

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 Aghahosaini¹

Professor of Persian languages and literature, 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 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

فصلنامه علمی کاوش نامه

سال بیست و دوم، بهار ۱۴۰۰، شماره ۴۸

صفحات ۷۷-۴۹

DOR: [20.1001.1.17359589.1400.22.48.2.2](https://doi.org/10.1001.1.17359589.1400.22.48.2.2)

بررسی زبان در منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری قهستانی* (مقالهٔ پژوهشی)

پروانه صانعی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

دکتر حسین آقاسینی^۱

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

دکتر سید مرتضی هاشمی

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان

چکیده

نزاری قهستانی (۶۴۵ - ۷۲۱ هـ ق) شاعر سده های هفتم و هشتم هجری است. وی در روستای فوداج از توابع بیرجند به دنیا آمد و در همانجا درگذشت. دربارهٔ دلیل تخلص وی اختلاف نظر وجود دارد؛ برخی سبب تخلص وی را به نزاری، لاغری و ضعیفی وی یا انتساب او به نزارمستنصر بن اسماعیل می‌دانند (ر.ک: صفا، ۱۳۷۸: ۷۳۴). نزاریه یکی از فرقه‌های اسماعیلیه است که پس از مرگ المستنصر بالله، در ایران و سرزمین‌های خلافت شرقی شکل گرفته است. چنین به نظر می‌رسد که یکی از دلایل بی‌توجهی به او و آثارش، مذهب او باشد. اثر مهم نزاری منظومه ازهر و مزهر است. از آنجا که «در هیچ‌یک 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 از یک سال به نظم درآمده است. این مثنوی، داستانی عاشقانه است و به نظر

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۱۴

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۲۸

^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- مقدمه

خلاصه 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 یکدیگر می‌رسند.

۱-۱- شرح و بیان مسأله پژوهش

شناخت نوع ادبی هر اثر، در مطالعات ادبی بسیار حائز اهمیت 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 حیطة 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 قرار می‌گیرد.

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

در زمینهٔ پژوهش بر روی منظومهٔ ازهر و مزهر تنها دو پژوهش انجام شده است:

۱- حسن بساک و فاطمه بیگم سیدعصایی، «مقایسهٔ وامق و عذرای ظهیری کرمانی و ازهر و مزهر 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 از این جمله است. شجاعت وامق و شکست‌های مزهر و تفاوت طریقه آشنایی از وجوه افتراق دو منظومه دانسته شده است.

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. چنین 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- اهمیت و ضرورت پژوهش

اهمیت و ضرورت این پژوهش از آن جهت است که منظومه‌ی 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 و سایر پژوهشگران با دلایل متقن به زبان حماسی اثر پی ببرند.

۱-۴- شیوه پژوهش

شیوه‌ی این پژوهش اسنادی- کتابخانه‌ای همراه با تحلیل آماری براساس استقرای تام 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، علی محمدحقیق‌شناس، زرقانی و شفیع کدکنی)، نوع زبان در منظومه ازهر و مزهر تعیین می‌شود. همچنین، در زمینه‌ی 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 قرار می‌گیرد. 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: ۲۴).

۲- بحث و بررسی

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

ذوق و قریحهٔ شاعر برای بروز خود نیاز به لوازمی دارد تا از آنها استفاده کند و این ذوق و قریحه را در جایگاه صحیح خود بروز دهد. از جمله مهم‌ترین ابزار، انتخاب نوع وزن عروضی مناسب است. وزن عروضی می‌تواند انواع حالات و انفعالات را از شاعر به مخاطب القا کند و مخاطب را با شعر همراه سازد. تبحر شاعر پیش از آن که در سرودن کلمات مشخص شود، در انتخاب نوع وزن عروضی و هماهنگی آن با محتوای شعر تعیین می‌شود. چنانچه این همخوانی محتوا و وزن رعایت نشود، اثر هرچند هم قوی و محکم باشد، نمی‌تواند در مخاطب تأثیرگذار و در نتیجه، مقصود شاعر کمتر حاصل می‌شود. 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 ضرب آهنگ سنگین و برخی با ضرب آهنگ شاد و سبک فضای شعر را با نوع ادبی تطبیق می‌دهند. «همیشه تالیفی از الفاظ که در آنها شماره نسبی هجاهای کوتاه از هجاهای بلند بیشتر باشد، حالت عاطفی شدیدتر و مهیج‌تری را القا می‌کند و به عکس برای حالات ملایم‌تر که مستلزم تأنی و آرامش هستند، وزن‌هایی به‌کار می‌روند که هجای بلند در آن بیشتر باشد» (خانلری، ۱۳۴۷: ۲۵۷).

از نظر وزن عروضی مثنوی ازهر و مزهر در وزن هزج مسدس مقصور سروده شده است. هزج به معنی آواز طرب‌انگیز و سرود مفرح است. اوزان این بحر با اشعار عمدتاً عاطفی یا طربناک مناسبت دارد و از خوش‌آهنگ‌ترین اوزان فارسی است (ر.ک: مدرسی، ۱۳۸۴: ۳۲۳). در بحر هزج سالم، تعداد هجاهای کشیده سه برابر هجای کوتاه است (مفاعیلن). این افزایش هجای به میزان سه برابر، افزایش آرامش در این بحر و تأنی بیشتر شاعر بر روی مضامین را در پی دارد. اما 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 می‌آفریند 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، ۱۳۸۴: ۱۸۰). ردیف‌های بلند و زیاد، جوش و جان‌حماسه را می‌گیرند و در اثر کمبود جا، شاعر مجبور به اضافه‌حشو و زواید در ابیات بعد می‌شود (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۸۳: ۴۴۳). اما ردیف در زبان غنایی عنصر حیاتی محسوب می‌شود. زیرا زبان غنایی به‌شدت وابسته به تأثیر موسیقایی ابیات است و ردیف بیش از هر عنصر دیگر می‌تواند خاصیت موسیقایی شعر را افزایش دهد.

بنابر پژوهش حاضر کم‌تر از چهل درصد از کل منظومه ازهر و مزهر (۴۰۴۲ 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، ۱۳۹۴: ۱۵۵ و ۱۹۹ و ۳۴۴)

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 از یکدیگر 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: «صداهاى زبان از دو دیدگاه مورد مطالعه قرار می‌گیرند، اگر از جهت چگونگی تولید و مشخصات فیزیکی مورد بررسی قرار بگیرند، 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، ۱۳۷۴: ۱۶). 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 ۴- افزایش موسیقی ۵- ایجاد انسجام (ر.ک: بهادری و شیری، ۱۳۹۲: ۹۰).

بعضی از پژوهشگران مدعی هستند که آوای زبان، واحدهایی بی‌معنا نیستند و میان آوا و معنا رابطه مستقیمی وجود دارد (هیتن (Hinton)، ۱۹۹۴): «آواها همانند دیگر عناصر زبان می‌توانند دارای معنا باشند» (جنیس و نکولس (Janis B. Nuckolls)، ۱۹۹۹: ۲۲۵). موریس گرامون (Maurice Grammont) معتقد است، 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 درباره 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، ۱۳۹۱: ۳۸-۴۰).

ادبیات شناختی مدعی است که بعضی آواها ذاتاً انتقال‌دهنده یا دربردارنده معنا هستند و این توانایی در اختیار شاعران قرار دارد. 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)، ۱۹۹۲). «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، ۱۳۴۷: ۲۴۸). 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 به‌طور طبیعی 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 می‌شوند. این خصوصیات می‌تواند به‌طور آگاهانه یا ناآگاهانه در نشان دادن منظور یا احساس شاعر و گوینده مؤثر باشد (ر.ک: بهادری و شیر، ۱۳۹۲: ۹۳). مثلاً:

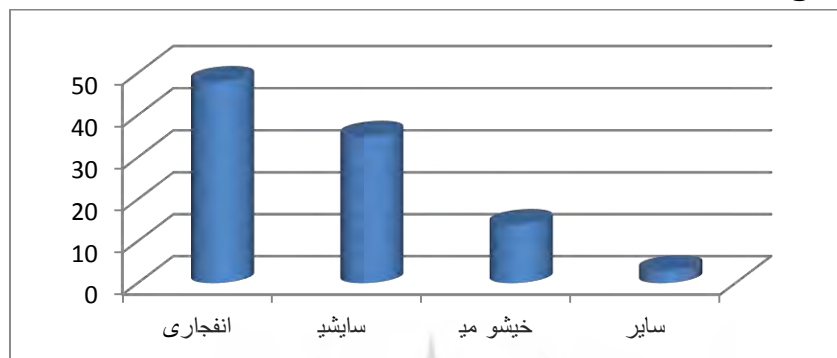
ای ساریان آهسته ران کارام جانم می‌رود و آن دل که با خود داشتم با دلستانم می‌رود
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۰۸)

بسامد 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 آوای سایشی بر سایر آواها تقدم دارند و این از تأثیر آرام‌بخش این آواها گرفته شده است. «سایشی‌ها، صدای سایش و صغیری دارند و با دمش نرم همراه هستند. همخوان‌های لرزشی و روان نیز به نرمی بر زبان جاری می‌شوند و کیفیت لیزی، لغزش و سیالی را تداعی می‌کنند» (ذاکری و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱۳). اما در زبان حماسی آوای انفجاری و انسدادی بیشتر مورد استفاده قرار می‌گیرند. این آواها باعث می‌شوند تا احساسات حاصل از هیجان و صلابت به خوبی منعکس شوند. «همخوان‌های انسدادی به هنگام تلفظ مستلزم خروج ناگهانی هوا با فشار به خارجند و وجود پیچی این همخوان‌ها سبک را منقطع نشان می‌دهد. بنابراین در بیان اصوات خشک و مکرر به‌کار می‌روند و در نتیجه لحنی را می‌آفرینند که به شدت مناسب حماسه است.

احساساتی که انسان را به نفس نفس می‌اندازد، هیجانات تند و تکان‌دهنده مثل: خشم مفرط، تردید، آشفتگی درونی و ذهنی، طنز نیشدار و خشن بیشتر در حماسه کاربرد دارد. ازدحام همخوان‌های انسدادی که همانا کوبندگی و استواری و طنطنه لحن را در پی دارد، در میدان‌های رزم استفاده می‌شود» (همان: ۱۱۵). زبان غنایی به نسبت زبان حماسی، باید نرم‌تر، رساتر و ملایم‌تر باشد. صدای «زیر» آلات موسیقی که در مجالس موسیقی نواخته می‌شوند، در مقایسه با صدای «بم» طبل، کوس و درای این واقعیت را تأیید می‌کند. در شعر غنایی نیز آوای انفجاری کمتر می‌تواند کاربرد داشته

باشد (ر.ک: پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۵۸). براساس این دیدگاه، آواهای منظومه‌ ازهر و مزهر بدین شرح است:



نمودار بسامد آواها در منظومه‌ ازهر و مزهر نزاری

بر اساس این نمودار، میزان آواهای انفجاری (انسدادی) بیش از دیگر آواهاست. این آمار بیانگر تسلط روح حماسه بر موسیقی این مثنوی است. این آواها در بیان اصوات خشک و مکرر به کار می‌روند و در نتیجه، لحنی را می‌آفرینند که به شدت مناسب حماسه است. کاهش آواهای سایشی 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 تشدیدها به جهت ایجاد آواست. این نوع فرآیندواجی در زبان غنایی چندان کاربردی ندارد، ولی در زبان حماسی به فراخور زمان سرایش، وزن و محتوا از فرآیندهای واجی استفاده می‌شود. این استفاده به جهت ایجاد شدت در موسیقی، القای پیام و غیره است (ر.ک: شهبازی و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۵۷).

در کل منظومهٔ ازهر و مزهر ۷۰۳ مورد (هفت درصد) تخفیف و ۱۶۸ مورد (دو درصد) مشددکردن به چشم می خورد. نمونه‌های زیر مؤید این نکته است که شاعر با این فرآیندهای واجی در پی انتقال مفهوم خاصی بوده است:

گرفتند از هوا اندک حیاتی ز نو سرشان شد امید نجاتی
(نزاری، ۱۳۹۴: ۲۷۵)

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

مکن با عشق گستاخی بهش باش چه جای منطوق است آنجا خمش باش
(همان: ۲۸۵)

تخفیف در این بیت نیز باعث برجسته‌سازی هشدار بیت و افزایش انتقال مفهوم پیام بیت (تقابل عشق و عقل) شده است. بنابراین منظومه ازهر و مزهر از نظر فرآیندهای واجی به زبان حماسه نزدیک‌تر است.

۲-۲- بررسی شاخصه‌های بلاغی و ادبی

در زمینه 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: استعاره، تشبیه، کنایه، ایهام و غیره سبب می‌شود تا زبان غنایی برخلاف زبان حماسی دارای سطح زبانی دشوار باشد. چنانچه شاعری مانند نظامی به استفاده از صنایع و خلاقیت در آن‌ها علاقه‌مند باشد، این سطح به بالاترین حد زیبایی و دشواری می‌رسد. صنایع ادبی این مجال را به شاعر می‌دهند تا اطناب ایجاد کند و در توصیفات خود تمام جزئیات را مطرح نماید.

شعر غنایی از آنجا که شعری توصیف 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 شعرا تا جایی درگیر توصیف و استفاده از صنایع ادبی می‌شوند که اصل روایت یا مقصود فراموش می‌گردد. اما در زبان حماسی به گفته اغلب محققان از جمله شفیعی کدکنی به علت فضای خاص اساطیری و حماسی، نفس حوادث دارای غرابت و پیچیدگی است و اگر سراینده بخواهد با تصویری که نیازمند تأمل است، خواننده را درگیر کند از صراحت و روشنی کلام او کاسته می‌شود (ر.ک: شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۴۵۲). همچنین، حماسه دارای ایجاز است و از میان آرایه‌های ادبی بیشتر تشبیهات محسوس به محسوس، استعارات، کنایات و مجازها وجود دارند (ر.ک: رستگارفسائی، ۱۳۵۳: ۵۵).

صنایع ادبی منظومه‌ ازهر و مزهر بدین شرح است:

۱- اغراق: در زبان غنایی اغراق چندان جایگاهی ندارد. تنها مبالغه در زیبایی معشوق است که معمولاً تابع سنت‌های ادبی عصر شاعر است. اما در زبان حماسه این صنعت تا حد غلو ارتقا پیدا می‌کند. «اغراق جزو ذاتیات حماسه است» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۹۶). البته شعر هرچه از قرن ۴ هـ و حماسه‌سرایی فردوسی فاصله می‌گیرد، اشعار حماسی به جهت آمیختگی با ابیات غنایی، قدرت و صلابت خود را ازدست می‌دهند. تاجایی که در حد مبالغه تنزل پیدا می‌کنند. اثری مانند ازهر و مزهر که دارای صحنه‌های حماسی فراوانی است در بیشتر موارد، صلابت، فخامت و کوبندگی حماسه را ندارد:

به کف در، نیزه قاهر چو ثعبان به میدان رفت چون پاکیزه لعبان
برآورد از جگر چون رعد، بانگی که صد جان در صف عشاق دانگی

(نزاری، ۱۳۹۴: ۱۳۵ و ۲۵۷)

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

شده و نمی‌تواند، فخامت حماسه را به مخاطب منتقل کند. در بیش از ۷۰ درصد کل ابیات این منظومه، نکته فوق دیده می‌شود.

چو درمیدان به یکدیگر رسیدند چو شیر شرزه بر هم می‌غریزند
(همان: ۱۲۹)

این بیت نیز اگرچه تمام شرایط ابیات حماسی را رعایت کرده است، اما نحو زبان به شکل غنایی (آمدن فعل در انتهای جمله) است و نتوانسته مقصود حماسه را کاملاً برآورده کند. به این ترتیب در حد بیت مبالغه‌آمیز است.

براساس این پژوهش، در منظومه ازهر و مزهر بیش از هفتاد درصد کل ابیات از انواع اغراق، مبالغه و غلو استفاده شده 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- تشبیه: در زبان غنایی به جهت تکلف و پیچیدگی زبان، تقدم صنعت بلاغی از آن استعاره است. پس از آن، تشبیه مهم‌ترین صنعت محسوب می‌شود. البته در بین انواع تشبیه نیز اضافه تشبیهی، تشبیه بلیغ و تشبیه تفضیل در صدر اهمیت قرار دارند. اگرچه نسبت به دوره، سبک و دید شاعر این موارد می‌تواند کم و زیاد شود ولی براساس ذات زبان غنایی که پیچیدگی و تکلف است، در تشبیه نهایت تکلف در اضافه تشبیهی و تشبیه بلیغ دیده می‌شود. زیرا تشبیه مفصل با دارا بودن تمام ارکان، تشبیه مجمل و موکد با داشتن حداقل سه جزء نمی‌توانند مخاطب را درگیر شعر و زبان نگهدارند. در زبان حماسی بیشترین بسامد استفاده از تشبیه، تشبیه محسوس به محسوس است. زیرا باعث تحرک و پویایی تصاویر می‌شود. همچنین برخلاف زبان غنایی تشبیه مفصل و مجمل بسیار کاربرد دارد.

بر اساس این پژوهش، تعداد تشبیهات مفصل و مجمل به حدود ۶۰۰ 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، مفصل، مضمّر 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
هلایل منهزم از قهر و تشویر چو گرگی گرسنه گردن به زنجیر
چو در میدان به یکدیگر رسیدند چو شیر شرزه بر هم می‌گریزند
(نزاری، ۱۳۹۴: ۱۲۰ و ۱۸۱ و ۲۰۳ و ۷۰)

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 مؤید غلبه 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 ادعای یکسانی استعاره در برابر ادعای مشابهت و هم‌شکلی در تشبیه، از تخیل بیشتری برخوردار است 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، بیشتر باعث 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، ۱۳۸۹: ۹۶)؛ از این رو، نباید حماسه‌سرا با استعاره‌های پیچیده ذهن خواننده را از اصل ماجرا دور کند. 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 عباس
(نزاری، ۱۳۹۴: ۱۸۸)

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

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

مجاز:

چو پیلی مست عشق، آشفته برخاست میان بریست و رخس پیلتن خواست
(نزاری، ۱۳۹۴: ۹۳)

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: ۵۲)

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

۲-۳- 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 دل‌سنوبری)، آشنایی، دوستی، هوا و هوس، پری، مینو و غیره به‌شدت بالاست. برعکس در زبان حماسی واژگان عمدتاً به محسوس دلالت دارند.

ب) نوع و جنس واژگان^۱: 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 توسعاً 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 دگرگون‌کننده سایر عناصر است (ر.ک: احمدی، ۱۳۷۰، ۷۸).

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 جانیشینی 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 بر آن‌ها تحمیل می‌شود. مثلاً کلمه «گل» خود بار عاطفی دارد و می‌تواند هم به‌صورت مستقل و هم به‌صورت 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،

^۱ - 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 تعبیری 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 واژه غنایی و ۱۲۱ واژه حماسی و تکرار آن در کل منظومهٔ ازهر و مزهر نزاری، به حدود ۵۸۴۰ واژه غنایی (۵۵ درصد) و ۳۵۵۰ واژه حماسی (۳۴ 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 مؤید 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 عصر، اقدام به تبع‌آزمایی در قالب مثنوی کرده است. برخی از ترکیبات غنایی مورد استفاده نزاری به شرح زیر است:

جدول ۱- برخی ترکیبات غنایی منظومه ازهر و مزهر نزاری

ترکیبات	واژه غنایی	ردیف
گلشکر، گل خودرو، غنچه گل، گلستان، گلشن، گلبرگ، گل اندام، دامن گل، گل خندان، گلزار، گلنار، گلرخ، گل پژمرده، گلگون و غیره.	گل	۱
بزم‌آرای، بزم‌شاهی.	بزم	۲
بت لشکرشکن، بت چالاک، بت لاغرمیان، بت مهوش.	بت	۳
گنج عشق، هندوی عشق، غم عشق، جام عشق، برق عشق، لوح عشق، هنگامه عشق، بنای عشق، شورعشق، قضای عشق، محیط عشق، سوزعشق و غیره.	عشق	۴
طاق ابرو، کمان ابرو.	ابرو	۵
عیاران عاشق، حساب عاشق، حصارعاشق، دین عاشق، عاشق بیچاره و غیره .	عاشق	۶
تنگ شکر، شکرریز، شکرلب، شکرشوش، شکرچیدن، شکرشکن.	شکر	۷

سایر ترکیبات غنایی در این منظومه نیز مانند جدول بالا، ابتکار چندانی ندارد. همچنین در بافت بیت نیز تأثیرگذاری ضعیفی دارند. به طوری که نمی‌توان ترکیب را مهم و قابل توجه تلقی کرد:

کجا آن تازه گلبرگ شکربرار شکر چیدن ز گلبرگش به خروار

(نظامی، ۱۳۸۸: ۱۶۳)

به روی و رأی چون خورشید روشن به رنگ و بوی چون گلبرگ و گلشن
(نزاری، ۱۳۹۴: ۳۱۱)

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 شکر بار» قطب غنایی زبان را مستحکم‌تر کرده است ولی «رنگ گلبرگ» در شعر نزاری تاثیر چندانی بر زبان غنایی متن نداشته است.

جدول ۲- برخی ترکیبات حماسی در منظومه ازهر و مزهر نزاری

ردیف	واژه حماسی	ترکیبات
۱	شمشیر	شمشیربازی، کمرشمشیرجوزا، باران شمشیر، نیش شمشیر، شمشیروداع، آوازه شمشیرتیز، شمشیرآفات و غیره.
۲	تیغ	عکس تیغ، تیغ گوهرآگین، حدتیغ، تیغ عالم افروز، تیغ آشفته سر، تیغ براق، تیغ جهانسوز، تیغ آدمی‌خوار، تیغ آذرافروز، تیغ طعنه و غیره.
۳	لشکر	محیط لشکر، لشکراصففر، لشکرشکسته، لشکر قهارجرار، لشکر ناپاک‌کیشان.
۴	شیر	شیرخشم آلود، زهره شیر، زن شیرنرافکن، شیرگرسنه، جنگ شیرکارزاری، پنجه شیران نشگتی، شیرعاجز، نره شیر طعمه اندوز، شیرگریز و غیره.
۵	گرگ	گرگ خون‌ریز، دندان‌گرگ، گرگ گرسنه گردن به‌زنجیر، گرگ آشتی، گرگ دربند.
۶	رزم	رزم گران، سلاح رزم بار، طناب رزم، بساط رزم، غباررزم.
۷	خون	بحرخون، موج خون، جام پر خون، جوی خون، آس خون‌گردان، حنانه خون، وادی خون‌خوار، نعره خون‌ریز، گرداب خون، خونی جفت و غیره.

اما در زمینه واژگان حماسی، نزاری عملکرد بهتری داشته است. لغات حماسی اگرچه تنها ۳۴ درصد کل واژگان را تشکیل می‌دهد ولی از نظر کیفیت و تأثیرگذاری در سطح بالایی هستند.

سایر ترکیبات حماسی این منظومه، همانند ترکیبات بالا، بیشتر ابداعی نزاری هستند و بر قطب زبان حماسی اثر نیز تأثیرگذاری بالایی دارند و قطب حماسی زبان تقویت شده است.

۲-۳-۱- 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 به شدت تحت تأثیر فعل است، قرار گرفتن فعل می‌تواند، نقش تعیین کننده‌ای در این زمینه داشته باشد. در زبان حماسه، قرار گرفتن فعل در اول مصراع باعث کوبش و صلابت زبان و نیز آهنگ خیزان می‌شود (ر.ک: شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۰۳). 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 در منظومه مذکور از زبان غنایی تبعیت می‌کند. معمولاً شاعر در ابیاتی که داستان را روایت می‌کند، چینش معمول زبان را دارد؛ اما آنجا که به توصیف صحنه‌های جنگ و قهرمانان میدان نبرد، وصف عاشق و معشوق و فضاهای عاشقانه، توصیف شب و روز، طلوع و غروب خورشید و غیره می‌پردازد، زبان ادبی شده و نحو زبان تغییر می‌کند (ر.ک: رحیمی و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۸۹). 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 اکثریات این منظومه دیده نمی‌شود. علت این امر آن است که سبک عراقی در اوج خود قرار دارد و این 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 قرار می‌گیرد.

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 در اکثر موارد اگر پیشوند از اصل فعل برداشته شود، تغییری در فعل ایجاد نمی‌شود. مانند: فروریختن، برافراختن، بریستن و غیره (ر.ک: پارساپور، ۱۳۸۳: ۱۶۲). در واقع، 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 مویذ نزدیکی زبان منظومه، به زبان حماسی است.

۲-۴- 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 به‌وجود آمدن نوعی از اشعار، به نام غنایی شد (ر.ک: جواری، ۱۳۸۳: ۱۳۸). «از نظر فکری شعر حماسی بیرون‌گرا و آرمانی است و شعر غنایی درون‌گرا و سوپژکتیو است. زیرا مسائل عاطفی مطرح می‌شود و عشق‌گراست نه عقل‌گرا» (شمیسا، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

از جمله شیوه‌هایی که میزان درون‌گرایی یا برون‌گرایی یک اثر را مشخص می‌کند، بسامد ضمائر است. شعر غنایی، از آن جهت که به من شاعر اهمیت می‌دهد و بسامد تکرار ضمائر 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 کاملاً جنبه انفسی دارد و بیشتر از «من» شاعر سخن می‌گوید» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶). ضمائر 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 حدوداً بیش از ۱۲۰۰ مرتبه از ضمائر «تو» و «شما» (حدوداً ۴۰ درصد) در این کل منظومه اشاره دارد. این میزان برای ضمائر «من» و «ما» حدوداً ۸۰۰ مرتبه (بیست و پنج درصد) است.

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

(نزاری، ۱۳۹۴: ۲۴، ۷۵، ۱۳۹، ۱۴۶)

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 رقت 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، ۱۳۴۸: 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 زنانه 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 مؤید غلبه زبان مردانه در منظومهٔ مذکور است. اگرچه این اثر برخلاف سنت شعر فارسی، زن را موجودی کمال‌یافته و باوفا معرفی می‌کند و او را هم‌سنگ با مردان می‌داند:

وفای زن نگر ای مرد آخر نمی‌جنبد دلت زین درد آخر
زن مردانه‌وش بانگی بر او زد که از دود نفس، آتش در او زد
(نزاری، ۱۳۹۴: ۹۷ و ۲۱۶)

اما همچنان، به زنان از دید مردانه نگاه می‌شود. ازهر، بانوی این داستان، اگرچه به فرمان برادران و غسان سرفروود نمی‌آورد و همواره مخالفت خود با ازدواج اجباری را اعلام می‌کند؛ ولی همچنان، چهره زن منفعل و خانه‌نشین را دارد، برخلاف شیرین نظامی که زن فعال داستان است.

۳- تخیل

در شعر غنایی، بر خلاف حماسه، شاعر به جهت درون‌گرایی، از دنیای درون الهام می‌گیرد. همین علت، سبب می‌شود تا شاعر غنایی آنچه را حس می‌کند «بی کم و کاست بیان کند و راه برای تخیل و دنیای بیرون محدود شود» (ر.ک: جواری، ۱۳۸۳: ۱۳۹). زرین‌کوب شعر و زبان غنایی را «متأثر از حس» می‌داند و منشأ آن را درون بیان می‌کند. به همین جهت، در منظومه‌های عاشقانه، عرصه تخیل و اغراق‌ها را «تنگ» تصور کرده است (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۴۳).

محدود بودن تخیل، باعث محدود شدن اغراق‌های نمایشی و حماسه محور می‌شود. البته شاعر غنایی هم در برخی موارد، برای بیان مسائل مرتبط با زیبایی معشوق، از مبالغه استفاده می‌کند، ولی بسامد آن بسیار محدود و اندک است.

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

بزد یک نعره و زد بر میانش زمانه خواند مزهر پهلوانش
تنش یک نیمه بر روی زمین بود دگر نیم از تنش بر پشت زین بود
(نزاری، ۱۳۹۴: ۱۳۱)

علاوه بر این موارد، توصیفات دیگری نیز وجود دارد که اغراق و تخیل عنصر اصلی آن است. نمونهٔ دیگر، سفر دریایی مزره، ماجرای انداختن وی به دریا و اتفاقات جزیرهٔ بت پرستان است:

وگر همچون شما قومی در افتاد	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	صبحی 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.

۴- 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 مزره زنانی نظیر ازهر، مادر مزره، دختر اصف، صفیه و غیره در صحنه هستند؛ ولی هیچ‌کدام نقش مؤثر و فعالی ندارند. درمقابل، مردانی نظیر: مزره، غسان، عنبسه، شبیه، هلیل، امیردمشق، عوف عروه، صمصام، میمون ارقم، اصبع و غیره نقش کاربردی و مهم دارند.

از نظر محتوایی نیز منظومه ازهر و مزره 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- از نظر 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 عراق، تشبیه محسوس و مفصل و استعاره مصرحه بیشترین استفاده را دارند.

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

۵- شاخصه‌های محتوایی نظیر: برونگرایی (افزایش ضمائر «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

زبان حماسی	زبان غنایی	ویژگی	ردیف
	✓	وزن عروضی	۱
✓		ردیف	۲
✓		واج آرای	۳
✓		فرآیندهای واجی	۴
✓		اغراق، تشبیه، استعاره و غیره	۵
✓		محسوس یا معقول	۶
	✓	جنسیت	۷
✓		کیفیت و تأثیرگذاری	۸
✓		برونگرایی، جنسیت مردانه زبان، تخیلی بودن، بسامد کم زنان	۹

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک (۱۳۸۰)، ساختار و تأویل متن، چ ۹. 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 و شیرین و اسکندرنامه نظامی، تهران: دانشگاه تهران.
۴. جواری، محمدحسین (۱۳۸۳)، انواع ادبی، تبریز: یاس نبی.

۵. حق‌شناس، علی محمد (۱۳۷۴)، آواشناسی (فوننتیک)، تهران: آگاه.
۶. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چ ۲، تهران: ناهید.
۷. خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۱)، نگاهی به هزاریت دقیقی و سنجش با سخن فردوسی، در کتاب سخن‌های دیرینه، به‌کوشش علی دهباشی، تهران: افکار.
۸. رستگارفسائی، منصور (۱۳۵۳)، تصویرآفرینی در شاهنامه، شیراز: دانشگاه شیراز.
۹. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲)، شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب، چ ۴، تهران: نی.
۱۰. سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۱)، کلیات، به اهتمام محمدعلی فروغی، چ دوازدهم، تهران: امیرکبیر.
۱۱. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۹)، صورخیال در شعر فارسی، چ ۱۲، تهران: آگاه.
۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، کلیات سبک‌شناسی، چ ۳، تهران: میترا.
۱۳. _____ (۱۳۸۹)، انواع ادبی، چ ۵، تهران: میترا.
۱۴. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات در ایران، تهران: فردوس.
۱۵. صفوی، کورش (۱۳۸۳)، از زبان‌شناسی به ادبیات، نظم، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۱۶. صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۸)، منظومه‌های غنایی ایران، چ ۲، تهران: ابن‌سینا.
۱۷. مدرسی، حسین (۱۳۸۴)، فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی، تهران: سمت.
۱۸. نزاری قهستانی (۱۳۹۴)، مثنوی ازهر و مزهر، به‌کوشش محمود رفیعی، تهران: هیرمند.
۱۹. نقوی، نقیب (۱۳۸۴)، شکوه سرودن (بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایه قافیه و ردیف)، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

ب) مقاله‌ها

۱. بهادری، محمدجلیل و شیرینی، علی اکبر (۱۳۹۲)، «نقش و کارکرد آواها در شعر فارسی (با بررسی شعر حافظ)»، زیباشناسی ادبی، دوره ۴، ش ۱۷، صص ۸۴-۱۱۷.

۲. پویان، مجید (۱۳۹۱)، «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موريس گرامون»، بهارادب، س ۵، ش ۳، صص ۳۹-۴۵.
۳. ذاکری، گیتا و همکاران (۱۳۹۶)، «آوا و معنا در شاهنامه»، مجله شعرپژوهی (بوستان ادب)، س ۹، ش ۱، بهار، پیاپی ۳۱، صص ۹۸-۱۲۰.
۴. رحیمی، سیدمهدی و همکاران (۱۳۹۷)، «تحلیل سبکی لایهٔ نحوی منظومه ازهر و مزهر نزاری قهستانی»، دوفصلنامه علمی و پژوهشی مطالعات زبانی و بلاغی، س ۹، ش ۱۸، پاییز و زمستان، صص ۱۶۵-۱۹۱.
۵. شهبازی، اصغر و ملک ثابت، مهدی (۱۳۹۰)، «الگوی بررسی زبان حماسی»، فصل‌نامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۲۴، بهار، صص ۱۴۳-۱۷۹.
۶. مشتاق مهر، رحمان و سردار بافکر (۱۳۹۵)، «شاخص‌های صوری و محتوایی ادب غنایی»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، س ۱۴، ش ۲۶، بهار و تابستان، صص ۱-۲۸.
۷. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۷)، زبان شعر، مجله سخن، دوره ۱۸، آبان، صص ۲۴۸-۲۵۸.

ج) پایان‌نامه

۱. محمدابراهیمی، آسیه و همکاران (۱۳۹۷)، تبیین زبان غنایی در منظومه خسرو و شیرین نظامی و نظایران، 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), *Annual Review of Anthropology*, Vol. 28.
3. Tesur, Reuven (1992), *What Makes Sound Patterns Expressive?*, Duke University Press.