The study of the language in Azhar and Mazhar anthology authored by Nazari Ghohestani*

Parvaneh Saneei
PhD student of Persian languages and literature, University of Isfahan
Dr. Hosain Aghahosaini[1]
Professor of Persian languages and literatuer, University of Isfahan
Dr. Sayyed Mortaza Hashemi
Associate professor of Persian languages and literature, University of Isfahan

Abstract
Nazari Ghohestani is a 7th and 8th century poet. He was born in the village of Fodaj in Birjand and died there. There is disagreement about the reason for his nickname. Some have attributed his nickname 'Nazari' to his thinness and weakness or his relation to Nazar Mostansar Ibn Ismail. Azhar and Mazhar is the only poem of this poet written in the eighth century. This poem has always been considered as a lyric due to a Hazaj meter. But what seems contradictory is that lyrical verses are purely romantic and have very few descriptions of war. This research seeks to find the linguistic type of this poem through analytical work, statistical analysis and the SIMIA phonometric software. The prosodic and phonetic characteristics of the poem such as monorhym (low and simple verbs), high frequency of plosives and many abbreviations have given the poem proximity to the language of epic. Also, the rhetorical features are based on the frequency of exaggerations, similes and metaphors. These features provide evidence for the epic nature of the poem. The words in this work are mostly perceptible, and the epic impression created by the proper use of words is high. The content characteristics such as objective addresses with the pronoun "you", masculine gender of language, low presence of women, and high imaginative descriptions set the work close to the epic language.

Keywords: Azhar and Mazhar, Epic language, Lyrical language, Nazari Ghohestani, Linguistic features.

---

* Date of receiving: 2020/3/18 Date of final accepting: 2020/10/5
1 - email of responsible writer: h.aghahosaini@gmail.com

فصلنامهٔ علمی کاوش‌نامه
سال بیست و دوم، بهار ۱٤۰۰، شمارهٔ ٤۸
صفحات ۷۷-٤۹
DOR: 20.1001.1.17359589.1400.22.48.2.2

بررسی زبان در منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری قهستانی*

(مقالهٔ پژوهشی)

پروانه صانعی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان
دکتر حسین آقاحسینی[۱]
استاد زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان
دکتر سیّد مرتضی هاشمی
دانشیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

نزاری قهستانی (٦٤٥ ـ ۷۲۱ هـ ق) شاعر سده های هفتم و هشتم هجری است. وی در روستای فوداج از توابع بیرجند به‌دنیا آمد و در همانجا درگذشت. دربارهٔ دلیل تخلّص وی اختلاف‌نظر وجود دارد؛ برخی سبب تخلّص وی را به نزاری، لاغری و ضعیفی وی یا انتساب او به نزارمستنصربن اسماعیل می‌دانند (ر.ک: صفا، ۱۳۷۸: ۷۳٤). نزاریه یکی از فرقه‌های اسماعیلیّه است که پس از مرگ المستنصر بالل،ه در ایران و سرزمین‌های خلافت شرقی شکل‌گرفته‌است. چنین به نظرمی‌رسد که یکی ازدلایل بی‌توجّهی به او و آثارش، مذهب او باشد. اثر مهم نزاری منظومه ازهر و مزهر است. از آنجا که «درهیچ‌یک از کتاب‌نامه‌ها و دایرةالمعارف‌ها اثری به نام ازهر و مزهر یافت نشده است. اشاره نزاری را به این که منظومه ازهر و مزهر بازآفرینی یک حماسه باستانی است باید به عنوان یک شیوه متعارف ادبی تلقی کرد» (بای‌بوردی،۱۳۷۰: ۸۸).

داستان ازهر و مزهر، ده هزار و ششصد و دوازده بیت دارد که در سال ۷۰۰ هجری در قالب مثنوی و بحر هزج مسدّس در مدتی کمتر ازیک‌سال به نظم درآمده است. این مثنوی، داستانی عاشقانه است و به نظر

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۸ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱٤
[۱] – نشانی پست الکترونیکی نویسندهٔ مسئول: h.aghahosaini@gmail.com

می‌رسد شاعر در سرودنش، به آثاری چون خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی نیز نظر داشته است. درواقع، ازهر و مزهر یک منظومه حماسی- غنایی است.

واژه‌های کلیدی: ازهر و مزهر، زبان حماسی، زبان غنایی، نزاری قهستانی، ویژگی‌های زبانی.

۱- مقدّمه

خلاصهٔ داستان چنین است: مزهر فرزند مقتحم از قبیله بنی اوس، عاشق دخترعموی خود ازهر که دختری عفیف و پاکدامن است می‌شود و با یکدیگر عقد می‌کنند. اما مزهر پس از فوت پدرش به دلیل سخاوت و بذل اموال، ثروت پدری را به باد می‌دهد. برادران ازهر در طمع به همسری درآوردن خواهر خود به همسری هلیل، ثروتمند ستمگراز قبیله بنی غسان، مزهر را در دریا و سپس جزیره‌ای گرفتار می‌کنند. قهرمان زن منظومه زنی وفادار و شجاع است که لباس رزم می‌پوشد و در جنگ‌ها شرکت می‌کند. مزهر با کمک پادشاه یمن بر هلیل رقیب عشقی خود غلبه می‌کند و دو دلداده به وصال یکدیگرمی‌رسند.

۱-۱- شرح و بیان مسأله پژوهش

شناخت نوع ادبی هر اثر، در مطالعات ادبی بسیار حائز اهمّیت است. اما تقسیم‌بندی آثار به انواع ادبی معمولاً براساس درون مایه و محتوای آن صورت می‌گیرد. به جهت ایرادات اساسی این روش (ازجمله اینکه گاهی یک اثر درون مایه و محتوای غنایی دارد اما ویژگی‌های علمی زبان آن، حماسی است یا برعکس) محققان بررسی‌های زبان‌شناسانه را پیشنهاد می‌دهند.

در این روش، هر اثر به سطوح مختلف دسته‌بندی می‌شود: سطح اول: سطح آوایی و موسیقایی: حوزه‌های وزن عروضی، قافیه، ردیف و آوا را بررسی می‌کند؛ سطح دوم: سطح واژگان و نحوی: به انواع واژگان غنایی (کمی و کیفی)، چینش فعل و غیره در

این سطح توجه شده است؛ سطح سوم: سطح بلاغی و ادبی: که شامل بررسی صنایع ادبی است. در این سطح، اعتبار صنایع حیطهٔ بیان و بدیع سنجیده می‌شود؛ در سطح چهارم: شاخص‌های محتوایی: توجه به توصیفات و اطناب، درونگرایی، غیرتخیلی بودن، بسامد بالا و حضور فعال زنان و همچنین زبان زنانه و لطیف مورد توجه قرارمی‌گیرد.

مثنوی ازهر و مزهر نزاری قهستانی براساس تقسیم بندی پیشین، یک منظومه غنایی است. اما ویژگی‌های زبانی این اثر چندان با معیارهای زبان غنایی مطابق نیست. براین اساس بررسی زبان‌شناسانهٔ اثر مذکور می‌تواند درک درستی از نوع ادبی این منظومه ارائه دهد. هدف از این پژوهش تعیین نوع زبان این منظومه با استفاده از معیارهای علمی نوع‌شناسی است.

۱-۲-پیشینهٔ پژوهش

درزمینهٔ پژوهش بر روی منظومهٔ ازهر ومزهر تنها دو پژوهش انجام شده است:

۱- حسن بساک و فاطمه بیگم سیدعصایی، «مقایسهٔ وامق و عذرای ظهیری کرمانی و ازهر ومزهر نزاری قهستانی» (۱۳۹۶): در این پژوهش مؤلفین به وجوه تشابه داستانی و محتوایی دو اثر پرداخته‌اند. مشابهت‌های ساختاری، روند داستان، وجود افراد ظالم و مظلوم ازاین جمله است. شجاعت وامق و شکست‌های مزهر و تفاوت طریقه آشنایی از وجوه افتراق دو منظومه دانسته شده‌است.

۲- سید مهدی رحیمی و همکاران، «تحلیل سبکی لایهٔ نحوی منظومه ازهر و مزهر نزاری قهستانی»(۱۳۹۷): در پژوهش مذکور براساس ویژگی‌های دستوری برخی از ویژگی‌های سبکی این اثر به شیوهٔ آماری بررسی شده است. چینش بی‌نشان غالب در منظومه، جملات کوتاه و صریح، عدم ابهام و غیره از نتایج این پژوهش است.

براین اساس تاکنون پژوهشی در جهت تعیین نوع زبانی این اثر انجام نشده است.

۱-۳- اهمیّت و ضرورت پژوهش

اهمیّت و ضرورت این پژوهش از آن جهت است که منظومهٔ ازهر و مزهر همواره از حیث زبانی به عنوان زبان غنایی شناخته می‌شود و این دیدگاه به جهت محتوای عاشقانه و وزن غنایی آن است. اما بادقت در ویژگی‌های زبانی اثر مورد بحث، می‌توان نتیجه متفاوتی را گرفت. نتایج حاصل از این پژوهش می‌تواند دیدگاه‌های موجود نسبت به زبان این اثر را تغییر داده وسایر پژوهشگران با دلایل متقن به زبان حماسی اثر پی ببرند.

۱-٤- شیوهٔ پژوهش

شیوهٔ این پژوهش اسنادی- کتابخانه‌ای همراه با تحلیل آماری براساس استقرای‌تام است. بنابراین با استفاده از دیدگاه‌های چندتن از نظریه‌پردازان غربی (مانند: لیچ (Leitch)، اسکات بروستر (Scott Brewster) و جز آنها) و همچنین نظرات نظریه‌پردازان داخلی (مانند: کورش صفوی، علی‌محمدحق‌شناس، زرقانی و شفیعی کدکنی)، نوع زبان در منظومه ازهر و مزهر تعیین می‌شود. همچنین، در زمینهٔ آواسنجی، از نرم افزار سیمیا – توسط محمدجواد عظیمی- استفاده شده است.

برای بررسی ساحت زبان در این اثر، چهار سطح پیش‌بینی شده است، سطح اول: سطح آوایی و موسیقایی: این سطح به ویژگی‌های خاص آوایی و موسیقایی زبان در حوزه‌های وزن عروضی، قافیه، ردیف، آوا می‌پردازد. سطح دوم: سطح بلاغی و ادبی است و به بررسی صنایع ادبی می‌پردازد. سطح سوم: سطح واژگان و نحوی است و سطح چهارم: شاخص‌های محتوایی زبان مورد توجه قرارمی‌گیرد. بررسی استفاده از انواع واژگان غنایی (کمی و کیفی)، مباحث مرتبط با چینش فعل، میزان استفاده از ابیات و وضعیت استفاده از انواع فعل در این سطح مورد توجه است (ر.ک: صفوی، ۱۳۸۳: ۲٤).

۲- بحث و بررسی

۲-۱-بررسی شاخصه‌های آوایی و موسیقایی مثنوی ازهر و مزهر

ذوق و قریحهٔ شـــاعر برای بروز خود نیاز به لوازمی دارد تا از آنها اســـتفاده کند و این ذوق و قریحه را در جایگاه صحیح خود بروز دهد. از جمله مهم‌ترین ابزار، انتخاب نوع وزن عروضـی مناسب است. وزن عروضی می‌تواند انواع حالات و انفعالات را از شاعر به مخاطب القا کند و مخاطب را با شـــعر همراه ســـازد. تبحر شـــاعر پیش از آن‌که در ســرودن کلمات مشخص شود، در انتخاب نوع وزن عروضی و هماهنگی آن با محتوای شــعر تعیین می‌شــود. چنانچه این همخوانی محتوا و وزن رعایت نشــود، اثر هرچند هم قوی و محکم باشــد، نمی‌تواند در مخاطب تأثیرگذارد و درنتیجه، مقصــود شــاعر کمتر حاصــل می‌شــود. از این رو شعرا برای سرایش انواع شعر چه حماسی، چه غنایی و چه عرفانی و غیره به وزن توجه ویژه داشته‌اند.

برخی از اوزان با ضــرب آهنگ سنگین و برخی با ضرب آهنگ شاد و سبک فضای شــعر را با نوع ادبی تطبیق می‌دهند. «همیشــه تالیفی از الفاظ که در آن‌ها شــماره نســبی هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشــتر باشــد، حالت عاطفی شــدیدتر و مهیّج‌تری را القا می‌کند و به عکس برای حالات ملایم‌تر که مســـتلزم تأنی و آرامش هســـتند، وزن‌هایی به‌کار می‌روند که هجای بلند در آن بیشتر باشد» (خانلری، ۱۳٤۷: ۲۵۷).

از نظر وزن عروضی مثنوی ازهر و مزهر در وزن هزج مسدس مقصور سروده شده اســت. هزج به معنی آواز طرب‌انگیز و سرود مفرّح است. اوزان این بحر با اشعار عمدتاً عاطفی یا طربناک مناســـبت دارد و از خوش‌آهنگ‌ترین اوزان فارســـی اســـت (ر.ک: مدرســی،۱۳۸٤: ۳۲۳). در بحر هزج ســالم، تعداد هجاهای کشیده سه برابر هجای کوتاه اســـت (مفاعیلن). این افزایش هجای به میزان ســـه برابر، افزایش آرامش در این بحر و تأنی بیشتر شاعر برروی مضامین را در پی دارد. امّا در بحر حماسی (فعولن) هجای بلند

دو برابر هجای کوتاه است. بر این اساس وزن و موسیقی عروضی منظومه تابع زبان غنایی است.

در بررسی موسیقی یک شعر ردیف جایگاه ویژه‌ای دارد. زیرا همانطور که وزن به شعر، زیبایی سحرآمیزی می‌بخشد و آن را شورانگیز می‌سازد، تکرار و اشتراک الفاظ، ریتم و آهنگ شعر را قوام می‌بخشد و اصلی‌ترین نقش ردیف ، تأثیر موسیقایی آن است. چون مکررشدن الفاظ و کلمات همسان و هم‌صدا، در پایان مصراع و بعد از قافیه، موسیقی آهنگینی را می‌آفرینند که جان‌نواز و زیباست. این التذاذ و کشش، در نقش‌آفرینی و خیال‌انگیزی شعر مؤثر است. همچنین، وحدت آوایی و جذب صامت‌ها و مصوت‌ها در بیت، بعد از قافیه، باعث هم‌نوایی می‌شود. این‌گونه ردیف، شاعر را به جذب صامت و مصوت‌های همسان در درون مصراع برمی‌انگیزد.

در زبان حماسی ردیف کم، ساده و کوتاه است (ر.ک: نقوی،١٣٨٤: ١٨٠). ردیف‌های بلند و زیاد، جوش و جان حماسه را می‌گیرند و در اثر کمبود جا، شاعر مجبور به اضافه حشو و زواید در ابیات بعد می‌شود (ر.ک: حمیدیان، ١٣٨٣: ٤٤٣). اما ردیف در زبان غنایی عنصر حیاتی محسوب می‌شود. زیرا زبان غنایی به‌شدت وابسته به تأثیرموسیقایی ابیات است و ردیف بیش از هرعنصر دیگر می‌تواند خاصیت موسیقایی شعر را افزایش دهد.

بنابر پژوهش حاضر کمتراز چهل درصد از کل منظومه ازهر و مزهر (٤٠٤٢ بیت) ردیف دارد. همچنین بیش از نود و دو درصد از کل ردیف‌ها ساده و کوتاه اعم از: اسم، افعال، حرف و غیره هستند:

به غارت داد از آن پس یرتگه را اجازت کرد واگشتن سپه را
بسوزد سنگ را بر من دل آخر که را پیش آمدست این مشکل آخر؟
سرشکی از مژه دزدیده می‌ریخت به دامن در ز درج دیده می‌ریخت
(نزاری قهستانی،١٣٩٤: ١٥٥ و ١٩٩ و ٣٤٤)

ابیات بالا نمونه‌ای از موارد فراوان استفاده از ردیف ساده در این منظومه است. بر این اساس، شاعر بیشتر به زبان حماسه در این بخش نظر داشته است و سعی کرده تا بر جنبهٔ حماسی زبان بیفزاید و همین مورد تاحدزیادی از جنبه موسیقایی منظومه کاسته است.

موسیقی درونی نیز یکی از عواملی است که می‌تواند وجه ممیز زبان انواع ادبی باشد. این موسیقی علاوه بر خلق زیبایی برای شعر، مانند: قافیه، وزن و ردیف باعث تفکیک انواع ازیکدیگر می‌شود. ترکیب آواها، واج‌ها، صامت‌ها و مصوت‌ها می‌تواند نرمی، سختی، آرامش و سایر احساسات را به بهترین نحو منتقل کند. در زبان غنایی، به جهت افزایش بارعاطفی شعر و نرمی زبان، رهگذر مناسبی برای استفاده هرچه بیشتر از موسیقی درونی است. در زبان حماسی نیز می‌توان با ترکیب موسیقی درونی و سایر عناصر کوبش و استواری زبان حماسه را در شعر القا کرد. در بخش موسیقی درونی می‌توان موارد زیر را بررسی کرد:

الف: واج‌آرایی

در زبان‌شناسی، آوا و واج تفاوت آشکاری دارند: «صداهای زبان از دو دیدگاه مورد مطالعه قرارمی‌گیرند، اگر از جهت چگونگی تولید و مشخصات فیزیکی مورد بررسی قراربگیرند، آن‌ها را «آوا» می‌نامند. اما اگر آواها از نظر تعداد آن‌ها در یک زبان خاص و چگونگی ایجاد تفاوت معنایی مورد مطالعه قرار گیرند، «واج» نامیده می‌شوند» (حق‌شناس، ۱۳۷٤: ١٦). حروفی که تلفظ یکسان دارند، یک واج محسوب می‌شوند و یا مصوت‌های کوتاه که نشانه‌ای در حروف الفبا ندارند، حرف به شمار نمی‌آیند، درحالی که هرکدام یک واج به حساب می‌آیند. تکرار آوا پنج نقش عمده را در شعر ایفا می‌کند: ۱- انتقال معنا ۲- تأکید بر مفهوم اصلی ۳- انتقال احساس ٤- افزایش موسیقی ۵- ایجاد انسجام (ر.ک: بهادری و شیری،۱۳۹۲: ۹۰).

بعضی از پژوهشگران مدعی هستند که آواهای زبان، واحدهایی بی‌معنا نیستند و میان آوا و معنا رابطه مستقیمی وجود دارد (هینتن(Hinton)،١٩٩٤): «آواها همانند دیگر عناصر زبان می‌توانند دارای معنا باشند» (جنیس و نکولس (Janis B. Nuckolls)،١٩٩٩: ٢٢٥). موریس گرامون (Maurice Grammont) معتقداست، چنانچه صوتی با احساس یا اندیشه‌ای تطابق داشته باشد، می‌تواند آن را القا کند. اصوات نرم برای بیان احساسات یا اندیشه‌های لطیف مناسبند و اصوات بم برای بیان احساسات و افکار سنگین، جدی، تأسف‌بار و حزن‌آلود. گرامون کوشید با پژوهش دربارهٔ شکل‌گیری نام آواها و رابطه لفظ و معنا در این‌گونه کلمات در زبان‌های مختلف به ضوابط و قواعدی میان معنا، آوا و القای بار عاطفیشان دست یابد (ر.ک:پویان، ١٣٩١: ٣٨-٤٠).

ادبیات شناختی مدعی است که بعضی آواها ذاتاً انتقال دهنده یا دربردارندهٔ معنا هستند و این توانایی در اختیار شاعران قراردارد. پیروان این دانش معتقدند، آواهای موجود در شعر حتی سریع‌تر و راحت‌تر از کلمات، معنا و احساس شاعر را به شنونده منتقل می‌کنند. مثلاً صامت‌های /ر/، /س/، /ش/ با مفهوم آسودگی و آرامش همراه است (تسور(Tsur) ،١٩٩٢). «حروف زنگ خاصی دارند و هر زنگ در ذهن شنونده اثر خاصی ایجاد می‌کند. مثلاً حرف «ل» از آواز به هم خوردن آب حکایت می‌کند: قُل-قُل» (خانلری،١٣٤٧: ٢٤٨). از این‌رو ویژگی‌های مختلف آواها و جایگاه تولید و نحوه تلفظ آن‌ها موجب شده است که هر آوا (واج) انعکاس‌دهنده حس یا مفهوم خاصی باشد.

حالت اندام‌های گفتار در هنگام ادای مصوت‌ها به‌طورطبیعی با تلفظ صامت‌ها فرق دارد و مصوت‌ها به مراتب راحت‌تر و آسان‌تر بیان می‌شوند. چون هوای بازدم بدون برخورد با مانعی در دهان، خارج می‌شود. بهادری و شیریان اعتقاد دارند که در صامت‌ها نیز صامت‌های روان، سهل‌تر از صامت‌های سایشی و سایشی‌ها آسان‌تر از انسدادی‌ها

تلفظ می‌شـوند. این خصوصیات می‌تواند به‌طور آگاهانه یا ناآگاهانه درنشان دادن منظور یا احساس شاعر و گوینده مؤثر باشد (ر.ک: بهادری و شیری،۱۳۹۲: ۹۳). مثلاً:

ای ساربان آهسته ران کارام جانم می‌رود و آن دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود

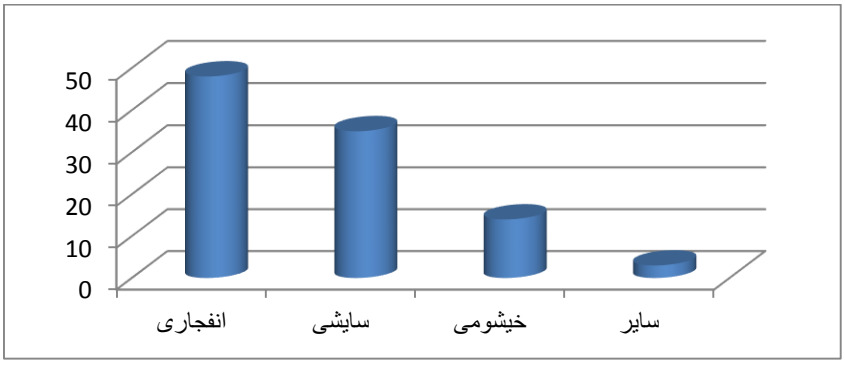
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۰۸)

بســـامد آوای «آ» در این بیت ناله و فغان را برای مخاطب تداعی می‌کند و مخاطب تحت تأثیر این آوا مفهوم شاعر را بهتر درمی‌یابد.

در زبان غنایی معمولاً آواهای ســـایشـــی بر ســـایرآواها تقدم دارند و این از تأثیر آرام‌بخش این آواها گرفته شـده اسـت. «سـایشی‌ها، صدای سایش و صفیری دارند و با دمش نرم همراه هستند. همخوان‌های لرزشی و روان نیز به نرمی بر زبان جاری می‌شوند وکیفیت لیزی، لغزش و ســـیالی را تداعی می‌کنند» (ذاکری و همکاران،۱۳۹٦: ۱۱۳). اما در زبان حماســـی آواهای انفجاری و انســـدادی بیشـــتر مورد اســـتفاده قرارمی‌گیرند. این آواها باعث می‌شـوند تا احسـاسات حاصل از هیجان و صلابت به‌خوبی منعکس شوند. «همخوان‌های انسـدادی به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارجند و وجود پیاپی این همخوان‌ها ســـبک را منقطع نشـــان می‌دهد. بنابراین در بیان اصـــوات خشـک و مکرر به‌کارمی‌روند و در نتیجه لحنی را می‌آفرینند که به‌شدت مناسب حماسه است.

احســـاســـاتی که انســـان را به نفس نفس می‌اندازد، هیجانات تند و تکان‌دهنده مثل: خشـم مفرط، تردید، آشـفتگی درونی و ذهنی، طنزنیشـدار و خشـن بیشـتر در حماسه کاربرد دارد. ازدحام همخوان‌های انسـدادی که همانا کوبندگی و استواری و طنطنه لحن را در پی دارد، درمیدان‌های رزم اسـتفاده می‌شـود» (همان: ۱۱۵). زبان غنایی به نسـبت زبان حماسـی، باید نرم‌تر، رسـاتر و ملایم‌تر باشـد. صـدای «زیر» آلات موسـیقی که در مجالس موسـیقی نواخته می‌شـوند، درمقایسـه با صـدای «بم» طبل، کوس و درای این واقعیت را تأیید می‌کند. در شعر غنایی نیز آواهای انفجاری کمتر می‌توانند کاربرد داشته

باشـد (ر.ک: پارسـاپور، ۱۳۸۳: ۲۵۸). براساس این دیدگاه، آواهای منظومهٔ ازهر و مزهر بدین شرح است:



نمودار بسامد آواها در منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری

بر اسـاس این نمودار، میزان آواهای انفجاری (انسـدادی) بیش از دیگر آواهاسـت. این آمار بیانگر تسـلط روح حماسـه بر موسـیقی این مثنوی اسـت. این آواها دربیان اصوات خشک و مکرر به‌کارمی‌روند و درنتیجه، لحنی را می‌آفرینند که به‌شدت مناسب حماسـه اسـت. کاهش آواهای سـایشی و خیشومی، زبان این منظومه را از قطب غنایی دور می‌سازد و آن را مناسب صحنه‌های جنگ و درگیری می‌کند.

ب: استفاده از فرآیندهای واجی

منظور از فرآیندهای واجی اعمال تخفیف و تشـدیدها به جهت ایجاد آواسـت. این نوع فرآیندواجی در زبان غنایی چندان کاربردی ندارد، ولی در زبان حماسی به فراخور زمان سـرایش، وزن و محتوا از فرآیندهای واجی اسـتفاده می‌شـود. این اسـتفاده به جهت ایجادشـدت در موسـیقی، القای پیام و غیره اسـت (ر.ک: شـهبازی و همکاران،۱۳۹۰: ۱۵۷).

در کـل منظومهٔ ازهر و مزهر ۷۰۳ مورد (هفت درصـــد) تخفیف و ۱٦۸ مورد (دو درصـد) مشـددکردن به‌چشـم می‌خورد. نمونه‌های زیر مؤید این نکته است که شاعر با این فرآیندهای واجی در پی انتقال مفهوم خاصی بوده است:

گـرفـتـنـد از هـوا انـدک حـیـاتی ز نو ســـرشـــان شـــد امّیـد نجـاتی
(نزاری،۱۳۹٤: ۲۷۵)

در این بیت شـاعر با مشـدد کردن واژه «امید» و انتقال تکیه بیت به این واژه، نقش تصویری و محور هم‌نشینی را افزایش داده است.

مکن با عشـــق گســـتاخی بهش باش چه جای منطق اسـت آنجا خمش باش
(همان: ۲۸۵)

تخفیف در این بیت نیز باعث برجسـته‌سـازی هشـدار بیت و افزایش انتقال مفهوم پیـام بیت (تقابل عشـــق و عقل) شـــده اســـت. بنابراین منظومه ازهر و مزهر از نظر فرآیندهای واجی به زبان حماسه نزدیک‌تر است.

۲-۲- بررسی شاخصه‌های بلاغی و ادبی

درزمینه شاخصه‌های بلاغی و ادبی زبان غنایی و حماسی دو قطب روبه‌روی هم هستند. زبان غنایی به جهت زیبایی‌آفرینی، جزو زبان‌های پیچیده است. بسامد بالای صنایع ادبی مانند: اسـتعاره، تشـبیه، کنایه، ایهام و غیره سـبب می‌شـود تا زبان غنایی برخلاف زبان حماسـی دارای سـطح زبانی دشـوار باشـد. چنانچه شـاعری مانند نظامی به اسـتفاده از صـنایع و خلاقیت در آن‌ها علاقه‌مند باشد، این سطح به بالاترین حد زیبایی و دشواری می‌رسـد. صنایع ادبی این مجال را به شاعر می‌دهند تا اطناب ایجاد کند و در توصیفات خود تمام جزئیات را مطرح نماید.

شـعر غنایی از آنجا که شـعری توصـیف محور است، ظرفیت بالایی برای استفاده از صنایع ادبی اعم از بیان، معانی و بدیع را دارد. به همین جهت است که در اشعار غنایی،

گاه شـعرا تا جایی درگیر توصـیف و استفاده از صنایع ادبی می‌شوند که اصل روایت یا مقصـود فراموش می‌گردد.اما در زبان حماسـی به گفته اغلب محققان ازجمله شـفیعی کدکنی به علت فضـای خاص اسـاطیری و حماسـی، نفس حوادث دارای غرابت و پیچیدگی اسـت و اگر سـراینده بخواهد با تصـویری که نیازمند تأمّل اسـت، خواننده را درگیرکند از صـراحت و روشـنی کلام او کاسـته می‌شـود (ر.ک: شفیعی کدکنی،١٣٨٩: ٤٥٢). همچنین، حماسـه دارای ایجاز اسـت و از میان آرایه‌های ادبی بیشـتر تشـبیهات محسـوس بـه محسـوس، اسـتعارات، کنـایـات و مجـازهـا وجود دارنـد (ر.ک: رستگارفسایی،١٣٥٣: ٥٥).

صنایع ادبی منظومهٔ ازهر و مزهر بدین شرح است:

١- اغراق: در زبـان غنـایی اغراق چنـدان جـایگـاهی نـدارد. تنها مبالغه در زیبایی معشـوق اسـت که معمولاً تابع سنت‌های ادبی عصر شاعر است. اما در زبان حماسه این صـنعت تا حد غلو ارتقا پیدا می‌کند. «اغراق جزو ذاتیات حماسـه است» (شمیسا،١٣٨٩: ٩٦). البته شـعر هرچه از قرن ٤ هـ و حماسـه‌سـرایی فردوسـی فاصـله می‌گیرد، اشـعارحماسـی به جهت آمیختگی با ابیات غنایی، قدرت و صـلابت خود را ازدسـت می‌دهنـد. تـاجایی که درحد مبالغه تنزل پیدا می‌کنند. اثری مانند ازهر و مزهر که دارای صـحنه‌های حماسی فراوانی است در بیشتر موارد، صلابت، فخامت و کوبندگی حماسه را ندارد:

بـه کف در، نیزهٔ قـاهر چو ثعبـان　　بـه میـدان رفـت چون پـاکیزه لعبـان
برآورد از جگر چون رعـد، بـانگی　　که صـد جان در صـف عشّـاق دانگی
(نزاری،١٣٩٤: ١٣٥ و ٢٥٧)

این دو بیت توصـیف مزهر اسـت که به میدان جنگ می‌رود. مصراع اول بیت اول کاملاً حماسـی اسـت، اما مصـراع دوم واژه «پاکیزه لعبان» از فخامت و صـلابت حماسه کاسته و بیت را تنزل داده است. در بیت دوم نیز، مصراع دوم باعث کاهش صلابت بیت

شـده و نمی‌تواند، فخامت حماسـه را به مخاطب منتقل کند. در بیش از ۷۰ درصـد کل ابیات این منظومه، نکته فوق دیده می‌شود.

چو درمیـدان به یکدیگر رسـیدند چو شـیر شـرزه بر هم می‌غریدند

(همان: ۱۲۹)

این بیت نیز اگرچه تمام شـرایط ابیات حماسـی را رعایت کرده است، اما نحو زبان به شـکل غنایی (آمدن فعل در انتهای جمله) اسـت و نتوانسـته مقصود حماسه را کاملا برآورده کند. به این ترتیب در حد بیت مبالغه‌آمیز است.

براساس این پژوهش، درمنظومه ازهر و مزهر بیش ازهفتاد درصد کل ابیات از انواع اغراق، مبالغه و غلو اسـتفاده شـده و صنعت ادبی اول این منظومه است. در این منظومه بیست عنوان جنگ افراد مختلف با یکدیگر وجود دارد، ولی به دلایل بیان شده حماسی بودن آن‌ها به چشم نمی‌آید.

۲- تشـبیه: در زبان غنایی به جهت تکلف و پیچیدگی زبان، تقدم صـنعت بلاغی از آنِ استعاره است. پس از آن، تشبیه مهم‌ترین صنعت محسوب می‌شود. البته در بین انواع تشـبیه نیز اضـافه تشـبیهی، تشبیه بلیغ و تشبیه تفضیل درصدر اهمیت قراردارند. اگرچه نسبت به دوره، سبک و دید شاعر این موارد می‌تواند کم و زیاد شود ولی براساس ذات زبان غنایی که پیچیدگی و تکلف اسـت، در تشـبیه نهایت تکلف در اضـافه تشـبیهی و تشبیه بلیغ دیده می‌شود. زیرا تشبیه مفصّل با دارا بودن تمام ارکان، تشبیه مجمل و موکد با داشـتن حداقل سـه جزء نمی‌توانند مخاطب را درگیر شـعر و زبان نگهدارند. در زبان حماسـی بیشترین بسامد استفاده ازتشبیه، تشبیه محسوس به محسوس است. زیرا باعث تحرک و پویایی تصـاویرمی‌شـود. همچنین برخلاف زبان غنایی تشـبیه مفصّل و مجمل بسیار کاربرد دارد.

بر اسـاس این پژوهش، تعداد تشـبیهات مفصّل و مجمل به حدود ٦۰۰ می‌رسد که شش درصد ابیات این منظومه را شامل می‌شود. این میزان پس از اغراق بیشترین درصد

است. همچنین، بیش از ۸۰ درصد طرفین کل تشبیهات اعم از: مجمل، مفصّل، مضمر و غیره محسوس هستند:

نهنگانی چو دریا آدمی‌خوار هژبرانی چو ابر آتشین‌بار
بگردش ده هزاران گرگ خون ریز به کینش کرده دندان همچو سگ تیز
هلیل منهزم از قهر و تشویر چو گرگی گرسنه گردن به زنجیر
چو در میدان به یکدیگر رسیدند چو شیر شرزه بر هم می غریدند
(نزاری،١٣٩٤: ١٢٠و ١٨١و ٢٠٣و ٧٠)

در این ابیات و بسیاری دیگر، علاوه بر اغراق و تشبیه محسوس، یکی از طرفین حیواناتی هستند که وجه حماسی دارند. این حیوانات شامل: گرگ، اسب، سگ، یوز، عقاب، باز، پیل، سمندر، مار، نهنگ و جز آن هستند. این نکته مؤیّد غلبهٔ زبان حماسه بر غنایی در این منظومه است.

۳-استعاره: حرکت زبان از سمت تشبیه به سمت قطب استعاری باعث پیچیدگی و تصنع زبان می‌شود. اما ادّعای یکسانی استعاره در برابر ادّعای مشابهت و هم‌شکلی در تشبیه، از تخیّل بیشتری برخورداراست و زبان را به سمت تکلف سوق می‌دهد. در زبان غنایی، استفاده وسیعی از انواع استعاره به‌ویژه استعاره مرشحه و استعاره مکنیه می‌شود. به عبارت دیگر هرچه صنعت ادبی، بیشترباعث پیچیدگی زبان شود، استفاده از آن نیز بیشتر می‌شود. اما در زبان حماسه، اصل بر سادگی است. شمیسا اعتقاد دارد استفاده از استعاره مصرحه‌ای که مشبه محذوف آن پهلوانان باشد، در حماسه زیاد است (ر.ک: شمیسا،١٣٨٩: ٩٦)؛ از این رو، نباید حماسه‌سرا با استعاره‌های پیچیده ذهن خواننده را از اصل ماجرا دورکند. در غیراین صورت تصاویر به ایستایی و سکون می‌رسند.

استفاده از استعاره در منظومه ازهر و مزهر نزاری تنها یک درصد ابیات منظومه را دربرمی‌گیرد و اغلب استعاره‌ها، استعاره مصرحه مجرده است:

چو بر طشت نگون خورشید چون طاس برون آمد ز بستر آل عبّاس

(نزاری،١٣٩٤: ١٨٨)

این بیت در توصیف صبح نبرد است. استعاره‌های مصرحه مجرده «طشت نگون» و «بسترآل عباس» به تداعی تصویر کمک شایانی کرده است.

٤- سایر عناصر بلاغی: از دیگر صنایع بلاغی می‌توان به مجاز، کنایه، تضاد، تمثیل و غیره اشاره کرد. درصد استفاده از این صنایع درکل ابیات منظومه ناچیزاست. اما به جهت پیوند ساختمان ابیات و افزایش زیبایی شعر استفاده شده است:

مجاز:

چو پیلی مست عشق، آشفته برخاست میان بربست و رخش پیلتن خواست

(نزاری،١٣٩٤: ٩٣)

این بیت مجاز عام و خاص را در خود دارد.

کنایه:

علم بر راست کوی او فرو زد به آتش در شد و آبی برو زد

(همان: ٥٢)

نکته مهم در صنایع بلاغی این منظومه آن است که عناصر تشکیل دهندهٔ آن‌ها اغلب حماسی است. به عبارت دیگر واژگان و ترکیبات استفاده شده در صنایع ادبی، در حیطه زبان حماسی است.

٢-٣- بررسی شاخصه‌های واژگانی

بررسی واژگانی در این پژوهش از جنبه‌های گوناگون صورت گرفته است. نتایج این بررسی‌ها بدین شرح است:

الف) محسوس یا معقول بودن واژگان: شاید عمده‌ترین تفاوت زبان حماسی و غنایی در مبحث واژگان است. در زبان غنایی استفاده از واژگانی که برای معقولات و احساسات درونی استفاده می‌شوند، نظیر: غم، مهر، شرم، دل (ضد دل صنوبری)، آشنایی، دوستی، هوا و هوس، پری، مینو و غیره به‌شدت بالاست. برعکس در زبان حماسی واژگان عمدتا به محسوس دلالت دارند.

ب) نوع و جنس واژگان[1]: احمدی می‌گوید: برای قضاوت در باب واژگان و وارد کردن هر واژه در مدار زبان، یکی از مهم‌ترین اصول، توجه به مخاطبان و عناصر بیرونی زبان است. برخی از واژگان بر طبق سنت شعری و توسّعاً فرهنگی، جزء عناصر غنایی یا حماسی یک متن محسوب می‌شوند. مانند: عناصر و واژگان مرتبط با عشق، بزم و متعلقات آن. این موضوع با دیدگاه یاکوبسن (Jakobson) درباره «عامل مسلط» شباهت دارد. نظر وی این است که روح مسلط بر یک اثر، مسلط و دگرگون کننده سایر عناصر است(ر.ک: احمدی،١٣٧٠، ٧٨).

بر این اساس، شاعری که در نوع ادبی غنایی شعر می‌سراید، به مدد زبان و سنت ادبی و فرهنگی، در انتخاب و گزینش واژگان به بار معنایی و پس از آن چینش در محور جانشینی دقت فراوان می‌کند تا پیام منتقل شده متناسب با اهداف و ویژگی‌های زبان غنایی باشد. واژگان زبان غنایی دارای ویژگی‌های خاصی هستند. کلمات یا خود، بار عاطفی دارند و یا در ترکیب، این بار برآن‌ها تحمیل می‌شود. مثلا کلمه «گل» خود بار عاطفی دارد و می‌تواند هم به‌صورت مستقل و هم‌به‌صورت ترکیب جزو بالاترین بسامدهای واژگانی باشد. واژه «چنگ» که دارای معانی «دست،پنجه، نوعی ساز» هست، چنانچه مقصود غنایی داشته باشد، با ترکیباتی نظیر: ناله چنگ، نوای چنگ، چنگ ناهید،

[1]- مقصود از نوع و جنس واژگان در این پژوهش بررسی جنبه غنایی یا حماسی بودن واژه است.

خروش چنگ و غیره استفاده می‌شود. به‌طور کلی واژه‌هایی که مستقل یا در ترکیب، توان انتقال مفاهیم غنایی را نداشته باشند، بسیار کم استفاده می‌شوند.

این قاعده در زبان حماسی هم صادق است. بنابراین همان‌طور که زبان غنایی واژگان و ترکیبات خاص خود را دارد، زبان حماسه هم واژگان و تعابیری دارد که برخی مانند خالقی مطلق قدمت آن‌ها را به پیش از فردوسی رسانده‌اند (ر.ک: خالقی مطلق،۱۳۸۱: ۳۵۲). واژگان حماسی مانند: جنگاور، خون، گرز، پتک، خدنگ، افعی، عدو، فتح و غیره در شعر حماسی بسامد بالایی دارد.

این پژوهش با بررسی ۱۲۱ واژهٔ غنایی و ۱۲۱ واژهٔ حماسی و تکرار آن در کل منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری، به حدود ٥٨٤٠ واژه غنایی (٥٥ درصد) و ۳٥٥٠ واژه حماسی (٣٤ درصد) دست یافت. بنابراین آمار پراکندگی و بسامد واژگان غنایی بیش از واژگان حماسی است. البته، دامنهٔ استفاده از واژگان حماسی نیز گسترده است. به عبارت دیگر، بسامد و تکرار واژگان غنایی بیش از واژگان حماسی است. این آمار مؤیّد این نکته است که در عصر نزاری، شعرا، علی‌رغم همهٔ کوشش خود برای سرایش حماسه، آنچنان که شایسته و بایسته بوده است، نتوانستند از عهده سرایش آن برآیند. از نظر نوع و جنس واژگان، در این منظومه، تقدم با زبان غنایی است.

ج) کیفیت و تأثیرگذاری واژگان: این بخش شامل بررسی ترکیبات، کیفیت ساخت واژگان و تأثیرگذاری آن‌ها در دو زبان غنایی و حماسی می‌شود. نزاری در ساخت تعبیرات، ترکیبات و استفاده از واژگان غنایی نتوانسته ابداعی انجام دهد. او به پیروی از پیشینیان خود همان ترکیبات و غیره را استفاده کرده و در برخی موارد حتی در سطح پایین‌تری از آن‌ها در این مورد عمل کرده است.

اگرچه از واژگان غنایی استفاده شده و آنها بسامد بالایی دارند، ولی این واژگان تأثیرگذاری اندکی دارند و نتوانستند زبان منظومه را به سمت قطب غنایی سوق دهند علت این امر آنست که نزاری در ساخت ترکیبات و ابداعات شاعر صاحب سبکی

نیست. او از میراث شعرای دیگر استفاده می‌کند و براساس اوضاع روحی خود و شرایط اجتماعی عصـر، اقدام به تبع‌آزمایی در قالب مثنوی کرده است. برخی از ترکیبات غنایی مورد استفاده نزاری به شرح زیر است:

جدول ١- برخی ترکیبات غنایی منظومه ازهر و مزهر نزاری

ردیف	واژه غنایی	ترکیبات
١	گل	گلشـکر، گل‌خودرو، غنچه گل، گلستان، گلشن، گلبرگ، گل اندام، دامن گـل، گـل خنـدان، گلزار، گلنار، گلرخ، گل پژمرده، گلگون و غیره.
٢	بزم	بزم‌آرای، بزم شاهی.
٣	بت	بت لشکرشکن، بت چالاک، بت لاغرمیان، بت مهوش.
٤	عشق	گنج عشـق، هندوی عشـق، غم عشـق، جام عشق، برق عشق، لوح عشـق، هنگامه عشـق، بنای عشـق، شـورعشق، قضای عشق،محیط عشق، سوزعشق و غیره.
٥	ابرو	طاق ابرو، کمان ابرو.
٦	عاشق	عیاران عاشـق، حسـاب عاشـق، حصـارعاشـق، دین عاشـق، عاشق بیچاره وغیره .
٧	شکر	تنگ شکر، شکرریز، شکرلب، شکرنوش، شکرچیدن، شکرشکن.

سـایرترکیبـات غنـایی در این منظومـه نیز مـانند جدول بالا، ابتکار چندانی ندارد. همچنین در بـافت بیت نیز تأثیرگذاری ضـعیفی دارند. به‌طوری که نمی‌توان ترکیب را مهم و قابل توجه تلقی کرد:

کجـا آن تـازه گلبرگ شـکربـار شـکر چیدن ز گلبرگش به خروار

(نظامی، ١٣٨٨: ١٦٣)

به روی و رأی چون خورشید روشن به رنگ و بوی چون گلبرگ و گلشن

(نزاری، ١٣٩٤: ٣١١)

واژه «گلبرگ» در شعر هردو شاعر به کار رفته است. اما در شعر نظامی استعاره از لب معشوق است و توانسته با تبحر خاصی ترکیب را قدرتمند کند. از «گلبرگ شکر چیدن» و «گلبرگ تازه شکربار» قطب غنایی زبان را مستحکم‌تر کرده است ولی «رنگ گلبرگ» در شعر نزاری تاثیرچندانی بر زبان غنایی متن نداشته است.

جدول ٢- برخی ترکیبات حماسی در منظومه ازهرو مزهر نزاری

ردیف	واژه حماسی	ترکیبات
١	شمشیر	شمشیربازی، کمرشمشیرجوزا، باران شمشیر، نیش شمشیر، شمشیروداع، آوازه شمشیرتیز، شمشیرآفات وغیره .
٢	تیغ	عکس تیغ، تیغ گوهرآگین، حدّتیغ، تیغ عالم افروز، تیغ آشفته سر، تیغ براق، تیغ جهانسوز، تیغ آدمی‌خوار، تیغ آذرافروز، تیغ طعنه وغیره.
٣	لشکر	محیط لشکر، لشکراصفر، لشکرشکسته، لشکرقهارجرار، لشکرناپاک‌کیشان.
٤	شیر	شیرخشم آلود، زهره شیر، زن شیرنرافکن، شیرگرسنه، جنگ شیرکارزاری، پنجه شیران نشگتی، شیرعاجز، نره شیر طعمه اندوز، شیرگربز وغیره.
٥	گرگ	گرگ خون‌ریز، دندان گرگ، گرگ گرسنه گردن به‌زنجیر، گرگ آشتی، گرگ دربند.
٦	رزم	رزم گران، سلاح رزم بار، طناب رزم، بساط رزم، غبار‌رزم.
٧	خون	بحرخون، موج خون، جام پرخون، جوی خون، آس خون‌گردان، حنانه خون، وادی خون‌خوار، نعره خون‌ریز، گرداب خون، خونی جفت وغیره.

اما در زمینهٔ واژگان حماسی، نزاری عملکرد بهتری داشته است. لغات حماسی اگرچه تنها ٣٤ درصد کل واژگان را تشکیل می‌دهد ولی ازنظرکیفیت و تأثیرگذاری در سطح بالایی هستند.

سایرترکیبات حماسی این منظومه، همانند ترکیبات بالا، بیشتر ابداعی نزاری هستند و برقطب زبان حماسی اثر نیز تاثیرگذاری بالایی دارند و قطب حماسی زبان تقویت شده است.

٢-٣-١- نحو زبان

الف) چینش فعل: آهنگ بیت بیش از هر عاملی به چینش کلمات و نحو بیت یا مصراع بستگی دارد. از آنجا که نحو بیت به‌شدت تحت‌تأثیر فعل است، قرارگرفتن فعل می‌تواند، نقش تعیین کننده‌ای در این زمینه داشته باشد. در زبان حماسه، قرارگرفتن فعل در اول مصراع باعث کوبش و صلابت زبان و نیز آهنگ خیزان می‌شود (ر.ک: شمیسا،١٣٨٩: ١٠٣). اما در زبان غنایی نحو زبان متفاوت است. اصل در زبان غنایی نرمی و آهنگ افتان بیت یا مصراع است. به همین جهت چنانچه فعل در جمله محذوف نباشد، محل قرارگیری فعل یا اواسط مصراع است یا براساس چینش زبان فارسی، فعل در آخر مصراع واقع می‌شود که می‌تواند ردیف یا قافیه شود.

بنابر یافته‌های این پژوهش چینش فعل درمنظومه مذکور از زبان غنایی تبعیت می‌کند. معمولاً شاعر در ابیاتی که داستان را روایت می‌کند، چینش معمول زبان را دارد؛ امّا آنجا که به توصیف صحنه‌های جنگ و قهرمانان میدان نبرد، وصف عاشق و معشوق و فضاهای عاشقانه، توصیف شب و روز، طلوع وغروب خورشید وغیره می‌پردازد، زبانش ادبی شده و نحو زبان تغییر می‌کند (ر.ک: رحیمی و همکاران،١٣٩٧: ١٨٩). به همین جهت اگرچه زبان منظومه بیشتر به سمت قطب حماسی گرایش دارد ولی آهنگ جملات افتان شده است.

از سوی دیگر، کوبش لازم برای منظومه حماسی در اکثرابیات این منظومه دیده نمی‌شود. علت این امر آن است که سبک عراقی در اوج خود قراردارد واین سبک به زبان غنایی گرایش دارد. البته با افول روح حماسه در قرن هفتم هجری، غلبه عرفان و روح تقدیرگرایانه بر سیطره ادبیات فارسی (که نتیجه حمله مغول و نابودی کشور و تخریب شکوه ایرانی) مرتبط است. اگرچه نزاری تمام همت خود را صرف سرایش اثری حماسی با پس زمینه عربی کرده؛ ولی براساس اوضاع ادبیات در آن عصر به این مهم نائل نشده است و این اثر کمتر در ردیف منظومه‌های حماسی قرارمی‌گیرد.

ب) نوع فعل: معمولاً استفاده از فعل می‌تواند به شکل‌گیری زبان اثر کمک شایانی کند. از میان افعال زبان فارسی، فعل ساده به جهت ساختمان سهل‌تر امکان قرارگرفتن در هر کجای وزن بیشتر استفاده می‌شود. اما براساس اصل سادگی زبان در زبان حماسه، علی‌القاعده، میزان استفاده از فعل ساده باید در شعر حماسی بیشتر باشد؛ زیرا شاعر چنانچه در پی افعال مرکب باشد از بیان حماسه غافل می‌شود.

در کل منظومه و در بین افعال آشکار آن، میزان بسامد فعل ساده بسامد بالایی دارد. همچنین در زبان حماسی افعال پیشوندی مهم تلقی می‌شوند. زیرا پیشوند در افعال پیشوندی نقش تأکیدی دارد و دراکثر موارد اگر پیشوند از اصل فعل برداشته شود، تغییری در فعل ایجاد نمی‌شود. مانند: فروریختن، برافراختن، بربستن وغیره (ر.ک: پارساپور، ۱۳۸۳: ١٦٢). درواقع، پیشوند آهنگ فعل را از افتان به خیزان تغییر می‌دهد و برای ضرب آهنگ حماسه مناسب‌تر است. بسامد فعل پیشوندی در این منظومه پس از افعال ساده، بیشتر از افعال دیگر است. شاعر با افزایش افعال پیشوندی سعی کرده تا فضای حماسی را برای خواننده تداعی کند. این بسامد بالا موید نزدیکی زبان منظومه، به زبان حماسی است.

۲-٤- بررسی شاخصه‌های محتوایی

۱- برونگرایی

در شعر غنایی توجه به درون شاعر اهمیت فراوان دارد. جواری می‌گوید: آن‌گاه که بشر احساسات و آرزوهای خود را سرکوب شده یافت و جوابی از بیرون دریافت نکرد، به سوی درون‌گرایی رفت و از درون ریزش کرد و باعث به‌وجودآمدن نوعی از اشعار، به نام غنایی شد (ر.ک:جواری،۱۳۸۳: ۱۳۸). «ازنظر فکری شعر حماسی بیرون‌گرا و آرمانی است و شعر غنایی درون‌گرا و سوبژکتیو است. زیرا مسائل عاطفی مطرح می‌شود و عشق‌گراست نه عقل‌گرا» (شمیسا،۱۳۸۹: ۱۳٦).

از جمله شیوه‌هایی که میزان درون‌گرایی یا برون‌گرایی یک اثر را مشخص می‌کند، بسامد ضمایر است. شعر غنایی، از آن جهت که به منِ شاعر اهمیّت می‌دهد و بسامد تکرار ضمایر اول شخص مفرد در آن بالاست. برعکس زبان حماسی که سوم شخص است و زبان تعلیمی که دوم شخص را مدنظر دارد. «زبان شعر غنایی کاملا جنبه انفسی دارد و بیشتر از «من» شاعر سخن می‌گوید» (شمیسا،۱۳۸۸: ٦). ضمایر جمع هم به همین ترتیب دسته‌بندی می‌شوند و «ما» نشانه زبان غنایی و «شما» نشانه زبان حماسی به حساب می‌آید (ر.ک: مشتاق مهر و همکاران،۱۳۹۵: ۱۹۵).

یافته‌های این پژوهش به استفاده حدودا بیش از ۱۲۰۰ مرتبه از ضمایر «تو» و «شما» (حدود چهل درصد) در این کل منظومه اشاره دارد. این میزان برای ضمایر «من» و «ما» حدودا ۸۰۰ مرتبه (بیست و پنج درصد) است.

به صدجان دروفا با تو دویی نیست — مبین صورت که صورت معنوی نیست
ز تو بوی وفا داری نیاید — تو آنی کز تو این یاری نیاید
شما ای قوم، آخر شرم دارید — خدا و خلق را آزرم دارید
شما آنچه از شما آمد بکردید — کنون سوی وطن‌گه بازگردید

(نزاری، ۱۳۹٤: ۲٤، ۷۵، ۱۳۹، ۱٤٦)

بنابراین برونگرایی منظومه مذکور نیز از غلبه زبان حماسه حکایت دارد.

۲- جنسیت زبان

اصطلاح زبان زنانه یا زبان مردانه از سه منظر قابل بیان است:

الف) به اعتقاد شمیسا : تفاوت گفتاری گویندگان از حیث جنسیت که در نقد معاصر به آن پرداخته می‌شود (ر.ک: شمیسا،۱۳۸۹: ۳۳۱).

ب) ویژگی‌های زبانی در یک اثر از سوی شخصیت‌های زن و مرد.

ج) لطافت و نرمی بیان که از آن با عنوان زبان زنان یاد می‌شود (ر.ک: محمدابراهیمی و همکاران،۱۳۹۷: ۳۵). «در منظومه‌های غنایی یک نوع لطف و رقّت و زیبایی و گیرندگی زنانه مشهود می‌شود که درست مقابل اشعار و گفتار پهلوانی و مردانه و با صلابت است که از خواص منظومه‌های حماسی است» (صورتگر،۱۳٤۸: ۱۲۲).

بنابراین، شعر و زبان غنایی به مقتضای موقعیت می‌تواند زبان را به سمت قطب زنانه یا مردانه سوق دهد. اگر در تمجید یا در گفتگوی معشوق باشد، قطب زنانه فعال می‌شود و در ورای این موقعیت، زبان به فرم قبلی بازمی‌گردد. اما در زبان حماسی همواره قطب مردانه فعال است. حتی شخصیت‌های زن بشکلی مردوار وصف می‌شوند و چنانچه پرده‌نشین و منفعل باشند، توضیح و تصویر زنانهٔ آنها کمتر بیان می‌شود. زبان غنایی در مردانه‌ترین حالت ممکن، بشکل عادی زبان، جریان دارد، ولی برای قطب زنانه، از همهٔ امکانات خود استفاده می‌کند.

یافته‌های این پژوهش مؤیّد غلبه زبان مردانه در منظومهٔ مذکوراست. اگرچه این اثر برخلاف سنت شعر فارسی، زن را موجودی کمال‌یافته و باوفا معرفی می‌کند و او را هم‌سنگ با مردان می‌داند:

وفـای زن نـگـر ای مـرد آخـر　　نـمـی‌جـنـبـد دلـت زیـن درد آخر
زن مردانـه‌وش بـانگی بر او زد　　کـه از دود نـفـس، آتـش در او زد
(نزاری،۱۳۹٤: ۹۷و۲۱٦)

امّا همچنان، به زنان از دید مردانه نگاه می‌شـود. ازهر، بانوی این داستان، اگرچه به فرمان برادران و غسـان سـرفرود نمی‌آورد و همواره مخالفت خود با ازدواج اجباری را اعلام می‌کنـد؛ ولی همچنان، چهرهٔ زن منفعل و خانه‌نشـین را دارد، برخلاف شـیرین نظامی که زن فعّال داستان است.

۳- تخیل

در شـعر غنایی، بر خلاف حماسـه، شـاعر به جهت درون‌گرایی، از دنیای درون الهام می‌گیرد. همین علت، سبب می‌شود تا شاعرغنایی آنچه را حس می‌کند «بی کم و کاست بیـان کند و راه برای تخیل و دنیای بیرون محدود شـود» (ر.ک: جواری،۱۳۸۳: ۱۳۹). زرین‌کوب شعر و زبان غنایی را «متأثّر از حس» می‌داند و منشأ آن را درون بیان می‌کند. به همین جهت، درمنظومه‌های عاشـقانه، عرصـهٔ تخیل و اغراق‌ها را «تنگ» تصـورکرده است (ر.ک: زرین‌کوب،۱۳۷۲: ۱٤۳).

محدود بودن تخیل، باعث محدود شـدن اغراق‌های نمایشـی و حماسـه محور می‌شود. البته شـاعر غنایی هم در برخی موارد، برای بیان مسـائل مرتبط با زیبایی معشـوق، از مبالغه استفاده می‌کند، ولی بسامد آن بسیار محدود و اندک است.

بر اساس این پژوهش، درمنظومهٔ ازهر و مزهر نزاری حدبالایی از تخیل وجود دارد و تمام صحنه‌های جنگ، مشحون از اغراق‌ها و تخیلات فراوان است:

بزد یـک نعره و زد بر میـانش　　زمـانـه خـوانـد مـزهـر پـهلوانش
تنش یک نیمه بر روی زمین بود　　دگر نیم از تنش بر پشـت زین بود
(نزاری،۱۳۹٤: ۱۳۱)

علاوه بر این موارد، توصیفات دیگری نیز وجود دارد که اغراق و تخیل عنصر اصلی آن است. نمونهٔ دیگر، سفردریایی مزهر، ماجرای انداختن وی به دریا و اتفاقات جزیرهٔ بت‌پرستان است:

وگر همچون شما قومی درافتاد — نخستین روز خلعت‌ها فرستاد
دگر روز آن سگ نفرین‌نشانه — زند بر هر یکی صد تازیانه
کند روز دوم هم این علامت — بگیرد خون مجروحان تمامت
ز خون، لختی به دریا برفشانند — دگر، باقی به بالا برفشانند
چو شد روز سیوم مشتی ثعابین — کشند آن خستگان را بر عقابین
به پیش بت همه شب در نمازند — صباحی را کباب از مرده سازند....

(همان: ۳۲۰)

این موارد در منظومه‌های حماسی پیش از نزاری هم بسیار نادر است و براین اساس با زبان حماسه بیشتر سازگاری دارد.

٤- بسامد پایین حضور زنان و دختران

در ادب حماسی، زنان، تنها پرده‌نشینانی هستند که یا منفعل هستند و یا بسیار کم دیده می‌شوند. زنانی مانند: گردآفرید، فرنگیس، هما و جز آنها، در مقایسه با حضور و نقش‌آفرینی مردان، بسیار کم‌رنگ هستند. در عرفان نیز بسیار بندرت، حضور زنان دیده می‌شود. اما زبان و شعر غنایی مشحون از وجود فعال و پررنگ زنان است، زنانی که حتی اگر به مقدار کم هم در روند ماجرا و اشعار باشند؛ باز، تأثیرگذاری بالایی دارند.

در منظومه ازهر و مزهر زنانی نظیر ازهر، مادر مزهر، دختراصفر، صفیه و غیره در صحنه هستند؛ ولی هیچ‌کدام نقش مؤثّر و فعالی ندارند. درمقابل، مردانی نظیر: مزهر، غسان، عنبسه، شیبه، هلیل، امیردمشق، عوف عروه، صمصام، میمون ارقم، اصبع و غیره نقش کاربردی و مهم دارند.

ازنظر محتوایی نیز منظومه ازهر و مزهر نزاری به زبان حماسه نزدیک‌تر است.

۳- نتیجه‌گیری

برای مطالعه زبان یک اثر باید کلیه شاخصه‌های آوایی، بلاغی، واژگانی و محتوایی آن را بررسی کرد. نتایج این پژوهش با بررسی اسنادی-کتابخانه‌ای و تحلیل آماری داده‌ها براساس نظریه صورت‌گرایان به این شرح است:

۱-در زمینه وزن عروضی (هزج مسدس مقصور) و جنسیت (غنایی) واژگان منظومه ازهر و مزهر نزاری تابع زبان غنایی است.

۲- ازنظر ردیف، واج‌آرایی، فرآیندهای واجی، شاخصه‌های بلاغی و ادبی، محسوس بودن و تأثیرگذاری واژگان و شاخصه‌های محتوایی به زبان حماسه نزدیک‌تر است. ردیف در این اثر کم و ساده، بسامد آواهای انفجاری، تخفیف و تشدیدها بالاست.

۳- شاخصه‌های بلاغی نیز به ترتیب اغراق، تشبیه محسوس و مفصّل و استعاره مصرحه بیشترین استفاده را دارند.

٤- واژگان در این اثر، عمدتاً، محسوسات هستند و تأثیرگذاری واژگان حماسی به جهت ابداع و استفادهٔ بجا بالاست.

۵- شاخصه‌های محتوایی نظیر: برونگرایی (افزایش ضمایر «تو» و «شما»)، جنسیت مردانه زبان، حضور کم‌رنگ زنان و تخیل بالای توصیفات، با قواعد زبان حماسه برابری می‌کند. براساس آنچه بیان شد، زبان این منظومه به‌اختصار به شرح زیر است:

جدول ۳- نتایج اختصاری پژوهش

ردیف		ویژگی	زبان غنایی	زبان حماسی
شاخصه‌های آوایی و موسیقایی	۱	وزن عروضی	✓	
	۲	ردیف		✓
	۳	واج‌آرایی		✓
	٤	فرآیندهای واجی		✓
شاخصه‌های بلاغی و ادبی	٥	اغراق، تشبیه، استعاره وغیره		✓
شاخصه‌های واژگانی	٦	محسوس یا معقول		✓
	۷	جنسیت	✓	
	۸	کیفیت و تأثیرگذاری		✓
شاخصه‌های محتوایی	۹	برونگرایی، جنسیت مردانه زبان، تخیلی بودن، بسامد کم زنان		✓

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، چ۹. تهران: مرکز.

۲. بای‌بوردی، چنگیز غلامعلی (۱۳۷۰)، زندگی و آثار نزاری، ترجمه مهناز صدری، تهران: علمی.

۳. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳)، مقایسه زبان غنایی و حماسی با تکیه بر خسرو وشیرین و اسکندرنامه نظامی، تهران: دانشگاه تهران.

٤. جواری، محمدحسین (۱۳۸۳)، انواع ادبی، تبریز: یاس نبی.

۵. حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۷٤)، آواشناسی(فونتیک)، تهران: آگاه.
٦. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، درآمدی بر اندیشه و هنرفردوسی، چ۲، تهران: ناهید.
۷. خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۱)، نگاهی به هزاربیت دقیقی و سنجش با سخن فردوسی، در کتاب سخن‌های دیرینه، به‌کوشش علی دهباشی، تهران: افکار.
۸. رستگارفسایی، منصور(۱۳۵۳)، تصویرآفرینی در شاهنامه، شیراز: دانشگاه شیراز.
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، چ٤، تهران: نی.
۱۰. سعدی، مصلح‌الدّین (۱۳۸۱)، کلّیّات، به اهتمام محمدعلی فروغی، چ دوازدهم، تهران: امیرکبیر.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹). صورخیال در شعرفارسی، چ۱۲، تهران: آگاه.
۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، کلیات سبک‌شناسی، چ۳، تهران: میترا.
۱۳. _____ (۱۳۸۹)، انواع ادبی، چ۵، تهران: میترا.
۱٤. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس.
۱۵. صفوی،کورش (۱۳۸۳). از زبانشناسی به ادبیات، نظم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۱٦. صورتگر، لطفعلی (۱۳٤۸)، منظومه‌های غنایی ایران، چ۲، تهران: ابن‌سینا.
۱۷. مدرسی، حسین (۱۳۸٤)، فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی، تهران: سمت.
۱۸. نزاری قهستانی (۱۳۹٤)، مثنوی ازهر و مزهر، به‌کوشش محمود رفیعی، تهران: هیرمند.
۱۹. نقوی، نقیب (۱۳۸٤)، شکوه سرودن (بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایه قافیه و ردیف)، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

ب) مقاله‌ها

۱. بهادری، محمدجلیل و شیری، علی اکبر(۱۳۹۲)، «نقش و کارکرد آواها در شعرفارسی (با بررسی شعرحافظ)»، زیباشناسی ادبی، دوره٤، ش۱۷، صص۸٤-۱۱۷.

۲. پویان، مجید (۱۳۹۱)، «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موریس گرامون»، بهارادب، س۵، ش۳، صص۳۹-٤٥.
۳. ذاکری، گیتا و همکاران (۱۳۹٦)، «آوا و معنا در شاهنامه»، مجله شعرپژوهی (بوستان ادب)، س۹، ش۱، بهار، پیاپی۳۱، صص۹۸-۱۲۰.
٤. رحیمی، سیدمهدی و همکاران (۱۳۹۷)، «تحلیل سبکی لایهٔ نحوی منظومه ازهر و مزهر نزاری قهستانی»، دوفصلنامه علمی و پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، س۹، ش۱۸، پاییز و زمستان، صص ۱٦٥- ۱۹۱.
٥. شهبازی، اصغر و ملک ثابت، مهدی(۱۳۹۰)، «الگوی بررسی زبان حماسی»، فصل‌نامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش۲٤، بهار، صص ۱٤۳-۱۷۹.
٦. مشتاق مهر، رحمان و سردار بافکر (۱۳۹٥)، «شاخص‌های صوری و محتوایی ادب غنایی»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، س۱٤، ش۲٦، بهار و تابستان، صص ۱-۲۸.
۷. ناتل خانلری، پرویز (۱۳٤۷)، زبان شعر، مجله سخن، دوره ۱۸، آبان، صص ۲٤۸-۲٥۸.

ج) پایان‌نامه

۱. محمدابراهیمی، آسیه و همکاران (۱۳۹۷)، تبیین زبان غنایی در منظومه خسرو وشیرین نظامی و نظایرآن، رساله دکترا، به راهنمای: دکتر حسین آقاحسینی دهاقانی، دانشگاه اصفهان: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.

د) منابع لاتین

1. Hinton, Nicholas (1994), Sound Symbolism, Cambridge: Cambridge University Press.
2. Janis, B, Nuckolls (1999), Annuall Review of Anthropology, Vol. 28.
3. Tesur, Reuven (1992), What Makes Sound Patterns Experessive?, Duke University Press.