Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.65
November-Desember 2025
Research Article

A Study of Zaum and its Types in Fars Province's Song Games

Haida Farkhondeh[1], Amir Momeni Hezaveh[2]*, Moharram Eslami[3], Qorban Valiei[4]

Received: 06/06/2025
Accepted: 03/09/2025

* Corresponding Author's E-mail: am.hezaveh@znu.ac.ir

Abstract

This study aims to investigate the concept of Zaum and its manifestations in the song-games of Fars Province. Zaum is a linguistic and artistic phenomenon first conceptualized by the Futurists within a theoretical framework. As it was concerned with music and poetry, it subsequently became one of the sources of Russian Formalism. A preliminary definition of Zaum may be formulated as follows: if a sequence of sounds generates a word that does not belong to any existing language and has merely a musical value, or if semantically meaningful words, when combined in sequence, produce a meaningless construct that retains only musical value, such formations are considered instances of Zaum. In essence,

1. PhD Student of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. https://orcid.org/0009-0000-8433-1322
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. https://orcid.org/0000-0002-9902-7152
3. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. https://orcid.org/0000-0002-6811-1511
4. Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. https://orcid.org/0000-0003-0353-9995

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.65
November-Desember 2025
Research Article

Zaum functions beyond the domain of meaning. It refers to a language that operates beyond meaning, placing primary emphasis on form, sound, and musicality. Findings indicate that Zaum is not merely a modern poetic device, but has long existed in vernacular speech, lullabies, incantations, and verbal games. Based on the modular structure of language (phonology, morphology, syntax, and semantics), this research identifies and explains four types of Zaum: phonetic, morphological, syntactic, and semantic. Examples from Persian song-games such as ƒBilikoo Bilikoo,≈ and ƒKalaagh Par≈ are analyzed as instances of phonetic, morphological, syntactic and semantic Zaum. Results show that Zaum functions as a formalist device, serving the purposes of defamiliarization, focus on linguistic form, and foregrounding of sound.
Keywords: Russian Formalism; Zaum, artistic device; folk literature; song-games; Fars province.

Review of Literature

Thinkers such as Velimir Khlebnikov and Alexander Kruchenykh, pioneers of Russian Futurism, introduced Zaum as a universal, trans-linguistic language capable of transcending the limitations of rational discourse. This concept was later adopted by Viktor Shklovsky, one of the most prominent theorists of Russian Formalism, in his analysis of poetry and literary language. Shklovsky regarded Zaum as an example of "defamiliarization" (Шкловский, 1983, p. 15) a process through which language is experienced in a fresh (new) and surprising manner. In his essay ƒOn Poetry and Zaum Language,≈ he argues that poetry can be impactful through reliance solely on the musicality of sounds, without dependence on meaning (Шкловский, 1919, p. 8). Russian Formalism, by emphasizing on form and linguistic structure, presented Zaum as an instance of non-referential (non-semantic) language one that refers to itself rather than to the external world (Erlich, 2024, p.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.65
November-Desember 2025
Research Article

285). Within this framework, Zaum functions as an artistic device a tool for foregrounding linguistic form (Sadeghi Sahlabadi, 2022, p. 323). On the other hand, Iranians studies on Zaum, such as those by Shafiei Kadkani (2012, p. 140), Heidari and Rahimi (2014, p. 32), and Nazari Chackmack and Rahimi (2021, p. 206), though making some progress, suffer from ambiguities such as classifying onomatopoeia as Zaum or using inappropriate linguistic terminology (e.g., ƒsemiotic Zaum≈). This study aims to refine and complete this research background by relying on the theoretical framework of Formalism and redefining Zaum based on linguistic levels.

Objectives, Questions, and hypotheses

The main objective of this research is to examine the theoretical status of Zaum within Russian Formalism and to analyze its manifestations in the oral song-games of Fars Province. Secondary objectives include identifying types of Zaum based on linguistic levels and proposing a new framework for classifying Zaum in folk literature. The study seeks to answer the following questions: What is the position of Zaum in Russian Formalist theory? How is Zaum manifested in the song-games of Fars Province? What types of Zaum exist in these games, and how can they be classified? The hypotheses are as follows:

1. Zaum is a formalist artistic device that serves the purposes of defamiliarization and foregrounding of linguistic form.
2. In Persian song-games, four types of Zaum phonetic, morphological, syntactic, and semantic can be identified.
3. Zaum has existed unconsciously and continuously in folk literature, especially in children«s songs.

Main Discussion

The term Zaum (заумь) was first introduced by Russian Futurist poets in the early 20th century, meaning ƒbeyond mind≈ or ƒtrans-

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.65
November-Desember 2025
Research Article

meaning≈ (Vaskaniyan, 1993, p. 737). It is derived from the prefix «за» (beyond) and «ум» (mind), referring to a language that transcends conventional semantic structures, emphasizing form, sound, and musicality (Хлебников, 1986, p. 625). Zaum plays a significant role in folk culture, particularly in children«s games. In songs such as ƒAtal Matal Tootooleh,≈ ƒBilikoo Bilikoo,≈ and ƒKalaagh Par,≈ certain parts of the text are used purely for rhythm, melody, and auditory pleasure, carrying no semantic message. These songs exemplify phonetic Zaum (e.g., ƒHoriya,≈ ƒAgom, Bagom≈), morphological Zaum (e.g., ƒHajessam o Vajessam≈), syntactic Zaum (e.g., ƒAraahi o Maraahi, Shams-e Del-e Garaahi≈), and semantic zaum (e.g., ƒSanjagh zadam, kalak shod≈). Suprasyntactic Zaum (Janecek, 1996, p. 5) is also classified under semantic Zaum; ƒThe Tale of the Four Brothers≈, with its paradoxical mode of expression, serves as a good example of suprasyntactic Zaum. In these texts, Zaum serves a purpose beyond content transmission: it creates linguistic pleasure, strengthens social interaction, and prevents automatization of language√ aligning with Shklovsky«s theory of ƒdefamiliarization.≈ The distinction between Zaum and onomatopoeia is essential: while onomatopoeia involves a natural connection between sound and referent, no such link exists in Zaum. Additionally, dialectal variations should not be mistaken for Zaum. Identifying Zaum requires sufficient command of the language and local dialect, as a word perceived as meaningless by one listener may carry meaning in a regional dialect. Therefore, Zaum must be analyzed within a precise linguistic and cultural context.

Conclusion

This study demonstrates that Zaum is a trans-ethnic and trans-linguistic phenomenon that has long existed in oral literature, particularly in children«s and folk song-games in Persian culture.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.65
November-Desember 2025
Research Article

Zaum, with its focus on form and sound, serves the key objectives of Russian Formalism, such as defamiliarization and foregrounding of language. Based on linguistic levels, four types of Zaum, phonetic, morphological, syntactic, and semantic have been identified in the song-games of Fars Province. This research, while rejecting the mistaken identification of onomatopoeia as Zaum, offers a clear and scholarly framework for analyzing this phenomenon in folk literature.

References

Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of literary terms & literary theory*. Published by the Penguin group.

Erlich, V. (2022). *Russian formalism* (translated into Farsi by M. Shirbacheh). Naqsh-e Jahan.

Faqiri, A. Q. (1974). *Local games of Fars*. Office of Culture and Art of Fars

Homayuni, S. (1999). *Local songs of Fars*. Bonyad-e Fars-shenasi.

Janecek Jerald, (1996). *Zaum*. San Diego State University Press.

Jokar, A. R. (2014). *Indigenous and local games in Neyriz of Fars*. Nowid-e Shiraz.

Крученых, А.Е. (2006). К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М.: Гилея.

Shafiei Kadkani, Mohammad. (2012). *Resurrection of words*. Elmi va Farhangi Publishing.

Хлебников, Велимир. (1986). Творения. М. Воспроизводится по изданию: Советский писатель.

Шкловский, Виктор. (1919). Поэтика: Сборники по теории поэтического языка.

Шкловский, Виктор. (1983). О Теории Прозы. Москва, Советский Писатель.

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۳، شمـارهٔ ۶۵، آذر و دی ۱۴۰۴
مقالهٔ پژوهشی

بررسی زائوم و انواع آن در ترانه‌بازی‌های استان فارس

هایدا فرخنده[۱]، امیر مؤمنی هزاوه*[۲]، محرم اسلامی[۳]، قربان ولیئی[۴]

(دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۷ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۲)

چکیده

این پژوهش با هدف بررسی مفهوم زائوم و تجلی آن در ترانه‌بازی‌های استان فارس انجام شده است. زائوم پدیده‌ای زبانی و هنری است که در چارچوب نظری، نخستین بار فوتوریست‌ها آن را مطرح کردند و از آنجایی‌که سخن از موسیقی و شعر بود، یکی از سرچشمه‌های فرمالیسم روسی شد. اگر زنجیره‌ای از آواها کلمه‌ای بسازند که متعلق به هیچ زبانی نباشد و تنها ارزش موسیقایی داشته باشد و همچنین اگر کلمه‌های معنادار در توالی هم ترکیبی بی‌معنا بسازند که تنها ارزش موسیقایی داشته باشد، این تعریف اولیه‌ای برای «زائوم» است. زائوم که

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.
https://orcid.org/0009-0000-8433-1322
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران، (نویسندهٔ مسئول).
*am.hezaveh@znu.ac.ir
https://orcid.org/0000-0002-9902-7152
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.
https://orcid.org/0000-0002-6811-1511
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.
https://orcid.org/0000-0003-0353-9995

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

فراتر از معنا عمل می‌کند، بیشترین تمرکز را بر فرم و موسیقی زبان دارد. یافته‌ها نشان می‌دهد که زائوم از دیرباز در زبان مردم، لالایی‌ها، افسون‌ها و بازی‌های کلامی وجود داشته است. با توجه به ساختار چهارگانهٔ زبان (آوایی، صرفی، نحوی و معنایی)، در این پژوهش چهار نوع زائوم ـ آوایی، صرفی، نحوی و معنایی ـ شناسایی و تبیین شده است و نمونه‌هایی از ترانه‌بازی‌های استان فارس به عنوان مصادیق زائوم آوایی، صرفی، نحوی و معنایی تحلیل شده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که زائوم یک هنرسازهٔ فرمالیستی است که در جهت آشنایی‌زدایی، تمرکز بر فرم زبان و برجسته‌سازی آوا عمل می‌کند.

واژه‌های کلیدی: فرمالیسم روسی، زائوم، هنرسازه، ادبیات عامه، ترانه‌بازی، استان فارس.

۱. مقدمه

اگر آواها را به گونه‌ای کنار هم بچینیم که تمرکز ما تنها بر موسیقی و آهنگ آن‌ها باشد، زنجیره‌هایی آوایی به‌دست می‌آید که به هیچ زبانی تعلق ندارند، این تعریفی اولیه از «زائوم»[۱] است. زائوم به آواها و تکواژهای بی‌معنا محدود نیست. گاه شامل عبارت‌ها و جمله‌هایی است که با وجود معنی‌دار بودن تک‌تک کلماتشان، فاقد معنا هستند و فقط ارزش موسیقایی دارند.

ارتباط با شاعران فوتوریست، شکلوفسکی[۲] را به سطح تازه‌ای از آگاهی درمورد فرم ادبی و ساختار هنری رساند. او می‌نویسد: «به یاری آن‌ها بود که من توانستم هنر را همچون نظامی مستقل و خودبسنده درک کنم» (ارلیش، ۱۴۰۳، ص. ۱۱۵). شکلوفسکی در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ شعر و زبان زائوم»[۳] بر این نظر است که بحث انتقال معنا در زبان، تنها یکی از کاربردهای زبان برای برقراری ارتباط است، اما گاه انسان به کلماتی فراتر از معنا نیاز دارد. در ادبیات شفاهی ترانه‌هایی داریم که با وجود معنی‌دار بودن جملات، جز موسیقی دلنشین و آهنگ، هیچ پیام دیگری ندارند. در جشن‌های

سنتی، لالایی‌ها، بازی‌های کودکانه، در مزارع و کارهای گروهی، در آیین‌ها و حتی پاره‌ای مراسم مذهبی و هر آنچه در فرهنگ و آیین ریشه دارد، چنین کلماتی به گوش می‌رسد. این ترانه‌ها نسل‌به‌نسل در دهان‌ها گشته‌اند، اما تکراری نشده‌اند و همچنان در فرهنگ ملت‌ها باقی مانده‌اند. این کلمه‌ها و عبارت‌های به‌ظاهر بی‌معنا مصداق آن مفهومی است که فوتوریست‌های روس در حرکتی بدیع آن را معرفی کردند و نامش را زائوم گذاشتند. بنا بر آنچه گفتیم، ادبیات عامه بستر مناسبی برای یافتن مصادیق زائوم است و ما نیز با توجه به این نکته، با آوردن نمونه‌هایی از ترانه‌بازی‌های استان فارس به بررسی انواع زائوم در ادبیات عامه پرداخته‌ایم. در پژوهش حاضر در پی پاسخ به این پرسش هستیم که زائوم چه جایگاهی در نظریهٔ فرمالیسم روسی دارد و تجلی آن در ترانه‌بازی‌های محلی چگونه است؟ فرضیهٔ پژوهش این است که زائوم از دیرباز در زبان و ادبیات وجود داشته است؛ اما چارچوب نظری آن از ابداعات فوتوریست‌های روس است که سبب جلب نظر شاعران و نظریه‌پردازان فرمالیسم روسی شد.

۲. پیشینهٔ تحقیق

در *تاریخ ادبیات روسیه*، زائوم تحت عنوان «زبان ماوراء معنی» آمده است (میرسکی، ۱۳۷۲). شفیعی کدکنی(۱۳۹۱) در *رستاخیز کلمه‌ها* مبحثی را به زائوم اختصاص داده است. چند مقاله نیز با کلیدواژهٔ زائوم در دسترس است. گزارش کوتاهی از این پژوهش‌ها را در ادامه می‌آوریم:

– «زائوم در غزلیات شمس» (حیدری و رحیمی، ۱۳۹۳): نویسندگان در این مقاله، ساختگرایان و فرمالیست‌ها را پیشگامان نظریهٔ زائوم دانسته‌اند و مولانا را از پیشاهنگان این نظریه معرفی کرده‌اند. آنان ادعا می‌کنند مهم‌ترین ویژگی‌های زائوم را می‌توان در

شعر مولانا بررسی کرد (ص. ۳۲)، اما توضیحاتی که برای انواع زائوم آورده‌اند، مبهم است.

– «زائوم در ادبیات عامه برمبنای ادبیات عامهٔ تربت جام» (نظری چخماق و رحیمی، ۱۴۰۰): هدف از این پژوهش، تحلیل مفهوم زائوم در ادبیات عامهٔ تربت جام است. نگارندگان در این پژوهش دو دستهٔ کلی زائوم در سطح کلمه و زائوم در سطح جمله را برای زائوم قائل شده‌اند. زائوم نشانه‌شناسیک را محدود به سطح کلمه و زائوم در سطح جمله را محدود به محور عمودی شعر دانسته‌اند (ص. ۲۰۶). گذشته از این‌که این تقسیم‌بندی جای بحث دارد، اطلاق لفظ «نشانه‌شناسیک» از نظر زبان‌شناسی فاقد وزن علمی است. همچنین در این مقاله نام‌آوا را نوعی زائوم آوایی درنظر گرفته‌اند (ص. ۲۰۳) که نادرست است.

– «تبیین و بررسی کاوش‌های زبانی ولیمیر خلبنیکوف[۴]، شاعر فوتوریست روسی» (صادقی سهل‌آبادی، ۱۴۰۱): در این مقاله، نگارنده با هدف معرفی نحلهٔ فکری فوتوریست‌های روس، به بررسی پژوهش‌های زبانی خلبنیکوف پرداخته و به این نتیجه دست یافته است: خلبنیکوف با خلق زبان جهانی زائوم، دایرهٔ واژگان زبان روسی را گسترش داده، همچنین تحقیقات زبانی خلبنیکوف موجب ظهور نظریهٔ ادبی فرمالیسم روسی در ادبیات و سایر هنرها شده است.

– «تجلی آوای مرغان به‌مثابهٔ عنصر بلاغی و بوطیقایی در منتخب شعر پارسی برمبنای نظریهٔ زائوم» (بهادرانی باغبادرانی و محمدی فشارکی، ۱۴۰۲): در این پژوهش نگارندگان سعی کرده‌اند از دو دیدگاه بلاغت سنتی و نظریهٔ زائوم به بررسی نام‌آواها بپردازند. همانگونه که در بالا اشاره کردیم، نام‌آوا زائوم به حساب نمی‌آید.

– «بررسی منشأ زائوم در غزلیات شمس با تکیه بر آراء کارل گوستاو یونگ» (صادقی‌منش و دلبری، ۱۴۰۳): این پژوهش، در پی پاسخ به این پرسش است که منشأ روان‌شناختی ابیات زائوم مولانا چیست؟ نویسندگان مقاله بر این باورند که اگر برخی ابیات مولانا را زائوم درنظر بگیرند، این ابیات از رویدادهای تراژیک زندگی مولانا خبر می‌دهند. برآیند این پژوهش یافتن ارتباط میان ابیات زائوم مولانا و کهن‌الگوی دیونیسوسی است. پژوهش حاضر برای زائوم تقسیم‌بندی تازه‌ای درنظر گرفته است و همچنین به بررسی انواع زائوم در ترانه‌بازی‌های استان فارس پرداخته است و از این نظر پیشینه‌ای ندارد.

۳. چارچوب نظری

در این بخش پیش از تبیین چارچوب نظری پژوهش، ابتدا به واژه‌شناسی اصطلاح زائوم و پیشینهٔ پیدایش آن می‌پردازیم. درادامه چارچوب نظریهٔ پژوهش را برپایهٔ آراء خبنیکوف، کروچونیخ[۵]، شکلوفسکی، جانسک[۶] و دیگر اندیشمندان صاحب‌نظر در این حوزه توضیح می‌دهیم.

۳ـ۱. واژه‌شناسی زائوم

واژهٔ زائوم «заумь» از پیشوند « за»[۷] به معنای «فرا» و واژهٔ «ум»[۸] به معنای «عقل» تشکیل شده است (واسکانیان، ص. ۱۵۸، ۷۳۷). در فرهنگ روسی برای صفت زائومی معادل «бессмысленный»[۹] به معنای «بی‌معنا» و «مبهم» آورده‌اند (Ожегов, 1999, p. 223). در فرهنگ روسی ـ انگلیسی معادل «abstruse»[۱۰] آمده است (Даглиш, 1990, p. 168). عاطفه طاهایی (۱۳۸۵، ص. ۴۰) در ترجمهٔ *نظریهٔ ادبیات* معادل

«فراذهنی»[۱۱] را برای آن به‌کار برده است. صادقی سهل‌آباد (۱۴۰۱، ص. ۳۲۷) معادل «فرامعنا» و صادقی‌منش (۱۴۰۳، ص. ۱۵۲) معادل «فراخرد»[۱۲] را برای زائوم درنظر گرفته‌اند. در *فرهنگ اصطلاحات ادبی* کادن (Cuddon, 1999, p. 990) برای این اصطلاح، معادل «trans-sense» و «beyond sense» به کار رفته و جانسک به نقل از خلبنیکوف گفته است هوشمندانه‌ترین و بهترین ترجمه، «beyonsense»[۱۳] اثر پل اشمیت است (Janecek, 1996, p. 1). به باور نگارندگان با توجه به مطالب بالا و در یک جمع‌بندی، می‌توان گفت «فرامعنا» برای این اصطلاح معادل فارسی مناسبی است، زیرا در زائوم همواره آوا یا صورت بر معنا محیط است.

۲-۳. پیدایش زائوم

در ادبیات شفاهی ملل مختلف در میان ترانه‌ها، داستان‌ها و سروده‌ها، ترانه‌هایی می‌شنویم که با وجود معنی‌دار بودن برخی جمله‌ها، جز موسیقی دلنشین هیچ پیامی ندارند. در جشن‌های سنتی، لالایی‌ها، بازی‌های کودکانه، در مزارع و کارهای گروهی، در آیین‌ها و حتی در پاره‌ای مراسم مذهبی و هر آنچه در فرهنگ و آیین ریشه دارد، این نوع کلمه‌ها به گوش می‌رسد؛ بی‌آنکه معنی آن‌ها برای کسی مهم باشد و یا حتی درپی یافتن مفهومی برای آن باشند، بسیاری از این ترانه‌ها ملکهٔ ذهن شده و نسل‌به‌نسل در دهان‌ها گشته‌اند و تکرار شده؛ اما تکراری نشده‌اند و همچنان در فرهنگ ملت‌ها باقی مانده‌اند. این کلمه‌ها و عبارت‌های به‌ظاهر بی‌معنا مصداق آن مفهومی است که فوتوریست‌های روس در سال ۱۹۱۰ آن را معرفی کردند و نامش را زبان زائوم گذاشتند.

زائوم می‌تواند حقیقت شاعرانه‌ای را که فراتر از زبان عقلانی است به تصویر کشد؛ بنابراین این زبان برای هنرمندان و شاعران شرایطی را فراهم می‌کند تا به زبانی سخن بگویند که محدودیت‌های زبان عادی را در هم شکسته است و این امر به آثار آن‌ها اصالت و تازگیِ حسی و غریزی می‌دهد و زبان آنان را به زبانی جهانی مبدل می‌کند (کروچونیخ، ۱۹۱۳، ص. ۱). «این بازی با صداهای زبان که کلمه‌های بی‌معنا و نامفهوم می‌سازد، زبان زائوم است؛ یعنی زبانی که فراتر از عقل است» (Хлебников, 1986, p. 625). ارتباط تنگاتنگ شکلوفسکی با شاعران فوتوریست، او را به سطح تازه‌ای از آگاهی درمورد فرم ادبی و ساختار هنری رساند و زائوم به‌عنوان یکی از مصادیق آشنایی‌زدایی برای او اهمیت یافت. فرمالیست‌ها با مطالعه این موضوع، آن را نمونه‌ای از زبان غیرارجاعی معرفی کردند؛ یعنی زبانی که به چیزی بیرون از خود اشاره ندارد. تا نشان دهند شعر می‌تواند ساختاری خودبسنده داشته باشد. البته توجه به «ارزش فی‌نفسه» آوا و کلمه برای فرمالیست‌ها کاملاً مقطعی و کوتاه‌مدت بود و با گذشت زمان، مطالعات فرمالیستی از آواشناسی مطلق به سمت تأکید بر تعامل میان آوا و معنا تغییر یافت، زیرا از ویژگی‌های مهم زبان شاعرانه، لایه‌لایه بودن معناست و کشف بوطیقا و ادبیت متن در گرو درک این لایه‌های معنایی است و این نکته‌ای است که فرمالیست‌ها آن را در پژوهش‌های خود دنبال کردند و به ثمر رساندند (ارلیش، ۱۴۰۳، ص. ۲۸۵). همانگونه که پیش از این اشاره کردیم، زائوم همیشه به‌صورت ناخودآگاه در ادبیات شفاهی ودر آیین‌های مذهبی و عرفانی وجود داشته است، اما در چارچوب نظری نخستین‌بار فوتوریست‌ها به آن توجه کردند و از آنجایی‌که سخن از موسیقی و شعر بود، یکی از سرچشمه‌های فرمالیسم روسی شد. مقالهٔ «دربارهٔ شعر و زبان زائوم» متنی کلیدی برای درک مفهوم زائوم است. شکلوفسکی در این مقاله ابتدا به تحلیل آواها در شعرِ معنادار

پرداخته است. به باور او زائوم دلیلی بر رد این نظریهٔ پاتبنیا[۱۴] که «شعر تفکری مبتنی بر تصاویر است» (Шкловский, 1983, p. 9) شد، زیرا در شعر ارتباط بین کلمه‌ها می‌تواند براساس موسیقی آوایی آن‌ها باشد و نیازی نیست که بر مفهوم استوار باشد. فرمالیسم روسی بر ابزارهای زبانی به‌عنوان یکی از اجزای اصلی ادبیات تأکید دارد و نظریهٔ زائوم با این ایده که قالب‌های زبان متعارف به‌دلیل داشتن ساختارهای خاص برای ذهن ایجاد محدودیت می‌کنند، آن قالب‌ها را به چالش کشیده است. تمرکز فرمالیست‌ها بر تحلیل دقیق و موشکافانهٔ ویژگی‌های زبانی، ساختار و فرم آثار ادبی بود و زائوم با آزاد کردن زبان از چارچوب قواعد و باز کردن راه‌های جدید برای رسیدن به فرم‌های هنری و ادبی با فرمالیسم روسی همخوانی داشت. شکلوفسکی به نقل از کروچونیخ می‌گوید: «واژگان می‌میرند، اما جهان همیشه جوان است. هنرمند جهان را به‌گونه‌ای تازه می‌بیند و مانند آدم (ابوالبشر) برای هر چیز نامی جدید می‌گذارد. گل زنبق زیباست؛ اما واژهٔ «زنبق» به‌دلیل تکرار، ناخوشایند و بی‌معنی شده است. به همین دلیل من زنبق را «ی‌اوای»[۱۵] می‌نامم که طراوت و تازگی بدان بازگردد» (Шкловский, 1919, p. 3). شاید بتوان گفت این یکی از اولین سرچشمه‌های فرمالیسم روسی، یعنی بحث آشنایی‌زدایی است. در مقالهٔ «هنر به‌مثابهٔ فن» شکلوفسکی نامیدن یک چیز را به همان صورتی که آن را برای بار اول دیده‌ایم، یکی از مهم‌ترین روش‌ها برای خارج کردن شیء از درک خودکار و آشنایی‌زدایی معرفی کرده است (Шкловский, 1983, p. 15). در عبارت بالا نیز خلبنیکوف، درواقع سعی دارد در برابر خودکارشدگی زبان ایستادگی کند و با نام‌گذاری مجدد گل زنبق، تازگی را بدان بازگرداند. درنتیجه زائوم می‌تواند یک هنرسازهٔ فرمالیستی به حساب آید، چون در راستای هدف‌های کلیدی فرمالیسم مثل آشنایی‌زدایی، تمرکز بر فرم و برجسته‌سازی

زبان قرار دارد. منشأ زائوم بیشتر شاعرانه و نوآورانه و حتی آرمان‌گرایانه است؛ نه تحلیلی. تفاوت مهم میان فلسفهٔ زائوم و نظریهٔ فرمالیسم این است که فرمالیست‌ها تحلیل‌گران ادبی بودند و به دنبال شناسایی و تحلیل فرم‌های ادبی؛ اما زائوم برای فوتوریست‌ها یک تجربهٔ شاعرانه و فلسفی بود؛ نه صرفاً یک تکنیک ادبی و هنری. به عبارت بهتر گرچه مصادیق آنچه که فوتوریست‌ها آن را زائوم نامیدند از قدیم در فرهنگ عامه دیده می‌شود، اما فوتوریست‌ها به زائوم توجه ویژه کردند و جایگاه ویژه‌ای هم در آفرینش هنری به آن اختصاص دادند. پدیدهٔ زائوم به‌ندرت به‌طور خالص به‌کار رفته است، کاربرد خالص زائوم را در میان فرقه‌های عرفانی می‌توانیم ببینیم. در این خصوص می‌توان به تکرار ریتمیک کلمه‌های «هو»، «ها»، «دا»، «لا» و الفاظی از این دست اشاره کرد که کارکردشان ایجاد وجد و رهایی از معنا در مجالس عرفانی است.

۳-۳. انواع زائوم

فوتوریست‌ها برای زائوم طبقه‌بندی خاصی قید نکرده‌اند، اما بعدها پژوهشگران و نظریه‌پردازان در تحلیل آثار شاعران دسته‌بندی‌هایی را برای آن در نظر گرفتند. شفیعی کدکنی به نقل از پژوهشگران، طبقه‌بندی زیر را برای زائوم آورده است: ۱. زائوم نشانه شناسیک،[۱۶] ۲. زائوم صرفی،[۱۷] ۳. زائوم آواشناسیک[۱۸] (۱۳۹۱، ص. ۱۴۰) و دربارهٔ زائوم نشانه‌شناسیک توضیح کوتاهی آورده است: «زائومی است که کلمه‌های معمولی و رایج را به‌کار می‌گیرد در همان صورت استانداردی که دارند؛ ولی به گونه‌ای آن‌ها را ترکیب می‌کند که معنی آن‌ها یا مبهم است؛ یا نامعقول» (همان). از نظر دستور توصیفی، زبان بر روی دو محور کار می‌کند: محور هم‌نشینی [۱۹] که توالی و کنار هم قرار گرفتن عناصر

زبان در بُعد زمان را نشان می‌دهد و محور جانشینی[۲۰] که نشان‌دهندهٔ امکان انتخاب یک عنصر از میان عناصر گوناگون بر روی زنجیر گفتار است (باطنی، ۱۳۷۶، ص. ۳۵). با توجه به توضیحی که دربارهٔ زائوم نشانه‌شناسیک آمده است، به عقیدهٔ شفیعی کدکنی اگر کلمه‌های معنادار عادی در محور زنجیری به‌گونه‌ای در کنار هم قرار گیرند که ایجاد ساختاری مبهم و غیرمنطقی کند و به ابهام در معنا منجر شود، زائوم نشانه‌شناسیک خوانده می‌شود. به باور نگارندگان، اطلاق لفظ «نشانه‌شناسیک» از نظر زبان‌شناسی فاقد وزن علمی است، زیرا نشانه‌شناسی مفهوم گسترده‌ای دارد که کل نظام زبان را شامل می‌شود. حرف، آوا، تکواژ، کلمه، جمله و عبارت‌های بزرگ‌تر در نظام زبان حکم نشانه را دارند. نشانه‌شناسی حتی مفهومی گسترده‌تر از زبان‌شناسی دارد و در دیگر ساحت‌های بشری، ازجمله سینما، موسیقی و دیگر هنرها نیز مصداق می‌یابد. بنابراین آنچه را که شفیعی کدکنی ذیل عنوان زائوم نشانه‌شناسیک آورده است، همان زائوم معنایی است و ما در این پژوهش زائوم معنایی را به جای آن به کار می‌بریم.

جانسک در تقسیم‌بندی دیگری، انواع زائوم را به شکل زیر دسته‌بندی کرده است: ۱. زائوم آوایی، ۲. زائوم صرفی، ۳. زائوم نحوی،[۲۱] ۴. زائوم فرانحوی[۲۲] (Janecek, 1996, p. 5).

ازآنجایی‌که زبان دارای چهار سطح اصلی آوا، صرف، نحو و معناست، می‌توان این چهار نوع را برای زائوم در نظر گرفت. این تقسیم‌بندی به تقسیم‌بندی جانسک نزدیک است:

زائوم آوایی: ترکیب‌هایی از آواها که تکواژهای مبهم و بدون معنا ایجاد می‌کنند؛ مانند «لالایی».

زائوم صرفی: از به کار بردن تکواژهای آشنا در ترکیب‌های جدید ساخته می‌شود که معنای حاصل از آن‌ها تا حد زیادی نامعین است. بنابراین زائوم صرفی از ترکیب یک تکواژ معنادار با زائوم آوایی ساخته می‌شود؛ مانند «هاجسم و واجسم» (سامعی، ۱۴۰۳، ص. ۳۲۵) از ریشهٔ «جستن» که «ها» و «وا» زائوم‌های آوایی هستند که با یک تکواژ معنادار ترکیب شده‌اند.

زائوم نحوی: زائوم نحوی زمانی ایجاد می‌شود که در یک متن، هر کلمه در معنای قراردادی خود به‌کار برود، اما روابط نحوی بین کلمه‌ها از نظر دستوری نادرست و بدساخت باشد؛ مانند «اراهی و مراهی، شمس دل گراهی» (همان، ص. ۱۴۳).

زائوم معنایی: این نوع زائوم شامل کلمه‌هایی است که به تنهایی معنادار هستند، ولی عبارت‌ها و ساختارهایی که از کنار هم قرار گرفتن آن‌ها به‌وجود می‌آید، از نظر معنایی مبهم و بی‌معناست. مانند «شیرش بردن هندسون یک زن کردی بسون» (۱۴۰۳، ص. ۱۳۳).

بدین ترتیب زائوم فرانحوی را که در تقسیم‌بندی جانسک آمده است، می‌توانیم در زمرهٔ زائوم معنایی در نظر بگیریم؛ چرا که مربوط به حوزهٔ معناست. «در حوزهٔ معناشناسی، پدیده‌هایی مانند تناقض، هجو، نوشتهٔ خودکار [نااندیشیده]، سورئالیسم، ناهنجاری سبکی... که در چارچوب نظام زبان نمی‌توانیم به طور کامل آن‌ها را توضیح بدهیم، عنوان کلی «زائوم فرانحوی» را برای آن‌ها پیشنهاد می‌کنیم» (Janecek, 1996, p. 5). به بیان بهتر، زائوم معنایی از یک عبارت تا یک جمله و یک متن کامل را می‌تواند در بر بگیرد. « قصهٔ چهار برادر» که گیسودراز در کتاب خود شرح آن را آورده، نمونهٔ خوبی برای زائوم فرانحوی است. از مهم‌ترین ویژگی‌های این داستان می‌توانیم به بیان پارادوکسیکال آن اشاره کنیم:

بدان که ما چهار برادر بودیم از نُه دیهه. سه جامه نداشتند و یکی برهنه بود... آنگاه، چهار کمان دیدیم: سه شکسته و ناقص بودند، یکی «دوخانه» و «دو گوشه» نداشت... چهار تیر دیدیم: سه شکسته بودند و یکی پر و پیکان نداشت. آن تیر بی‌پر و پیکان را بخریدیم و به طلب صید به صحرا شدیم. چهار آهو دیدیم: سه مرده بودند و یکی جان نداشت...» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ص. ۲۵)

گفتنی است که در یک متن، انواع زائوم را می‌توان در کنار هم یافت. همچنین نباید از نظر دور داشت که زائوم در هر زبان فقط برای اهل آن زبان قابل تشخیص است. به عبارت دیگر برای تشخیص زائوم در یک زبان نیاز به تسلط کافی بر آن زبان است، زیرا ممکن است یک کلمهٔ معنادار به دلیل ناآگاه بودن شنونده از معنای آن به اشتباه زائوم درنظر گرفته شود.

پیش از پرداختن به بررسی زائوم در ترانه‌بازی‌های فارس، به نمونه‌هایی از آن در ادبیات کتبی اشاره می‌کنیم:

۴. نمونه‌هایی از مصادیق زائوم در فرهنگ و زبان فارسی

به گفتهٔ ویکتور شکلوفسکی، زبان طلسم و جادو یکی از بسترهای زائوم در میان مردم سراسر دنیاست. «نوشته‌های جادویی یونانیان باستان روی کمربند، تاج و سکوی دیانا از مصادیق آن است. این شواهد به ما اجازه می‌دهد فکر کنیم زبان زائوم وجود دارد، البته نه‌تنها در شکل خالص خود یعنی به صورت سخنان بی معنی، بلکه عمدتاً درحالت پنهان همانطور که قافیه در شعر باستانی وجود داشت، زنده اما ناآگاهانه» (Шкловский, 1919, p. 8). سرودها، دعاها و وردهای جادویی برای دنبال کردن اهدافی ازقبیل طلب شفا، محافظت دربرابر دیوان و نیروهای اهریمنی و یا احضار نیروهای فوق طبیعی و ارتباط با ارواح در فرهنگ‌های مختلف، ازجمله، متون

بین‌النهرین، متون مصر باستان، اوراد رومی و یونانی، متون ودایی هند، اسطوره‌های اسکاندیناوی، سنت‌های شمنیستی آسیای مرکزی و سیبری، در اسطوره‌های ایرانی در *اوستا* در بخش‌های یسنا و وندیداد و نیز در متون پهلوی یافت می‌شوند.

۴-۱. زائوم در افسون و سحر

«شولم شولم»[۲۳]: مانند «اجی مجی لاترجی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۶)، وردی است که بیشتر در بازی‌های کودکانه برای انجام جادوی نمایشی یا حتی طنز به کار می‌رود. این کلمه که زائوم آوایی است، در یکی از حکایات طنزآمیز *کلیله و دمنه* به‌عنوان وردی جادویی برای افسون و سحر به کار رفته است:

> مرد گفت: این مال من از دزدی جمع شده است که در آن کار استاد بودم و افسونی دانستم که شب‌های مقمر پیش دیوارهای توانگران بایستادمی و هفت بار بگفتمی که «شولم، شولم» و دست در روشنایی مهتاب زدمی و به یک حرکت به بام رسیدمی، و بر سر روزنی بایستادمی و هفت بار دیگر بگفتمی «شولم» و از ماهتاب به خانه در شدمی و هفت بار دیگر بگفتمی «شولم» همه نقود خانه پیش چشم من ظاهر گشتی. به قدر طاقت برداشتمی و هفت بار دیگر بگفتمی «شولم» و بر مهتاب از روزن خانه برآمدمی. به برکت این افسون نه کسی مرا بتوانستی دید و نه در من بدگمانی صورت بستی. به‌تدریج این نعمت که می‌بینی به دست آمد. اما زینهار تا این لفظ کسی را نیاموزی که از آن خلل‌ها زاید. دزدان بشنودند و از آموختن آن افسون شادی‌ها نمودند، و ساعتی توقف کردند، چون ظن افتاد که اهل خانه در خواب شدند مقدم دزدان هفت بار بگفت «شولم» و پای در روزن کرد. همان بود و سرنگون فرو افتاد ... (۱۳۷۰، ص. ۴۹).

مولانا نیز در یکی از غزل‌های خود، صورت آوایی بالا را با اندکی تغییر به کار برده است که تلمیحی به همین داستان است.

مشنو حیلت خواجه هلـه ای دزد شـبانه «به شلولم به شلولم» مجه از روزن خانـه

(بلخی، ۱۳۹۲، ص. ۹۰۱)

۲-۴. نمونهٔ زائوم در ادبیات کهن فارسی

گرچه برای زائوم بیشترین مصداق را در ادبیات عامه می‌توان یافت، اما در ادبیات کلاسیک، خصوصاً متون عرفانی نمونه‌های بسیاری می‌بینیم که اصطلاح زائوم درمورد آن‌ها صدق می‌کند. در میان شاعران کهن در شعر مولانا بسیاری از مصادیق زائوم را می‌توان یافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱، ص. ۱۴۶).

عف عف عف همی زند اشتر من ز تف‌تفی
وع وع وع همی‌کند حاسدم از شلقلقی
وع وع وع چه گویدم طفلک مهدبسته را
دق دق دق همی‌رسد گوش مرا ز وق‌وقی

(بلخی، ۱۳۹۲، ص. ۱۲۳۰)

«تف‌تفی»، «شلقلقی» و «وق‌وقی» که با یای مصدری ترکیب شده‌اند، زائوم صرفی ساخته‌اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳-۴. ساخت‌های اتباعی

اتباع، ساخت نوعی کلمهٔ مرکب است که این کلمه شامل دو جزء تابع و متبوع است. مثلاً در ترکیب کتاب متاب، کتاب متبوع است و متاب، تابع آن است (طباطبایی، ۱۳۸۴، ص. ۲۰۳). این ساخت با تکرار بخشی از پایهٔ کلمه ساخته می‌شود و بخش تکرارشده، به خودی خود معنایی ندارد که می‌توان آن بخش بی‌معنا را از مصادیق زائوم آوایی و

اگر از ریشهٔ کلمه ساخته شده باشد، زائوم صرفی درنظر گرفت. ساخت اتباعی در زبان گفتاری و در داستان‌های عامیانه پرکاربرد است: شلوق‌پلوق [در متن مقاله چنین است]، پرت‌وپلا، چرت‌وپرت، ریزه‌میزه، شیک‌وپیک، مست‌وملنگ (کریمی قهی، ۱۳۹۸، ص. ۸۲). در بیت زیر از مولانا، «کژمژ» ساخت اتباعی است که بخش اول آن معنادار و بخش دوم به تبع بخش اول و هم‌آوا با آن آمده است، اما معنی خاصی ندارد و زائوم آوایی به‌حساب می‌آید.

چون کشتیِ بی‌لنگر، کَژ می‌شد و مَژ می‌شد

وز حَسرتِ او مُرده، صد عاقل و فرزانه

(بلخی، ۱۳۹۲، ص. ۸۸۱)

۵. بررسی انواع زائوم در ترانه‌بازی‌های استان فارس

همانگونه که پیش از این اشاره کردیم، ادبیات عامه یکی از مهم‌ترین بسترهای نمود زائوم است. ما برای بررسی انواع زائوم در اینجا بخشی از ترانه‌بازی‌های استان فارس را انتخاب کرده‌ایم. این بازی‌ها در سراسر ایران کمابیش رایج هستند و تفاوت در بیان شفاهی آن‌هاست. باید به این نکته توجه داشت که ساختار ترانه‌های عامیانه با لهجهٔ محلی است و نباید تغییراتی که به علت تأثیر لهجه و گویش در کلمه‌ها اتفاق می‌افتد را با زائوم اشتباه گرفت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۵-۱. زائوم آوایی

در زائوم آوایی توالی آواها تکواژهایی می‌سازند که مبهم و فاقد معنای مشخص هستند. برخی، نام‌آواها را زائوم آوایی درنظر گرفته‌اند (نظری چخماق، ۱۴۰۰، ص. ۲۰۳) که نادرست است، در نام‌آوا بین صورت آوایی کلمه با صدای مورد نظر رابطه‌ای

طبیعی وجود دارد، اما در زائوم آوایی بین آوا و مصداق آن هیچ نوع رابطه‌ای وجود ندارد.

در بازی «کلاغ‌پر» اگر کسی برای غیرپرنده دستش را بالا ببرد، می‌بازد؛ او را به‌صورت خمیده می‌نشانند و به‌آرامی با کف دست خود بر پشت او می‌زنند و می‌خوانند:

تپ‌تپ خمیر هوریا

شیشه پرپنیر هوریا

استا رمضون گفته دست کی بالا؟ (سامعی، ۱۴۰۳، ص. ۲۷۷)

در اینجا «هوریا» زائوم آوایی است[۲۴]، زیرا تکواژ فاقد معنا و ناشناخته‌ای است که از توالی آواها ساخته شده است. «خمیر» و «پنیر» به دلیل دارا بودن سجع و هم‌آوا بودن انتخاب شده‌اند و مفهومشان در این ترانه مد نظر نیست، بلکه فقط از نظر آوایی و موسیقایی قابل ارزیابی هستند.

بسیاری از بازی‌ها اوسا (استاد) و گرگ دارند. گاهی برای انتخاب گرگ یا اوسا، بازیکنان دایره‌وار می‌ایستند و یک نفر از آن‌ها در حالی‌که ترانه را می‌خواند با خواندن هر هجا به یکی از بازیگران اشاره می‌کند. آخرین هجای ترانه به هرکه افتاد کنار می‌رود و بازی به همین منوال ادامه می‌یابد، آخرین نفری که باقی ماند گرگ یا اوسا می‌شود.

اَنی، اونی به رفتار

چَنی، چونی، به گفتار

اَگُم، بَگُم، فیلیس، توک (حاتمی، ۱۳۱۳، ص. ۱۸)

«اگم، بگم، فیلیس، توک» تکواژهایی هستند که از کنار هم قرار گرفتن آواها ساخته شده‌اند و فاقد معنای مشخصی هستند، بنابراین زائوم آوایی محسوب می‌شوند.

در بازی دیگری، دو گروه از کودکان با چند متر فاصله از هم قرار می‌گیرند. یک نفر چشم یکی از کودکان گروه مقابل را می‌گیرد و از بالای سرش با انگشتان دست عددی را نشام می‌دهد و می‌گوید:

اَغورچه و بَه‌غورچه، گاو گرت به کوچه، اَغور منی چندتاست؟

اگر کودکی که چشمش بسته است، شماره را درست حدس زد از گروه مقابل سواری می‌گیرد (جوکار، ۱۳۹۳، ص. ۲۵)

«اغورچه و به‌غورچه» کلمه‌های ساختگی و بی‌معنایی هستند که در این ترانه برای آهنگ و ریتم به کار رفته‌اند، زائوم آوایی در نظر گرفته می‌شوند.

روایت دیگری از «اتل متل توتوله»:

تل اتل پی تل اتل (ات تل پی ت تتل)

پنج مزن شاه شکر

هفتاد میخ آهنی

زِلزِلَ پای حَمَدَک

حَمَدَک دما بزن

دو پشت پاش حلوا بزن

حلوه نون و پیا

سر حوض تیتیا ... (روستایی، ۱۳۸۴، ص. ۵۳)

«تل اتل پی تل اتل (ات تل پی ت تتل)» آواهایی هستند که بدون مفهوم و به هدف آهنگین ساختن ترانه و برای جلب توجه و سرگرم کردن کودکان درپی هم آمده‌اند، بنابراین این عبارت زائوم آوایی محسوب می‌شود. در ادامهٔ ترانه، جمله‌ها و عبارت‌هایی می‌بینیم که با وجود معنادار بودن، هیچ پیام خاصی برای شنونده ندارند و درواقع معنای

ظاهری کلمات مدنظر نیست و در کلیت ترانه از این عبارات معنادار مفهوم خاصی برداشت نمی‌شود، بنابراین ادامهٔ ترانه را تا انتها زائوم معنایی درنظر می‌گیریم.

بلیکو بلیکو

سر چه لیکو بلیکو

تفنگ در رفت بلیکو

پشت کپر رفت بلیکو ... (سامعی، ۱۴۰۳، ص. ۲۳۵)

با توجه به این‌که برای «بلیکو» هیچ معنای قاموسی ثبت نشده است، زائوم آوایی در نظر گرفته می‌شود.

لی‌لی‌لی‌لی حوضک، اتل متل توتوله، اتتل توت متل، تپ تپو آلاتپ‌تپو، بلیکو بلیکو، السون و ولسون نمونه‌هایی برای زائوم آوایی است.

۲-۵. زائوم صرفی

زائوم صرفی از به کار بردن تکواژهای آشنا در ترکیب‌های جدید ساخته می‌شود که معنای حاصل از آن‌ها تا حد زیادی نامعین است. بنابراین زائوم صرفی از یک بخش معنادار و یک بخش بی‌معنا و به بیان ساده‌تر، از ترکیب یک تکواژ معنادار با زائوم آوایی ساخته می‌شود.

بچه‌ها دور هم جمع می‌شوند و یک نفر به سینهٔ بچه‌ها می‌زند و می‌خواند:

بنگل دونگل سنگل چار

بیکک بشکن تیرانداز

آلو مالو غلل (همان، ص. ۴۲۰)

در این ترانه در سطر اول، کلمه‌های ناشناختهٔ «دونگل، سنگل» به قرینهٔ کلمهٔ «چار» و با توجه به آواهای «دو، س» که در ساخت آن‌ها به کار رفته است، اعداد «دو و سه» را

به ذهن متبادر می‌کنند که می‌توانیم آن‌ها را معادل «دو و سه» در نظر بگیریم، بنابراین در اینجا با نوعی واژه‌سازی روبه‌رو می‌شویم که در چارچوب قواعد واژه‌سازی زبان خودکار نیست، زیرا یک بخش کلمه تکواژهای شناخته‌شدهٔ «دو و سه» و بخش دیگر آن بی‌معنا است و کلمهٔ ساخته‌شده نیز کلمه‌ای بی‌معنا است، پس طبق تعریف، آن را زائوم صرفی به حساب می‌آوریم. «بنگل» بیشترین میزان دوری از زبان خودکار را دارد و بی‌معنا است، به همین دلیل زائوم آوایی به حساب می‌آید. (سطر دوم و سوم «بیکک بشکن تیرانداز، آلو مالو غلل» عبارت‌های نامفهوم و مبهم است، بنابراین زائوم معنایی است).

بازی دیگر:

جمجک بلگ خزون
مادرش زینب خاتون
گیس داره قد کمون
از کمون بلندتره
از شبق مشکی‌تره
هاجسم و واجسم
تو حوض نقره جسم (همان، ص. ۳۲۵)

کلمهٔ «جمجمک» زائوم صرفی است از «جنبیدن». «هاجسم، واجسم» نیز که از ریشهٔ «جِستن» ساخته شده است، زائوم صرفی به حساب می‌آید (حذف حرف «ت» به فراخور لهجه است و ارتباطی با زائوم ندارد. کل ترانهٔ «جمجمک بلگ خزون» زائوم معنایی است).

در انتهای بازی «اتل متل توتوله» می‌گویند: «هاچین و واچین یه پاتِ بَچین»، «هاچین و واچین» نمونه‌ای از زائوم صرفی است که از ریشهٔ چیدن به معنای جمع کردن ساخته شده‌اند.

۳-۵. زائوم نحوی

زائوم نحوی زمانی ایجاد می‌شود که در یک متن، هر واژه در معنای قراردادی خود به‌کار برود، اما روابط نحوی بین واژه‌ها از نظر دستوری بدساخت یا نادرست باشد. «ممکن است نهاد و گزاره یا اسم و صفتی که احتمالاً آن را توصیف می‌کند در زبان معیار با یکدیگر همایند[۲۵] نباشند یا تقسیم‌بندی متن به عبارت‌ها، بندها و جمله‌ها شاید به این دلیل که علائم نگارشی ضروری حذف شده‌اند، نامشخص باشد» (Janecek, 1996, p. 5).

بنگل دونگل سنگل چار
بیکک بشکن تیرانداز
آلو مالو غلل (همان، ص. ۴۲۰)

در ترانهٔ بالا « بیکک بشکن تیرانداز» علاوه بر این‌که زائوم معنایی است زائوم نحوی نیز به حساب می‌آید، زیرا نقش کلمه‌ها نامشخص و مبهم است.

اراهی و مراهی
شمس دل گراهی
دز دز دز بغل
کیسه‌ش پر گازمبر
راس بگو
دروغ مگو
پنجعلی چندرباش؟ (همان، ص.۱۴۳)

و یا در ترانهٔ زیر:

موشکو اسه بی اسه برو
که گربه شاخت نزنه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

انگشت بلور به چشم زاغت نزنه
تو که دزی دز بغلی
شیشه بر بد عملی
راست بگو دوروغ مزه نزن
نگین نگین چن در هوا؟
پایین بیا شب بزنید (همان، ص.۶۶۲)

در عبارت‌های «اراهی و مراهی شمس دل گراهی» و «پایین بیا شب بزنید» کلمه‌ها در کنار هم قرار گرفته‌اند، اما نقش دستوری مشخصی ندارند؛ بنابراین زائوم نحوی شمرده می‌شوند (در ضمن «اراهی و مراهی شمس دل گراهی» زائوم معنایی نیز است).

سنگی زدم به بلبل
[صداش رفته استامبول]
استمبولش خراب شد
دل بی‌بی جون کباب شد
اله پله بگیر ببند یک پات درکش (همان، ص. ۱۲۲).

در ترانهٔ بالا «اله پله بگیر ببند» زائوم نحوی است، زیرا ارتباط میان کلمه‌ها از نظر نحوی واضح و مشخص نیست («اله پله» زائوم آوایی نیز به حساب می‌آید و کل ترانه، زائوم معنایی است که در ادامه توضیح آن آمده است).

۴-۵. زائوم معنایی

این نوع زائوم شامل کلمه‌هایی است که به تنهایی معنادار هستند؛ ولی عبارت‌ها و ساختارهایی که از کنار هم قرار گرفتن آن‌ها به‌وجود می‌آید، از نظر معنایی مبهم و بی‌معناست.

روایت دیگری از بازی «اتل متل توتوله» در روستای قلات:

یه نخود

دو نخود

سه نخود

چاره

چنبر

موشکو

عنبر

تازی

تیزی

ملقه

حلقه

حقلی

حیزی (فقیری، ۱۳۵۳، ص. ۱۸)

و کلمهٔ «حیزی» به هرکسی افتاد کنار می‌رود و درنهایت آخرین نفر به جا مانده یکی یکی از بقیه سواری می‌گیرد. در ترانه‌بازی بالا بعد از کلمات « یه، دو، سه» کلمهٔ «چاره» آمده است، اما هیچ ربطی به عدد چهار ندارد کلماتی که در ادامه آمده‌اند، بی‌معنا نیستند، اما در اینجا معنی آن‌ها مد نظر نیست و این بازی با کلمات صرفاً به هدف بازی دادن ذهن و زبان برای تفریح و هیجان آمده است. پس می‌توان ترانهٔ بالا را زائوم معنایی در نظر گرفت.

بلیکو بلیکو

سر چه لیکو بلیکو

تفنگ در رفت بلیکو

پشت کپر رفت بلیکو

بچ و بار تشنه بلیکو

رختن چشمه بلیکو

چشمه پکابی بلیکو

پک پک پکی بلیکو (سامعی، ۱۴۰۳، ص. ۲۳۵).

«بچ و بار» نوعی ساخت اتباعی به حساب می‌آید. «بچ» زائوم صرفی است که با حذف هجای دوم از کلمهٔ «بچه» ساخته شده است و «بار» بخش دوم ساخت اتباعی است که فاقد معنی است و زائوم آوایی به حساب می‌آید. «در» با «کپر» قافیه ساخته و به موسیقی ترانه کمک کرده است. جمله‌هایی که درپی هم آمده است داستان‌گونه‌ای را روایت می‌کند که تنها هدف آن موسیقی دلنشین برای سرگرمی کودکان است و چون میان جمله‌ها از نظر معنایی انسجامی وجود ندارد، زائوم معنایی محسوب می‌شود. ساختار این‌گونه ترانه‌ها با لهجهٔ محلی است و نباید تغییراتی را که به‌علت تأثیر لهجه در کلمه‌ها اتفاق می‌افتد، با زائوم صرفی اشتباه گرفت (کلمه‌ها «رختن، پکابی، پک» به معنی «ریختند، پاک شد، پاک» است. «بلیکو» زائوم آوایی است).

در بازی دیگری بچه‌ها دور هم حلقه می‌زنند، یک نفر وسط می‌ایستد و دور خودش می‌چرخد و می‌خواند. بقیه هم دور خود می‌چرخند و می‌خوانند:

اینک زدم اونک شد

سنجق زدم کلک شد

کلک مرد جوانن

لبالبش کتانن

کتان باغ پسته

علی‌قلی‌خان نشسته
سنگی زدم به گوشش
گوشواره‌هاش اشکسته
خبر برده به اردو
برای ننی حسن جون
دست میزنه رو تخته
برای نون هفته (همان، ص. ۴۲۳)

«سنجق زدم کلک شد، کلک مرد جوانن، لبالبش کتانن، تا انتها» زائوم معنایی به حساب می‌آیند، زیرا کلمه‌ها در معنای قراردادی خود درست به کار رفته‌اند، اما قرار گرفتنشان در کنار هم و در ترانه، مبهم و نامفهوم است. در ادامه نیز جمله‌هایی می‌بینیم که با اینکه بی‌معنی نیستند، اما ارتباطی میان آن جمله‌ها نمی‌توان یافت؛ درکل جمله‌هایی بی‌هدف هستند که تنها به‌منظور سرگرمی و تفریح درپی هم آمده‌اند و باز زائوم معنایی را به‌وجود آورده‌اند («اینک و اونک» زائوم صرفی هستند که با افزودن «ک» به «این و اون» ساخته شده‌اند).

نمونهٔ دیگر:

تپ‌تپو آلاتتپو
دس کی بالای دس
دی احمد و نار شیرین
اتتل توت متل
تو تیشه بردار مو تبر
بریم به جنگ کانظر
کانظر هین که هون که (کرد)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گله شاه رم که (کرد)
سی و سه تاش کم که (کرد)
دختر شاه شونه میخوا
شونهٔ فیروزه میخوا (همان، ص. ۱۲۹)

در این ترانه جمله‌ها از نظر نحوی بدون اشکال هستند و تنها جنبهٔ بازی و سرگرمی دارند، بنابراین زائوم معنایی به حساب می‌آید («تپ تپو آلاتپو» و «اتتل توت متل» زائوم آوایی است).

اتل متل توتوله
گاو حسن چه جوره؟
نه شیر داره نه پستون
گاوش بردن هندستون
یه زن کردی بستون
اسمش بذار خاله قزی
دور کلاش قرمزی
سنگی زدم به بلبل
[صداش رفته استامبول]
استمبولش خراب شد
دل بی بی جون کباب شد
اله پله بگیر ببند یک پات درکش (همان، ص. ۱۲۲).

صرف نظر از «اتل متل توتوله» که زائوم آوایی است، در «گاو حسن چه جوره» و ادامهٔ آن، جمله‌ها از نظر صرفی و نحوی درست به‌کار رفته‌اند؛ پس زائوم صرفی و نحوی به حساب نمی‌آید. چیزی که باعث می‌شود این نوع ترانه‌ها در زیرمجموعهٔ

زائوم قرار بگیرند، بحث معنایی است. با این‌که جمله بدون اشکال است از نظر معنایی و از نظر منطقی در ذهن شنونده ایجاد مکث و توقف می‌کند و شنونده جز موسیقی دلنشین، هیچ رابطهٔ خاص و معناداری میان جمله‌ها نمی‌یابد. ضمن این‌که سراینده نیز از آوردن چنین جمله‌هایی هیچ هدفی جز ایجاد حس لذت از بازی و موسیقی ندارد؛ بنابراین می‌توان این ترانه را زائوم معنایی به حساب آورد.

و در ترانهٔ زیر نیز کلمات و جمله‌ها، معنی‌دار و از نظر نحوی بدون اشکال هستند. انتخاب کلمات با نظمی خاص به‌گونه‌ای که آخرین کلمهٔ هر سطر، در آغاز سطر بعد تکرار شود[۲۶]، آهنگی دلنشین به ترانه داده است. بازی با کلمات حس خوشایندی در شنونده و خواننده ایجاد می‌کند، بی‌آنکه از نظر زبانی حامل پیام خاصی باشد.

آهای آهای آب اومد
(دسته‌جمعی) کدوم آب؟
همو آب که تش خاموش کرد
کدوم تش؟
همو تش که چوب روشن کرد
کدوم چوب؟
همو چوب که پشت در بود
کدوم در؟
همو در که شب نبستی
کدوم شب؟
همو شب که خرسو اومد
کدوم خرس؟
همو خرس که مرغو رِ برد

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کدوم مرغ؟
همو مرغ زرد پاکوتا
سینه سفید و دم طلا
که صدتومن می‌خریدنش ندادمش
دسته‌جمعی:
خرسو اومد و بردش
سر پا نشس و خوردش
یه مش زدم تو بالش
دوباره برام اوردش (همایونی، ۱۳۷۹، ص. ۳۱۵)

نکتهٔ مهم و قابل‌توجه در اشعار زائوم این است که این نوع اشعار به‌دلیل بار عاطفی و احساسیِ سحرآمیزی که در اثر تأثیر موسیقایی آواها به همراه دارند، هیچ‌گاه تازگی خود را از دست نمی‌دهند. «در لذت بردن از کلمه‌های بی‌معنی و عبارت‌های زبانی غیرمعمول، بی‌تردید جنبهٔ آوایی سخن مهم است. ممکن است بیشتر لذت ناشی از شعر در جنبهٔ آوایی، در رقص خاصی که اندام‌های گفتاری به نمایش می‌گذارند، نهفته باشد» (Шкловский, 1919, p. 5). همین ویژگی مهم باعث می‌شود اشعار زائوم درگیر خودکارشدگی نشوند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۶. نتیجه

فوتوریست‌ها زائوم را معرفی و فرمالیست‌ها از آن استفاده کردند. تفاوت اساسی میان فلسفهٔ زائوم و نظریهٔ فرمالیسم این است که فرمالیست‌ها تحلیل‌گران ادبی بودند و به دنبال شناسایی و تحلیل فرم‌های ادبی، اما زائوم برای فوتوریست‌ها یک تجربهٔ شاعرانه و فلسفی بود.

نشانه‌شناسی مفهوم گسترده‌ای دارد که کل نظام زبان را شامل می‌شود. حرف، آوا، تکواژ، کلمه، جمله و عبارت‌های بزرگ‌تر در نظام زبان حکم نشانه را دارند، بنابراین از اطلاق لفظ «نشانه‌شناسیک» برای زائوم صرف نظر کردیم و براساس سطح‌های چهارگانهٔ زبان، چهار نوع زائوم در نظر گرفتیم: ۱. زائوم آوایی (ترکیب‌هایی از آواها که زنجیره‌های آوایی مبهم و بدون معنا ایجاد می‌کنند؛ مانند «لی‌لی‌لی حوضک»)، ۲. زائوم صرفی (از ترکیب یک تکواژ معنادار با زائوم آوایی ساخته می‌شود: «هاجسم و واجسم»)، ۳. زائوم نحوی (زمانی ایجاد می‌شود که در یک متن، کلمه‌ها در معنای قراردادی خود به کار رفته باشند، اما روابط نحوی میان کلمه‌ها از نظر دستوری، نادرست باشد: «اراهی و مراهی شمس دل گراهی»)، ۴. زائوم معنایی (این نوع زائوم شامل عبارت‌ها و ساختارهایی است که از کنار هم قرار گرفتن کلمه‌های معنادار به‌وجود آمده است، اما از نظر معنایی مبهم و بی‌معناست: «سنجق زدم کلک شد»).

از آنجایی‌که زائوم فرانحوی در حوزهٔ معناشناسی است آن را در زمرهٔ زائوم معنایی قرار دادیم. «قصهٔ چهار برادر» باتوجه به بیان پارادوکسیکال آن، نمونهٔ خوبی برای زائوم فرانحوی است.

نام‌آواها زائوم نیستند. در نام‌آوا بین صورت آوایی کلمه با صدای مورد نظر رابطه‌ای طبیعی وجود دارد، اما در زائوم آوایی بین آوا و مصداق آن هیچ نوع رابطه‌ای وجود ندارد.

با توجه به اینکه ساختار ترانه‌های عامیانه با لهجهٔ محلی است، نباید تغییراتی که به علت تأثیر لهجه در کلمه‌ها اتفاق می‌افتد را با زائوم اشتباه گرفت.

برای تشخیص زائوم در یک زبان نیاز به تسلط کافی بر آن زبان است، زیرا ممکن است یک کلمهٔ معنادار به دلیل ناآگاه بودن شنونده از معنای آن به‌اشتباه زائوم درنظر گرفته شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Zaym'
2. Shklovsky
3. О поэзии и заумном языке |a poezy e zaumnom yezike|
4. Velimir Xhlebnikov
5. Kruchonykh
6. Janecek
7. za
8. um
9. bessmyslenny

۱۰. مبهم

11. transementale
12. transrational

۱۳. فرامعنا، نویسنده در املای این کلمه حرف «d» را از میان کلمه حذف کرده است.

14. Potebnia
15. Ye- u- e
16. semantic zaum'
17. morphological zaum'
18. phonetic zaum'
19. Syntagmatic axis
20. paradigmatic axis
21. syntactic zaum'
22. suprasyntactic zaum'

۲۳. این واژه، واژهٔ «شالوم» را که در زبان عبری به معنای سلام یا صلح است، به ذهن متبادر می‌کند.

۲۴. هوریا در برخی مناطق ایران به شکل صوت شادی به کار می‌رود.

25. collocation

۲۶. نظیر آنچه که در ادبیات کلاسیک « ردالعجز الی الصدر» (شمیسا، ۱۳۸۱، ص. ۸۲) گفته می‌شود.

منابع

ارلیش، و. (۱۴۰۱). *فرمالیسم روسی*. ترجمهٔ م. شیربچه. تهران: نقش جهان.

باطنی، م.ر. (۱۳۷۶). *توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی*. تهران: امیرکبیر.

بلخی، م. (۱۳۹۲). *کلیات شمس تبریزی*. به کوشش ب. فروزانفر. تهران: پیام عدالت.

بهادرانی باغبادرانی، ر.، و محمدی فشارکی، م. (۱۴۰۲). تجلی آوای مرغان به‌مثابهٔ عنصر بلاغی و بوطیقایی در منتخب شعر پارسی برمبنای نظریهٔ زائوم. *شعر پژوهی*، *۵۸*، ۳۱-۵۶.

تودوروف، ت. (۱۳۸۵). *نظریهٔ ادبیات*. ترجمهٔ ع. طاهایی. تهران: اختران.

حاتمی، ح. (۱۳۷۸). *بازی‌های محلی کازرون*. تهران: سروش.

جوکار، ع. ر. (۱۳۹۳). *بازی‌های بومی و محلی نی‌ریز فارس*. شیراز: نوید شیراز.

حیدری، ح. و رحیمی، ی. (۱۳۹۳). زائوم در غزلیات شمس. *عرفانیات در ادب فارسی*، *۱۸*، ۲۷-۴۶.

روستایی، م. ح. (۱۳۸۴). *بازی‌های محلی گراش*. شیراز: مؤسسهٔ نشر همسایه.

سامعی، م. (۱۴۰۳). *اطلس بازی‌های ایران*. ج ۱۷، بازی‌های استان فارس. تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیما.

سیدحسینی، س.ر. (۱۳۸۹). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.

شفیعی کدکنی، م.ر. (۱۳۹۱). *رستاخیز کلمات*. تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، م.ر. (۱۳۸۰). شکار معانی در صحرای بی‌معنی (آسیب‌شناسی فرهنگ ایرانی بعد از مغول). *زبان و ادبیات فارسی*، ۳۲، ۲۳-۵۲.

شمیسا، س. (۱۳۸۱). *نگاهی تازه به بدیع*. تهران: فردوس.

صادقی سهل‌آبادی، ز. (۱۴۰۱). تبیین و بررسی کاوش‌های زبانی ولیمیر خلبنیکوف شاعر فوتوریست روس. *جستارهای زبانی*، *۷۰*، ۳۲۳-۳۴۷.

صادقی‌منش، ع.، و دلبری، ح. (۱۴۰۳). بررسی منشأ زائوم در غزلیات شمس با تکیه بر آراء کارل گوستاو یونگ. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۴۴، ۱۵۱-۱۶۰.

طباطبایی، ع. (۱۳۸۴). اتباع. *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی. جلد اول، صص ۲۰۲– ۲۰۵.

فقیری، ا. ق. (۱۳۵۳). *بازی‌های محلی فارس*. شیراز: ادارهٔ کل فرهنگ و هنر فارس.

کریمی قهی، م. (۱۳۹۸). پیشینهٔ کاربرد اتباع در زبان و ادب فارسی. *مجلهٔ رشد آموزش زبان فارسی*، ۲، ۱۱۵–۱۳۴.

نظری قره‌چماق، م.ک.، و رحیمی، س.م. (۱۴۰۰). زائوم در ادبیات عامه برمبنای ادبیات عامهٔ تربت جام. *فرهنگ و ادبیات عامه*، ۳۸ ، ۱۸۹–۲۲۰.

منشی، ن. (۱۳۷۰). *کلیله و دمنه*. تصحیح م. مینوی. تهران: امیرکبیر.

میرسکی (۱۳۷۲). *نقد ادبی در روسیه*. ترجمهٔ ا. یونسی. تهران: امیرکبیر.

واسکانیان، گ. آ. (۱۳۷۲). *فرهنگ لغت روسی ـ فارسی*. تهران: آرین.

همایونی، ص. (۱۳۷۹). *ترانه‌های محلی فارس*. شیراز: بنیاد فارس‌شناسی.

Даглиш, Р. С . (1990). *Русско- Английский Словарь*. Москва

Крученых, А.Е. (2006). К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. М.: Гилея.

Ожегов, С. Х. и Шведова Н. Ю. (1999). *Толковый Словарь Русского Языка*. 4-ое издание, Москва.

Хлебников, Велимир. (1986). *Творения*. М. Воспроизводится по изданию: Советский писатель.

Шкловский, Виктор. (1919). *Поэтика: Сборники по теории поэтического языка*. Вып. 1-2. Петроград: 18-ая Государственная Типография. Лештуков, 13.

Шкловский, Виктор. (1983). *О Теории Прозы*. Москва, Советский Писатель.

Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of literary terms & literary theory*. Published by the Penguin group. English refrence

Janecek Jerald, (1996). *Zaum*, by San Diego State University Press.

References

Bahadorani Baghbadorani, R., & Mohammadifesharaki, M. (2023). The manifestation of bird sounds as rhetorical and poetic elements in selected Persian poetry based on the theory of zaum. *Sheʿr Pajoohi*, *58*, 31–56.

Balk̲hi, M. (2013). *Generalities of Shams* (edited by B. Forouzanfar,). Peyam-e Adalat.

Bateni, M. R. (1997). *Descriptive grammar of the Persian language*. Amir Kabir.

Cuddon, J. A. (1999). *The Penguin Dictionary of literary terms & literary theory*. Published by the Penguin group.

Daglish, R. S. (1990). *Russian-English dictionary*. Moscow. (in Russian)

Erlich, V. (2022). *Russian formalism* (translated into Farsi by M. Shirbacheh). Naqsh-e Jahan.

Faqiri, A. Q. (1974). *Local games of Fars*. Office of Culture and Art of Fars.

Ḥatami, Ḥ. (1999). *Local games of Kazeroon*. Soroush.

Ḥeydari, Ḥ., & Rahimi, Y. (2014). Zaum in the sonnets of Shams. *Mysticism in Persian Literature*, *18*, 27–46.

Homayuni, S. (1999). *Local songs of Fars*. Bunyad-e Fars-shenasi.

Janecek, J. (1996). *Zaum*. San Diego State University Press.

Jokar, A. R. (2014). *Indigenous and local games in Neyriz of Fars*. Nowid-e Shiraz.

Karimi Ghehi, M. (2019). The history of the use of 'etba' in Persian language and literature. *Education of Farsi Language*, *2*, 115–134.

Khlebnikov, V. (1986). *Works. Moskva: Sovetsky Pisatel*. (in Russian)

Kruchenykh, A. E. (2006). *On the history of Russian futurism: memoirs and documents*. Gileya. (in Russian)

Mirsky, A. (1993). *Literary criticism in Russia* (translated by A. Younesi). Amir Kabir.

Monshi, N. (1991). *Kalila va Demna* (edited by M. Minovi). Amir Kabir.

Nazari Gharechomaq, M. K., & Rahimi, S. M. (2021). Zaum in folk literature based on the folk literature of Torbat-e Jam. *Culture and Folk Literature*, *38*, 189–220.

Ozhegov, S. H., & Shvedova, N. Yu. (1999). *Explanatory dictionary of the Russian language*. Moscow. (in Russian)

Rustayi, M. Ḥ. (2005). *Local games of Gerash. Shiraz*. Mo«æssese-ye Nashr-e Hamsaye.

Ṣadeqi Manesh, ʿA., & Delbari, Ḥ. (2024). Investigating the origin of zaum in the ghazals of Shams based on the views of Carl Gustav Jung. *Studies in Literature and Lyrics*, *44*, 151–160.

Ṣadeqi Sahlabadi, Z. (2022). Elucidation and investigation of the linguistic explorations of Velimir Khlebnikov, the Russian futurist poet. *Language Research*, *70*, 323–347.

Sameʿi, M. (2024). *Atlas of Iranian games (Vol. 17: games of Fars province)*. Center of IRIB Research.

Sayyed Ḥosseini, S. R. (2010). *Literary schools*. Negah.

Shafiei Kadkani, M. R. (2001). Hunting of meanings in the meaningless desert (Diagnosis of Iranian culture after the Mongol invasion). *Persian Language and Literature, 138*(1), 23–52.

Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *Resurrection of words*. Sokhan.

Shamisa, S. (2002). *A new look at Badie*. Ferdows.

Shklovsky, V. (1919). *Poetics: collections on the theory of poetic language* (Vols. 1–2). 18th State Printing House. (in Russian)

Shklovsky, V. (1983). *On the theory of prose*. Sovetsky Pisatel. (in Russian)

Ṭabaṭabayi, A. (2005). Partial redublication. *Encyclopedia of Persian Language and Literature* (Vol. 1, pp. 202–205). Farhangestan-e Zaban va Adab-e Farsi.

Todorov, T. (2006). *Theory of literature* (translated into Farsi by A. Ṭahayi). Akhtaran.

Vaskanian, G. A. (1993). *Russian-Persian dictionary*. Aryan.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی