


LYRICLIT	Journal of Studies in Lyrical Language and Literature, 15 (55), 2025 Publisher: Islamic Azad University – Najafabad Branch <a href="https://sanad.iau.ir/journal/lyriclit">https://sanad.iau.ir/journal/lyriclit</a> ISSN: 2717-0896 Doi: 10.71594/lyriclit.2025.1209892	
----------	--	---

Research Article

Received: 14 April 2025

Revised: 13 May 2025

Accepted: 14 June 2025

Online Publication: 22 June 2025

## Fundamentals of Lyricism in the Satirical Poetry of Saeed Biabanaki

Arezoo Salavati<sup>1</sup>, Sharareh Elhami<sup>2</sup>, Reza Borzoei<sup>1</sup>

1. Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran.

2. Department of Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran. (Corresponding Author)

E-Mail: lsharare26@yahoo.com

### Abstract

Lyrical literature is a prominent genre of Persian literature that focuses on representing the poet's inner feelings, emotions, and experiences. It is characterized by elements such as soft and imagistic language, poetic rhythm/music, imagery, and lyric themes like panegyric, elegy, and Shahr-Ashub. Satire, despite its critical and social nature, also possesses the capacity to reflect personal and emotional experiences within social contexts, and in some instances, overlaps with lyrical literature. In this regard, the satirical poems of Saeed Biabanaki exemplify the connection between these two domains, lending themselves to analysis through the lens of lyrical elements. The present study aims to identify the components of lyrical literature in the satirical poems of this poet. The research methodology is based on content analysis of a selection of his poems. This investigation has identified lyrical elements, including lyrical language, internal and external rhythm/music, and Shahr-Ashub themes. The findings indicate that Biabanaki, in addition to employing social satire, has also utilized emotional and lyrical language and structures. This confluence of satire and lyricism reveals a fresh dimension of the diverse functions of contemporary Persian poetry.

**Keywords:** Lyrical Literature, Satire, Contemporary Persian Literature, Saeed Biabanaki.

**Citation:** Salavati, A.; Elhami, Sh.; Borzoei, R. (2025). Fundamentals of Lyricism in the Satirical Poetry of Saeed Biabanaki. *Journal of Studies in Lyrical Language and Literature*, 15 (55), 28-43. Doi: 10.71594/lyriclit.2025.1209892

Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.





فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی، دوره ۱۵، شماره ۵۵، تابستان ۱۴۰۴

ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۰۱۹

Sanad.iau.ir/journal/lyriclit

Doi: 10.71594/lyriclit.2025.1209892



مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۲/۲۳

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۳/۲۴

تاریخ انتشار برخط: ۱۴۰۴/۱/۱

## مبانی غنایی در سروده‌های طنز سعید بیابانکی

آرزو صلواتی<sup>۱</sup>، شراره الهامی<sup>۲</sup>، رضا برزویی<sup>۱</sup>

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران.

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران. (نویسنده مسئول)

lshare26@yahoo.com

### چکیده

ادب غنایی یکی از گونه‌های برجسته ادبیات فارسی است که به بازنمایی احساسات، عواطف و تجربه‌های درونی شاعر می‌پردازد و با مؤلفه‌هایی همچون زبان نرم و تصویری، موسیقی شعر، صور خیال و مضامین تغزلی چون مدح، مرثیه و شهرآشوب شناخته می‌شود. طنز نیز با وجود ماهیت انتقادی و اجتماعی خود، ظرفیت بازتاب تجربه‌های شخصی و عاطفی را در دل موقعیت‌های اجتماعی دارد و در برخی موارد با ادب غنایی هم‌پوشانی پیدا می‌کند. در این میان، اشعار طنز سعید بیابانکی نمونه‌ای از پیوند این دو حوزه‌اند که قابلیت تحلیل از منظر عناصر غنایی را دارند. پژوهش حاضر با هدف شناسایی مؤلفه‌های ادب غنایی در سروده‌های طنز این شاعر انجام شده و روش تحقیق بر تحلیل محتوای منتخبی از اشعار او مبتنی است. در این بررسی، شاخص‌هایی چون زبان تغزلی، موسیقی درونی و بیرونی، و مضامین شهرآشوب به‌عنوان عناصر غنایی شناسایی شده‌اند. یافته‌ها حاکی از آن است که بیابانکی در کنار بهره‌گیری از طنز اجتماعی، از زبان و ساختارهای عاطفی و تغزلی نیز بهره برده است. این هم‌نشینی طنز و تغزل، جلوه‌ای تازه از کارکردهای متنوع شعر معاصر فارسی را نمایان می‌سازد.

**کلیدواژه‌ها:** ادب غنایی، طنز، ادب معاصر، سعید بیابانکی.

نحوه ارجاع به مقاله:

صلواتی، آرزو؛ الهامی، شراره؛ برزویی، رضا (۱۴۰۴). مبانی غنایی در سروده‌های طنز سعید بیابانکی. فصلنامه مطالعات زبان و ادبیات غنایی. ۱۵ (۵۵)، ۲۸-

Doi: 10.71594/lyriclit.2025.1209892 ۴۳

#### Copyrights:

Copyright for this article is retained by the author (s), with publication rights granted to Journal of Studies in Lyrical Language and Literature. This is an open – access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>), which permits unrestricted use, distribution and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.



## ۱. مقدمه

شعر غنایی، پاسخ بی‌واسطه و احساسی فرد به رویدادها و نیازهای زندگی است و عواطفی مانند عشق، اندوه، شادی، آرزو و هر آنچه از دل احساسات انسان سرچشمه می‌گیرد، دربردارد. شفيعی کدکنی شعر غنایی را «سخن گفتن از احساس شخصی» تعريف می‌کند، با این شرط که مفاهیم «احساس» و «شخصی» در گسترده‌ترین معنای خود در نظر گرفته شوند؛ یعنی شامل تمامی عواطف انسانی، از لطیف‌ترین تا خام‌ترین آنها، و حتی احساساتی که ریشه در جایگاه اجتماعی شاعر دارند (شفيعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۱۲). فرشیدورد نیز شعر غنایی را بیانی مستقیم از احساسات و عواطف خصوصی شاعر می‌داند (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۶۵)، در حالی که پورنامداریان تنوع این گونه‌ی ادبی را ناشی از گوناگونی عواطف بشری معرفی می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۱).

از آنجا که انسان جزئی جدایی‌ناپذیر از جامعه است، عواطف او نیز تحت تأثیر عوامل و کنش‌های اجتماعی شکل می‌گیرد. شفيعی کدکنی در این باره توضیح می‌دهد: «شعر غنایی، بیان احساس شخصی است، به شرطی که مفهوم «شخصی» را نه به معنای فردی محض، بلکه به مثابه بخشی از جامعه در نظر بگیریم. احساس شاعر، حتی اگر شخصی به نظر برسد، از مواضع مشترک او با جامعه‌اش تأثیر پذیرفته است» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۶). این پیوند ناگسستنی سبب شده ادبیات هر دوره در تعامل با تحولات اجتماعی متحول شود. پژوهشگران برای ادبیات غنایی دو دسته شاخص محتوایی و ساختاری برمی‌شمرند، شاخص‌های محتوایی شامل غلبه عاطفه، پرداختن به مضامین عاشقانه و عارفانه، فضای حزن‌آلود، درون‌گرایی و نگاه انتقادی به جهان است. از سوی دیگر، شاخص‌های ساختاری این گونه ادبی عبارتند از کاربرد واژگان و ترکیبات غنایی، تصویرسازی‌های تراحمی، استعاره‌ها و تشبیهات ظریف و تأکید بر عناصر انتزاعی. فراوانی این عناصر، شعر غنایی را از گونه‌هایی مانند حماسه یا ادبیات تعلیمی متمایز می‌سازد. جلوه‌های ادبیات غنایی در قالب‌های متنوعی مانند غزل، مرثیه، مدح، شکوائیه، ساقی‌نامه، شهرآشوب، طنز و هجو ظهور می‌یابد. هر یک از این قالب‌ها با بهره‌گیری از شاخص‌های زبانی و محتوایی خاص، بازتابی از احساسات فردی و جمعی در بستر فرهنگ و اجتماع هستند.

در این میان، طنز به‌عنوان یکی از پویاترین گونه‌های ادبی، از ظرفیت‌های دوگانه‌ای برخوردار است: از یک‌سو زبان انتقاد اجتماعی و فرهنگی است، و از سوی دیگر، می‌تواند ابزاری برای ابراز احساسات و عواطف شخصی باشد به نوعی که طنز را حاصل «تنش میان دو موقعیت متضاد» می‌داند؛ موقعیتی که در آن شاعر، مفهوم موردنظر خود را در پوششی شوخ‌طبعانه عرضه می‌کند و مخاطب در برخورد با آن، طیفی از واکنش‌ها از خنده تا خشم را تجربه می‌کند» (کریچلی، ۱۳۹۷: ۷۵). از این رو، برخی از آثار طنز به‌سبب ریشه داشتن در عواطف شخصی و واکنش‌های احساسی به رویدادهای اجتماعی، می‌توانند در زیرمجموعه ادب غنایی قرار گیرند.

سعید بیابانکی، از طنزپردازان برجسته معاصر، از زبان طنز به‌مثابه ابزاری برای بیان دغدغه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بهره می‌گیرد. با وجود لحن شوخ و انتقادی اشعارش، لایه‌های پنهان عاطفی و درونی نیز در آن‌ها به چشم می‌خورد. او با بهره‌گیری از تقابل موقعیت‌های جدی و شوخ‌طبعانه، مفاهیم چندلایه‌ای را به مخاطب القا می‌کند؛ مفاهیمی که گاه موجب خنده و گاه موجب تأمل یا رنجش خواننده می‌شوند. همین پیوند دوسویه میان طنز و تغزل، بستری مناسب برای تحلیل سروده‌های وی از منظر ادب غنایی فراهم می‌آورد. بر این اساس، پژوهش حاضر با رویکردی توصیفی-تحلیلی به بررسی مؤلفه‌های ادب غنایی در اشعار طنز سعید بیابانکی می‌پردازد و می‌کوشد با تحلیل نمونه‌هایی منتخب، حضور عناصر زبانی و محتوایی غنایی را در آثار وی شناسایی و تبیین کند.

## ۲-۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌هایی با موضوع شعر سعید بیابانکی انجام شده است که عبارتند از:

ابن الرسول (۱۳۹۴) در مقاله خویش با تکیه بر دفتر شعری «نه ترنجی، نه اناری» از سعید بیابانکی به بررسی غزل معاصر پرداخته و معتقد است که ترکیب‌سازی‌ها جدید، تشبیهات ابتکاری و نزدیک بودن به زبان نثر از شاخص‌های سبکی وی در غزل‌هایش است. رستمی و ذوالفقاری (۱۳۹۷) در مقاله‌ای، آشنازدایی را در شعر سعید بیابانکی بررسی کرده‌اند و بر این باور هستند که بهره‌گیری از زبان کنایی و ساختارهای عامیانه وجه غالب بیابانکی در آشنازدایی است. محمد پور و حسین‌زاده (۱۴۰۰) در نوشتاری نمودهای پایداری را در اشعار سعید بیابانکی بررسی کرده‌اند و معتقد هستند که وی به عنوان شاعر پایداری به مفاهیمی همچون وطن‌دوستی، عدالت، ظلم‌ستیزی و رهایی و آزادی پرداخته است. کباری قطبی (۱۴۰۱) در مقاله‌ای به بررسی خلق تصاویر نو در اشعار سعید بیابانکی پرداخته و به این نتیجه رسیده است که تصاویر شعری در سروده‌های مذهبی متأثر از رویکرد سنتی شعر فارسی است اما در دیگر سروده‌های برخی از تصاویر، ساخته و پرداخته ذهن شاعر است. افزون بر این، اسدی ولی‌لو و آرمان (۱۳۹۸) در مقاله‌ای مبانی غنایی طنز را معرفی کرده‌اند و معتقد هستند که طنز یکی از شاخه‌های ادب غنایی است که در آن «من اجتماعی» شاعر نمود برجسته‌ای دارد.

## ۲. بحث

ادب غنایی گسترده‌ترین نوع ادبی در شعر فارسی است که بازتاب‌دهنده احساسات، عواطف و دریافت‌های شخصی شاعر در مواجهه با پدیده‌های درونی و بیرونی است. به باور صاحب‌نظران، هر شعری که از من شاعر و تجربه درونی او سخن بگوید، در قلمرو شعر غنایی قرار می‌گیرد. این گونه‌ی ادبی، علاوه بر بیان عشق و دلدادگی، طیف وسیعی از مضامین نظیر وصف طبیعت، مرگ، شادی، اندوه، مناجات، مدح، مرثیه، طنز، هجو، شکوائیه، اشعار دینی، عرفانی، تعلیمی و اجتماعی را نیز شامل می‌شود (مشتاق مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۸۶). در تحقق این مضامین، زبان نقشی محوری ایفا می‌کند. نرم‌گویی و بهره‌گیری از واژگان لطیف، همراه با موسیقی درونی و بیرونی، از مهم‌ترین ویژگی‌های زبان غنایی به‌شمار می‌روند. از نظر آوایی، تکرار مصوت‌ها و واج‌های نرم مانند «ش»، «س»، «م» و «الف»، به موسیقی شعر غنایی لطافتی شنیداری می‌بخشند و هم‌زمان با القای حس اندوه، شادی یا خشم، معنا را تقویت می‌کنند (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۴۱، ۲۶۴-۲۷۲). بدین ترتیب، واج‌آرایی نه تنها نقش موسیقایی دارد، بلکه در بسیاری موارد، به معناآفرینی و تقویت بار عاطفی شعر نیز می‌انجامد (شیرازی، ۱۳۸۴: ۴۷).

در پرتو این مبانی نظری، بررسی شعر طنز سعید بیابانکی می‌تواند دریچه‌ای نو برای بازخوانی پیوند میان طنز و تغزل در شعر معاصر فارسی بگشاید. گرچه طنز در اصل کارکردی انتقادی و اجتماعی دارد، اما در آثار بیابانکی، این رویکرد انتقادی با عناصر زبان غنایی پیوند می‌خورد. شاعر با بهره‌گیری از موسیقی قافیه، صور خیال تغزلی، و آوای لطیف واژگان، فضایی می‌آفریند که در آن، طنز در خدمت بیان عواطف فردی، اجتماعی و ملی درمی‌آید. این امر نشان می‌دهد که طنز بیابانکی، برخلاف ظاهر خنده‌آورش، از ریشه‌های غنایی عمیقی برخوردار است که ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی شعر غنایی را در بستری تازه و چندلایه بازتاب می‌دهد. در ادامه هر یک از این عناصر بررسی می‌شود:

## ۲-۱. زیاد بودن مصوت‌ها

نوع آواها در ایجاد نرمی یا خشونت کلام و در نتیجه شکل‌دهی به فضای حماسی یا غنایی شعر نقش تعیین‌کننده دارد. مصوت‌ها به دلیل روانی و رسایی بیشتر نسبت به صامت‌ها، بستر مناسبی برای نرمی و آهنگین‌سازی شعر فراهم می‌کنند. در مقابل، صامت‌ها به ویژه انواع انفجاری مانند /پ/، /ت/ یا /ک/ با ایجاد وقفه‌های ناگهانی در جریان هوا، حالتی خشن و مهمهمه‌وار به زبان می‌بخشند. «اگر آواها را به دو گروه پرمانع و کم‌مانع تقسیم کنیم، مصوت‌ها کم‌مانع‌ترین نوع هستند. عبور

آزادانه هوا و موقعیت خاص زبان در تولید آنها، رسایی و نرمی را افزایش می‌دهد» (مشتاق‌مهر و بافکر، ۱۳۹۵: ۱۹۶). افزون بر این، مصوت‌های بلند (مانند /آ/، /او/) نسبت به مصوت‌های کوتاه رساترند و تراکم آنها در یک بیت، موسیقی شعر را آرام‌تر و غنایی‌تر می‌کند. این ویژگی سبب شده است تا بسامد مصوت‌های بلند در متون غنایی به‌طور چشمگیری بالاتر باشد. بیابانکی در سروده زیر، در ظاهر از زبانی جدی و فخیم بهره می‌گیرد، اما با به‌کارگیری مصوت‌های بلند و آهنگین، تضادی هنرمندانه میان فرم و محتوا خلق می‌کند. این تضاد، طنز گزنده و انتقادهای تلخ او به افول ارزش‌های اخلاقی و ریاکاری جامعه معاصر را تشدید می‌نماید. بیابانکی با ترسیم فضایی سکوت‌آلود، مخاطب را وادار می‌کند تا هنجارهای اخلاقی گذشتگان را با رفتارهای مادی‌گرایانه و افسارگسیخته معاصران مقایسه کند. او به‌صراحت، فرصت‌طلبی به ظاهر دینداران و پیگیری امیال شهوانی را که در پوشش تقوا پنهان شده روشن می‌سازد و پرده از انحرافات اخلاقی این گروه برمی‌دارد.

ما را به یک کلاف، به یک نان فروختند	ما را فروختند و چه ارزان فروختند
ای یوسف عزیز! تو را مصریان، مرا؛	بازاریان مؤمن ایران فروختند
انده و درد از این که خدا ناشناس‌ها	ما را چقدر مفت به شیطان فروختند
بازار، مُرده است ولی مومنان چه خوب	هم دین فروختند، هم ایمان فروختند
بازاریان چرب زبان دغل به ما	بوزینه را به قیمت انسان فروختند
یک عده خویش را پس پشت کتاب‌ها	یک عده هم کنار خیابان فروختند
وارونه شد قواعد دنیا، مترسکان	جالیز را به مزرعه داران فروختند

(بیابانکی، ۱۳۹۷: ۶۷)

کاربرد هوشمندانه مصوت‌های بلند در اشعار غنایی، نه تنها به ایجاد موسیقی درونی کمک می‌کند، بلکه بستری برای بیان پارادوکس‌های عاطفی فراهم می‌سازد. برای نمونه، در شعر بیابانکی، نرمی ناشی از مصوت‌ها با تیزی محتوای انتقادی در تقابل است. این تقابل، نوعی آشوب زبانی ایجاد می‌کند که بازتابی از آشفتگی ارزش‌های جامعه است. از این منظر، غنایی‌سازی زبان تنها ابزاری زیباشناختی نیست، بلکه شیوه‌ای برای برجسته‌کردن تضادهای معنایی و افزایش تأثیر پیام است.

در شعر زیر نیز تکرار مصوت‌ها به ویژه مصوت‌های بلند، نرمی زبان را به مخاطب القا می‌کند؛ زیرا «مصوت‌ها روانترین و رساترین واج‌ها هستند که موجب نرمی کلام می‌شوند زمانی که یک بیت به مصوت ختم می‌شود خواننده می‌تواند صدا را متناسب با آهنگ شعر امتداد دهد و صوت به شکل نرم تری پخش گردد» (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۴۱). این ویژگی در شعر یادشده به‌وضوح دیده می‌شود؛ واژه‌هایی مانند «گلنار»، «نار»، «جریان»، «شریان»، «هلن»، «لورن»، «مشغولم»، «پولم»، «کاری» و «خواری» که همگی با مصوت‌های بلند /آ/ و /ا/ پایان می‌یابند، نه تنها موسیقی درونی شعر را تقویت می‌کنند، بلکه با ایجاد ریتمی تکراری و اغراق‌آمیز، بر جنبه‌ی طنزآلود و تصنعی محتوا تأکید می‌ورزند.

انت فی قلبی ایها الگلنار	فقنا ربنا عذاب النار
حبک فی عروق در جریان	همه حتی الورید و الشریان
انت فی چادری شبیه هلن	فتشابه به صوفیای لورن
عشق ما هست سمعی بصری	به خدا عین حوزه هنری
من هم اینجا به کار مشغولم	در پی جمع کردن پولم
رانت خواری نمی‌کنم اصلاً	خرده‌کاری نمی‌کنم اصلاً

(بیابانکی، ۱۳۹۷: ۳۰، ۳۱)

بیابانکی در این شعر، با بهره‌گیری از همنشینی عمودی مصوت‌های بلند و واژه‌های طنزپردازانه، نوعی تناقض معنایی-زبانی خلق می‌کند. از یک سو، نرمی ناشی از مصوت‌ها، فضایی عاطفی و غنایی خلق می‌کند، اما از سوی دیگر، محتوای طنز با انتقاد از مادی‌گرایی و ریا این فضا را به چالش می‌کشد. او در این شعر، با دستکاری آگاهانه‌ی ساختار زبانی، هم به نقد اجتماعی می‌پردازد و هم فرم کلاسیک شعر غنایی را به ابزاری برای طنز تبدیل می‌کند. این رویکرد نشان می‌دهد که غنایی‌سازی زبان تنها برای بیان احساسات نیست، بلکه می‌تواند نقابی برای بیان انتقادهای گزنده باشد.

## ۲-۲. بالا بودن بسامد برخی واج‌های متناسب با فضای غنایی

واج‌آرایی به معنای تکرار آگاهانه حروف در شعر است که افزون بر ایجاد جلوه‌های هنری و موسیقایی، در القای مفاهیم و احساسات خاص نیز نقش دارد. از این رو، واج‌ها به‌عنوان نخستین ابزار معنی‌آفرینی، پل ارتباطی میان لفظ و معنا و عنصری موسیقی‌ساز محسوب می‌شوند. زبان‌شناسان با تقسیم صامت‌ها به دو دسته «نرم» (مانند «م»، «ش» و «س») و «سخت» (مانند «خ»، «ج» و «گ») معتقدند حروف نرم بیانگر مفاهیم لطیف و احساسات ظریفند، حال آنکه واج‌های سخت انتقال‌دهنده مضامین جدی و عواطف حزن‌آلود به مخاطب هستند. بر این اساس، واج‌های «الف»، «س» و «ش» از پرتکرارترین آواها در متون غنایی به‌شمار می‌روند؛ «الف» با القای اندوه، آه یا فریاد، موسیقی شعر را در راستای تقویت معنا هدایت می‌کند و «س» و «ش» به‌عنوان واج‌های سایشی، عواطفی چون شور، شادی، خشم یا آشفتگی را بازتاب می‌دهند (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۶۴-۲۷۲). گاه شاعر از طریق واج‌آرایی، افزون بر خلق موسیقی درونی، درصدد القا یا تداعی حالتی ویژه در ذهن مخاطب است، هرچند این رویکرد همواره معنامحور نیست و گاهی صرفاً با هدف زیبایی‌آوایی صورت می‌گیرد (شیرازی، ۱۳۸۴: ۴۷).

تکرار واج‌های هماهنگ با فضای غنایی، از شاخصه‌های ساختاری منظومه‌های این حوزه است که به ایجاد موسیقی درونی می‌انجامد. هرگونه تنوع و تکرار آوایی خارج از حوزه موسیقی بیرونی (عروض) و کناری (قافیه)، در قلمرو موسیقی درونی جای می‌گیرد. این نوع موسیقی از هماهنگی صامت‌ها و مصوت‌ها در واژگان شعر پدید می‌آید و نقشی کلیدی در استحکام، انسجام و زیبایی‌شناسی شاهکارهای ادبی دارد (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۲). در قالب‌های سنتی فارسی که وحدت وزن و ویژگی اصلی آنهاست، موسیقی درونی با ایجاد پیوند میان لفظ و مضمون، جایگاهی اساسی می‌یابد. شاعر از طریق کاربرد است واج‌های نرم و خشن و بهره‌گیری از صنایع لفظی و معنوی، می‌تواند بر غنای مفهومی اثر بیفزاید (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۷۷). در این میان، طنزهای سعید بیابانکی با تأکید بر واج‌آرایی برجسته، نمونه‌ای از این هنرنمایی به‌شمار می‌رود.

گفتی که «از آن باشد» گفتم که «از این باشد»	یک نکته بی معنی گفتیم و همین باشد
هرگز ندهندش زن در کوچه و در برزن	مانند رضازاده هر کس که وزین باشد
در کار گلاب و گل گفتند که «حکمت چیست؟»	گفتم که «همین خوب است، بگذار همین باشد»
پیراهن ما را هم از پشت، کسی جر داد	من فکر کنم کار شیطان لعین باشد
خلقی شده گمراهت وقتی که به همراهت	یک روز شهین باشد، یک روز مهین باشد
پایت به زمین باشد دست به هوا باشد	دستت به هوا باشد پایت به زمین باشد
هر جنس که در بازار دیدی و پسندیدی	یا ساخت ایران است یا ساخت چین باشد
یک روز جناح چپ یک عمر جناح راست	همواره در این کشور اوضاع چنین باشد
برعکس شما، حافظ! من معتقدم در کل	هی شعر تر انگیزد خاطر که حزین باشد

(بیابانکی، ۱۳۹۷: ۱۲۰-۱۲۱)

در تحلیل این شعر بیابانکی، نخست باید به نقش واج‌آرایی در تقویت فضای طنز و انتقادی اثر توجه کرد. تکرار واج‌های سایشی مانند «ش»، «س» و «خ» که در واژه‌هایی چون «شیطان»، «چین»، «جر»، و «بازار» پراکنده شده‌اند، نه تنها موسیقی ناآرامی می‌آفریند، بلکه با ایجاد حسّی از خشونت پنهان یا اعتراض، طنز تلخ شعر را عمق می‌بخشد. برای نمونه، در مصراع «یا ساخت ایران است یا ساخت چین باشد»، تکرار «ش» و «چ» با آوایی نیشدار، تقلید کورکورانه از الگوهای بیگانه را به شکلی طنزآمیز و تحقیرآمیز نشان می‌دهد. از سوی دیگر، مصوت‌های کوتاه و بلند که در تناوبی نامنتظره قرار گرفته‌اند، مانند «زمین باشد» در مقابل «هوا باشد» با شکستن ریتم یکنواخت، نوعی آشفتگی آوایی پدید می‌آورند که بازتابی از نابسامانی‌های اجتماعی مورد نقد شاعر است. این نابسامانی در محتوا نیز با تضادهای معنایی آشکار می‌شود؛ مثلاً در بیت «خلقی شده گمراهت / وقتی که به همراهت / پایت به زمین باشد / دستت به هوا باشد»، تقابل فیزیکی «پا» و «دست» با «زمین» و «هوا»، استعاره‌ای از دوگانگی رفتارهای فردی و جمعی در جامعه است که با طنزی تصویری به تصویر کشیده می‌شود.

نکته قابل توجه در این سروده، بهره‌گیری سعید بیابانکی از یکی از شگردهای طنزپردازی به نام نقیضه یا پارودی است. این شگرد در واقع، نوعی شبیه‌نویسی طنزگونه از آثار ادبی محسوب می‌شود. «نقیضه از نقض به معنی ویران کردن، شکستن، گسستن است. در نقیضه‌گویی، نقیضه‌گو کلام نویسنده‌ای را در یک اثر مشخص می‌شکند تا آن را از حالت جدی‌اش به اثری مضحک تبدیل کند. در ادبیات، نقیضه به عنوان اصطلاح ادبی به تقلید اغراق‌آمیز و مضحک از یک اثر ادبی مشخص اطلاق می‌شود» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۲۲۹). بیابانکی با بهره‌گیری از شگرد نقیضه، سنت ادبی کلاسیک را به چالش می‌کشد. اشاره مستقیم به حافظ در مصراع «بر عکس شما، حافظ! من معتقدم در کل» و ادامه آن با جمله «یک نکته بی معنی گفتیم و همین باشد»، نه تنها هجو سبک متعالی غزل است، بلکه نشان می‌دهد چگونه زبان فاخر ادبی می‌تواند در خدمت مفاهیم پیش پا افتاده یا پوچ قرار گیرد. این تقلید طنزآمیز در جایجای شعر دیده می‌شود؛ مثلاً وقتی از نمادهای کلاسیک مانند «گلاب و گل» استفاده می‌کند، اما بلافاصله با پرسش مضحک «حکمت چیست؟» و پاسخ غیرمنتظره «پیراهن ما را هم از پشت، کسی جر دارد»، آن نمادها را از ابهت سنتی‌شان تهی می‌سازد. این رویکرد، علاوه بر ایجاد طنز، نقدی است به افراط در نمادپردازی‌های تکراری و بی‌معنای ادبی.

شاعر با این بازی زبانی، نقدی طنزآمیز به جامعه معاصر وارد می‌کند که گاه «وزن» و «جثه فیزیکی» (یا حتی جایگاه صوری) را معیاری برای احترام و ارزش‌گذاری می‌داند، نه شایستگی واقعی را. در واقع، این بیت کنایه‌ای است به افرادی که صرفاً به دلیل ویژگی‌های ظاهری یا موقعیت اجتماعی «سنگین‌وزن» (مانند قهرمانان ورزشی)، به عنوان الگوهای «وزین» (باوقار) تقدیس می‌شوند، حتی اگر رفتاری متناقض با این تصویر داشته باشند. این طنز در بستر شعر، که تضادهای رفتاری جامعه را هدف می‌گیرد («دستت به هوا باشد، پایت به زمین باشد»، تقلیدی است از مکانیسم‌های معیوب ستایش‌سازی در فرهنگ عامه.

ساختار شعر نیز در خدمت طنز آن است. اگرچه وزن عروضی به ظاهر حفظ شده، اما جملات محاوره‌ای مانند «یک روز شهین باشد، یک روز مهین باشد» و قطعه «دستت به هوا باشد / پایت به زمین باشد»، با ایجاد سکنه‌های آوایی، قواعد کلاسیک را نقض می‌کنند. این ناهماهنگی عمدی، نمادی از گسست جامعه از الگوهای سنتی و سردرگمی در پذیرش الگوهای جدید است. از طرفی، توزیع نامتعارف واج‌ها در سراسر شعر گاه با تمرکز بر صامت‌های خشن («خ»، «چ») و گاه با تکیه بر مصوت‌های کشیده، نشان می‌دهد که بیابانکی از موسیقی کلام نه برای آراستن شعر، بلکه برای تقویت مفهوم طنز و انتقاد بهره می‌برد. در نهایت، این شعر با آمیختن واج‌آرایی حساب شده، نقیضه‌پردازی از سنت، و نقد اجتماعی تلخ، نمونه‌ای است از

طنزی که هم در فرم و هم در محتوا، از هنجارها می‌شکند تا خواننده را هم بخنداند و هم به تأمل وادار کند. این رویکرد در شعر زیر نیز با تکرار برجسته واج «ش» مشاهده می‌شود:

به شرطی که نبیند گشت نامحسوس از دورش	شراب تلخ می‌خواهم که مرد افکن بود زورش
بهشتی دیده‌اند و حوریان جور و جورش	عبادت‌های بعضی مومنین بودار می‌باشد
که هر دو مشترک بودند در میزان کافورش!	به دانشگاه رفتم پادگان آمد به یاد من
که آن «یارو» بود از کارگردان‌های مشهورش	من از این سینمای گیشه‌ای صد بار بیزارم
که در جیب کتش جا می‌شود بهرام با گورش!	مدیری می‌شناسم جیب او بسیار جادار است

(بیابانکی، ۱۳۹۷: ۷۸)

در شعر بیابانکی، بسامد بالای واج‌های سایشی و انفجاری مانند «ش» (شراب، مشهورش)، «ک» (کافورش، کتش)، و «گ» (گورش، جادار) موسیقی خشن و اعتراضی می‌آفریند که با فضای تلخ و طنزآلود شعر هم‌سوست. این واج‌ها به‌ویژه در ترکیب‌هایی مانند «شراب تلخ» یا «گورش» با صدای کشیده و ضربه‌ای خود، طعم گس انتقاد از ریا و فساد را القا می‌کنند. تکرار «ر» در «زورش»، «مومنین»، و «مشهورش» نیز لرزشی غرّشانه دارد که خشم نهفته در پس ظاهر آرام جامعه را نمایان می‌سازد. از سوی دیگر، تضاد مصوت‌های کوتاه و بلند (مثلاً در «پادگان» در مقابل «تلخ») تنش آوایی ایجاد می‌کند که بازتاب دوگانگی بین ادعاهای اخلاقی و اعمال ناپاک است. این واج‌آرایی، اگرچه از الگوی غنای کلاسیک (ملایم و لطیف) فاصله دارد، با تمرکز بر هیجان‌تند و تصاویر خشن (مانند «در جیب کتش جا می‌شود بهرام با گورش»)، غنایی از جنس اعتراض‌شورمند را می‌سازد که در آن، موسیقی کلام آینه‌ای از فروپاشی ارزش‌هاست.

### ۲-۳. غنای موسیقی قافیه

قافیه می‌تواند توانایی و قدرت خلاقیت شاعر را در هنر شعر آشکار سازد. این توانایی البته با بررسی همزمان دیگر عناصر موسیقایی شعر؛ یعنی موسیقی بیرونی (وزن عروضی) و موسیقی درونی (هماهنگی واج‌ها و صنایع لفظی) بارزتر می‌شود. همان‌گونه که سازهای گوناگون حتی در موسیقی‌های تک‌صدایی، تنوع و طراوتی ویژه به اجرا می‌بخشند، قافیه‌ها نیز با ایجاد ریتم‌های متفاوت، به شعر طعم‌های گوناگون می‌دهند (دادجو، ۱۳۸۳: ۷۲). اگر یک ملودی واحد را با دو ساز مختلف بنوازیم، دو نتیجه صوتی متمایز با طعمی متفاوت خواهیم داشت؛ این پدیده در شعر با تغییر قافیه محقق می‌شود. برای نمونه، دو قصیده هم‌وزن با درونمایه‌های مشترک، اگر قافیه‌های متفاوتی داشته باشند، تأثیر عاطفی و زیبایی‌شناختی متفاوتی بر مخاطب می‌گذارند. نقش قافیه در شعر، همانند نقش کلید و دانگ در موسیقی است که چارچوب آوایی اثر را تعیین می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۲-۵۳). غنای موسیقایی قافیه در شعر غنایی، تنها به تکرار آوایی پایانه‌ها محدود نمی‌شود؛ بلکه هنر شاعر در هماهنگی قافیه با ریتم، مضمون، و حال و هوای کلی شعر است که آن را به ابزاری چند بعدی تبدیل می‌کند. این هماهنگی، مانند ترکیب سازها در ارکستر، می‌تواند هیجان‌تند را تشدید کند یا تضادهای معنایی را پررنگ سازد. همچنین، قافیه‌های نامنتظره یا کم‌کاربرد، در عین حفظ انسجام، فضاهای تازه‌ای از کشف عاطفی می‌آفرینند و شعر غنایی را از کلیشه‌های زبانی دور می‌کنند.

غنای موسیقی قافیه یکی از ویژگی‌های صوری متون غنایی محسوب می‌شود. سعید بیابانکی کو شیده‌است تا با رویکردهای مختلفی بر غنای موسیقی سروده‌های طنز خویش بیفزاید. یکی از این روش‌ها استفاده از واج‌های نرم، روان و سایشی است. حرف‌هایی همانند «ر»، «ش»، «ن»، «م» و یا مصوت‌های «ا» و «ای» از این دست حروف هستند. ابیات زیر، شاهد مثال‌هایی برای این مدعا هستند:

آمد علوفه تر ای کهره‌خر به رقص آ  
 ای شیخ؛ رقص خوبت، هر چند عارفانه‌ست  
 دشداشه را زمین زد، شیخ قطور و رقصید  
 این شهر هر کجایش، امکان رقص دارد

وقتی علوفه خوردی عین فنر به رقص آ  
 زشت است توی مسجد، جای دگر به رقص آ  
 تا شاه مصر فرمود: شیخ قطر به رقص آ  
 پشت چراغ قرمز، سی‌دی بخر به رقص آ

(بیابانکی، ۱۳۹۳: ۵۱)

در این شعر بیابانکی، قافیه‌های پایانی «خر»، «فنز»، «دگر»، «قطر»، و «بخر» که همگی با «ر» ساکن پایان می‌یابند در ترکیب با ردیف طنزآمیز «به رقص آ»، موسیقی ریتمیکی می‌سازند که هم تکرار خسته‌کننده دستوره‌های جامعه را تقلید می‌کند و هم با آوای خشن و غیرشاعرانه‌اش، هجو رفتاری‌های اجباری و پوچ را تشدید می‌کند. انتخاب واژه‌هایی مانند «خر» (نماد حماقت) و «بخر» (کنایه مصرف‌گرایی) در قافیه، با حفظ ریتم یکسان، تناقض بین ظاهر عبادی («شیخ»، «مسجد») و واقعیت مادی جامعه («سی‌دی بخر») را برجسته می‌کند. این قافیه‌ها، با وجود سادگی آوایی، به دلیل تضاد معنایی عمده با ردیف «به رقص آ» که تداعی گر شادی و آزادی است، طنزی گزنده می‌آفرینند: گویی هر فرمان به ظاهر «شادمانه»، در نهایت به تحقیر یا اجبار می‌انجامد. همچنین، تکرار «ر» در پایان قافیه‌ها حتی در کلمه عربی «قطر» صدایی غرّش مانند ایجاد می‌کند که عصیان نهفته در زیر سطح اطاعت ظاهری را فریاد می‌زند. این شعر نشان می‌دهد که قافیه‌های به ظاهر «ضعیف» یا عامیانه، در بستر طنز می‌توانند به ابزاری قدرتمند برای بیان انتقاد تبدیل شوند. همچنین در ابیات زیر نیز این گونه است و تکرار واج «ن» که واج‌های نرم و سایشی هستند بر غنای موسیقی قافیه افزوده است:

رفته بودم چند روزی - جایتان خالی - پکن  
 این زبان چینیان، آن قدرها هم سخت نیست  
 جزوه آموزش چینی خریدم صد دلار  
 بود وزن خالصش نزدیک هفتاد و دو من

لای یک میلیارد و صد میلیون و اندی مرد و زن  
 فی المثل «چی چانگ چی چون چانگ» یعنی نسترن  
 (بیابانکی، ۱۳۹۳: ۳۹-۴۱)

این ویژگی زبان عربی که واژه‌ها اعراب دارند و مختوم به مصوت هستند، یکی از ویژگی‌هایی است که سبب کمال و غنای موسیقی قافیه در شعر عربی می‌شود. مخاطب هنگام خواندن و زمزمه آن قادر است که صدا را به آسانی امتداد دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳۵). دلیل آن نیز این است که مصوت‌ها، در زمره روان‌ترین و رساترین واج‌ها محسوب می‌شوند، از این رو، خواننده می‌تواند، آهنگ صدا را متناسب با آهنگ سروده امتداد بدهد و صدا به صورت نرم‌تری پخش شود (پارساپور، ۱۳۸۳: ۲۴۱).

یادتان هست؟ سال‌ها بنده  
 همه گفتید بای پلاری تو  
 می‌نوشتید مشکلات عصبی است  
 الغرض من شبیه زایشگاه  
 قصه روز نخست روشن بود  
 من از این پس خودم روان‌کاو

با دو من قرص و عکس و پرونده  
 عاشق سکه و دلاری تو  
 خواجه فرمود این چه بوالعجبی است  
 شده‌ام موش آزمایشگاه  
 ماجرا لخت کردن من بود  
 به خدا، عین مش حسن، گاوم

(بیابانکی، ۱۳۹۷: ۵۵)

غنای موسیقی قافیه در این شعر با تنوع آوایی و معنایی قافیه‌ها در هر بیت، ساختاری طنزآمیز و چندلایه می‌سازد. قافیه‌های پایانی مانند «بنده/پرونده» (با آوای سنگین «نده») و «زایشگاه/آزمایشگاه» (با طنین رسمی «گاه») در تقابل با قافیه‌های کنایی

«گاو/روانکاو» (با پایان‌بند محاوره‌ای «اووم»)، موسیقی شعر را از یکنواختی می‌رهانند و ریتمی پویا ایجاد می‌کنند. این تناقض آوایی، میان واژه‌های رسمی «پرونده» و عامیانه «گاو» نه تنها طنز را تشدید می‌کند، بلکه انتقاد شاعر به نهادهای قدرت (پزشکی، قضایی) را در قالب بازی با زبان عیان می‌سازد. قافیه‌های بلندتر مانند «عصبی است/بوالعجبی است» با آوای کشیده «بی است» نیز با تقلید از جملات قضاوتی شبه‌علمی، صدایی مسخره‌وار می‌آفریند که سازوکارهای نامعقول سیستم را رسوا می‌کند. در کل، هنر قافیه‌پردازی بیابانکی در این شعر، نه در پیچیدگی فرم، که در هماهنگی حساب‌شده قافیه با محتوای هجوآلود و زبان روزمره است؛ گویی هر قافیه، ضربه‌ای است بر طبل اعتراض، با ریتمی که هم گوش‌نواز است و هم معناآفرین.

#### ۲-۴. استفاده از عناصر غنایی

یکی از ویژگی‌های برجسته متون غنایی، به‌کارگیری هدفمند واژگان و عناصر زبانی همسو با فضای عاطفی اثر است. این متون معمولاً با گزینش کلماتی نرم، لطیف و غیرخشن، به بازتاب احساسات و هیجانات درونی می‌پردازند (پارساپور، ۱۳۸۳: ۹۹). در این میان، واژگان نقشی محوری در تعیین هویت ادبی اثر و خلق تصاویر ذهنی ایفا می‌کنند. هماهنگی واژگان با محتوای شعر، به‌ویژه در حوزه غنایی، شرطی اساسی است؛ چراکه لحن، مضمون و درونمایه اثر نه تنها نوع ادبی را مشخص می‌سازد، بلکه نحوه چینش کلمات را به مثابه «احیای معنایی زبان» شکل می‌دهد. به تعبیر شفیع کدکنی، شعر را نمی‌توان بیرون از قلمرو زبان تصور کرد و هرگونه دگرگونی ادبی، ریشه در دگردیدی ابزارهای زبانی دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۷). از منظر زبان‌شناسی، کارکرد اصلی زبان در متون ادبی فراتر از انتقال صرف پیام است. زبان در اینجا با بهره‌گیری از سازوکارهایی مانند گزینش واژه‌ها در محور جانشینی و هم‌نشینی، نقش‌های ثانویه‌ای چون کارکرد عاطفی یا ادبی می‌یابد. برای نمونه، انتخاب آگاهانه یک واژه از میان برابرنهاده‌های آن و قراردادنش در کنار کلمات خاص، می‌تواند جمله را از حالت ارتباطی محض به بیانی ادبی تبدیل کند (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۰). جرجانی نیز هرچند تأثیر موسیقایی تکواژه‌ها را نفی نمی‌کند، اما زیبایی ذاتی کلام را در گرو آرایش نحوی و پیوند استوار معنا و ساختار می‌داند. به باور او، زیبایی واژگان تنها در پرتو جایگاه نحوی و معنایی آن‌ها در جمله آشکار می‌شود؛ دیدگاهی که با اصول ساختارگرایی همسویی چشمگیری دارد (مشرف، ۱۳۸۶: ۴۰۸).

این هماهنگی محتوایی-زبانی در همه گونه‌های ادبی ضروری است. برای مثال، در شعر غنایی که بر بیان عواطف لطیف متمرکز است، کاربرد واژگان سنگین و حماسی ناهمخوان خواهد بود، همان‌طور که در متون رزمی، بهره‌گیری از کلمات نرم و تغزلی نامتنا سب است (رضایی و همکاران، ۱۴۰۰: ۷۱-۷۲). بنابراین، انبوهی از ترکیبات و تعابیر غنایی در منظومه‌های عاطفی، نه انتخابی تصادفی، که لازمه بازنمایی احساساتی چون اندوه یا شادمانی است. در شعر زیر نیز وضعیت اجتماعی را نقد کرده و برای این کار، تقلیدی مضحک از غزل حافظ با مطلع «درد عشقی کشیده‌ام که مپرس / زهر هجری کشیده‌ام که مپرس» انجام داده و در آن از عناصر غنایی بهره گرفته است:

رنگ مویی خریدم که مپرس      خط چشمی کشیده‌ام که مپرس

(بیابانکی، ۱۳۹۷: ۱۱۹)

سعید بیابانکی در اشعار طنز خود، با آگاهی از این سازوکار، به تقلیدی پارادوکسیکال از عناصر غنایی کلاسیک دست می‌زند. به نقیضه‌گویی از غزل حافظ می‌پردازد، از یک سو با استفاده از واژگان ظاهراً غنایی مانند «رنگ مو» و «خط چشم»، فضایی عاطفی می‌آفریند، اما از سوی دیگر با محتوایی سطحی و طنزآمیز، هجو مصرف‌گرایی و عشق‌ورزی‌های تصنعی عصر حاضر را تصویر می‌کند. این تقابل، با بهره‌گیری عمدی از قالب غزل که ذاتاً متعلق به بیان احساسات ژرف است، طنزی تلخ

می‌سازد که هم سنت ادبی را به چالش می‌کشد و هم نقدی اجتماعی را پیش می‌کشد. او علاوه بر غزلیات حافظ، غزلیات شمس مولانا را نیز برای این رویکرد انتخاب کرده‌است و نمونه‌های آن آثار زیر است:

با من صنما دل یک دله کن      رحمی به من بی حوصله کن

(بیابانکی، ۱۳۹۵: ۹۳)

سعید بیابانکی در مثال زیر به رویکرد «تراوستی» (Travesty) نزدیک می‌شود، در این شگرد طنزپردازی «اثری برجسته و مشهور به شیوه و سبکی شدیداً زنده مورد تمسخر قرار می‌گیرد» (آبرامز، ۲۰۰۵: ۴۶). در این تقلید تمسخرآمیز، موضوعی جدی با سبکی عوامانه بیان می‌گردد. موضوع جدی در این طنز، اوضاع نابسامان اجتماعی ایران است که شاعر با بهره‌گیری از نقیضه آن را نقد کرده‌است. او به ظاهر از عناصر زمخت «کره‌خر»، «علوفه» استفاده می‌کند، تکرار ریتمیک «به رقص آ» به عنوان ردیف، موسیقی غنایی مسخره‌واری می‌آفریند که رفتارهای ریاکارانه شخصیت‌ها (مانند شیخ عارف نما) را در قالب رقصی اجباری و پوچ به تصویر می‌کشد:

آمد علوفه تر ای کره‌خر به رقص آ	وقتی علوفه خوردی عین فنر به رقص آ
ای شیخ؛ رقص خوبت، هر چند عارفانه‌ست	زشت است توی مسجد، جای دگر به رقص آ
دشداشه را زمین زد، شیخ قطور و رقصید	تا شاه مصر فرمود: شیخ قطر به رقص آ
این شهر هر کجایش، امکان رقص دارد	پشت چراغ قرمز، سی دی بخر به رقص آ

(بیابانکی، ۱۳۹۳: ۵۱)

دیدیم که کاربرد ست واژگان به ظاهر غنایی مانند «رنگ مو»، «خط چ شم»، «رقص»، «صنم»، و «دل»، نه در را ستای بیان عواطف ژرف، بلکه به منزله ابزاری برای هجو سطحی‌نگری جامعه و ریاکاری رفتاری به کار می‌رود. این واژگان که در سنت ادبی غنایی نماد عشق، زیبایی، و اشتیاق هستند، در شعر بیابانکی با محتوایی طنزآمیز و انتقادی تقابل می‌یابند و معنایی پارادوکسیکال می‌آفرینند. این تقابل آگاهانه بین فرم غنایی (واژگان لطیف، وزن موزون) و محتوای طنز (انتقاد از ریا، مصرف‌گرایی، و سردی روابط)، موسیقی کلام را از حوزه احساسات ناب به عرصه اعتراض اجتماعی سوق می‌دهد. بیابانکی با اعمال این شگرد، نشان می‌دهد که حتی زیباترین واژگان غنایی نیز می‌توانند در بستری پارادوکسیکال، به سلاحی برای رسواسازی تناقض‌های فرهنگی تبدیل شوند.

## ۲-۵. تشبیهات نرم و لطیف غنایی

در شعر غنایی، کاربرد پر بسامد تشبیهات و استعاره‌های ظریف از ویژگی‌های زبانی برجسته به شمار می‌رود. این صنایع بلاغی با تغییر گونه‌های ادبی دگرگون می‌شوند؛ به گونه‌ای که هرچه از فضاهای حماسی فاصله گرفته و به حوزه غنایی نزدیک می‌شویم، استعاره‌ها و تشبیهات از حالتی خشن به سوی لطافت و نرمش گرایش می‌یابند. از این رو، شاعران غنایی سرا از صورخیال نرم‌تر و عاطفی‌تر بهره می‌گیرند تا تأثیر کلام را بر احساسات مخاطب افزایش دهند. همان‌گونه که رضایی جمکرانی اشاره می‌کند: «استعاره و تشبیه، عناصر کلیدی خیالپردازی و نشانگر قدرت تخیل، خلاقیت و زاویه دید شاعرند» (رضایی جمکرانی، ۱۳۸۴: ۸۷). در این گونه‌متون، صورخیال لطیف نه تنها نقش زیبا سازی زبان را برعهده دارد، بلکه با تبدیل مفاهیم انتزاعی به تصاویر ملموس، درک عواطف را برای مخاطب آسان‌تر می‌کند. برخلاف شعر عرفانی که در آن صنایع بلاغی اغلب در خدمت بیان مفاهیم متعالی است، در شعر غنایی این ابزارها بیشتر بر جلب همدلی مخاطب از طریق محسوس سازی احساسات متمرکزند. برای نمونه، بسامد بالای تشبیهات مجمل و استعاره‌های فشرده در قیاس با تشبیهات مفصل، به ایجاز کلام می‌انجامد و فضایی متمرکز بر عاطفه می‌آفریند (آقاج سینی و محمدابراهیمی، ۱۳۹۷: ۸-۱۲). این

رویکرد با زبان ساده و روان شعرهای غنایی هم سوست که می‌کوشد بدون پیچیدگی‌های زبانی، احساسات عاشقانه یا رنج‌های مشترک انسانی را بازتاب دهد. از سوی دیگر، نزدیکی ادبیات غنایی به «قطب استعاری» زبان سبب می‌شود شاعر با تکیه بر محور جاذبه‌های شینی و گزینش واژگان خیال‌انگیز، امکانات زبانی را برای خلق معناهاى تازه گسترش دهد. این ویژگی، در کنار کارکرد تزئینی صنایع، به شعر غنایی امکان می‌دهد تا از مرزهای تو صیف صرف فراتر رود و به عمق هیجانات انسانی نقب بزند

باز در جشنواره‌ای ادبی	عده‌ای بی‌گناه حذف شدند
پاشو کاری بکن لسان الغیب	شاعران بی‌گناه حذف شدند
داوران مثل ابر سبز شدند	شاعران مثل ماه حذف شدند
فصل برداشت بود باد وزید	عده‌ای مثل کاه حذف شدند
عده‌ای چون صلاح می‌دیدند	عده‌ای بی‌صلاح حذف شدند

(بیابانکی، ۱۳۹۳: ۴۷)

در این شعر هم، «حذف شدند» که در هر بیت به عنوان ردیف تکرار شده است. واژه‌های نشانه‌دار محسوب می‌شوند و سعید بیابانکی بدون شک از آوردن این واژه‌ها، اهداف خاصی داشته است. در این شعر بیابانکی، با تکرار ریتمیک «حذف شدند» به عنوان ردیف، فضایی تراژیک-طنز از بی‌عدالتی نظام‌مند را می‌آفریند. این تکرار آهنگین نه تنها بر بی‌امانی حذف شاعران بی‌گناه تأکید می‌کند، بلکه با ایجاد ضرب‌آهنگی شبیه به مرثیه، طنزی تلخ از «جشنواره‌ای ادبی» را روایت می‌کند که به جای پرورش هنر، به ماشین سرکوب تبدیل شده است. تشبیهات متناقضمانند «مثل ابر سبز» (نماد امید) یا «مثل ماه» (نماد پاکی) در کنار «مثل کاه» (پوچی) و «بی‌صلاح» (بی‌پناهی)، با حفظ آهنگ یک‌سان قافیه، تضاد فاجعه‌بار میان ظرفیت هنری و واقعیت حذف سیستماتیک را برجسته می‌سازند. این تقابل، با بهره‌گیری از زبانی ساده و تصاویر ملموس، موسیقی کلام را از حد آرایه‌ای زیبا شناختی فراتر برده و به ابزاری برای افشای ریاکاری نهادهای ادبی بدل می‌کند. ساختار موازی مصراع‌ها و تکرار هیپنوتیزم‌وار «حذف شدند»، چرخه‌ی بی‌پایان سازسور را تداعی می‌کند که در آن، هم «ماه» و هم «کاه» قربانی یکسان بی‌عدالتی هستند.

در شعر زیر ضمن بهره‌گیری از نقیضه، اساس طنز را بر تشبیه قرار داده است؛ تشبیه خویش به گاو، فرهاد آیش، نویسنده، کارگردان و بازیگر سینما و... نمونه‌هایی از تشبیهات سروده زیر است که موقعیت طنز ایجاد کرده است:

«دل از من برد و روی از من نهان کرد»	بنازم من به این خوش اشتهایش
من آن گاو که در هر جای عالم	نمی‌میرد صفای روستایش!
خوشم مانند بدبختی که برده‌ست	بلیط پاره بخت آزمایش
دل می‌خواهد به ریش زندگانی	بخندم عینهو «فرهاد آیش»
دهانش پسته و دندان او نقل	چه غوغا می‌کند مشکل گشایش

(بیابانکی، ۱۳۹۳: ۲۰، ۲۱)

در این شعر سعید بیابانکی، تشبیهات و استعاره‌های غنایی با رویکردی متناقض‌نما، همزیستی سادگی روستایی و پیچیدگی عواطف انسانی را به تصویر می‌کشند. تشبیه «من آن گاو که در هر جای عالم» با پیوند «گاو» (نماد صبر و سادگی روستایی) و «عالم» (جهان)، تقابلی غریب بین محدودیت جغرافیایی و گستردگی روحی شخصیت می‌آفریند. این تصویر در ادامه با مصراع «نمی‌میرد صفای روستایش» تقویت می‌شود که با حفظ موسیقی تغزلی، اصالت زندگی ساده را در برابر

مدرنیته ستایش می‌کند. تشبیه «خوشم مانند بدبختی که برده ست» نیز شادی وارونه در دل رنج را نشان می‌دهد و با استعاره‌ای چون «بلیط پاره بخت آزمایش»، تقدیرگرایی تلخ جامعه فرودست را به تصویر می‌کشد. ارجاع طنزآمیز به «فرهاد آیش»، در مقابل اسطوره فرهاد عاشق، با عبارت «بخندم عینو فرهاد آیش»، سنت غنایی فداکاری عاشقانه را به هجو مدرنی تبدیل می‌کند که رنج را به کم‌دی تقلیل می‌دهد. حتی استعاره‌های ظاهراً شیرین «دهانش پسته و دندان او نقل» در کنار «مشکل گشایش»، تناقض بین زیبایی ظاهری و آشوب درونی را عریان می‌سازد. این شعر با آمیختن عناصر روستایی، طنز، و غزل کلاسیک، نشان می‌دهد که غنای عاطفی می‌تواند در ساده‌ترین و خاکی‌ترین صحنه‌های زندگی نیز جاری باشد.

## ۲-۶. شهر آشوب

یکی از گونه‌های ادبی پیش از قرن هفتم که در حوزه ادبیات غنایی جای می‌گیرد، شهر آشوب است. این اصطلاح ترکیبی وصفی، در اصل به معنای «آشوب‌کننده شهر» است و در فرهنگ‌های ادبی به عنوان مترادف معشوق و محبوب نیز ثبت شده است. شعرا نخست از این ترکیب برای توصیف جمال محبوب و ذکر زیبایی‌های شاهد بهره می‌بردند، اما به تدریج با جابجایی صفت به جای موصوف، معنای اسمی یافت و هم‌معنای معشوق و شاهد زیباروی شد (محبوب، بی تا: ۶۷۸). شهر آشوب در قالب‌های دیگری مانند شهرانگیز، جهان آشوب، فلک آشوب و دهر آشوب نیز ظهور یافته و عموماً در قالب نظم ارائه می‌شده است. از نظر لغوی، این اصطلاح به «کسی که در زیبایی، شهر را به آشوب کشد» اشاره دارد (گلچین معانی، ۱۳۴۶: ۴). اما در تعریف اصطلاحی، به شعری اطلاق می‌شود که «به مدح یا ذم اکثر مردم یک شهر پردازد یا پیشه‌وران و صنایع آن شهر را با زبانی طنزآمیز توصیف کند، حتی اگر عنوان دیگری داشته باشد» (همان). محبوب خاستگاه این گونه را قطعاً می‌داند که در آن شاعر مردمان شهری را می‌ستاید یا نکوهش می‌کند؛ برای نمونه، قطعه‌ای منسوب به انوری که در هجو مردم بلخ سروده شد و به آشوبی اجتماعی انجامید، از نخستین نمونه‌های شهر آشوب شناخته می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۳۱). به باور محبوب، این گونه بیش‌تر جنبه طبع‌آزمایی و نمایش توانایی شاعری دارد و بیانگر صفای ذوق شاعر است (گلچین معانی، ۱۳۴۶: ۴).

در شهر آشوب، شاعر ضمن توصیف پیشه‌ها و مشاغل، تصویری از دگرگونی‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی عصر خویش، اعم از نابسامانی‌ها یا ثبات، را ترسیم می‌کند. این قالب گاه با زبان طنز، نقدی تلخ از وضعیت گروه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ارائه می‌دهد و از این رهگذر، دریچه‌ای به تاریخ اجتماعی دوره شاعر می‌گشاید. سعید بیابانکی در تقلیدی مدرن از این شیوه، با بهانه قراردادادن سیل ورود کالاهای چینی به ایران و تلاش‌های اقتصادی این کشور، در قالب شهر آشوبی طنزآمیز، وضعیت اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی معاصر را به تصویر می‌کشد. او با ترکیب عناصر کلاسیک شهر آشوب و نگاه انتقادی امروزی، نشان می‌دهد چگونه این گونه ادبی می‌تواند در بستر مدرن، به ابزاری برای بازتاب پیچیدگی‌های جامعه تبدیل شود:

رفته بودم چند روزی - جایتان خالی - پکن	لای یک میلیارد و صد ملیون و اندی مرد و زن
این زبان چینیان، آن قدرها هم سخت نیست	فی المثل «چی چانگ چی چون چانگ» یعنی نسترن
جزوه آموزش چینی خریدم صد دلار	بود وزن خالصش نزدیک هفتاد و دو من
خط تولیدی مجهز دیدم از اقسام عطر	یک به یک در شیشه تُف می‌کرد آهوی ختن
نیمه شب رفتم به قبرستان چینی‌ها که بود	کارگاه جانماز و خط تولید کفن
یک زن چینی میان کوچه افتاد و شکست	این هم اوصاف زنان چینی نازک بدن
چینیان خیلی غذاهای عجیبی می‌خورند	هم خورشت قورباغه، هم خوراک کرگدن

واقعاً این چینیان تیز، خیلی خبره‌اند  
روز اول خامه را دادند جای چسب چوب  
هر چه در خانه‌ست را یک روز از دم بشمرید  
با توأم! حالا که من برگشته‌ام، نسبت به قبل  
خبره در اجناس بُنجل را به ما انداختن  
روز دوم دستشویی را به جای رخت کن  
چند در صد کار ایران است بالا غیرتاً؟  
صد برابر بیشتر تر دوستت دارم، وطن  
(بیابانکی، ۱۳۹۳: ۳۹-۴۱)

در این شعر سعید بیابانکی، رویکرد شهرآشوب با نگاهی مدرن و طنزآمیز به تصویر کشیده می‌شود که در آن توصیف پیشه‌ها، عادات اجتماعی و صنایع چین بهانه‌ای است برای نقد پیچیدگی‌های جهانی شدن و تأثیر آن بر هویت فرهنگی ایران. بیابانکی با بهره‌گیری از عناصر کلاسیک شهرآشوب؛ مانند فهرست‌گونه مشاغل عجیب «کارگاه جانماز و خط تولید کفن»، «چینی بندزن» و افزودن طنز تلخ «خورشت قورباغه»، «خط تولید دماغ و دهن»، آشوب ناشی از هجوم کالاهای چینی به بازار ایران را بازتاب می‌دهد. این توصیفات، در عین خلق موسیقی کلامی شوخ «چی چانگ چی چون چانگ»، نابسامانی اقتصادی و فرهنگی را عریان می‌کند که در آن حتی «خامه» جای «چسب چوب» می‌گیرد و هویت سستی در برابر تولید انبوه بی‌روح رنگ می‌بازد. از منظر غنایی، شعر با وجود لحن هجوآمیز، در خطوط پایانی «صد برابر بیشتر تر دوستت دارم، وطن...» به بیان عاطفه عمیق میهن‌دوستی می‌رسد. این گذار از طنز به احساس، تضادی غنایی می‌آفریند که همزمان هم آشوب اجتماعی را نکوهش می‌کند و هم عشق به وطن را به عنوان پناهگاهی در برابر این آشوب ستایش می‌کند. ارجاع به چهره‌های فرهنگی ایرانی و غربی («سعدی، تاج، کمال‌الملک، شوین» در کنار نام‌های چینی، نه تنها هجو جهانی‌سازی است، بلکه غم غربت فرهنگی شاعر را در پس خنده‌های طنز پنهان می‌کند. این شعر نمونه بارزی از تلفیق شهرآشوب کلاسیک با نگاه انتقادی معاصر است که در آن موسیقی کلام و طنز، در خدمت بیان دردهای جمعی و عواطف شخصی قرار می‌گیرد. در بعضی از موارد طنز ایجاد شده، «محصول دگرگونی‌هایی در خود کلمه (نحوه تلفظ کلمه‌ها است) و نه تغییرات در معنی کلمه‌ها. بدین ترتیب بعضی رویدادهای ارتباطی مانند لغزش‌های زبانی یا اشتباهات لپی و تغییرات زیر و بمی غیر معمول در ادای کلمات در محاوره ممکن است باعث ایجاد طنز شوند و برای مثال، انحراف از الگوهای رایج تلفظ تشخیص داده شده در نتیجه عدم انطباق واجی ایجاد شده حس یا تجربه طنز در شخص را به وجود می‌آورند» (مک‌گی، ۱۹۷۹: ۱۲۳). از این رویکرد به عنوان «نظریه آواشناسی» در نظریه‌های طنزپردازی نام برده شده است. مصراع: «فی المثل «چی چانگ چی چون چانگ» یعنی نسترن» نمونه‌ای از این رویکرد است.

افزون بر این، شاخصه سبکی برجسته شهرآشوب سعید بیابانکی استفاده فراوان او از تعبیرات و واژه‌های عامیانه است؛ «بالا غیرتاً»، «بُنجل»، «خورشت» و «صد میلیون اندی» نمونه‌هایی از این دست هستند و این رویکرد تا حد فراوانی باعث جذابیت و دلپذیری شهرآشوب سعید بیابانکی برای عامه مردم شده است؛ همچنین نمودی از اشراف و اطلاع بیابانکی نسبت به وضعیت اجتماع و فرهنگ زمان خویش است. واج‌آرایی و مراعات نظیر (تناسب) نیز از دیگر مشخصه‌های سبکی این شهرآشوب است.

### ۳. نتیجه‌گیری

بررسی سروده‌های طنز سعید بیابانکی نشان می‌دهد که شعر طنز در صورت برخورداری از پشتوانه‌های زبانی، ساختاری و عاطفی ادبیات غنایی، می‌تواند ظرفیتی دوگانه برای انتقال معنا ایجاد کند: هم در سطح انتقادی-اجتماعی اثرگذار باشد و هم در سطح زیبایی‌شناختی و عاطفی مخاطب را درگیر سازد. بیابانکی در اشعار خود با بهره‌گیری از مؤلفه‌هایی چون موسیقی درونی و بیرونی (وزن، قافیه، تکرارهای واجی)، کاربرد واژگان تغزلی، صور خیال ظریف و طنزآمیز، و همچنین بازآفرینی

ساختارهای کلاسیک تغزلی مانند شهر آشوب و شکوائیه، توانسته است زبانی چندلایه و چندصدایی خلق کند که هم‌زمان واجد وجه شاعرانه و وجه هجوآمیز است. استفاده از ترکیبات و ساختارهایی چون «مثل ماه حذف شدند» یا «خط تولید کفن» نه تنها کارکرد طنزی دارند، بلکه از حیث استعاری و عاطفی نیز در زمره‌ی شگردهای غنایی جای می‌گیرند. این نوع تصویرسازی، با ایجاد تضادهای معنایی و پارادوکس‌های بلاغی، فضای شعری را از مرز ساده‌گویی طنز فاصله می‌دهد و آن را به سطحی از تخیل و دلالت می‌کشانند که مختص شعر غنایی است. از سوی دیگر، تکرار واج‌ها و ریتم‌های درونی، به‌ویژه واج‌های سایشی چون «س» و «ش» یا افعال آهنگین مانند «برقص آ» و «حذف شدند»، ساختار موسیقایی شعر را غنا می‌بخشد و گوش‌نوازی آن را تضمین می‌کند؛ همان خصیصه‌ای که یکی از نشانه‌های بارز شعر تغزلی است.

بیابانکی همچنین با استفاده از قالب‌های کلاسیک شعر فارسی، به‌ویژه شهر آشوب، توانسته مضامین طنز خود را در ساختاری ریشه‌دار اما نوآورانه ارائه دهد. در این میان، عشق به میهن، دلسوزی برای فرودستان، تمسخر ریاکاری و نقد ناهنجاری‌های اجتماعی، همگی با بیانی طنزآمیز اما از دل تجربه‌ای عاطفی و شخصی مطرح می‌شوند. همین امر موجب می‌شود که طنز بیابانکی، با وجود لحن شوخ‌طبعانه‌اش، از عمقی غنایی برخوردار باشد که در آن عشق، درد، خشم، و زیبایی به‌طور هم‌زمان حضور دارند.

در نهایت، می‌توان گفت که اشعار طنز سعید بیابانکی نه تنها واجد مؤلفه‌های ساختاری و محتوایی ادب غنایی هستند، بلکه در تلفیق این دو ساحت، گونه‌ای از شعر معاصر را معرفی می‌کنند که در آن، مرزهای میان تغزل و طنز فرو می‌ریزند. بیابانکی در اشعار خود، سنت شعر غنایی فارسی را به بستری نو، انتقادی، و چندلایه منتقل می‌کند و به ما نشان می‌دهد که چگونه می‌توان از زبان لطیف تغزلی، برای بیان زخم‌های اجتماعی بهره گرفت. این بازتعریف از طنز، نشان‌دهنده پیوندی ژرف میان احساسات فردی و تحولات اجتماعی است و از همین رو، شعر او در ادامه سنت تغزلی ادبیات فارسی اما در قالبی تازه و معاصر قرار می‌گیرد.

### منابع

۱. آبرامز، ام. اچ. (۲۰۰۵). فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی. ترجمه سعید سبزیان. تهران: رهنما.
۲. اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۵). فرهنگ واژگانی و اصطلاحات طنز. تهران: کاروان.
۳. بیابانکی، سعید (۱۳۹۳). سکنه ملیح. تهران: شهرستان ادب.
۴. بیابانکی، سعید (۱۳۹۵). لبخندهای مستند. تهران: سوره مهر.
۵. بیابانکی، سعید (۱۳۹۷). هی شعر تر انگیزد. تهران: سپیده باوران.
۶. پارساپور، زهرا (۱۳۸۳). مقایسه زبان حماسی و غنایی با تکیه بر خسرو و شیرین و اسکندرنامه نظامی. تهران: دانشگاه تهران.
۷. پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰). در سایه آفتاب. تهران: سخن.
۸. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۰). صور خیال در شعر فارسی. تهران: نشر آگه.
۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲). انواع ادبی و شعر فارسی، خرد و کوشش. دوره چهارم. دفتر دوم و سوم. تهران: چاپخانه دانشگاه پهلوی.
۱۰. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). موسیقی شعر. تهران: فردوس.
۱۱. شمیسا، سیروس (۱۳۸۶). کلیات سبک‌شناسی. تهران: فردوس.
۱۲. شیرازی، محمد معصوم (۱۳۶۳). طرائق الحقائق. تصحیح محمد جعفر محبوب. ج. ۲. تهران: کتابخانه سنایی.
۱۳. رضایی، عربعلی (۱۳۸۲). واژگان توصیفی ادبیات. تهران: نشر فرهنگ معاصر.
۱۴. فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳). درباره ادبیات و نقد ادبی. تهران: امیرکبیر.

۱۵. فیاض‌منش، پرند (۱۳۸۴). نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه. *دوفصلنامه زبان و ادبیات فارسی*. ۴، ۱۸۶-۱۶۳.
۱۶. کریچلی، سیمون (۱۳۹۷). *در باب طنز*. ترجمه سهیل سمی. تهران: نشر ققنوس.
۱۷. گلچین معانی، احمد (۱۳۴۶). *شهر آشوب در شعر فارسی*. تهران: امیرکبیر.
۱۸. مشتاق مهر، رحمان؛ بافکر، سردار (۱۳۹۵). شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی. *پژوهشنامه ادب غنایی*. ۱۴ (۲۶)، ۱۸۳-۲۰۲.

## References

- Abrams, M. H. (2005). *Descriptive Dictionary of Literary Terms*. Saeed Sabzian (Trans.). Tehran: Rahnama.
- Golchin Maani, A. (1967). *Shahr-Ashob in Persian Poetry*. Tehran: Amir Kabir.
- Aslani, M. R. (2006). *Dictionary of Satirical Terms and Terms*. Tehran: Karvan.
- Biabanakhi, S. (2014). *Documentary Smiles*. Tehran: Sureh Mehr.
- Biabanakhi, S. (2014). *Sakte Malih*. Tehran: Shahrestan Adab.
- Biabanakhi, S. (2018). *Hey Poetry, It Inspires*. Tehran: Sepideh Bavaran.
- Critchley, S. (2018). *On Humor*. Soheil Sommi (Trans.). Tehran: Qoghnoos Publishing House.
- Farshidvard, Kh. (1983). *On Literature and Literary Criticism*. Tehran: Amir Kabir.
- Fayyaz-Manesh, P. (2005). Another look at the music of poetry and its connection with subject, imagination, and poetic emotions. *Persian Language and Literature Bi-Quarterly*. 4, 163-186.
- McGhee, P. E. (1979). *Humor: Its origin and development*. San Francisco: Freeman.
- Moshtaq Mehr, R. & Bafker, S. (2016). Content and formal indices of lyrical literature. *Journal of Lyrical Literature*. 14 (26), 183-202.
- Parsapour, Z. (2004). *Comparison of Epic and Lyrical Language with Reference to Khosrow and Shirin and Eskandernama Nezami*. Tehran: University of Tehran.
- Pournamdarian, T. (2001). *In the Shadow of the Sun*. Tehran: Sokhan.
- Rezaei, A. (2003). *Descriptive Vocabulary of Literature*. Tehran: Contemporary Literature Publishing House.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (1973). *Literary Types and Persian Poetry, Wisdom and Effort*. Fourth Edition, Second and Third Volumes. Tehran: Pahlavi university.
- Shafi'i Kadkani, M. R. (1991). *Music of Poetry*. Vol. 5. Tehran: Ferdows.
- Shafiei Kadkani, M. R. (2011). *Imagination in Persian Poetry*. Tehran: Agh Publication.
- Shamisa, S. (2007). *Generalities of Stylistics*. Vol. 3. Tehran: Ferdows.
- Shirazi, M. M. (1983). *Methods of Truth*. Mohammad Jafar Mahjoob (Ed.). Vol. 2. Tehran: Sana'i Library.