبال شه آورد پرواز — سپاهی ساخته با برگ و با ساز
گرامی نزل‌های خسروانه — فرستاد از ادب سوی خزانه
به زیر تخت شه کرسی نهادند — نشست اوی و دگر قوم ایستادند

(نظامی،۱۳۹۳:۱۵۴)

ب) پای‌برهنه بودن: در این منظومه، به‌منظور عشق بیش از حد به معشوق خود داشتن اشاره شده است. در توصیف عشق فرهاد به شیرین، آمده است.

ز سودای جمال آن دل‌افروز — برهنه‌پا و سر گردد شب و روز
دلم گوید به شیرین دردمند است — بدین آوازه، آوازش بلند است

(همان: ۲۸)

۲-۲-۳. حرکات مختص سر

الف) سربه‌زیر انداختن: «نشان تواضع و تسلیم است و گاهی نشان حیا و شرم هم اشاره شده است. این عمل در شاهنامه فراوان است» (صفاری، ۱۳۹۵: ۱۷۶). نظامی هم در منظومه‌اش اشاره‌ای به آن داشته است. آنجا که خسرو برای گرم‌تر شدن بزم

شبانه هریک از هم‌بزمان را به گفتن داستانی فرمان داد. پس از آن نوبت به شیرین رسید اما از روی شرم و حیا بر زمین چشم دوخت و سخن گفتن خود را آغاز کرد.

سخن چون بر لب شیرین گذر کرد　　هوا پر مشک و صحرا پر شکر کرد
ز شرم اندر زمین می‌دید و می‌گفت　　که دل بی‌عشق بود و یار بی‌جفت
(نظامی،۱۳۹۳:۱۷۸)

ب) خاک‌برسر ریختن: از نشانه‌های معروف عزاداری برای مردگان است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ۹۳۳۰). در منظومهٔ نظامی نمونه‌ای اشاره‌شده است که مهین بانو با شنیدن خبر گم‌شدن شیرین، بسیار ناراحت و بی‌تاب گشت. از تخت به زیر آمد و بر سرش خاک ماتم می‌ریخت. با گریه و زاری مدام غصهٔ از دست دادن شیرین را می‌خورد.

به درگاه مهین بانو شبانگاه　　شدند آن اختران بی طلعت ماه
به دیده پیش تختش راه رفتند　　به تلخی حال شیرین بازگفتند
مهین بانو چو بشنید این سخن را　　صلا درداد غم‌های کهن را
فرود آمد ز تخت خویش غمناک　　به سر بر خاک و سر هم بر سر خاک
(نظامی، ۱۳۹۳: ۱۴۳)

پ)سر خاریدن: در لغت‌نامهٔ دهخدا به معنی تعلل و درنگ کردن آمده است. (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۳۵۷۸). سر خاراندن بیشتر برای تعجب با تأمل و درنگ در مسئله‌ای استفاده می‌شود که بیش از آنکه عملی خودآگاه باشد ناخودآگاه است (صفاری، ۱۳۹۵: ۱۷۶). همین نشانه در منظومهٔ نظامی وجود دارد که بیشتر به‌صورت کنایی استفاده‌شده است. در پاسخ دادن شیرین به خسرو اشاره‌شده است.

هوای قصر شیرینت تمام است　　سر کوی شکر دانی کدام است
من از خون‌جگر باریدن خویش　　نپردازم به سر خاریدن خویش
(نظامی،۱۳۹۳:۲۸۱)

سر خاریدن در جای دیگر از منظومه اشاره شده است.

سرم می‌خارد و پروا ندارم　　که در عشقش سرخود را به خارم
(همان: ۲۱۵)

۳.نتیجه‌گیری

در بررسی تحلیل و رمزگشایی زبان بدن در منظومۀ خسرو و شیرین نتایج زیر به‌دست‌آمده است:

- جلب توجه مخاطب و ایجاد زمینه‌های بازاندیشی در کنش‌های غیرکلامی شخصیت‌های منظومۀ خسرو و شیرین.

- ملموس‌سازی و واقع‌نمایی بیشتر شخصیت‌ها و ترسیم کیفیت زبان بدن شخصیت‌ها در انتقال فضای عاطفی در بسیاری از موارد در یک ارتباط ساده بین دو انسان، حرکات چهره، ممکن است به‌عنوان یکی از بهترین کانال‌های ارتباطی این اشخاص به‌حساب آیند. می‌توان گفت تمام کسانی که به نحوی به ارتباطات و به‌ویژه ارتباطات غیرکلامی پرداخته‌اند به حرکات چهره بهای ویژه‌ای داده و از آن به‌عنوان یکی از ارکان عمدۀ پیام‌های غیرکلامی نام برده‌اند. چهره اولین جایگاه نشان‌دهندۀ وضعیت عاطفی افراد است که تأثیر شگرفی بر نگرش‌های میان افراد می‌گذارد، چهره بازخورد غیرکلامی دیگران است. رفتارهای غیرکلامی شخصیت‌های داستان، اغلب مفاهیمی چون عشق، آشفتگی، دلتنگی، احترام، بی‌تابی، حزن و اندوه، خشم، ناراحتی

و حیا را القا کرده‌اند. بیان اندوه و غم ناشی از فراق و هجران است که اغلب با رفتارهای چهره به تصویر درآمده‌اند. مصادیق زبان بدن در منظومهٔ خسرو و شیرین عبارت‌اند از:

۱- حرکات و حالات چهره: شامل ارتباطات چشمی، حالت‌های لب و دهان، حالت‌های ابرو، حالت‌های خشم، رنگ رخسار، خنده، گریه، حالات مختص صورت و گونه گونی چهره می‌باشد که به تحلیل آن‌ها پرداخته شد و در حالت‌های لب و دهان که شامل بوسه زدن و لب گزیدن اشاره شده است، بوسه زدن بیشتر از بقیه در منظومه خسرو و شیرین کاربرد داشته است.

۲- زبان بدن و حرکات مختص دست: شامل دست بر دست زدن، دست بر سر زدن، دست بر صورت نهادن، دست‌بردل گذاشتن، گشودن دست‌ها.

۳- زبان بدن و حرکات مختص پا: شامل بر پای ایستادن، پای‌برهنه بودن.

۴-زبان بدن و حرکات مختص سر: شامل سربه‌زیر انداختن، خاک بر سر ریختن، سر خاریدن، به ترتیب به تحلیل آن‌ها پرداخته‌شده است و در آخر به سایر حرکات بدنی از جمله: حرکات مختص کمر، وضع ظاهر و حالت‌های بدن، الگوهای بین فردی ارتباط تماسی یا لامسه‌ای، عوامل بویایی، شرایط محیطی و فاصله‌های ارتباطی، فاصله‌های ارتباطی به شکل فاصله صمیمی، فاصله شخصی، فاصله اجتماعی و فاصله عمومی اشاره‌شده‌اند. نظامی زبان بدن را بخشی از ارتباط مؤثر می‌داند و معتقد است، حرکات و اشارات می‌توانند پیام‌هایی را برسانند. او اعتقاد دارد که زبان بدن، صادقانه‌تر از زبان کلامی است. او معتقد است که افرادی هستند که با استفاده از حرکات و اشارات، خود را چنان نشان می‌دهند که نیستند و با این تظاهر سعی در فریفتن دیگران دارند و با زبان بدن می‌توان آن‌ها را شناخت. پس می‌توان نتیجه گرفت که یکی از مهم‌ترین عرصه‌های ظهور و کارکرد رفتارها و ارتباطات غیرکلامی که بخش مهمی از آن به زبان بدن مشهور است، آثار ادبی هستند که محمل بازتاب آگاهانه و

یا ناآگاهانهٔ این عناصر می‌شوند. استفاده از این عناصر در متون داستانی، حلقه‌های ارتباطی استواری میان ادبیات، روانشناسی، علم ارتباطات و جامعه‌شناسی ایجاد می‌کند. در بیشتر مواقع، ارتباط غیرکلامی همراه با ارتباط کلامی روی می‌دهد و به درک بهتر و مؤثرتر و یا القای مفاهیم و معانی مختلف کمک می‌کند، این دو ساحت ارتباطی دو وجه جدایی‌ناپذیر در انتقال معنا و مفاهیم و عواطف شخصیت‌ها به شمار می‌آیند؛ بنابراین، در فرایند ارتباط، مفاهیم علاوه بر کلام، از طریق مجموعهٔ وسیعی از رفتارها و پدیده‌ها، مانند پوشش ظاهری، رنگ و تزئینات، حالات چهره، حرکات و اشارات چشم، سر، دست، مکان و زمان نیز منتقل می‌شوند. ارتباط کلامی میان انسان‌ها تنها از طریق زبان گفتاری صورت نمی‌گیرد، بلکه می‌توان با بهره‌گیری از زبان بدن به این مقصود جامه عمل پوشاند.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) بیدارمغز، علی‌محمد (۱۳۹۲)، ***ارتباطات غیرکلامی***، تهران: کارگزار روابط عمومی

۲) پاینده، حسین (۱۳۸۱)، ***درآمدی بر ادبیات***، تهران:دانشگاه پیام نور.

۳) پیز، آلن (۱۳۹۳)، ***زبان بدن***، ترجمه سمیرا اباذری، تهران: هورمزد.

۴) دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، ***لغت‌نامه دهخدا***، ۱۵ج، تهران: روزنه.

۵) ..... (۱۳۶۳)، ***امثال و حکم***، ۴ج، تهران: چاپخانهٔ سپهر.

۶) شپرد، آن (۱۳۷۵)، **مبانی فلسفهٔ هنر**، ترجمه علی رامین، تهران: علمی و فرهنگی.

۷) فورگاس، جوزف (۱۳۷۳)، ***روان‌شناسی تعامل اجتماعی***. ترجمهٔ مهرداد فیروز بخت و خشایار بیگی، تهران: ابجد.

۸) نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۳)، ***خسرو و شیرین***، با تصحیح و حواشی حسن وحید دستگردی، تهران: قطره.

ب: مقاله‌ها

۱) اسدالهی، خدابخش، و قاسمی‌زاده، حسین (۱۳۹۹)، «***تحلیل شخصیت فرهاد در منظومهٔ خسرو و شیرین» نظامی بر اساس نظریهٔ عشق اریک فروم***»، پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی (ادبیات و پژوهش‌های میان رشته ای)، دورهٔ ۲، شمارهٔ۳، صص ۱-۲۰.

۲) باقری خلیلی، علی‌اکبر و زلیکانی، مرضیه (۱۳۹۳)، «***تحلیل سیاسی زبان بدن در تاریخ بیهقی***»، متن‌پژوهشی ادبی، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۶۵، صص -۹۹ ۷۹.

۳) پهلوان‌نژاد، محمدرضا (۱۳۸۶). «***ارتباطات غیرکلامی و نشانه‌شناسی حرکات بدن***»، زبان و زبان‌شناسی، سال سوم، شمارهٔ ۲، صص ۱۳- ۳۰.

۴) شهیدی رضوی، عطیه، حسنی، غلامرضا (۱۳۹۶). «***تحلیل عملکرد زبان بدن در انتقال مفاهیم بصری به استناد چهره‌های عکس‌های پادشاهان قاجاری***»، نشریهٔ پژوهش هنر، سال هفتم، شمارهٔ ۱۴. صص -۳۵ ۴۴

۵) صادقی مجد، محمد جواد و چیتگرها، میثم (۱۳۹۳)، «***بررسی دلالت‌های ارتباطی غیرکلامی حالات مختلف بدن در قرآن***»، نشریهٔ دین و ارتباطات، دورهٔ ۲۹، شمارهٔ ۶۱، صص۱۳۱-۱۰۳.

۶) صفاری، محمد شفیع و همکاران (۱۳۹۵)، «***تحلیل مفاهیم و کارکرد ارتباطات غیرکلامی در شاهنامه***»، دو فصل‌نامه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۲۶ شمارهٔ ۸۴، صص ۱۸۲-۱۵۸.

۷) فرهنگی، علی‌اکبر، فرجی، حسین (۱۳۸۹)، «***زبان بدن از نگاه مولانا در مثنوی معنوی***»، پژوهشنامهٔ ادب حماسی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۹، صص -۴۲۹ ۴۶۲

۸) قبادی، علیرضا، زارع مهرجردی، مسعود (۱۳۹۴)، «***ارتباطات غیرکلامی در شعر حافظ، نقش ارتباطات غیرکلامی در تفسیر و پذیرش حافظ از سوی مخاطبان***» فصل‌نامهٔ میان‌رشته‌ای در علوم انسانی، دورهٔ ۸، شمارهٔ۱، صص ۱۱۹-۱۵۴.

۹) نادری، توحید؛ محرمی، رامین و مختاری، مسروره (۱۴۰۱)، «***روابط بینامتنی مثنوی معنوی مولوی با مثنوی‌های نظامی گنجه‌ای بر اساس نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت***»، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۱، صص۱۳۶-۱۰۸.

۹) نیکدار اصل، محمد احمدیانی پی، محمدهادی، (۱۳۹۳). «***تحلیل ارتباطات غیرکلامی در بوستان سعدی***»، مجلهٔ شعرپژوهی(بوستان ادب)، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱، صص ۱۸۱ـ ۲۱۰

فصل‌نامۀ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ نوزدهم، پاییز ۱۴۰۳ (صص ۱۸۱-۲۰۷)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.440410.1176

تداعی معنی از موسیقی اصوات و آواهای نامفهوم در دیوان شمس

شهاب‌الدین وطن دوست بکدیلو[۱] شکراله پورالخاص[۲] خدابخش اسداللهی[۳] بیژن ظهیری ناو[۴]

چکیده

فرم شعر که شاکله‌اش، ساخت و صورت به دور از پرداخت‌های درونی و تأثرات بیرونی است؛ ریشه در زبان و زیبایی‌شناختی دارد و این همان نظریۀ تقدم صورت بر معنای فرمالیست‌هاست که البته موسیقی نقش ویژه‌ای در آن ایفا می‌کند. موضوع مقالۀ حاضر، کاربرد کلمات خودساخته و عبارات نامفهوم یا واژگان با معانی ثانوی است که در بخشی از غزلیات شمس متبلور است. اهمیت بحث و نبود کار پژوهشی در این زمینه، ضرورت مسأله را دوچندان می‌کرد. بایستگی و شایستگی این کار در نقشی است که تکرار و موسیقی کلام به ویژه کلمات مغلق در زیبایی‌شناختی شعر بر مبنای نظریۀ فرمالیستی دارد. در این تحقیق، در چهار بخش تکواژها با عناوین جزء اصوات (صوت، اسم صوت، کاربردهای مزدوج یا پسوندی، اتباع یا مُهملات)، واژه با عناوین (کلمات بسیط، واژه‌های دوگانی و سه‌گانی، تکرار برای معانی خاص)، عبارات و جمله‌ها با زیرمجموعۀ قافیه و ردیف (ردیف‌های ناهمگون و غیرهمسو، ردیف‌های صوتی ابداعی) و تکرار کامل، سپس به اتانین و افاعیل و اوراد و اذکار خانقاهی پرداخته شد. نتیجه آنکه برجستگی موسیقیایی در کلمات و عبارات مغلق و نامفهوم از حیث نظام ایقاعی، در تداعی معنی، نقش بسزا و مؤثر ایفا می‌کنند. در واقع نظریۀ یکسان بودن صورت و معنی در تعریف فرم را براساس نقد و نظریۀ فرمالیستی به اثبات می‌رسانند.

کلید واژه‌ها: شعر کلاسیک، غزلیات شمس، الفاظ نامفهوم، موسیقی شعر، معانی ثانوی.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
e.yasser68@gmail.com
[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندۀ مسئول).
pouralkhas@uma.ac.ir
[۳] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
Kh.asadollahi@gmail.com
[۴] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
bijanzahirinav@yahoo.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۰۶/۱۸- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۲/۱۰/۱۵

۱.مقدمه

وقتی از انتخاب واژه و ترکیب آن‌ها در محور همنشینی بحث می‌شود، ریشه در نظریهٔ فرمالیستی دارد که عبارت از فرم شعر و مجموعهٔ تداعی‌هاست. فرمی که اساسش، صورت و ساخت به دور از هرگونه پرداخت درونی و تأثرات بیرونی است. شفیعی‌کدکنی، فرمالیسم را اهمیت دادن به ساخت و صورت می‌خواند و هنر را چیزی جز آن نمی‌داند. او وظیفهٔ هنرمند را چیزی جز ایجاد فرم و وظیفهٔ فرم را چیزی جز ایجاد احتمالات و تداعی‌ها نمی‌بیند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۱) این بدان معنا نیست که بر مبنای این نظریه هیچ جایگاه و اهمیتی بر معنا و مفهوم قائل نشده‌اند بلکه آن‌ها معنی را در گرو فرم و صورت دانسته و معتقدند این صورت است که معنی را هم به دنبال خود می‌آورد.

«در فرمالیسم؛ اصل، تقدم صورت بر معناست اما هیچ‌گاه منکر معنا نشده‌اند بلکه ضمن تلقی استقلال متن از امور برون متنی، تلاش کرده‌اند تا اصل مکمل در «تعین معنا در صورت» را به اثبات برسانند و از این رهگذر مفهوم درون مایه(teme) را پیش کشیده‌اند» (فولادی، ۱۳۸۷: ۱۴۰).

آنچه از غزلیات شمس برمی‌آید گویای این است که بسیاری از غزل‌های دیوان شمس به مصداق «صوفی ابن‌الوقت باشد ای صنم» سروده شده و چه بسا به دست مریدان و یاران او نگاشته شده باشد. در واقع حالت سُکر و غلبهٔ هیجانات عاطفی سبب شده که در غیبت و بی‌خویشی از عقل و آگاهی تجربی، تراوشات و اندوخته‌های ضمیر ناخودآگاه در عرصهٔ آگاهی او غلیان جُسته و حادثه‌ای از ازدحام عواطف و معانی در ذهن او برپا شود. (پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۶۵) جسارت و بی پروایی و عریان بودگی معانی، بی‌سامانی در لفظ و معنا در عین سامان داشتن، گریزندگی از قید و بند و سنّت، از مختصات غزلیاتی است که ارتجالاً در حال شور و بی‌تابی و

چرخ زدن‌های بی‌پایان و در دیدارهای ناگهانی، در کف به دهن‌آوردن‌های روح و موج زدن عاطفه بر زبان آمده است(دهباشی، ۱۳۸۴: ۷۰۲).

۱ـ ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

از آنجا که برخی عبارات، واژگان و مکررها خاص زبان مولاناست و در اکثر منابع به آن‌ها پرداخت نشده است عده‌ای را گمان بر این بود که چنین شعرهایی نباید از زبان مولوی جاری می‌شد یا در دیوان او قرار می‌گرفت. ما در این تحقیق اثبات می‌کنیم کلمات و ترکیبات نامفهوم در غزلیات شمس بر مبنای تکرار الفاظ و برجستگی موسیقیایی، موجب اعتلای زبان از حالت عادی به ریتم و ضرب‌آهنگ‌های دلنشین می‌شود و باعث خیزش احساسات می‌گردد. براین مبنا می‌توانیم به سؤالات زیر پاسخ دهیم.

۱-اصوات و تکواژها یا عبارات خودساختهٔ مولوی چه جایگاهی در شورانگیزی غزلیات او دارد؟

۲- آیا اصرار و ابرام مولوی در استخدام و به‌کارگیری چنین عبارات، آگاهانه و عادی بوده یا در خلسهٔ بی‌خویشتنی، زبان او به افادهٔ آن‌ها چرخیده است؟

۳- توجیه منطقی-ادبی کاربرد این ترکیبات چه می‌تواند باشد؟

۱ـ ۲ اهداف و ضرورت تحقیق

با در نظر گرفتن شوریدگی مولانا به هنگام وجد و حال و رقص و پایکوبی در حلقهٔ مستانه می‌توان دریافت که این غزل‌ها خود جایگاه ویژه‌ای در آثار مولوی دارد و به زبان موسیقی، گویای ناگفتنی‌های روحی این عارف وارسته است. مقالهٔ حاضر هم در راستای اثبات این مطلب با محوریت دو هدف زیر نوشته شده است.

۱- توضیح و تفسیر ارکان ایقاعی و نقش موسیقی کلام در تداعی معنی.
۲- طرح ارتباط منطقی اصوات فراخرد و کلمات و عبارات نامفهوم در ساختار کلام برای ایجاد معنی.

۱ـ ۳ پیشینهٔ تحقیق

آنچه که مشخص است کتاب یا مقالهٔ مستقلی در این خصوص یعنی کلمات و عبارات نامفهوم و تداعی معنی از آن‌ها در شعر مولانا کار نشده، اما با مراجعه به منابع موجود و پژوهش‌های به عمل آمده می‌توان به پیشینهٔ زیرکه مدخلی برای ورود به این موضوع است، اشاره کرد.

- شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۷۶) در فصل اول کتاب موسیقی شعر در مورد وزن، موسیقی، قافیه و ردیف و در فصل چهارم در خصوص چندآوایی در غزل‌های مولوی بحث کرده است.

- صفوی، کورش، (۱۳۹۰) فصل اول کتاب «از زبانشناسی به ادبیات» را به برجسته‌سازی ادبی در قالب هنجارگریزی اختصاص داده است و در فصل یازده نیز به بحث تکرار در جایگاه‌های مختلف بیت پرداخته است.

- مؤذنی،علی محمد، انصاری، هادی (۱۳۹۶) در مقالهٔ «موسیقی اصوات در مثنوی و غزلیات مولانا» به تحقیق در مورد اصوات به کار رفته غزلیات پرداخته‌اند و با شاهد مثال‌ها توضیح داده‌اند. اتباع و اتانین هم بخش دیگری از مطالب مقاله است.

- حیدری، حسن و رحیمی، یداله، (۱۳۹۳)، مقالهٔ «زائوم در غزلیات شمس» را نوشته‌اند. مهم‌ترین دستاورد این مقاله به‌کارگیری نظریهٔ فرمالیستی زائوم در زمینهٔ غزلیات شمس و شیوه‌های استفاده هنری مولوی از این نظریه است.

- واعظی، فرزانه و دیوسالار، فرهاد،(۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی اتانین و رابطه آن با موسیقی و عروض شعر» ادوار ایقاعی و تأثیر آن بر عروض و اوزان شعری را بررسی کرده‌اند.

- رادمنش، عطامحمد، (۱۳۹۰)، در مقالهٔ «هنجارگریزی مولوی در ردیف غزل»، صرفاً به ردیف و اهمیّت آن در غزل‌های مولوی با تقسیم‌بندی زیبایی‌های انواع ردیف در دیوان شمس پرداخته است.

از آنجا که نقش موسیقی شعر در تداعی معنی مهم و غیرقابل انکار است ما در این مقاله؛ اصوات، عبارات و ترکیبات نامفهوم را که معنی ذاتی و صریح ندارند یا در معنی اصلی خود به کار نرفته اما در ایجاد موسیقی و هارمونی کلام دخیل هستند از ۹۴۰ غزل منتهی به «ی» استخراج کرده و با نگاه فرمالیستی توضیح دادیم. آنچه که در پیشینهٔ تحقیق کمتر بدان پرداخت شده است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ ۱. تکواژ

واژه‌هایی هستند که از نظر ساختاری بسیط بوده و قابل تجزیه نیستند. مولانا هم در جای جای دیوان شمس از چنین واژه‌هایی استفاده کرده‌است. تکواژهایی مثل «وَه» و «هی» یا سایر اصوات ابداعی که یا اصلاً معنی ندارند و یا در معنی مدّنظر شاعر به کار رفته‌اند. قسم دوم بیشتر کلماتی است که در اثر شطح و طامات و حالات سکر -بی‌خودشدن- از زبان او برون جسته و در میان ابیاتش قرار گرفته است. بیشتر این موارد موسیقیایی در نتیجهٔ رقص و پایکوبی خانقاهی یا سماع دایره‌وارشان، به موجب الهامات آنی در وقت حال و خلسه سروده شده‌است (دشتی، ۱۳۵۵: ۲۱ و ۶۴ - دهباشی، ۱۳۸۴: ۷۲۲).

۲ـ ۲ اصوات

اصوات، آواها یا صداهایی هستند که از تغییرات عاطفی و درونی افراد به نسبت تأثیرپذیری‌شان در برخورد با حوادث و اتفاقات صادر می‌شوند و ایجاد معنی می‌کنند. اصوات، مستقل‌اند و به منظور تحسین، تنبیه، تعجب، تأسف، ندا، تأکید و غیره به کار می‌روند(دهخدا،۱۳۷۷: ذیل اصوات).

مولوی یکی از شعرای کثیرالشعر زبان فارسی است که در اثر تحول روحی و معنوی خود به ویژه پس از دیدار و فقدان شمس تبریزی از کاربرد هیچ واژه و عبارتی پرهیز نکرده بلکه متهورانه و بی‌باکانه آن‌ها را در شعر خود آورده و گاهی چنان از چنبر خویش بیرون می‌جهد که در استخدام کلمات پیش پا افتاده و غیرشعری هم ابایی نمی‌کند. زبانش هم ساده و شیرین است و هم موسیقیایی و دلنشین. بی‌راه نیست که مولوی روی بام زبان جلوه‌گری می‌کند.

۲ـ ۲ـ ۱. صوت (شبه‌جمله)

شبه‌جمله یا صوت کلماتی بسیط یا مرکب هستند که بیانگر عاطفه و احساس افراد درهنگام مواجهه با غم و درد، تحسین، تعجب، شادی، تحذیر و غیره مثل اوهو، آه، آه، آها (انوری و احمدی، ۱۳۶۷: ۲۴۳) مولوی در دیوان شمس از اداتی مانند آه، احسنت، آوخ، خوشا، زهی، هی، خنک، هین، صلا بسیاراستفاده کرده است.

وه! که دلم بُرد غمزهای نگاری شیر شگرف آمد و ضعیف شکاری
(غزل ۳۲۶۹، ص ۱۲۰۹)

هین! وقت صبوح شد فتوحی هین! وقت دعاست الصلایی
(غزل ۲۷۶۹، ص ۱۰۲۸)

زهی خلوت! زهی شاهی! مسلم گشت آگاهی اگر زان سان من و ما را برون رانی که هر باری
(غزل ۲۵۲۷، ص ۹۴۱)

خنک آن دم که شب هجر بگوید که شبت خوش خنـــک آن دم که سلامی کند آن نور بهاری
(غزل ۲۸۱۴، ص ۱۰۴۳)

چه شاه است این چنین مهمان رسیده چه مـــاه است این چنین تابنده هی هی
(غزل ۳۱۷۵، ص ۱۱۷۵)

وه، هی، الصلا، خنک، هی هی و زهی اصواتی هستند که برای ادای معنی خاص به کار رفته‌اند.

شده زرکوب و حق مانده، تنش چون زر ورق مانده جواهر بر طبق مانده، چو زرکوبی کروبی
(غزل ۲۵۱۵، ص ۹۳۴)

چنانکه مشهود است مولانا، نت اصلی این غزل را در بحر هزج (۴ بار مفاعیلن) از صدای کوبش چکش‌های کارگاه زرگری گرفته است و کارآوای تتق تق تق را بن‌مایه غزل خود ساخته است.

صلا! ای صوفیـــان! کـامـــروز باری سماع است و نشاط و عیش، آری
(غزل ۲۶۶۵، ص ۹۸۹)

شبه‌جملهٔ «صلا» پنج بار در اول ابیات تکرار شده‌است. گاهی همین تکرارها درون‌مایه اصلی فکر بلکه انگیزش مولوی در ساختمان غزل‌های اوست و از همین پرده‌های آوایی به معانی و مفاهیم مد نظر دست می‌یابد.

۲ـ۲ـ۲ اسم صوت

گاهی اوقات صوت‌ها و صفیرهایی در طبیعت به گوش می‌رسند که تداعی معانی خاص می‌کنند و از کاربرد محاوره‌ای وارد زبان نوشتار شده‌اند. [صوت آواها] بیانگر اراده گوینده یا ابراز کننده آن صوت و حرکت در اعمال نظر خود یا عکس‌العملش نسبت به هنجارهای محیطی است. حتی صداهای موجود در طبیعت هم از این دسته اند. خُرخُر، قوقو، وق وق، تق تق، شُرشُر، طرق طروق تا خرناسه کشیدن غریزی حیوانات در هنگام خطر از جملهٔ آن‌هاست که مولوی هم از آن‌ها استفاده کرده است.

دو سه عوعو سگانه نزند ره سواران چه برد ز شیر شرزه سگ و گاو کاه‌دانی
(غزل ۲۸۳۰، ص ۱۰۴۸)

چون روز لالا دارد علالا کوری لالا کامشب نخسبی
(غزل ۳۳۵۷، ص ۱۲۴۶)

لالا و علالا اسم صوت‌هایی هستند که اولی برای خواباندن بچه به کار می‌رود و دومی به معنی بانگ و شور و غوغاست که بیشتر از سر سکر و بی‌خویشتنی صوفیانه بروز می‌کند.

ضمناً واژهٔ «لالا» در مصراع اول به قرینهٔ روز، روشنی لایه لایه و تابش نور را به ذهن متبادر می‌سازد و با «لالا»ی مصراع دوم که به معنی للـه و دایه است جناس تام ایجاد کرده است. اگر لالای مصراع اول را هم به معنی للـه بگیریم معنی بیت می‌شود : برخلاف درخواست‌ها و فریادهای للـه که در روز هم می‌خواهد تو را بخواباند به کوری چشم او تلاش کن که امشب را هم نخوابی.

آن وع وع زغ زغ چه زند راهِ قزغ زغ کاندر جزغِ زغ به جهان احمق‌قیقی
(غزل ۳۱۳۲، ص ۱۱۶۰)

وع وع وع چه گویدم طفلک مهد بسته را دق دق دق همی رسد گوش مرا ز وق وقی
(غزل ۳۲۲۷، ص ۱۱۹۴)

جنس سگانی، وغ وغ زنانی می‌گـــرد در کو، در خـــانه نایی
(غزل ۳۳۵۴، ص ۱۲۴۴)

بنا به اعتقاد لیچ (Leech) شاعر می‌تواند ساخت‌ها یا واژه‌هایی از گویش و محاورهٔ غیر از زبان هنجار وارد شعر کند. (صفوی، ۱۳۹۰: ۵۶) و از موسیقی آن در انگیزش شعرش استفاده کند. در این نمونه‌ها وع وع، زغ زغ، قزغ زغ، جزغ زغ، عف عف، تف تف، مصداق این کاربرد هستند چون غیر از تداعی صوت و صدا معنی خاصی ندارند. مولوی در این گونه هنجارگریزی‌ها یگانه است و نظیر ندارد.

۲ـ ۲ـ ۳ کاربرد مزدوج یا به صورت پسوندی

ضمن اینکه اکثر اسم صوت‌ها به صورت دوگانی و سه‌گانی در *دیوان شمس* به کار رفته است، مولوی گاه از هجای آخر کلمه برای تکرار استفاده کرده و از تأثیر موسیقیایی آن در القای معنی سود برده‌است.

بر مک مک لک لک نتواند به سمک مک در حضرت آن شاه زدن وق وق قیقی
گـــر برزند از مطلـــع رحمـــت رخ خورشید هر دل که بود دل نزند شق شققیقی

(غزل ۳۱۳۲، ص ۱۱۶۰)

تن تن تن ز زهره ام پرده همی زند مرا دف دف دف از این طرب پرده درد ز رقرقی
هی هی هی شب غمان می‌بردم به طور او کف کف کف مرا مده در ظُلَم عشقشقی

(غزل ۳۲۲۷، ص ۱۱۹۴)

در این دو مثال و مانندهای آن در سایر غزلیات، مولانا با تکرار هجاهای مک، وق، شق، رق و سه‌گانی‌های تن، دف، هی و کف نوعی هنجارشکنی زبانی کرده و با ردیف‌های متصل و بی‌معنی «قیقی» به موسیقی کلام خود افزوده

است که صد البته نمی‌توان گفت در القای معنی تأثیر ندارند بلکه کمک‌های شایانی به تداعی معانی می‌کنند.

مولانا گاهی اوقات چنان صمیمی و پرعاطفه ظاهر می‌شود که در مقابل معشوق و محبوبش به کرنش و التماس می‌افتد و در چنین مواردی خود را سراپا فدای او می‌بیند و با او یکی می‌شود. در غزل شماره ۳۲۶۰، ص ۱۲۰۶ همه کلماتش را با «ک» تحبیب و عاطفه می‌آورد حتی اسم معنی‌هایی که غیر از او کسی را یارای به کارگیری آن با «ک» تحبیب یا تصغیر نیست.

غمـــزکک، خونـریـــزکی، هـــاروتکی　　نرگسک سر مستک بیمارکی
بوسکی شیرینکی چون قندکش　　ذوقـــکافـــزای طبـــرزد بـــارکی
پیشک رخسارک رنگینکش　　ماهک و خورشید خدمتکارکی

و کلماتی چون کم‌گویک، گل‌چهرک، موزونک، زیبایک، شکرگفتارک، جادویک، سحرک‌آمیز، خرّمی‌افزایک، غم کاهک، شادمانی بخشک، بویک، مشکینک، حسنک، دلک، لعلک، قدّک، رفتارک، خطّک، پرتابک که در این غزل به کار رفته‌اند.

اگر مبنای این غزل را بر هجای محبت‌آمیز (ـَ ک) در «ک» تحبیب بگذاریم یادآور نظریهٔ فوتوریست‌هاست که می‌گفتند : کلمه، اهمیتش تنها در صداست و این نظریه در ابتدا یکی از مبانی مورد استفاده فرمالیست‌ها بود. (نفیسی، ۱۳۸۶: ۳۶) مولوی در این غزل ۹۰ کلمه‌ای، ۷۵ بار از این «ک» و هجای (ـَ ک) استفاده کرده و نهایت عشق و علاقهٔ خود را به معشوق برنمایانده است. همچنین این غزل نمونهٔ بارز آوا محوری است و در آن لحن کلام، قوت و تأثیر خود را بر شکل نوشتاری‌اش تحمیل می‌کند. شنونده لذتی که از شنیدن یا خواندن بلند و موسیقیایی آن می‌برد از مطالعهٔ ذهنی و چشمی صامت نمی‌برد. اینجاست که ژان. ژاک دریدا (Derrida.y) برتری گفتار بر

نوشتار را آوامحوری می‌نامد. آوامحوری با قرار دادن گفتار در جایگاهی برتر، نوشتار را فروتر قلمداد می‌کند(برسلر، ۱۳۸۶: ۱۵۴).

۲ـ ۲ـ ۴ اتباع یا مُهملات

الفاظی بی‌معنی که براساس لحن و آهنگ به دنبال کلمات به ویژه اسامی می‌آیند و صرفاً بر مبنای ساختار موسیقیایی کلمهٔ قبل از خود ساخته می‌شوند اما در القای معنی و هدف گوینده مؤثرند، مثل شرق شروق، کژ مژ، راست و ریس، شعر و معر و غیره.

در شعر مولانا هم از این موارد کم نیستند مثل (کژ می‌شد و مژ می‌شد) یا (ساز و باز) اما چون مرجع آماری ما غزلیات منتهی به «ی» است فعلاً به دو مورد بسنده می‌کنیم.

لا خیرَ و لا میر سِوَی الله تعالی فَالغیبةَ عَنهُ نَفَساً غیر سدیدی

(غزل ۳۱۳۶، ص ۱۱۶۱)

یرلا و یرلم یرللا، ترلا و ترلم ترللا حالی بخوان و دم مزن، یرلی یلی یرلی یلی

(غزل ۳۲۱۵، ص ۱۱۹۰)

میر مهمل خیر، ترلم مهمل یرلم و ترللا مهمل یرللاست که گویی گونه‌ای از یلّلی تلّلی است.

۲ـ ۳ واژه

علاوه بر اصوات، تکرار واژه یکی از مستمسک‌های مولوی در ایجاد موسیقی الحان است. این تکرارها گاه آگاهانه و از روی عمد است و گاه برخاسته از بی‌خویشتنی و مستی خانقاهی است و چه بسا هم حاوی معنی یا بدون معنی هستند. به نظر می‌آید که عارف وارستهٔ قرن هفتم در چنین احوالی مقید به

هیچ اصول نحوی یا زبانی نبوده است. «سخنی که در مستی و غیبت عقل بر زبان او جاری می‌شود، معنایی ندارد»(پورنامداریان، ۱۳۸۴: ۱۷۳). شاید منشأ این تکرارها را بتوان نظریهٔ جادوی مجاورت دانست و به سخن شفیعی‌کدکنی استناد کرد که «عمده هنر مولانا چه در *مثنوی معنوی* و چه در *غزلیات شمس* از همین جادوی مجاورت سرچشمه می‌گیرد. وی غالباً مفاهیم نامأنوس را چنان هنرمندانه بکار می‌گیرد که مخاطب با آن‌ها احساس بیگانگی نمی‌کند بلکه به عنوان یک ترکیب یا تصویری زیبا می‌پذیرد»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۲۰).

۲ـ ۳ـ ۱ کلمات بسیط (مجرّد)

کلماتی که به صورت مستقل و به تنهایی به کار رفته‌اند و جز نقش موسیقیایی معنی و مفهوم خاصی ندارند. یا از سایر گویش‌ها و زبان‌ها وارد شعر مولوی شده‌اند. این کلمات هم بیشتر نقش عاطفی و احساسی دارند. به عنوان مثال در غزل زیر:

بتاب ای ماه! بر یارم بگو یارا اغاپوسی — بزن ای باد! بر زلفش که ای زیبا! اغاپوسی
دلارام خوش روشن ستیزه می‌کند با من — ببار ای اشک و بر وی زن بگو ایلا اغاپوسی
منم نادان تویی دانا تو باقی را بگو جانا — به گو یایی افیغومی به ناگو یا اغاپوسی
(غزل ۲۵۴۲، ص ۹۴۶)

آغاپوسی ریشهٔ یونانی دارد و در ترکی استانبولی هم وارد شده به معنی عزیزم، جانم، قربانت درج نموده‌اند. رادمنش آغاپوسی را «کجایی؟» معنی کرده و ایلا را «عزیزم».(ر.ک رادمنش، ۱۳۹۰) «افیغومی» نیز واژهٔ یونانی به معنی خاموش است. نظر به سیاق کلام و لحن عاطفی، می‌توان گفت «در حالت گویایی هم عزیز منی و در حالت سکوت و خاموشی هم».

تتیپایش افندی این چه کردی — تتیپا ثا تتیپا ای افندی

(غزل ۲۶۸۲، ص ۹۹۵)

هیچ توضیحی در مورد لغت «تتیپا» در منابع موجود نیامده است. نه در فرهنگ‌ها و نه در ایضاحات فروزان‌فر. شاید بتوان گفت که «تتیپا» برگرفته از «تته پته» ترکی است. به قول اهل تحقیق، حضور بومیان نصرانی در شهر قونیه و تأثیر گویش‌های آنان در زبان مردم آن سامان و برخورد مولانا با آن‌ها موجب ورود برخی کلمات و اصطلاحات زبان ارامنه در شعر مولوی گشته است(حسین پورچافی، ۱۳۸۶: ۱۲۴).

الفاظ و عبارات ترکی و عربی در دیوان شمس کم نیستند و همهٔ این کاربردها نتیجهٔ فرهنگ و زبان معاصر مولوی در شرق آناتولی بوده است. زبان ترکی به جهت گویش بومیان آن منطقه و عربی از حیث تأثیر قرآن و حدیث در زبان و ادب فارسی که به لحاظ دینی و اعتقادیِ شعرای فارس زبان وارد شعرشان شده است.

۲ـ ۳ـ ۲ تکرار واژه به صورت دوگانی و سه‌گانی

در نمونه‌هایی که از *غزلیات شمس* به دست آورده‌ایم مواردی تکرار واژه به صورت دوبار یا سه‌بار پشت سر هم دیده می‌شوند که برگرفته از نوعی توازن و تناسب کمّی می‌باشند. توازنی که بیانگر «موسیقی حروف، وزن و واژه‌ها و نشان دادن ارتباط بین عناصر آوایی و موسیقیایی و معنا هستند و با وزن ارتباط می‌یابند»(نظری چروده، ۱۳۹۸: ۱۴۹). اینگونه بیان هدفی جز تأکید بر روی ذات کلمه مثل «حق حق حق» یا «هو هو هو» ندارد و مولوی می‌خواسته علاقهٔ خود به آن و ارتباط محبت آمیزش با معشوق را بیان دارد یا معنایی را که از تکرار و تأکید آن واژه حاصل می‌شده‌است ابراز نماید، به ویژه در محل قافیه و ردیف چرا که «در موارد بسیاری خاصیت تکرار، کارکردهایی فراتر از

موسیقی و تأکید دارد. ردیف که مکمل قافیه از حیث موسیقی کلام است، در نتیجهٔ امتزاج با دیگر کلمات محور افقی موجب ایجاد معانی جدید یا چندگانه می‌شود»(مالمیر، ۱۳۹۶: ۱۶۱).

خمش باش خمش باش! مکن فاش مکن فاش! چه خوانید چه دانید؟ به دستان افندی
(غزل ۳۱۴۶، ص ۱۱۶۵)

ای که خلیل من تویی! بهر خدا جکی جکی عزم جفا مکن مرو، پیش من آ جکی جکی
(غزل ۳۲۲۱، ص ۱۱۹۲)

گاهی پشت سر هم بودن چنین غزل‌هایی تا سه، چهار غزل حاکی از آن است که در یک مجلس عشق و حال سروده شده و بر همان مبنا هم در دیوان غزلیات در کنار هم ثبت شده‌اند و این اتفاقی نیست بلکه از غلیان روح سرشار از جنون برخاسته از عرفان مولوی سرچشمه می‌گیرد.

جم جم جم ز جام جم جمجمهٔ مرا نوا نی نی نی به دف زند کآتش عشق مطلقی
دم دم دم همی دهد چون دهلم هوای او خم خم خم کمنـــد او می‌کشـدم که عاشقی
(غزل ۳۲۲۷، ص ۱۱۹۴)

ورد سماعی ـ خانقاهیِ «یرلی یلی یرلی یلی» در دو غزل پشت سر هم ۳۲۱۵ و ۳۲۱۶ به صورت ردیف شعری و تکرارهای واژگان تک سیلابی در غزل ۳۲۲۷ آن هم در هر دو مصراع‌های اول و دوم، چه به صورت صدا آوا و چه برای تکرار واژه، بر وجه زیبایی‌شناختی غزل افزوده و موسیقی آن را لذت بخش‌تر می‌نماید.

تکرارهای سه‌گانه که در یک غزل ۱۲ بیتی، ۲۴ بار جمعاً ۷۲ بار در اول مصراع‌ها آمده است و رادمنش آن را ردیف صدری ـ ابتدایی (رادمنش، ۱۳۹۰: ۴۷) می‌نامد از زیبایی‌های چنین غزل‌هاست. بی‌راه نیست که «تکرار یکی از شگردهای زیبایی‌آفرین در کلام است. موسیقی شعر بر مبنای تکرار ایجاد

می‌شود و از اساسی‌ترین پایه‌های شعریت به حساب می‌آید» (وحیدیان کامیار، ۱۳۹۳: ۱۷).

تکرار جم جم جم با جام جم و جمجمه، نغمهٔ حروف ایجاد کرده و با ذکر نوا بدان متذکر می‌شود. نی و دف و دهل ضمن اینکه مراعات‌النظیر است، مجاز سببیت است که از ذکر مسبب به سبب یعنی از ابزار به نوای موسیقی گریز می‌زند. همهٔ این سه‌گانی‌ها از حیث توازن به ویژه جم جم جم، دم دم دم، غم غم غم، خم خم خم با همدیگر و قو قو قو، هو هو هو باهم، همچنین گل گل گل، غل غل غل باهم و نی نی نی با می می می و هی هی هی موسیقی ایجاد می‌نماید.

همچنین واژهٔ «می‌کِشدم» در مصراع دوم بیت دوم، می‌کُشدم را تداعی می‌کند چون به قرینهٔ کمند می‌کِشد خوانده می‌شود و به لحاظ عاشق‌کُشی معشوقکان کشتن را به یاد می‌آورد.

۲ـ ۳ـ ۳ تکرار برای معنای خاص

مولوی در برخی موارد تکرارهایی را در اول یا در میان مصراع‌ها می‌آورد که علاوه بر معنی اصلی، معانی ثانوی و عاطفی را هم تداعی می‌کند. در واقع معنی ذاتی کلمه تحت‌الشعاع معنی ثانوی قرار می‌گیرد و شنونده را اسیر توجیه و احساسات شاعرانهٔ خود می‌کند. مثل الله الله و آوخ! آوخ! در ابیات زیر:

چون جهان زهره ندارد که ستیزد با شاه　　الله الله! که تو با شاه جهان نستیزی

(غزل ۲۸۶۲، ص ۱۰۶۰)

ای مطرب! الله الله برگو صریح مطلق　　میخـــانه شمس دین است بالاتفاق ساقی

(غزل ۳۲۷۳، ص ۱۲۱۱)

الله الله کاین جهان از روی خود　　پر گـــل و نســـرین و سوســـن کرده‌ای
(غزل ۲۸۹۹، ص ۱۰۷۴)

آوخ! آوخ! چو من وفاداری　　در تمنای چون تو دلداری
آوخ! آوخ! طبیب خونریزی　　بر سرِ زار زار بیماری
(غزل ۳۳۰۸، ص ۱۲۲۴)

الله الله برای تأکید، اصرار و نصیحت یا تحسین و آوخ آوخ برای به ظاهر تأسف اما نوعی ابراز علاقه به کار برده شده‌است. «در اصول فرمالیست‌ها موسیقی از اجزای جدانشدنی شعر است و تکرار از مهم‌ترین عوامل موسیقی در غزل‌های مولوی است(یاوری و وفایی، ۱۳۹۶: ۱۶۷).

هم نظری هم خبری، هم قمران را قمری　　هم شکر اندر شکر اندر شکر اندر شکری
(غزل ۲۴۵۶، ص ۹۱۲)

بار دیگر ملتی برساختی برساختی　　سوی جان عاشقان پرداختی پرداختی
پرده هفت آسمان بشکافتی بشکافتی　　گوی را در لا مکان انداختی انداختی
(غزل ۲۷۹۰، ص ۱۰۳۵)

تو لطیفی، تو لطیفی، تو لطیف بن لطیفی　　تو جهانی، دو جهان را به یکی کاه نگیری
(غزل ۲۸۲۲، ص ۱۰۴۵)

مولوی در این تکرارهای تأکیدی، در کل غزل ۲۷۸۰ (در ارکان ۳ و ۴ مصاریع) و در سه بیت غزل ۲۸۲۲ هدفی فراتر از تکرار واژه داشته و به دنبال تداعی معانی خاص از قبیل القای مافی‌الضمیر و ناگفته‌های آرمانی است. این‌جاست که گاهی آنچه را که احساس می‌کنیم و از آن لذت می‌بریم نمی‌توانیم بر زبان بیاوریم(دشتی، ۱۳۵۵: ۲۶).

۲ـ ۴ عبارات یا جمله‌ها

گاهی اوقات تکرارهای مولوی نه یک واژه بلکه مجموعه‌ای از واژگان هستند که به منظور خاص به کار برده شده و ضمن القای معانی ویژه به صبغهٔ موسیقیایی کلام هم کمک می‌کند. «تکرار» به صورت کلمه یا جمله یا اضافهٔ تأکیدی در دیوان کبیر به وفور دیده می‌شود. علت آن هم علاوه بر تأکید، جنبهٔ موسیقیایی شعر مولاناست. شعر برای سماع یا در حین سماع ساخته شده. سماع تکرار حرکات است و به طور کلی هنر شعر و موسیقی نوعی تکرار است(دهباشی، ۱۳۸۴: ۷۰۹).

۲ـ ۴ـ ۱ قافیه و ردیف

از آنجا که «ردیف ویژگی خاص شعر ایرانی است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۲۳). مولوی هم از این امکان و ابزار زبانی استفادهٔ بهینه جُسته و با به کار بردن ردیف‌های طولانی بر ریتم و آهنگ شعر خود می‌افزاید و آن را با روح و ضمیر خواننده گره می‌زند چون «ریتم و آوا، باهم موسیقی شعر را می‌سازند و این موسیقی دو نقش عمده و اساسی دارد : ۱- لذت بخش است. ۲- می‌تواند به تقویت معنی و استحکام ارتباط کمک کند»(پرین، ۱۳۷۶: ۹۷).

روش منحصر به فرد در غزل، عدم اعتنا به صیقل دادن جملات، بی‌قیدی در انسجام ترکیبات و توالی فکر و مطلب، اثباتی بر تصادفی بودن بسیاری از ردیف‌هاست و قدرت طبع مولوی را در بدیهه‌گویی و پیوند قافیه و ردیف به نمایش می‌گذارد(دشتی، ۱۳۵۵: ۱۱۶).

۲ـ ۴ـ ۱ـ ۱ ردیف‌های ناهمگون و غیرهمسو

ردیف‌هایی است که از نظر بافت و معنا با سایر عبارات بیت یا مصراع همخوانی و همسویی نداشته و معنی مستقیم و مستقل ردیف‌های جمله‌ای

در معنی بیت دخالت ندارند مگر این‌که نقش و معنی ثانوی داشته باشند. ردیف آیه‌ای «سُبحان الّذی اَسری» از آن دست ردیف هاست که جز بیان تعجب و تحسین یا ارتباط عرفانی نقشی از حیث دستوری یا زبانی ندارد.

دلم هر لحظه می‌پرّد لباس صبر می‌درّد　　از آن شادی که با مایی که سُبحان الّذی اَسری
گریزان شو به علّیین دلا یعنی صلاح الدّین　　چو تو بی دست و بی پایی که سُبحان الّذی اَسری

(غزل ۲۵۳۸، ص ۹۴۵)

مصراع دوم کل غزل ۳۲۰۴ ص ۱۱۸۶ به شکل ردیف «یا معتمدی و یا شفایی» و مصراع دوم کل غزل ۳۲۰۵ همان صفحه «ای ماه! بگو که کی برآیی» از ردیف‌های ابداعی مولاناست که با هنجارشکنی قالبی، صرفاً موافق میل خود غزل ساخته و با قرار دادن مصراع‌های دوم به جای ردیف، خود را از قید و شرایط غزل رهانیده است. شاعری با توان ذوقی مولانا با آن همه غزل نغز هیچ وقت چنین غزل ضعیفی با این گونه ردیف‌ها را نمی‌گفته است ولیکن حال و هوای عرفان و تصوف و سماع خانقاهی، او را از خود بی‌خود کرده و تن به بی‌قیدی داده است. ردیف «اللهُ مولانا علی» در سه غزل پشت سر هم نیز که در بسیاری از ابیات، صرفاً به عنوان شبه جمله و قید تأکید و تکرار و برای بیان عُلقه و محبت به کار گرفته شده است از جمله این ردیف‌هاست. غزل‌های ۳۲۱۲، ۳۲۱۳ و ۳۲۱۴ صفحات ۱۱۸۸ تا ۱۱۹۰.

ای شمس تبریزی بیا برما مکن جور و جفا　　رخ را به مولانا نما اللهُ مولانا علی

صد البته که در مطلع سوم، ردیف مربوط نسبت به سایر مطلع‌ها بلکه بیت‌ها در بافت معنایی شعر به کار رفته و همگونی صورت با معنا را دارد.

۲ ـ ۴ـ ۱ـ ۲ ردیف‌های صوتی ابداعی

مولوی در غزل‌هایی که هجای قافیه شان به (ـــَ ق) ختم می‌شود با افزودن پسوند نامفهوم (قیقی) به وجه موسیقیایی کلام در قافیه افزوده است. چه بسا به‌طور ناخودآگاه و از سرِ شوقِ اوراد و اذکار بوده و عمد یا هدفی در نظر نبوده است و صرفاً نغمهٔ حروف او را به این کار واداشته است. به قول وحیدیان کامیار غالباً نغمات صامت‌ها و هجاها آمیختگی شگرفی با مضمون شعر دارند و موسیقی حروف قدرت تداعی معنی را قوت می‌بخشند. ردیف‌ها و قافیه‌هایی که برگرفته از آواها و هجاهای کلام هستند. «سطح آوایی در شعر سبب ایجاد موسیقی آن می‌شود و این موسیقی آوایی عبارتند از موسیقی بیرونی، موسیقی کناری، موسیقی درونی و موسیقی معنوی»(رادپور، ۱۴۰۳: ۳۱).

ای خسرو خوبان دو عالم به حقیقی　　شـد مملکت حُســن، تو را مطلــق قیقـی

(غزل ۳۱۳۱، ص ۱۱۵۹)

آن سید عشاق چه از وجه حقیقی　　کاو راست صــدارت به جهــان مطلق قیقی

(غزل ۳۱۳۲، ص ۱۱۶۰)

چــون بدر منیــر است محمـد به حقیقی　　کز معجز او مه شده شقّا و شقیقی

(غزل۳۱۳۹، ص ۱۱۶۲)

در این سه غزل، قافیه و ردیف‌های مطلق‌قیقی، صدّق‌قیقی، راوق‌قیقی، بق‌بققیقی، شق‌شققیقی، سنجق‌قیقی، شرّق‌قیقی، ازرق‌قیقی، احمق‌قیقی، وق‌وققیقی، مستنطق‌قیقی، روزق‌قیقی، رق‌رققیقی، نفرق‌قیقی، حق‌قیقی، لکرق‌قیقی استفاده شده است. مولوی خود در مقطع غزل شماره ۳۱۳۹ ص ۱۱۶۲ به مُغلق بودن چنین الفاظ نامفهوم که صرفاً جنبهٔ موسیقیایی دارد و در مواردی به تداعی معنی کمک می‌کند اشاره نموده است.

ای شمس! بگو گفتهٔ مُغلق به حریفان　　دقّا دقا دق دقا دق دقیقی

همان‌که شفیعی‌کدکنی به عنوان «زائوم یا شعرآوا» مطرح می‌کند و شامل اغلب این تکرارها و تداعی‌ها می‌شود(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱:۱۴۰). ردیف «یرلی‌یلی یرلی‌یلی» هم که از اوراد خانقاهی و طامات عرفاست و در غزل‌های ۳۲۱۵ و ۳۲۱۶ صفحات ۱۱۹۰ و ۱۱۹۱ آمده از جمله آن استخدام‌ها می‌تواند باشد.

همچنین ردیف‌های تق‌تق، شلقلق، وق‌وق، رقرق، عشقشق و دق‌دق در غزل ۳۲۲۷ ص ۱۱۹۴ از آن دسته‌اند. شفیعی‌کدکنی درخصوص نقش‌های قافیه که ردیف هم تابعی از آن است به موارد مهم از جمله؛ تأثیر موسیقیایی، تشخص شعر، لذت معنوی و کمک به تداعی معنی، توجه به زیبایی ذاتی کلمات و القاء مفهوم از راه آهنگ کلمات اشاره می‌کند و مولوی را با غزلیات شمس سرآمد شعرای قافیه‌پرداز می‌خواند(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶ : ۶۲ ـ ۶۵).

۲ـ ۴ـ ۲ تکرار کامل عبارت

در چند بیت یا مصراع از همین غزل‌ها به عباراتی مغلق برمی‌خوریم که ظرف کامل مصراع را پر کرده و ممکن است در سایر غزل‌های دیوان کبیر هم نمونه‌هایی از آن باشند. عباراتی که توجیهی جز جادوی مجاورت و تداعی معنی از راه موسیقی نمی‌تواند داشته باشد. نغمه حروف با قرار گرفتن در کنار هم حتی گاهی که معنی لغوی خاصی نیز ندارند در تعالی ساختار و زیبایی شناختی فرم شعر مؤثر است.

شمس الحق تبریز! که دل‌ها ز تو زارند　　شیدایی قوقو همه در نفرقفیقی

(غزل ۳۱۳۲، ص ۱۱۶۰)

کز یرلَلا یرلَلا یرلـله در نا وز تن تن در نازده‌ام علم موسیقی
ای شمس! بگـو گفتـه‌ی مغلـق به حـریفان دقّا دققا دق دققا دق دققیقی

(غزل ۳۱۳۹، ص ۱۱۶۲)

مصراع‌های مشخص این ابیات هیچ معنی خاصی ندارند و فقط ایقاع موسیقیایی آن‌ها، مدنظر شاعر در حلقهٔ رقص و پایکوبی مستانه بوده است. جز اینکه در مواردی می‌توان گفت نغمهٔ حروف به اشاراتی مثل حوادث تاریخی از جمله شق‌القمر حضرت رسول اکرم (ص) یا صدای پرندگان دارد. اما این نظام صوتی و تکرار آوایی در هجاها و واژه‌ها به مطنطن شدن شعر کمک کرده و به القای معانی خاص می‌انجامد و عواطف و احساسات بشری را برمی‌انگیزاند. (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۱).

۲ـ ۵ اتانین و افاعیل

در غزلیات دیوان کبیر گاهی اوقات به افاعیل عروضی و تن‌تنن تن‌تن‌ها بر می‌خوریم، آواها و هجاهایی که فضای موزیکال به شعر می‌دهد. به گفتهٔ اهل تحقیق و عرفان مثل افلاکی و کدکنی، کاربرد آن‌ها شاید آگاهانه هم نبوده است و بر اثر وجد و حال و در حال سماع از دهانشان بیرون جسته‌است. گاهی در یک رکن یا یک مصراع به کار رفته و به مطنطن بودن شعر کمک می‌کند. اتانین و افاعیل جوششی که در وجد و سماع و بطور غیرعمدی بر زبان جاری شده‌است. چنین ارکان و افاعیلی هیچ‌گاه برای پر کردن وزن گفته نشده‌اند. «ملودی شعر همواره جنبه موسیقیایی دارد و در شرایط اجرای بدون کلام و شعر هم، حس همزادپنداری و وحدت ادراک با مخاطب به وجود می‌آورد. (واعظی، فرزانه و همکاران ۱۳۹۲:۲۳۴). مولوی با به کار بردن این افاعیل علاوه بر تداعی برخی معانی، عروض را هم به بازی گرفته است و به این طریق بی‌محلی خود را نسبت به قوانین زبانی ابراز می‌دارد و خود را فارغ از هر قیدی می‌داند.

علی اللهِ بیانٌ ما نظمنا مفاعیلن مفاعیلن فعولی

(غزل ۳۱۵۸، ص ۱۱۷۰)

تن‌تن تنن تن‌تن تنن می‌گوی چون مرغ چمن با چون اویس اندر قرن یرلی یلی یرلی یلی

(غزل ۳۲۱۶، ص ۱۱۹۱)

در واقع شعر، تجلی موسیقیایی زبان است و موسیقی در معنی جامع و مانع خود، همهٔ قابلیت‌های زبانی را شامل می‌شود، هم از جهت ساخت و صورت و هم از لحاظ معنا و مفهوم.

مفتعلاتن مفتعلاتن خاص جهانی عام افندی

(غزل ۳۳۶۰، ص ۱۲۴۷)

شاعر از دو رکن «مفتعلاتن» به عنوان سنجش وزنی استفاده کرده‌است. گرچه به ظاهر برای پر کردن وزن است ولی منظور مقایسه‌ای دارد یعنی همانطور که مفتعلاتن برابر با مفتعلاتن است تو هم همان‌گونه که خاص جهانی، عام افندی هم هستی.

۲ـ ۵ اوراد و اذکار خانقاهی

علاوه بر موارد ذکر شده در قالب اصوات، واژه و عبارات و جملات، در غزلیات مولوی با وردها و ذکرهایی مواجه می‌شویم که هیچ معنی خاصی ندارند بلکه به عنوان نفس صوت و خوانندگی یا سرود به کار رفته‌اند که البته در اوقات بخصوص و در حال و محل‌های ویژه از زبان مراد و مُرید جاری شده‌اند و جمع حاضر را به خلسه و بی‌خودی می‌برده‌اند. مثل یلّلی، یرللی، یلّلی تلّلی، یرلی‌یلی، یرللا، ترللا، علالا، تلالا، هوهو، حق‌حق، و ترکیباتی از آن‌ها. تحولاتی که در نتیجه انبساط روحی و روانی در زاویهٔ خانقاه به ویژه

بعد از دیدار شمس در مولوی ایجاد شد و او را به شور و شوق واداشت، موجب راه یافتن این اوراد به شعر شورآفرین مولانا گردید و او را از هنجارهای زبانی رها ساخت (رادمنش، ۱۳۹۰: ۳۴).

ساقی بیار آن جام می مطرب بزن آواز نی　　برگو تلالا تاللا یرلی یلی یرلی یلی

(غزل ۳۲۱۵، ص ۱۱۹۰)

هو هو هو همی‌رسد از سوی کبریای حق　　دل دل دل که دل منه جانب این مدققی

حق حق حق همی‌زند فایض نور شمس دین　　دق دق دق منه به خود حرف خرد که دق دقی

(غزل ۳۲۲۷، ص ۱۱۹۴)

گویی «مولوی در غزلیات شمس، خود را از قید برخی محدودیت‌های ادبی مثل قافیه یا دستور رهانیده و صرفاً به بیان حال و هوای خانقاهی و عاشقانه پرداخته‌است. عاشقانه‌هایی که از سر عرفان و ملکوت برخاسته و از روح و روان سروده شده‌است» (پورالخاص و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۳۴).

چنین وردهایی را که معنی خاصی ندارند می‌توان در زمرهٔ تداعی‌های معنوی قرار داد که در سایهٔ آهنگ و همخوانی با سایر قسمت‌های بیت یا غزل، مفهوم ویژه‌ای را به خواننده القاء می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

دیوان شمس که حاوی غزل‌های پرشور و غوغای مولانا جلال‌الدین بلخی است، علاوه بر اینکه زبانش شیوا و دلنشین است، موسیقی بسیار مؤثر و مخاطب‌پسند دارد. موسیقی برگرفته از وزن‌های دوری و خیزابی و در بسیار موارد متأثر از حال و هوای خانقاهی موجب گشته که:

۱- مولوی، گاه و بی‌گاه، قیود قالب‌ها را در هم شکند و از چنبر تعاریف و محدودیت‌ها بگذرد. این رویکرد خواسته یا ناخواسته ریشه در نظریه فرمالیستی دارد که از مؤلّفهٔ تکرار و موسیقی سرچشمه می‌گیرد.

۲- عبارات نامفهوم و مغلق، گاه بیش از واژگان صریح در تداعی معنی نقش ایفا می‌کنند. صدا آواهایی مثل وع وع، عف عف و قو قو و در مواردی هجاهای بی‌معنی افزون بر قافیه و ردیف مثل «قیقی» از جمله کاربردهایی است که مولانا بی‌ملاحظه از آن‌ها استفاده جسته‌است.

۳- استفاده از اتانین و افاعیل، تکرارهای جمله‌ای و ردیف‌های طولانی با کاربرد غیر ماوضع‌له در کنار عبارت‌های ابداعی چون دقّا دققا دق دققا و ... از هنجارگریزی‌هایی است که برخاسته از غلیان روحی و جوشش درونی اوست. شاعر عارفی چون مولوی می‌تواند با ضرباهنگ چکش‌های دکان زرکوبی، غزلی ریتمیک و آهنگین بسازد و حلقهٔ مریدان را با ذکر شعر خود به رقص و پایکوبی درآورد.

در مجموع می‌توان گفت که مولوی از هر امکان و ابزار زبانی مثل آرایه‌ها استفاده جُسته و شعر خود را با تکرار و موسیقی لذت‌بخش کرده‌است. شعر که تجلی موسیقیایی زبان است در غزلیات او جاری و ساری است. گرچه او به دنبال علوم بلاغی نبوده‌است ولی شعرش سراسر زیبایی و آرایه است. او الفاظ پیش پا افتاده را با آشنایی‌زدایی و زدودن غبار عادت تا جایگاه هنرسازه‌ای ارتقاء داده است.

کتاب‌شناسی

الف) کتاب‌ها

۱) حسین‌پور چافی، علی(۱۳۸۶)، ***بررسی و تحلیل سبک شخصی مولانا در غزلیات شمس***، تهران: سمت.

۲) پرین، لارنس(۱۳۷۶)، ***دربارهٔ شعر***، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران: اطلاعات.

۳) پورنامداریان، تقی(۱۳۸۴) ***در سایهٔ آفتاب***، تهران: سخن.

۴) دشتی، علی(۱۳۵۵) ***سیری در دیوان شمس***. تهران: جاویدان.

۵) دهباشی، علی (۱۳۸۴) ***تحفه‌های آن جهانی***. تهران: سخن.

۶) دهخدا، علی‌اکبر(۱۳۷۷) ***لغت‌نامه دهخدا***، تهران: دانشگاه تهران.

۷) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۹۱) ***رستاخیز کلمات***، تهران: سخن.

۸) .....،.....(۱۳۷۶) ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۹) صفوی، کورش(۱۳۹۰) ***از زبان‌شناسی به ادبیات***، جلد اول، تهران: سورهٔ مهر.

۱۰) علوی مقدم، مهیار(۱۳۷۷). ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)***. تهران: سمت.

۱۱) مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی(۱۳۶۷) ***کلیّات شمس تبریزی*(براساس نسخه فروزان فر)**، تهران: امیرکبیر.

۱۲) وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۹۳) ***بدیع از دیدگاه زیبایی-شناسی***، تهران: سمت.

ب) مقاله‌ها

۱) رادپور، فدامحمد(۱۴۰۳) ***«بررسی سبک زبانی شعر «مست و هوشیار» از پروین اعتصامی و «خواندن محتسب مست خراب‌افتاده را به زندان» از مولوی با رویکرد تطبیقی»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۶، صص ۵۰ـ ۲۵.

۲) پورالخاص، شکرالله و شهاب‌الدین وطن‌دوست و همکاران(۱۴۰۲) ***«هنرسازه (prime)، نگرشی فرا آرایه»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۱۳ـ ۱۵۲.

۳) نظری چروده، احمدرضا و معصومه نظری چروده(۱۳۹۸) ***«بررسی اشعار نادر نادرپور از منظر فرمالیسم روسی»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱۴۳ـ ۱۸۰.

۴) مالمیر، تیمور(۱۳۹۶) ***«کارکرد ردیف در فرم و ساختار غزلیات حافظ»***. مجلهٔ شعرپژوهی (بوستان ادب). سال نهم. شمارهٔ ۴، صص ۱۴۳ـ ۱۶۲.

۵) یاوری، فاطمه و عباسعلی وفایی(۱۳۹۶) ***«تأثیر مکرّرها در ایجاد لحن در غزلیّات شمس از دیدگاه فرمالیستی»*** مجلهٔ شعر پژوهی بوستان ادب، سال نهم. شمارهٔ ۴. صص۱۶۳-۱۸۰.

۶) حیدری، حسن و یداله، رحیمی(۱۳۹۳)، ***«زائوم در غزلیات شمس»***، فصل‌نامهٔ عرفانیات در ادب فارسی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۸،صص ۲۷ـ ۴۶

۷) واعظی، فرزانه و فرهاد، دیوسالار(۱۳۹۲)، ***«بررسی اتانین و رابطهٔ آن با موسیقی و عروض شعر»***، فصل‌نامهٔ تفسیر و تحلیل متون

زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۷، صص ۲۱۵ – ۲۳۹.

۸) رادمنش، عطاءمحمد(۱۳۹۰)، «***هنجارگریزی مولوی در ردیف غزل***»، نشریهٔ متن‌شناسی ادب فارسی، دورهٔ۳، شمارهٔ ۱، صص ۳۳-۵۴.

The Influence of the Love Component on Dimensions of Nihilism in the Poetry of Forugh Farrokhzad and Ahmad Shamlou

Elham Behnam Vazifeh[1], Narges Asghari Guvar[2], Ali Ramezani[3]

1. Introduction

Forugh Farrokhzad (1935–1967) and Ahmad Shamlou (1925–2000) are two prominent poets of the She'r-e Nou (New Poetry) Nimaic movement, whose works are overshadowed by nihilism. In their inclination toward nihilism, the component of love is directly connected, such that love—in both individual and social dimensions—has influenced their nihilistic tendencies. This article examines the nature of this influence and the perspectives of the two poets.

2. Research Method

The statistical population of this research comprises the collected poems of Farrokhzad and Shamlou. Through library research, data on the relationship between love and their nihilistic thoughts were extracted via note-taking. By categorizing the content of these notes, the article was written using a descriptive-analytical method.

۱PhD student in Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran.
elham_behnam@yahoo.com
۲Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran (Corresponding author).
n_asghari@iau_aha.ac.ir
۳Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ahar Branch, Islamic Azad University, Ahar, Iran.
a-ramazani@iau-ahar.ac.ir

Received date: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵(۲۰۲۴/۰۵/۱۴) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰(۲۰۲۴/۰۷/۲۰)

3. Discussion

Nihilism derives from the word nihil (meaning "nothing" or "void") (Shayegan, 1999: 13). Terminologically, it translates to "nothingness-ism" or "negationism" (Zaršanās, 2006: 13). Various dimensions of nihilism appear in the poetry of Farrokhzad and Shamlou, with the influence of the love component evident in the following aspects:

The Love Component in Political Nihilism

Political nihilism expanded in contemporary literature during the She'r-e Nou movement following the 1953 coup d'état. Part of Shamlou's poetic nihilism is political. However, Farrokhzad did not engage with politics during that period. The themes of absurdity in Shamlou's poems from this era are linked to romantic despair toward the struggling human, as seen in the poem "Sorud-e Mardi ke Tanhā Mi-ravad" (Anthem of the Man Walking Alone), where the description of "Khanjar az posht khordan" (being stabbed in the back) expresses ultimate despair.

The Love Component in Social Nihilism

Social nihilism in Farrokhzad and Shamlou's poetry relates to their view of love in society. Their nihilistic thoughts converge on the absence of love in society, yet each reflects from their own perspective. Farrokhzad (early period) despairs societal attitudes in a patriarchal society. Her nihilism also stems from personal struggles and marital failure, generalized to society. Shamlou's social nihilism connects love's decay to societal decline and the lack of affection among people, influenced by political conditions.

The Love Component in Individual Nihilism

This dimension is more prominent in Farrokhzad's poetry than Shamlou's. Emotional failure cast nihilism over her work, which she never transcended. Her most bitter experience—marriage and divorce—fueled nihilistic thought in her poetry. Her primary reason

for nihilism is the absence of a sublime beloved, leading to persistent death imagery, as in:

"The savior sleeps in the grave / and the earth, the accepting soil / is a gesture toward tranquility" (Farrokhzad, 2005: 298).

Shamlou's romantic nihilism emerged in the 1950s. After the coup, he was imprisoned; post-release, his first wife divorced him. A second marriage also failed. This defeat—compounded by socio-political disillusionment and societal decay—drove him to romantic nihilism, pushing him to the brink of suicide. This is reflected in poems like "Ghazal-e Bozorg" (Grand Ghazal), where love is likened to "an empty birdcage." However, Shamlou transcended this nihilism through sublime love with Āydā.

4. Conclusion

Results indicate that the link between love and individual nihilism is frequent in both poets' works but also extends to political-social nihilism. Both poets' emotions are intrinsically tied to the love component. The decay of love among people, absence of love in life, and romantic failures drive their nihilistic tendencies.

A Comparative Study of the Epic Taraneh *Rolan* and *Yadegar Zariran*

Farasat Dezhdah[1], Nasrin Ghorbani[2]

1. Introduction

Taraneh Rolan and *Yadegar Zariran* are two epic works from distinct cultural traditions. These symbolic narratives, rooted in their respective historical and cultural contexts, recount tales of bravery, sacrifice, and heroism. They share commonalities through their epic literary genre and universal themes.

Given the limited comparative research on these epics, this study examines their lexical and grammatical-rhetorical features to identify differences and similarities. The research questions are:

1. What core concepts dominate the vocabulary of each epic?
2. What rhetorical features characterize both works?
3. What conclusions emerge from their rhetorical comparison?

Research Objectives:

1. Identify high-frequency concepts central to each narrative.

---

[1] PhD student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Semnan, Semnan, Iran (corresponding author).
f.dezhdah97@gmail.com

[2] PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Semnan, Semnan, Iran.
Nasrin.ghorbani@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۲/۲۷(۲۰۲۴/۰۵/۱۶) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۵/۰۳(۲۰۲۴/۰۷/۲۴)

2. Categorize lexical items expressing religious/ideological beliefs.
3. Compare rhetorical features to determine stylistic distinctions.

2. Research Method

The methodology involves summarizing both narratives. Analyzing lexical frequency of core concepts (loyalty, patriotism, moral values). In the first part, we have discussed the themes and content of the work, which include words used for a concept and with high frequency, and in the second part, we have examined the work from a grammatical and rhetorical perspective.

3. Discussion

We have identified and determined the words and concepts used in both works in line with their concepts. Concepts such as fatalism, magic, and prophecy, and from a grammatical and rhetorical point of view, exaggeration, description, recognition, and archaism of words can be mentioned.

4. Conclusion

In this study, two epic works, Taraneh Rolan and Yadegar Zariran, which have many conceptual similarities and come from two different cultures, were examined and researched. The following results were obtained in this study:

1. Despite their cultural and national differences, these two stories adhere to their honor and religious values in terms of universal concepts such as love for one's homeland and its protection.
2. In Taraneh Rolan, there are many words and concepts that emphasize the mission of Rolan and his people; the concepts that have the highest frequency include words that deal with the issue and spiritual state and even the

ritual of the warriors. The second most frequent concept is religious concepts, which are manifestations of belief in the supernatural.

3. In the fourth part of the article, we examined the grammatical and rhetorical aspects of these works in terms of exaggeration, allusions, ironic expressions, prioritizing the verb over the subject and object, etc. In a rhetorical comparison between these two works, we came to the conclusion that Yadgar Zariran is more rhetorically rich.
4. Due to its unwritten (oral) origin, Tarane Relan has less literary richness. It is also translated from French, which has reduced its literary beauty.

The Impact of Zoroaster's Religious Revolution on Semantic Shifts of Sorcerer and Demon Based on Shāhnāmeh Narratives and Cultural Contexts

Mehdi Rezaei[1]

1. Introduction

Ancient literary texts preserve ambiguous narratives of historical events, whose reconstruction through sociological and historical perspectives holds significant value. Ferdowsi's *Shāhnāmeh* , with its historical-mythical nature, is a vital resource for reconstructing ancient Iranian culture and civilization. This study examines the usage of sorcere in the *Shāhnāmeh* and its cultural context, drawing on pre- and post-Zoroastrian Iranian and Indian texts to analyze the causes of its semantic evolution. The primary objective is to investigate the transformation of *sorcere* and *demon* into pejorative terms.The cultural and religious shifts driving this change. This study seeks to answer these questions:

a) Why does *sorcere* refer to *positive*, semi-sacred, or sacred figures in *Shāhnāmeh*?
b) How does Zoroaster's religious revolution explain the semantic shift of *sorcere* and *demon*?

2. Research Method

In this study, the analytical-comparative method has been used to analyze the keywords "magic" and "demon" in the Shahnameh. Using evidence and clues in ancient texts that predate the Shahnameh, an attempt is made to examine the text of the

---

۱ Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Salman Farsi, Kazerun, Iran.
rezaei@kazerunsfu.ac.ir

Received date: ۱۴۰۳/۰۳/۰۹(۲۰۲۴/۰۵/۲۹) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۵/۱۴(۲۰۲۴/۰۸/۰۴)

Shahnameh and reconstruct a clearer picture of the historical events related to these words.

3. Discussion

The findings indicate that the word "magic" in the Shahnameh was used to refer to the clergy or priests of the pre-Zoroastrian Aryan religion. These individuals caused havoc and destruction in people's lives due to their strong tendency towards asceticism and detachment from the world, and pushing society towards this path (Monier-Williams, M 1899 under sorcere). Zoroaster opposed these worldly approaches, which resulted in nothing but destruction, and began an uprising against them. This action led to a religious revolution, overthrowing the demons as gods worshipped by the magicians and replacing them with the Ahuras. Words related to the names and classes of priests and clerics of that religion, such as "magic," "crepe," "coy," and also the word "demon," take on a negative connotation. While Zoroaster, contrary to the teachings of the magicians and priests of the previous religion, places worldliness at the center of his religion. In Gahan, demons are mentioned for the first time as "ugly" (Avesta, 2002, 1/23). Regarding the generality of the worship of the deity during the time of Zoroaster, it is stated that “Zoroaster came to a group of the most learned. He asked what was most like the cry of the soul? They said that they were thinking of dervishes and… praising the deity. Then he raised the dervishes and… but the deity did not become” (Vazidegi-Haye Zadsperm, 2006: 65). Zoroaster's opposition to Divan, Kirpan, and Koyan is mainly due to the fact that they create an unsuitable life for people and deprive them of worldly pleasures. He believes that evil teachers distort the word of God with their false teachings and destroy the idea of livelihood (Avesta, 2002, 1/25).

4. Conclusion

Due to the time span of the events, the Shahnameh contains two opposing meanings of the words "demon" and "magic"; the positive

meaning is related to the pre-Zoroastrian era and the negative meaning is a product of the post-Zoroastrian era. Zoroastrianism's rebellion against the previous religion and its priests, known as the sorcerers, was due to the sorcerers' method of preaching an ascetic life that resulted in nothing but the destruction of human worldly life, and for this reason, the core of Zoroastrian religious teachings became the preaching of worldliness. With the elimination of the old religion, the name of its preachers, or the sorcerers, took on a negative connotation, and their gods (demons) also became negative gods.

An Analysis of Editorial and Orthographic Issues in *Fors Tili* (A Persian Language Textbook in Uzbekistan)

Seyed Mohammad Reza Nezhad[1], Mahsa Rastkhiz[2]

1. Introduction

Developing educational materials is one of the most crucial aspects of language instruction. This importance is magnified when teaching a language to non-native speakers. This research aims to remind stakeholders and authors to make more precise decisions when preparing textbooks, thereby enabling the creation of new, optimal, and flawless resources based on sounder scientific principles. By doing so, weaknesses and shortcomings of past books can be addressed to facilitate more effective learning. To this end, Volume 1 of *Fors Tili*—a resource for teaching Persian in Uzbekistan—was evaluated and analyzed using content analysis models and criteria to determine:

1. Whether *Fors Tili* contains orthographic, grammatical, or lexical errors.
2. How existing issues in *Fors Tili* can be resolved.

---

[1] Associate Professor, Department of English Language Teaching, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (Corresponding author).
mrazi@uma.ac.ir
[2] Master's student, Department of English Language Teaching, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili. Ardabil, Iran.

Received date: ۱۴۰۳/۰۳/۱۷(۲۰۲۴/۰۶/۰۶) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۵/۱۹(۲۰۲۴/۰۸/۰۹)

2. Research Method

This study employed qualitative content analysis to examine every page of *Fors Tili* (2006) in detail, assessing adherence to orthographic rules, grammatical standards, and lexical choices.

3. Discussion

The analysis revealed multiple violations of modern Persian orthography and editorial principles, including:

1. Incorrect use of punctuation marks
2. Inconsistent word spacing (erroneous compounding or separation)
3. Non-compliance with spacing rules
4. Spelling and typographical errors
5. Phonetic transcription errors

Additionally, book design principles were neglected in sections such as:

1. Title page, 2.Table of contents, 3.Page layout, 4.Headings, 5.Coherence and organization, 6.Glossary placement, 7.Table numbering, 8.Image usage, 9.References and bibliography

Numerous lexical errors were identified, including colloquial, inadequate, or contradictory expressions, Incorrect calques (literal translations), Redundant word repetition, Use of foreign words, Improper Arabic plurals.

Also grammatical errors included:

1. **Sentence structure issues**: Run-on sentences; inadequate, ambiguous, contradictory, or unintelligible phrases

2. **Verb usage errors**: Subject-verb disagreement, arbitrary verb omission, tense/aspect inconsistency, misuse of auxiliary verbs
3. **Particle errors**: Incorrect prepositions, determiners, and conjunctions

4. Conclusion

Analysis of *Fors Tili* showed punctuation marks were either misused or entirely absent. Word spacing lacked consistency (identical words appeared compounded in some instances and separated in others). Spacing rules were systematically ignored. Spelling errors were predominantly typographical. Phonetic transcription violated established principles. Book design standards were frequently overlooked. Lexical and grammatical errors were pervasive.

Based on the studies conducted in this study, it is suggested that The International Center for Persian Language Education, Dehkhoda Dictionary Institute, and Saadi Foundation—as primary authorities on Persian language promotion—should oversee textbook development processes, Train authors/instructors in second language acquisition theories, Establish rigorous editorial guidelines for future publications.

A Comparative Study of the Presence of Nightingale in Attar's Manteghoteyr with Mazandarani Folk Poetry

Vida Saravi[1]

1. Introduction

Among birds, the nightingale has held a distinctive position in both classical Persian literature and regional folk traditions. Renowned for its melodious song and symbolic associations with love, it features prominently in didactic, mystical, and allegorical texts. Manteghoteyr is Attar's most important symbolic Masnavi for reaching absolute truth. In native poems, one can get acquainted with the beliefs and how people lived in different eras. This research, using library and field methods, aims to examine the position of the nightingale in Attar's Manteghoteyr and the native literature of Mazandaran. In this study, poems related to the presence of the nightingale in Attar's Manteghoteyr, as well as more than 2000 couplets from Mazandarani poems, were examined. Among them, 235 examples of poems were dedicated to the nightingale, which has the highest frequency among birds. Among the common concepts between Manteghoteyr logic and the native literature of Mazandaran are: the presence of the nightingale and the manifestation of flowers in the spring; the nightingale immersed in watching flowers; the passion and intoxication of the nightingale; the beautiful singing of the nightingale; the nightingale singing a new song every moment; the nightingale's lack of patience in the face of the sorrow of love, and the fact that the lover remembers his beloved by

---

[1]Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Babol Branch, Islamic Azad University, Babol, Iran.

S1351v@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۴/۰۶(۲۰۲۴/۰۶/۲۶) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۶/۱۱(۲۰۲۴/۰۹/۰۱)

singing the nightingale. But the most important questions of this research:

1. What specific symbols/concepts does the nightingale inspire in Attar's work and Mazandarani poetry?
2. Does mystical symbolism of the nightingale exist in Mazandarani folk verses?

2. Research Method

The study conducts a line-by-line comparative analysis of Mazandarani folk couplets and *Manteghoteyr* to evaluate cultural perceptions of the nightingale and Mazandarani beliefs.

3. Discussion

Birds have always had a close connection with human life throughout history. Notable names of birds can be seen in various poems, sometimes used in their literal sense and sometimes in their symbolic sense. "Manteghoteyr, the nightingale accompanies the hawk at the beginning of the journey and travels with him to a certain point, but in the middle of the journey, when he reaches a flower, his infatuation and fascination with the flower prevents him from continuing his journey" (Shafi'i Kadkani, 2004:265) "The presence of birds in the beliefs and opinions of the people of Mazandaran is related to the ecosystem and historical background of that land. Because of their pleasant voice, which sings a new song every moment, they consider the nightingale a symbol of talent, taste, and art" (Bagheri-Hamidabadi, 2012:95).

4. Conclusion

The nightingale is famous for its eloquence in Persian literature and the native literature of Mazandaran.The nightingale's love affair with the rose has given rise to original poems and themes in Persian literature. In the logic of the perfumer, the nightingale is an example of people who worship beauty and love their professions, who brag more and avoid doing dangerous things. The nightingale is the most

common in the native literature of Mazandaran. It is a symbol of a broken-hearted lover who has disgraced himself to the world for his love of flowers. In addition to bringing the message of spring and the renewal of life, the nightingale is also a symbol of talent, music, taste, and art because of its pleasant voice and the fact that it sings a new song every moment. According to the research questions, it can be said that the nightingale has played a common role in Attar's Manteghoteyr and in the native literature of Mazandaran. A mystical view of the nightingale in the native poems of Mazandaran, like that in Manteghoteyr, was not found and it is more in the form of advice and counsel. The rose (the beloved) is the most central character in love poems and has a wide presence in these poems. The description of her beauty in appearance and behavior and the sadness she inflicts on the lover with her indifference and callousness are among the main themes of such poems that every long-suffering lover carries with them.

A Comparative Study of the Linguistic and Rhetorical Style of Amin Andaleeb's Imitation of Bidel (Andaleeb's 53rd Ghazal and Bidel's First Ghazal)

Habibullah Kashefi[1]

1. Introduction

If we accept that every text is influenced by preceding texts and that "no independent text exists" (Kakavand Ghalenoei & Najjar Noubari, 2017: 48), the influence on poets of the 12th and 13th centuries AH is undeniable. This research comparatively examines the linguistic and rhetorical style of Muhammad Amin Andaleeb's (1272–1292 AH) imitation of Abdol-Qāder Bidel (1054–1133 AH) in Andaleeb's 53rd ghazal and Bidel's first ghazal.

Research Objectives:

Demonstrating linguistic and rhetorical similarities between Bidel's and Andaleeb's ghazals.

Identifying the expression of Andaleeb's poetic aptitude in imitating Bidel.

Evaluating Andaleeb's success in articulating his artistic vision to compose a more distinctive ghazal.

Research Questions:

What are the shared linguistic and rhetorical features of the two ghazals?

To what extent did Andaleeb utilize his innate talent in imitation?

How did the poet succeed despite shared constraints?

2. Research Method

[1] Associate Professor of Persian Literature and Dean of the Faculty of Language and Literature, Parwan University, Parwan, Afghanistan.
habibullahkashefi@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۴/۱۷(۲۰۲۴/۰۷/۰۷) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۶/۱۹(۲۰۲۴/۰۹/۰۹)

This study employs a qualitative-quantitative comparative method, focusing on linguistic, phonetic, lexical, syntactic, and literary levels. Data was analyzed through:

External, lateral, internal, and semantic musical analysis based on Shafi'i-Kadkani's theory (Shafi'i-Kadkani, 2010: 391).

Lexical and syntactic examination using Yamin's grammar (Yamin, 2014: 55).

Analysis of rhetorical figures referencing sources like Āvā-ye Shūr-e Eshq (Kashefi, 2014: 462).

Bidel's ghazal (12 couplets) and Andaleeb's (9 couplets) were scrutinized line by line, with 8 rhyme-matched couplets serving as the basis for comparison.

3. Discussion

A) Linguistic Level:

Phonetic: Both ghazals use the Hazaj-e Mosammam-e Sālem meter. Rhymes (rāh, kolāh, negāh) and refrain (ānjā) are identical. The long vowel "ā" appears 86 times in Bidel and 70 times in Andaleeb, playing a key role in lateral music. Consonants "r" and "n" are the most frequent in both.

Lexical: Bidel used 40 simple words and 27 compound words; Andaleeb used 20 simple and 31 compound words. Bidel employed 102 Persian, 23 Arabic, and 1 Hebrew word; Andaleeb used 78 Persian and 17 Arabic words.

Syntactic: Bidel used 8 simple and 8 complex sentences; Andaleeb used 2 simple and 8 complex sentences.

B) Literary Level:

Bidel's ghazal contains 6 similes, Andaleeb's has 9.

Metaphor appears 13 times in Bidel and 9 times in Andaleeb.

Allusion occurs 9 times in Bidel and 10 times in Andaleeb.

Paradox is used 9 times by Bidel and 8 times by Andaleeb.

Synesthesia appears 6 times in Bidel and 3 times in Andaleeb.

4. Conclusion

Andaleeb is a lesser-known poet, while Bidel is renowned. Linguistically and rhetorically, their poetry is closely aligned. The core factor in Andaleeb's imitation is shared external and lateral musicality. Andaleeb intensified musicality by repeating words and vowels more than Bidel. Simple words dominate Bidel's ghazal, while Andaleeb sometimes embellished entire lines with compounds. Simple and complex sentences are equal in Bidel, but complex sentences prevail in Andaleeb. In semantic music, harmony and contrast (tanāsob and tazādd) are frequent in both. Andaleeb excels in simile and allusion; Bidel dominates synesthesia. Andaleeb absorbed Bidel's influence most profoundly in musical and literary dimensions, skillfully structuring this imitation and achieving greater success in certain aspects.

Body Language in Nezami's *Khosrow and Shirin*

Fatemeh Modarresi[1], Sahar Najafipar[2], Hadi Tite[3]

1. Introduction

Khosrow and Shirin by Nezami stands among the most prominent romantic epics in Persian literature. This narrative abounds with amorous dialogues and interactions between lovers. Body language, defined as non-verbal communication through physical gestures and expressions, conveys meaning without words. This article examines body language—specifically the actions and reactions of characters—within the epic. Analyzing body language as a form of semiotics facilitates behavioral understanding and mutual recognition, enabling bidirectional communication within social contexts, as reflected in *Khosrow and Shirin*. This study addresses:

1. What explicit and implicit meanings do facial expressions and gestures convey in the epic?
2. What is Nezami's perspective on body language as communication, and how does its analysis relate to cognition?

---

[1] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran.
f.modarresi@urmia.ac.ir
[2] PhD student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (corresponding author).
Sahar.np63@gmail.com
[3] PhD in Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran.
Tite.hadi@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۴/۲۱(۲۰۲۴/۰۷/۱۱) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۶/۲۳(۲۰۲۴/۰۹/۰۳)

2. Research Method

In literature, verbal and nonverbal communication coincide and are presented together, of course, not in the same way as verbal communication and not only because of their meanings; rather, words are sometimes used because of their sounds and intonations. The research method is descriptive-analytical and relies on library resources.

3. Discussion

The face is the first place to show the emotional state of individuals, because personal and social feedback on words and surrounding events can be sought in facial expressions. In fact, the face is the most important source of information for people after speaking, and in general, we can mention various types of eye contact, lip and mouth expressions, eyebrow expressions, anger, facial color, laughter, and crying in the poetry of Khosrow and Shirin.

4. Conclusion

Body language manifestations in *Khosrow and Shirin* include:

Facial Expressions:Eye contact, lip/mouth movements (kissing—most frequent—and lip-biting), brow gestures, anger, facial coloration, laughter, weeping, and cheek-specific expressions.

Hand Gestures:Hand-wringing, head-smiting, face-touching, chest-placing (anxiety), hand-opening.

Foot Movements:Standing firm, barefootedness.

Head Motions:Head-lowering, dust-on-head (grief/shame), head-scratching.

Other Bodily Cues:Waist-specific movements, posture/physical bearing, interpersonal touch patterns, olfactory factors,

environmental conditions, and proxemic distances like intimate distance, personal distance, social distance, public distance. Nezami contends that some individuals use gestures deceptively to feign emotions. Body language exposes such pretense, revealing true character.

Semantic Association Through Meaningless Sounds and Phonetics in the *Divan-e Shams*

Shahabuddin Vatandoost Bakdilou[1], Shokrollah Pooralkhas[2], Khodabakhsh Asadollahi[3], Bijan Zahiri Nav[4]

1. Introduction

Word selection and combinatorial structure derive from Formalist theory, where poetic form constitutes a system of associations. In Formalism, poetic art prioritizes structure and form, with the artist's role being to create forms and interpretive possibilities based on lexical approaches that engage the audience's perception.

This article examines the use of obscure words/phrases or lexemes with secondary meanings in selected ghazals from the *Divan-e Shams*. The significance of this topic and lack of prior research heighten its necessity. Repetition, sonic aesthetics—especially of complex words—based on Formalist theory form this study's foundation. We address how suprasegmental phonemes and obscure lexemes create meaning through logical connections

۱PhD student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
e.yasser68@gmail.com
۲Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (corresponding author).
pouralkhas@uma.ac.ir
۳Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
Kh.asadollahi@gmail.com
۴Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
bijanzahirinav@yahoo.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۴/۲۷(۲۰۲۴/۰۷/۱۷) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۶/۲۹(۲۰۲۴/۰۹/۱۹)

in discourse structure, explaining the rhythmic elements of semantic association. Research questions:

1. What role do Rumi's self-invented phonemes, morphemes, and phrases play in energizing his ghazals?
2. What literary-logical justification exists for such constructions?

2. Research Method

This study analyzes obscure lexemes in *Divan-e Shams* ghazals ending with "ی ". Emphasis falls on musicality and lexical repetition, as sonic prominence elevates language from ordinary state to captivating rhythms, arousing emotions.

Ecstatic states and overwhelming emotions cause—amidst absence of rational/empirical awareness—the unconscious mind's contents to surge into consciousness, creating emotional and semantic clusters. Thus, through Formalist analysis of these ghazals, we investigate how musicality of obscure words/phrases generates meaning.

3. Discussion

To discuss and examine the subject, the article is organized into four sections: morphemes with the titles of sound components (sound, sound noun, conjugated or suffixed uses, subjects or omissions), words with titles (simple words, dual and triple words, repetition for specific meanings), phrases and sentences with a subset of rhyme and row (heterogeneous and non-consonant rows, innovative sound rows) and complete repetition, etanin and afa'il and avarad and azkar khanqahih, and literary evidence from the aforementioned ghazals has been provided.

4. Conclusion

1. Obscure phrases often surpass explicit lexemes in semantic association. Sound units like *"vogh vogh"*, *"ʿaf ʿaf"*, *"qū qū"*, and meaningless syllables (e.g., *"qīqī"*) beyond rhyme/refrain are used liberally by Rumi.
2. Deviations include:*Atānīn/afāʿīl* metrical patterns,Phrasal repetitions,Extended unconventional refrains,Invented phrases (e.g., *"daqqā daqqqā daq daqqqā..."*) These stem from spiritual ecstasy (*ghalyān-e rūḥī*) and inner fervor.

Persian Language Studies
(Former Shafay-e Del)
Scientific-Specialized Quarterly Journal of Persian Language
Concessioner and manager: Dr. Fattaneh Ghomlaghi
Editor in chief: Dr. Fatemeh Modarresi
Internal director and chief operating director: Dr. Amrollah Nikoumanesh

Quarterly Journal of Persian Language permit number 80762 in 22/06/1400 from the ministry of culture and Islamic guidance- secretary of press and notice - is published.

Persian Language Studies will be displayed in the following sites:
Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature
Specialized Website for Persian Language Studies (jmzf)
Institute for Science Citation (ISC)
Scientific information Database (SID)
Regional Information Center for Science and Technology (RICeST)
Iranian Database of Journals (magiran)
Science References (CIVILICA)
Noor Database of Specialized Journals (noormags) (www.noormags.ir)
Iranian Portal of Human Sciences
Google Scholar
Linkedin

E-mail: info@magzine.jmzf.ir
Website: www.jmzf.ir
Office Address: No 6- Sixth Floor- Saadi Tower- Vali-E- Asr St.- Shahriyar
Telephone number and fax: 021- 65293499 / 09126708026

Volume Nineteen _ Autumn 1403
Editor and Layout: Dr. Zahra Nouri
English translator: Dr. Hero isavi
Designer: Alireza Zaman