

Doi: [10.22034/ACLR.2023.1988056.1061](https://doi.org/10.22034/ACLR.2023.1988056.1061)

دو فصل‌نامه علمی پژوهش‌نامه فرهنگ و زبان‌های باستانی
سال سوم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص ۱۵۹-۱۸۶
مقاله علمی-پژوهشی

بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در سروده مانوی آنگدروشنان

راضیه موسوی خو*

چکیده

آنگدروشنان یک منظومه بلند مانوی، درباره سفر روح پس از رهایی از زندان تن به جهان روشنایی است. در این مقاله، سعی بر آن است که با شیوه کتابخانه‌ای، پس از بررسی چگونگی وزن، قافیه و محتوا، به تحلیل فرمالیستی این سروده نیز پرداخته شود تا بدانیم که آیا می‌توان سرودهای باستانی را از منظر جدیدترین مکاتب نقد ادبی واکاوید یا خیر؟ نزد فرمالیست‌ها، عدول از هنجار یا هنجارگریزی، غریب‌سازی و آشنایی‌زدایی از طریق کاربرد صنایع بیانی و صنایع بدیعی، برجستگی واژه و لفظ در ادبیات و بیان غیرمتعارف، غیربومی و غیر معمول تجربه و حقیقت راه رسیدن به ادبیت متن است. با بررسی متون بازمانده باستانی ایران، به سادگی پی می‌بریم که شروع آفرینش‌های ادبی و شعرگونه در ایران، به زمان‌های دور می‌رسد و ایرانیان از دیرباز با آرایه‌های ادبی، هنجارگریزی، بیان خیال

* دانش‌آموخته دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی، واحد علوم و تحقیقات تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. پست الکترونیکی: humamusavi66@gmail.com
تاریخ ارسال: ۱۴۰۱/۹/۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۳



انگیز و عاطفه‌مند و ... آشنایی داشته و از آنان در نوشته و سروده‌های خود استفاده می‌کردند. سروده/نگدروشنان، ۱۳۵ مصرع دارد و دارای ابیاتی تکیه‌دار و بی‌قافیه است. در سرودنامه/نگدروشنان، صنایع لفظی و معنوی بسیاری مانند تنسیق صفات، ابداع، تشبیه، تشخیص و مبالغه به چشم می‌خورد. همچنین از هنجارگریزی نحوی و واژگانی نیز به عنوان یکی از راه‌های ادبی کردن زبان در این سروده استفاده شده است. ساخت ترکیبات وصفی نو و اضافه‌های استعاری و تشبیهی نیز از راه‌های هنجارگریزی واژگانی است که سراینده از آنها غافل نبوده است. شاعر همچنین برای تأثیرگذاری بیشتر در مخاطب، از هماهنگی القایی آواها برای تداعی اندیشه و توصیفات خود استفاده کرده است.

واژگان کلیدی: سروده‌های مانوی؛/نگد روشنان؛ پارسی مانوی؛ فرمالیست؛ هنجارگریزی زبانی؛ آرایه‌های ادبی؛ شعر ایران باستان.

۱- مقدمه

۱-۱- سروده‌های مانوی

در سال‌های پایانی سده نوزدهم، جغرافی‌دانان سوئدی و جهانگردان روسی، یادداشت‌هایی در تورفان چین یافتند که نشان از تمدنی کهن و فراموش شده داشت. پس از سفرهای اکتشافی، باستان‌شناسان توانستند آثار ارزشمندی از هنر و ادب را، در خرابه‌های تورفان در ایالت کنونی سین کیانگ چین، از زیر خاک بیرون بکشند. در میان این دست‌نوشته‌ها که به هفده زبان چینی، تبتی، مغولی، اویغوری، هندی، بلخی، تخاری، سریانی و گویش‌های وابسته به آنها بود، متن‌هایی به سه زبان ایرانی پارسی، پارسی میانه و سغدی - به خطی مقتبس از آرامی - نیز یافت شد. در این بین انتشار اصل و ترجمه متن‌های مانوی که سخن از دین مانی می‌گفت؛ برای همگان شگفتی برانگیخت. دینی که پیروانش بیش از هزار سال در گستره پهناوری از چین تا غرب اروپا و مصر پراکنده بودند. بخش بزرگی از اشعار دوره میانه را سروده‌ها، نیایش‌ها، مزامیر و اشعار مانوی بازمانده به زبان‌های پارسی و پارسی میانه تشکیل می‌دهد که به زبان‌های سغدی، قبطی، چینی و

غیره نیز ترجمه شده است. مانی دو زبور منظوم با نام‌های *آفرین بزرگان* و *آفرین تقدیس* سروده بود. ترجمه قطعات مفصلی از *آفرین بزرگان* به زبان پارسی و قطعاتی از آن به پارسی میانه و سغدی در دست است که دارای چند بخش و موضوع آن نیایش‌هایی خطاب به پدر بزرگی و ایزدان آفرینش سوم است. در هر بخش، عبارت معینی به صورت ترجیع‌بند در طول متن تکرار می‌شود. نام زبور دیگر مانی *آفرین تقدیس* است، چون هر یک از نیایش‌ها با واژه قادوش آغاز می‌گردد. مضمون بیشتر سرودنامه‌های پارسی، نجات و رستگاری نور یا روح در بند است. دیگر آثار منظوم مانوی عبارتند از: سرودنامه *انگدروشان*^۱ (روشنی‌های کامل) و *هویدگمان*^۲ (نیکبختی ما). در این دو منظومه دل که اسیر ماده شده، آرزو می‌کند نجات‌دهنده‌ای به رهانیدن او از اسارت ماده بپردازد. نجات دهنده سرانجام به یاری او می‌آید و او را از اسارت ماده می‌رهاند. علاوه بر این دو سرودنامه، *آفرشنان* (سرودهای بلند) و *مهر یا باشاه* (سرودهای کوتاه) و برخی قطعات شاعرانه *انجیل زنده* و *مزامیر* که به خود مانی نسبت داده‌اند نیز در زمره آثار منظوم مانوی‌اند. نیایش‌های بلند یا *آفرشنان* بیشتر خطاب به مانی یا به یکی از ایزدان مانوی است. این نیایش‌ها به تقلید از یشت‌های *اوستاست* (اسماعیل پور، ۱۳۸۵: ۱۹۲).

مانویان شعر خود را در دو قالب می‌سروده‌اند: منظومه‌های بلند و منظومه‌های کوتاه. سرودنامه‌های بلند مانوی دارای چند بخش (اندام) است. از این سرودها دو مجموعه به پارسی میانه: *گفتار نفس زنده* و *گفتار نفس روشن* و دو مجموعه دیگر به پارسی‌ست که همان *انگدروشان* و *هویدگمان* هستند. یکی دیگر از دست‌نوشته‌های مانوی بازمانده در ترکستان چین، *مهرنامگ*^۳ نام دارد که نگارش آن در سده هشتم میلادی آغاز شد.

^۱ *Angad Rōshān*

^۲ *Huwidagmān*

^۳ *Mahr Nāmag*

۱-۲- پیشینه پژوهش

در خصوص ادبیات و شعر مانوی ایران‌شناسان و دانشمندان بسیاری تحقیق و بررسی نموده و مقالات و کتب گوناگونی نوشته‌اند. پژوهش در شعر مانوی را مولر^۱، خاورشناس آلمانی آغاز کرد. او در ۱۹۰۴، سرود ششم/نگدروشنان و در ۱۹۱۳ متن و ترجمه سرودنامه ای مانوی به نام مهرنامگ را در برلین منتشر کرد.^۲ در ۱۹۲۱، رایتزشتاین^۳ به یاری اندرئاس^۴، «سرودهای مرگ» و «سرودهای رستاخیزی» را قرائت، ترجمه و منتشر ساخت.^۵ وی تمام متن M4 را با متن «اندام» سرودنامه/نگدروشنان سنجید و بین آنها پیوندی بسیار نزدیک یافت. اما بویس^۶ معتقد بود که نظر وی نادرست است (2: 1954). در ۱۹۴۳، هنینگ^۷ پاره‌های بسیاری از سرودهای مانوی را قرائت کرد. سپس مری بویس در ۱۹۵۴ مهم‌ترین سرودنامه‌های مانوی/نگدروشنان (روشنی‌های کامل) و هویدگمان (نیکبختی‌ها) را بررسی، تقطیع و ترجمه و در کتاب سرودنامه‌های پارسی مانوی^۸ به چاپ رسانید. او همچنین در سال ۱۹۷۵ اشعار پارسی و پارسی میانه مانوی در ستایش ایزدان مانوی و پاره‌هایی از مزامیر را همراه با متون منثور با نام خوانشی بر فارسی میانه و پارسی مانوی^۹ منتشر کرد. ورنر زوندرمان^{۱۰} نیز در سال ۱۹۹۰ با انتشار سرودنامه‌های مانوی هویدگمان و/نگدروشنان در پارسی و سغدی^{۱۱} به بررسی دو سروده هویدگمان و/نگدروشنان پرداخت. دزموند دورکین مایستر ارنست^{۱۲} نیز در سال ۲۰۰۴ واژه‌نامه مانوی خود که در بردارنده واژه‌های به کار رفته در هویدگمان و/نگدروشنان بود را با نام فرهنگ

¹ Müller

² *Ein Doppelblatt aus einem manichäischen Hymnenbuch (mahnāmāg)*

³ Reitzenstein

⁴ Andreas

⁵ *Das iranische Erlösungsmysterium*

⁶ Boyce

⁷ Henning

⁸ *The Manichaean Hymn-Cycles in Parthian*

⁹ *A Reader in Manichaean Middle Persian and Parthian*

¹⁰ Sundermann

¹¹ *The Manichaean Hymn Cycles Huyadagmān and Angad Rošnān in Parthian and Sogdian*

¹² Desmond Durkin- Meisterernst

بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در سروده مانوی *انگدروشنان* ۱۶۳

متون مانوی، جلد سوم، فرهنگ فارسی میانه و پارتی مانوی^۱ به چاپ رساند. ژیلبر لازار^۲ ایران‌شناس فرانسوی نیز در مقاله‌ای با عنوان «وزن شعر پارتی» قواعد شعری پارتی را بررسی کرد. در ایران نیز ایرج وامقی در سال ۱۳۷۸ در کتاب *نوشته‌های مانوی و مانویان*، بخش‌هایی از دو سروده هویدگمان و *انگدروشنان* را بر اساس کتاب مری بویس ترجمه کرد. مهرداد بهار و ابوالقاسم اسماعیل‌پور نیز در کتاب *ادبیات مانوی* به این مهم پرداخته‌اند. ابوالقاسم اسماعیل‌پور در سال ۱۳۸۵ با انتشار کتاب *سرودهای روشنائی جستارهایی در شعر ایران باستان و میانه و سرودهای مانوی* به بررسی اشعار مانوی پرداخت. مهشید ابوالحسینی در سال ۱۳۹۳ در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود به تحلیل زبانی سرود *انگدروشنان* مانوی و الهام شجاعی نیز در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود در سال ۱۳۹۴ به بررسی زبانی و ادبی منظومه مانوی پارتی *انگدروشنان* با نگاهی به محتوای عرفانی متن پرداخته‌اند. عباس آذرانداز هم در مقاله‌ای که در سال ۱۳۹۴ با عنوان «آرایه‌های ادبی در اشعار مانویان ایرانی زبان» نوشته صنایع ادبی این متون را بررسی کرده است. با این وجود تا کنون پژوهشی در زمینه تحلیل فرمالیستی اینگونه آثار نوشته نشده است و این پژوهش، نخستین کوشش در این زمینه است.

۱-۳- روش پژوهش

در این مقاله که به شیوه کتابخانه‌ای نوشته شده است، سعی بر آن است که برای نخستین بار یک سروده کهن مانوی از دیدگاه فرمالیستی بررسی شود تا بدانیم که کاربری نقد فرمالیستی برای سرودهای باستان تا چه اندازه است؟ و نیز پیوندی میان مطالعات مکاتب نقد ادبی مدرن و آثار ادبی باستانی برقرار شود. آیا پرداختن به فرم، زبان و صورت *انگدروشنان*، می‌تواند ما را متقاعد کند که همچنان با یک منظومه ادبی روبرویم؟ هرچند که در دسترس نبودن تمام بندهای سروده *انگدروشنان*، کار را بر ما بسیار دشوار می‌کند

^۱ *Dictionary of Manichaean Texts, Volume III: Dictionary of Manichaean Middle Persian and Parthian*

^۲ Lazard

و قطعاً موارد ادبی بسیاری از چشم ما پنهان می‌ماند، ولی در این پژوهش می‌کوشیم تا با تکیه بر بندهای بازمانده به بررسی این اثر بپردازیم. در ادامه برای آشنایی خواننده، ابتدا به شکل مختصر محتوا، وزن و قافیه سروده بررسی و سپس تا حد ممکن به تحلیل برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در این اثر پرداخته می‌شود. بهتر آن می‌بود که تمام بندهای این اثر به صورت جزء جزء بررسی و نقد شود اما به دلیل طولانی بودن متن و خارج بودن از مجال یک مقاله پژوهشی، برای هر مورد، تنها به ذکر نمونه‌هایی بسنده می‌شود. هر چند که برای موارد گوناگون بیشتر از چند نمونه در متن وجود دارد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- سرودنامه/نگدروشنان

انگدروشنان یکی از منظومه‌های بلند مانوی‌ست که به معنی روشنان دارا و ثروتمند است. «نخست باید گفته شود که تمامی این شعر بلند درباره سفر روح پس از رهایی از زندان تن یا - جهان تاریکی - به جهان روشنایی و رسیدن به پدر نخستین و مادر زندگان و روشنان دارا است. شباهت فوق‌العاده مضمون اصلی این اشعار با سرودهای عارفان ایرانی به حدی است که نمی‌توان به سهولت از آن چشم پوشید» (وامقی، ۱۳۶۱: ۱۲۰۱). این شعر شامل فصولی است که اندام نامیده می‌شود و متن اشعار در بندهای چهار مصرعی است. اصل شعر از یافته‌های ترکستان چین و از شهر تورفان است و در سال ۱۹۵۴ توسط مری بویس و به راهنمایی والتر برونو هنینگ بازسازی و همراه با یک شعر بلند دیگر در کتابی با نام *سرودهای پارتی مانوی*^۱ به انگلیسی ترجمه شده است. ورنر زوندرمان نیز در ۱۹۹۰ بیست و پنج قطعه از سرودنامه *هویدگمان* را همراه با سرود نامه *انگدروشنان* به سعیدی و پارتی نشر داد (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۵: ۱۹۳). زوندرمان با بازخوانی نام «مارخورشید و همن اسپسگ» در سرآغاز دست‌نوشته M233/r، ثابت کرد این دو

¹ *Manichaeon Hymn Cycles in Parthian*

مجموعه را اسقفی مانوی به نام «مار خورشید وَهْمَن» سروده است (Sundermann, 1990: 9-14).

ایرج وامقی در مقاله‌ای به نام «انگدروشنان (یک شعر بلند مانوی)» در سال ۱۳۶۱ این منظومه را به فارسی ترجمه کرده است که از این ترجمه در این پژوهش استفاده خواهد شد.

۲-۱-۱- محتوا

انگدروشنان، سروده‌ایست خیال‌انگیز و شاعرانه که با لحنی ملتمسانه و با به کارگیری آرایه‌های ادبی بسیار، در نفوس مخاطبین تأثیر می‌گذارد و برای بیان دردهای خود توصیف پردازیه‌های زیبایی می‌کند آنگونه که مخاطب با او همراه می‌شود. سراینده در این سروده که سروده‌ایست عرفانی، دست به دامان معشوق ازلی خود می‌شود و از او یاری می‌خواهد تا او را از ظلمت برهاند و به روشنایی برساند. مادام عجز و لابه می‌کند و گلایه‌هایش را به گوش روشنان دارا می‌رساند. کاری که رسالت شعر است در ادوار مختلف. شکایت از هجر و دوری و لابه و زاری در فراق یار از موضوعات مهم ادبیات عاشقانه، غنایی و نیز عرفانی بوده است. در این سرود، روح اسیر و ناامیدی که عمرش به پایان رسیده است به دنبال نجات‌بخش خویش می‌گردد و فریادکنان می‌پرسد: چه کسی نجات خواهدم بخشید؟ نجات بخش با روی گشاده و سخنی عاشقانه به سویش می‌آید، دیوان فرار می‌کنند و به روح اسیر مژده رستگاری داده می‌شود. در پایان روح آزاد به زندان تاریک تن که از آن رهایی یافته است چشم می‌دوزد، در حالیکه به رهایی خود اشاره کرده و جامه نور را پوشیده است.

۲-۱-۲- وزن

اشعار مانوی را هنینگ منظوم به نظم ضربی دانسته است. وی گفته است سطرهای اشعار مانوی سه تکیه‌ای و یا چهار تکیه‌ای هستند، در صورت اخیر سطر به دو مصراع دوتکیه‌ای تقسیم می‌شود (Henning, 1977: 166). سروده/نگدروشنان، ۱۳۵ مصراع دارد. به باور

بویس، این سروده دارای ابیاتی تکیه‌دار است (Boyce, 1954: 1-14, 45-49). یعنی اساس وزن شعر، شمار تکیه‌هاست. به عبارتی تکیه‌ها تعیین‌کننده‌اند نه شمار هجاها. به دلیل نامشخص بودن تلفظ برخی واژگان، برای شناخت نظام شعری اینگونه متون می‌بایست به بررسی سرودهای که در یک دوره زمانی سروده شده‌اند پرداخت. مانند *نگدروشنان* و *هویدگمان*. در هر دو سرودنامه، مصراع‌های چهار تکیه‌ای و تعداد زیادی نیم‌مصراع یا پاره شعر دو واژه‌ای وجود دارد. هر پاره شعر (نیم مصراع) یک واحد وزنی دارد. بویس الگوی زیر را پس از بررسی دو بیت ارائه داده است:

الف) هجای بی تکیه + تکیه‌دار + بی تکیه + تکیه‌دار

ب) هجای بی تکیه + تکیه‌دار + بی تکیه + تکیه‌دار + بی تکیه

ج) هجای بی تکیه + تکیه‌دار + تکیه‌دار + بی تکیه

د) هجای تکیه‌دار + بی تکیه + بی تکیه + تکیه‌دار (ibid)

پس پاره‌های یک دوبیتی را می‌توان به گونه الف/الف، الف/ب؛ ب/الف و ب/ب تنظیم کرد (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۵: ۱۹۵).

لازار نیز قواعد زیر را برای شعر پارسی بیان کرد:

۱- وزن بر تکرار واحدهای زمانی ضربی (ضربانگ) در فواصل منظم مبتنی است.

۲- ضرب‌آهنگ الزاماً با تکیه واژه منطبق نیست.

۳- کمیت هجاها نقش خاصی ایفا می‌کند (لازار، ۱۳۷۵: ۲۷۷-۳۱۰).

۲-۱-۳- قافیه

قافیه به کلمه یا حروفی گفته می‌شود که تکرار آنها به شعر نظم می‌بخشد. درباره الزام وجود قافیه در شعر نظرهای گوناگونی وجود دارد. مثلاً اعراب، تقید بسیاری به وجود قافیه در شعر دارند تا آنجا که شعر بدون قافیه را شعر نمی‌دانند. ایرانیان نیز در دوران اسلامی به پیروی از شعر عرب به وزن عروضی و قافیه توجه بیشتری نشان دادند. در مقابل برخی نیز قافیه را از محدودیت‌ها شمرده‌اند و آن را سد راه آزادی احساس و عواطف شاعر دانسته

اند. وایت ویتمن^۱ کیفیت شاعرانه را در وزن و قافیه نمی‌بیند بلکه آن را در زندگی و بسیاری چیزهای دیگر و در درون آدمی می‌بیند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۱۶۴). برخی نیز تا مرحله دشمنی با قافیه پیش رفته‌اند. مثلاً الوار^۲، قافیه را کنسرت وحشتناک برای گوش خران خواند. یا میلتن^۳ آن را جرنگ جرنگ مشابه در پایان مصاربع نامید (Lacoue-Labarthe, 1999: 191).

پس می‌توان چنین گفت که ساحت شعر گسترده‌تر از آن است که به وجود قافیه محدود شود یا قافیه را از ذاتیات آن بشماریم بلکه قافیه همچون ابزار و نیروی خارجی به کمک شعر می‌آید،/نگدروشان سروده‌ای بی‌قافیه است و با توجه بدانچه گفته شد این موضوع نمی‌تواند خدشه‌ای بر شعر بودن آن وارد کند. همچنین در متون بازمانده ایرانی در دوره‌های باستان و میانه به دلیل وجود پایانه‌های صرفی گاه یکسانی که دارند، موسیقی درونی و واج‌آرایی امری بدیهی است که در کنار نظم هجایی، ضربی و تکیه‌ای سروده‌ها، موسیقی زیبایی را به آنها بخشیده است و گاه می‌تواند فقدان قافیه به معنای امروزی را از نظر موسیقایی تا حدودی جبران کند. هنینگ هماهنگی پایانه جمع را گونه‌ای قافیه می‌شمرد (Henning, 1977: 354) توالی فعل‌هایی که در پی یکدیگر می‌آیند یا استفاده پی‌درپی از واژه‌هایی که از یک مقوله دستوری‌اند، چون اسم معنا یا مصدر، به این دلیل که از لحاظ واجی پایانه‌های یکسانی دارند، معمولاً در ایجاد موسیقی کلام، علاوه بر موسیقی اصلی شعر، نقش بسیار مؤثری دارند (آذرانداز، ۱۳۹۴: ۱۳).

برای نمونه در مثال زیر، دو واژه «چمند و وزند» هر چند از لحاظ حروف پایانی مشترک، هم‌قافیه به شمار نمی‌آیند ولی به دلیل هم‌آوا بودن و نیز واج‌آرایی صامت «ز» و «د» و نیز مصوت «» باعث ایجاد نوعی موسیقی درونی دلنشین در بیت شده‌اند:

ky cmynd pd zryh zyrd o
`wd wzyn[d] pd [.....] (Boyce, 1954: 116)

که بر دل دریا چمند

¹ Walt Whitman

² Paul Éluard

³ Milton

و حرکت می‌کنند به [.....].

۲-۲- بررسی فرمالیستی

فرم آن چیزی است که از کلیت یک شعر، در مقابل دیدگان و قضاوت مخاطبان قرار می‌گیرد و مجموعه عناصر سازنده یک شعر است. در فرمالیسم^۱ «اصل تقدم صورت بر معنا» حاکم است. ولی این بدین معنا نیست که فرمالیست‌های روسی وجود معنا را نادیده انگاشته‌اند. بلکه بدین معناست که آنان موجودیت متنی اثر را از امور برون‌متنی مستقل در نظر گرفته‌اند. «دلالت‌های ویژه یک اثر، یک واحد را تشکیل می‌دهد که همان درونمایه است. می‌توانیم همانقدر از درون‌مایه یک اثر حرف بزنیم که از درون‌مایه بخش‌های آن» (تودوروف، ۱۳۸۵: ۲۹۳). فرمالیست‌ها اثر ادبی را بازتاب‌دهنده حقیقت زندگی صاحب آن نمی‌دانستند و آن متن ادبی را جدای از وی می‌شمردند. رمان سلدن^۲ می‌گفت: «مؤلف مرده است و سخن ادبی بازگوکننده حقیقت نیست» (سلدن: ۱۳۷۷: ۹۵). رولان بارت^۳ از نظریه‌پردازان مطرح ساختارگرا نیز در مقاله «مرگ مؤلف»، مآلارمه را نخستین کسی دانست که ضرورت جایگزینی خود زبان به جای شخصی که سخن می‌گوید را مطرح کرد (سجودی، ۱۳۸۰: ۶۹).

منتقدان فرمالیست بر دو اصل تکیه کرده‌اند:

۱- تغییر شکل در زبان عادی

۲- صناعات ادبی که باعث آشنایی‌زدایی می‌شوند (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۵۰).

اگر بخواهیم راه رسیدن به ادبیت متن نزد فرمالیست‌های روسی را برشمریم باید به ۱- عدول از هنجار یا هنجارگریزی (هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی واژگانی)، ۲- غریب‌سازی و آشنایی‌زدایی از طریق کاربرد صنایع بیانی (مجاز، استعاره، تشبیه، کنایه) و صنایع بدیعی (ابهام، ابهام، تناسب، جناس، متناقض‌نما، طنز)، ۳-

¹ Formalism

² Raman Selden

³ Roland Barthes

برجستگی واژه و لفظ در ادبیات و ۴- بیان غیرمتعارف، غیربومی و غیر معمول تجربه و حقیقت اشاره کنیم. یک شعر خوب یکدست و دارای فرم است. همچنین میان اجزای آن ارتباط، هماهنگی و تناسب معنایی و زبانی وجود دارد. شاعر می‌بایست از کلمات و ترکیباتی استفاده کند که با کلیت شعر متناسب باشد. گراهام هوف^۱ سه اصل عمده برای نقد فرمالیستی قائل است: ۱- انسجام: یعنی اثر ادبی کلیت داشته باشد، بریده بریده و توده‌ای پراکنده و فاقد نظم نباشد. این کلیت ممکن است در سایه وحدتی موضوعی یا عاطفی حاصل شود. ۲- هماهنگی: یکپارچگی و تناسب در اثر است که می‌تواند کمی باشد یا کیفی. ۳- درخشش: که وجود جوهر زیبایی‌شناختی یا «آن» نهفته و «افسون شعر» است (امامی، ۱۳۷۷: ۱۸۹-۱۹۰).

از دید آنان یک اثر ادبی شایسته را می‌بایست بر اساس برجستگی‌های زبانی، نحوی و هنری آن بررسی و نقد کرد. /نگدروشنان به عنوان یک سروده کهن، از آن جهت که دارای ظرافت کلام و زیبایی ترکیبات و در بردارنده انواع آرایه‌های ادبی مانند تشخیص، تشبیه، مبالغه، واج‌آرایی، پرسش و پاسخ، تکرار، تنسیق صفات و غیره است، برای بررسی فرمالیستی در این پژوهش انتخاب شده است.

۲-۲-۱- هنجارگریزی‌های زبانی

از نظر فرمالیست‌ها آنچه در زبان ادبی نیاز است عدول از زبان معیار و هنجارگریزی است. به باور آنان در بیشتر بندهای متون ادبی و هنری عدول از نحو و خروج از معیارها و زبان متعارف را می‌توان دید. «شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت گوینده شعر، با شعر خود، عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان او و زبان روزمره و عادی- یا به قول ساخت‌گرایان چک: زبان اتوماتیکی- تمایزی احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته شده و عللی غیرقابل شناخت. اتفاقاً شعر حقیقی- شعر ابدی- همان شعری است که علت تمایز آن از زبان مبتدل و معمول، در تمام

^۱ Graham Hoof

ساحات قابل تعلیل و تحلیل نیست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸ : ۳). هنجارگریزی یکی از راه‌های برجسته‌سازی زبان است و لیچ برای آن هشت مورد را نام می‌برد: هنجارگریزی واژگانی، هنجارگریزی نحوی، هنجارگریزی آوایی، هنجارگریزی نوشتاری، هنجارگریزی معنایی، هنجارگریزی گویشی، هنجارگریزی سبکی و هنجارگریزی زمانی (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۵-۵۰).

۲-۲-۲- هنجارگریزی نحوی

زبان ادبی، زبان عدول از هنجارهاست. در سرودنامه *انگدروشنان*، هنجارگریزی نحوی به عنوان یکی از راه‌های ادبی کردن زبان وجود دارد:

nīyust harwīn maran frēštag

تمام مرگ‌ها نهان شده بودند توسط فرشته (نجات‌دهنده).

بویس با اشاره به این بند، عدم رعایت قواعد نحوی به طور کامل در اشعار مانوی را نشان می‌دهد (بویس، ۱۳۸۶: ۱۹۸).

۲-۲-۳- هنجارگریزی واژگانی

هنجارگریزی واژگانی یکی از راه‌های برجسته‌سازی زبان است؛ بدین ترتیب که شاعر بر حسب قیاس و گریز از قواعد ساخت واژه زبان هنجار، واژه‌های جدید می‌آفریند و به کار می‌برد (صفوی، ۱۳۷۳: ۴۶). لیچ، ابداعات واژگانی شاعرانه را «ساخت ویژه» می‌نامد. او معتقد است ابداع واژه، قانون واژگانی را تخریب نمی‌کند بلکه موجب غنای زبان می‌شود (بلوری، ۱۳۹۶: ۳). در اینجا با اشاره به مواردی اندک، به بررسی ترکیبات وصفی تازه و معانی جدیدی که در جهت آفرینش کلمات به کاررفته‌اند و نیز دیگر ترکیبات اضافی که در زیرمجموعه هنجارگری‌های معنایی، تشبیهاتی نو و استعاره‌ها را در خود پنهان کرده اند می‌پردازیم.

-اضافه استعاری: کاربرد «نسا دیدار: مُردار چهره» برای زندگانی (Boyce, 1954: 114)

بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در سروده مانوی/نگدروشنان ۱۷۱

-ترکیب وصفی: نزم‌های (مه‌های) دودین (ibid) میغ‌های آذرین (id: 154)، ابرهای سستبر تگرگزا (id: 116)
-اضافه تشبیهی: خانی‌های تاریکی (id: 114)

۲-۲-۴- روایت‌گری

روایت‌گری در سروده/نگدروشنان، یکی از مهمترین هنجارشکنی‌های زبانی آن به شمار می‌آید. سراینده یعنی «مار خورشید و هم» در این اثر روایت‌گوست و از روزهای آشفته و بی‌تابی روح اسیر خویش سخن می‌گوید.

۲-۳- غریب‌سازی و آشنایی‌زدایی از طریق کاربرد صنایع ادبی

برای منتقد فرمالیست مهم است که بداند شاعر حرف خود را چگونه زده است نه اینکه چه گفته است؟ زبان ادبی می‌بایست مخاطب را برای فهم و درک اثر به دشواری بیندازد و جستجوگری و کنکاش را در او بیدار کند. این امر از طریق آشنایی‌زدایی انجام می‌شود. فرمالیست‌ها تمام صحن ادبیات و هنر را جولانگاه آشنایی‌زدایی می‌دانند. صنایع ادبی که شامل دو گروه صنایع بیانی (مجاز، استعاره، تشبیه، کنایه) و صنایع بدیعی (ایهام، ابهام، تناسب، جناس، متناقض‌نما، طنز) می‌شود یکی از راه‌های ایجاد تأمل و مکث در مخاطب ادبیات است. در ادامه به بررسی صنایع ادبی به کاررفته در سرودنامه/نگدروشنان می‌پردازیم.

۲-۳-۱- تشخیص

در این بند از آرایه تشخیص استفاده شده است. تشخیص همان جان‌بخشی به اشیاء یا مفاهیم انتزاعی‌ست که وجود خارجی ندارند. «نسا» به معنی «لاشه و مردار» است و «دیدار» در اینجا به معنی شکل است. وامقی «نسا دیدار» را «لاشه شکل» ترجمه کرده است (وامقی، ۱۳۶۱: ۱۲۰۶). یعنی آنکه ظاهر، صورت و شکل لاشه یا مردار دارد. اگر دیدار را به معنای چهره یا پیکر انسانی در نظر بگیریم آنگاه مار خورشید و هم در این

بند داشتن شکل و صورت مردار که امری انسانی‌ست را به زمان زندگانی نسبت می‌دهد که نوعی جان‌بخشی‌ست.

`wd jm(`)n jy(w)[hr] o
`wd hw ns`w dydn
Hnjft pd mn o
Cy rwš`n ``ywštġ (Boyce, 1954: 114)

و زمان زندگانی
و این نسا (مردار، لاشه) دیدار
بر من انجامید
با روزهای آشفته [اش] (وامقی، ۱۳۶۱: ۱۲۰۶).

۲-۳-۲- تشبیه

در این بند از آرایه تشبیه استفاده شده است. زیبایی به برفی تشبیه شده است که برای آن دوامی نیست و در برابر آفتاب فرو می‌افتد و می‌گدازد.

Ms `wr `s`h o
`wd m` bw`h fryh
`ym hwcyhryft o
Cy pd hrw zng wygnyd
`wd kfyd `wd wdcyd o
cw`gwn wfr pd `bd`b
`wd `w hrwyn kryšn o
`wyšt`dn ny `st (Boyce, 1954: 156)

باز هم اینجا بیا!
و مباحش دل‌باخته
این زیبایی
که به هر گونه هلاک می‌کند
و فرو می‌افتد و می‌گدازد
همچون برف در (برابر) آفتاب

و به هر زیبایی (که باشد)

(جای) ماندن نیست.

۲-۳-۳- مبالغه

این بند اغراق‌آمیز است و در آن از صنعت مبالغه استفاده شده است. اغراق عموماً باعث خیال‌انگیز شدن شعر و نثر می‌شود. در این بند شاعر درباره خشم اغراق کرده است و آن را به دریایی آذرین تشبیه کرده است که امواج خروشان آن برخاستند تا وی را فرا بگیرند.

`wd `mwšt hwyn dybhr o

cw`qwn zr(y)? `dwryn

`wd pdr`št wrm h`wyndg o

Kw `w mn ngwhynd (Boyce, 1954: 116)

و خشم آنان انباشته شد

همچون دریایی آذرین

و امواج جوشان برخاستند

که مرا فراگیرند

۲-۳-۴- مراعات نظیر

دو بند زیر آرایه مراعات نظیر دارند. کلمات باران، نزم (مه)، آذرخش، تندر، ابر و تگرگ با هم مراعات نظیر دارند.

cy `c hrw p`dqws o

dm [...] (`y)wz `mwšt

`wd w`r`n `wd dwd o

Cy (h)rwyn nyzm`n

wrwc `wd tndwr o

`wd bybr`n tgrgyn

`bxwm `wd wcn o

Cy hrw wrm zrhyg. (Boyce, 1954: 116)

چه، از هر کران

.....تلاطم، انباشته شد

و باران و دود

همه نزم‌ها (مه)

آذرخش و تندر

ابره‌ای ستبر تگرگ‌زا

و جوش و خروش

همه موج‌های دریا

۲-۳-۵- تنسيق الصفات:

تنسيق الصفات آن است که برای یک اسم، صفات متوالی بیاورند یا برای یک فعل قیده‌های مختلف ذکر کنند (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۶۰).

ms `wr `s`h o

pd š`dyft `by zryq

`wd hw`r`m m` sy`h o

pd mrnyn `r`m (Boyce, 1954: 154)

باز همه، بیا

به شادی، بی‌اندوه

به آرامی میاسا.

۲-۳-۶- پرسش و پاسخ

همانطور که پیش از این گفته شد، عبارت پرسشی « ”kym bwjy(n)[dyh o]“ : چه کسی مرا نجات خواهد داد؟» در آغاز بندهای ۱، ۱۰، ۱۱ و ۱۲ آمده است (Boyce, 1954: 132). سراینده پاسخ این پرسش‌ها را از زبان نجات‌دهنده در بند ۸ تا پایان

سروده می‌دهد (id: 140-167). به دلیل طولانی بودن بندها از آوردن آنها خودداری کرده و تنها به یک بند اشاره می‌شود.

`z `w tw (')[bd](')c`n o
`c hrwyn ywbhr
`wt `c hr(w)[y](n) tng o
`c kw tw brm`d (Boyce, 1954: 146)

من تو را نجات خواهم داد
از همه بیماری‌ها
و از همه تنگی‌هایی
که تو از آنها گریستی.

۲-۳-۷- ابداع

آرایه ابداع (چند آرایه‌ای) در اصل به معنی چیز تازه و نو آوردن و در اصطلاح، آن است که نویسنده یا شاعر در یک عبارت نثر و یا یک بیت شعر، چند آرایه ادبی با یکدیگر بیاورد. «گاهی در یک جمله ادبی با چند وجه از وجوه تحسین کلام یا صنعت بدیعی مواجهیم نه یک وجه. بدیع‌نویسان چندین صنعت در یک فقره را خود صنعتی شمرده و آن را ابداع یا سلامه‌الاختراع خوانده‌اند» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۸۳). در بند ۱۹، آرایه‌های ادبی تشبیه، مبالغه و واج‌آرایی مصوت بلند «او» وجود دارد.

`wd `mwšt hwyn dybhr o
cw`qwn zr(y)? `dwryn
`wd pdr`št wrm h`wyndg o
Kw `w mn ngwhynd (Boyce, 1954: 116)

و خشم آنان انباشته شد
همچون دریایی آذرین
و امواج جوشان برخاستند
که مرا فراگیرند

۲-۳-۸- تکرار

عبارت پرسشی « ”kym bwjy(n)[dyh o]“ : چه کسی مرا نجات خواهد داد؟» در آغاز بند ۱، ۱۰، ۱۱ و ۱۲ آمده است. به لحاظ هنری تکرار گاهی خوب است. پشت سر هم آمدن سخن یا مضمونی می‌تواند جذاب و تأثیرگذار باشد. همچنین یکی از راه‌های تأکید مطلب، استفاده از آرایه تکرار است که می‌تواند از ویژگی‌های شاخص متن به شمار آید.

qy(m) [o]

.....

b cy `w jm` [n

.....

kym bwj[lyndyy]

.....

b cy pdr`st` [štyd]

.....

kym `bd`cyndyy o

`c hrw []

b wxšyndg `dwr o

`wd h(w) tnng (')[bn`s] (Boyce, 1954: 132)

..... که مرا

.....

چه در زمان مرگ

.....

چه کسی مرا نجات خواهد داد؟

.....

چه آن آماده شده است

.....

چه کسی مرا نجات خواهد داد؟

از هر

و آذر سوزان

و آن تنگی تباهی

همچنین تکرار واژه‌های «مهر، بندها، انگشت‌ها و گشاده شدند» در بندهای زیر به شاعر در ایجاد سبک خاص در سرایش کمک کرده است.

`wm p`d`n m[whr] o

`wd `ngwšt pw(x)g o

[w]yš`d bwd hrw[yn] bnd o

Cy mn gryw ji(w)[hr]

`wd hrwyn pw(x)g o

C (y d) st [`wd] `ngwš(t)

[wyš`]d bwd hrwyn o

U `zg (ry)s(p)`d hwyn mwhr (Boyce, 1954: 122)

مهر پاهای من

و بندهای انگشتانم

گشاده شد همه بندهای

زندگی روان من

همه بندهای

دست [ها] و انگشت [های] من

همه گشاده شدند

و مهر آنان بر گرفته شد

۲-۳-۹- واج آرایبی

به تکرار یک یا چند مصوت یا صامت در شعر یا نثر واج آرایبی یا نغمه حروف گفته می‌شود.

این آرایه باعث ایجاد موسیقی درونی در شعر و تأثیرگذاری بیشتر در مخاطب می‌شود. در

نمونه زیر واج‌آرایی به کار رفته است. واج‌آرایی «آ» و «ه»، در بند زیر خود باعث القای حس آه کشیدن در ناخودآگاه خواننده می‌شود که کاملاً همسویی با موضوع اثر که شکوه از اسارت و درد است دارد.

[`w mn gryw] xwd`y o
wyn`r`h`wm pdw`c`h
[`wm hwfry`d] (h) 0
mdy`n dwšmnyn (Boyce, 1954: 112)

ای خدا، روح مرا
بیارای و مرا بپیواز
و مرا یاری کن
در میان همه دشمنان

۲-۴- موسیقی شعر

موسیقی شعر، تنها مرتبط با وزن عروضی و قالب‌های شعری نیست. چگونگی چیدمان واژگان و حروف و آواها در کنار یکدیگر و ایقاع‌های شعر نیز خود باعث ایجاد موسیقی درونی می‌شود. شعر دو موسیقی دارد:

- ۱- موسیقی بیرونی که همان وزن عروضی است بر اساس کشش هجاها و تکیه‌ها
 - ۲- موسیقی درونی که عبارتست از هماهنگی و نسبت ترکیبی کلمات و طنین خاص هر حرفی در مجاورت با حرف دیگر (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۵۱).
- وزن، موسیقی بیرونی شعر و ایقاع‌های کلمات، موسیقی درونی آن را ایجاد می‌کند. لامبورن^۱، موسیقی درونی شعر را از وزن و نظم سریع‌تر می‌داند (ضیف، ۱۹۵۶: ۷۳). ممکن است دو شعر از نظر نت موسیقی برابر باشند ولی از نظر موسیقی اصوات کلمات و موسیقی درونی متفاوت باشند (شفیعی کدکنی، همانجا).

^۱ lamborn

در زبان‌های باستانی ایرانی مانند فارسی باستان و اوستایی به دلیل وجود پایانه‌های صرفی و نقش‌نماها همواره نوعی موسیقی درونی و واج‌آرایی در متون دیده می‌شود. درست است که این پایانه‌های صرفی و نقش‌نماها در دوره میانه عمدتاً از بین رفته‌اند و در برخی موارد به صورت استثناء باقی مانده‌اند اما همچنان تأثیر آوایی آنها در پایان برخی واژگان دیده می‌شود. از سوی دیگر به دلیل پیوندی بودن زبان‌های ایرانی و وجود پیشوندها و پسوندها در واژه‌سازی، موسیقی درونی اینگونه زبان‌ها به خودی خود پررنگ است. از این روست که شاید شاعران و نویسندگان فارسی، زبان فارسی که بازمانده همین زبان‌های ایرانی است را شیرین و قند می‌خوانند. پس بدیهی است که در متون بازمانده ایرانی در دوره های باستان و میانه، موسیقی درونی و واج‌آرایی امری طبیعی باشد که در کنار نظم هجایی، ضربی و تکیه‌ای سروده‌ها موسیقی زیبایی را به آنها بخشیده است. «شعر، اقتضایش آن است که در برانگیختن حس موسیقی و شور و هیجان بیش از زبان عادی مؤثر باشد و فصاحت، آن است که اجزاء کلام خالی باشد از تنافر حروف، غرابت استعمال، مخالفت قیاس و کراهت در سمع. لفظ روان باشد با مخارج حروف آسان» (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۵۹). روانی و شیوایی بیان و موسیقی درون، یکی از ویژگی‌های سروده‌های مانوی است و در/نگدروشنان نیز این شیوایی و روانی واژه‌ها، شور و هیجانی ژرف در دل مخاطب بر می‌انگیزاند و تأثیرگذاری آن را دو چندان می‌کند. می‌توان گفت در این سروده، واژگان و زبان به خوبی در اختیار محتوا قرار گرفته‌اند. آرایه‌های ادبی به کار رفته در متن نیز بسیار در راستای برانگیختن حس تنهایی، اسارت و فراق سراینده به کار گرفته شده‌اند. در نمونه‌های زیر، شاهد روانی، موسیقی درونی و واج‌آرایی در بندها هستیم.

pdyd `dwr o

nyzm`n dwdyyn (Boyce, 1954: 114)

آتش افروخته شد

و نزم‌های (مه‌های) دودین.

[`wd mn] gryw tyrs`d o

`c hwyn cyhrg dydn (id: 114)

روح من بترسید
از دیدن چهره آنان.

۲-۵- القاگری آواها

در این بخش، به صورت خیلی کوتاه، به القاگری آواها در سرود/نگدروشنان می‌پردازیم. «موریس گرامون^۱، با تأکید بر مسئله تکرار، بر آن است که چه تکرار یک واژه در جمله و چه تکرار یک هجا در یک کلمه، حاکی از تأکید و شدت و حدت است. به عقیده او، کلماتی که دارای اینگونه تکرارها باشند، چنانچه بیانگر حرکت یا صدایی باشند، نوعی مفهوم مضاعف به خود می‌گیرند؛ یعنی صدا یا حرکتی را تداعی می‌کنند که ادامه می‌یابد و مکرر می‌شود؛ یعنی تکرار واج‌ها یا هجاها بالقوه القاگر است و ارزش آن زمانی آشکار می‌شود که اندیشه به بیان آمده، با چنین تکراری تناسب و ارتباط داشته باشد» (پوپان، ۱۳۹۱: ۳۹). از آنجا که بررسی القاگری آواها در تمام متن/نگدروشنان، خود می‌تواند موضوع پژوهش جداگانه‌ای باشد؛ در اینجا برای نمونه تنها دو بیت از اندام ششم انتخاب و بسامد آواها در آن بررسی و تحلیل می‌شود. هماهنگی القاگر، یعنی شاعر در سروده خود از واژگانی استفاده کند که واج‌های تشکیل‌دهنده آن با تصاویر ذهنی یا اندیشه‌های او متناسب باشد. این کار، به تداعی‌سازی اندیشه‌ها در ذهن مخاطب کمک می‌کند (ر. ک. قویمی، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۰). برای نمونه به دو بیت زیر دقت کنید:

`wd `(`)šyft `wd pšyft o
cw`qwn zryh pd wrm
`wd drd `mwšt o
Kw mn gryw wyg`nynd (Boyce, 1954: 114)

آشفته و متلاطم شد

همچون دریایی توفانی

توده‌های درد [انباشته شد]

تا روح مرا در هم شکند

^۱ Maurice Grammont

نخست اینکه بسیاری از بندهای این سروده با حرف ربط «ud: و» آغاز شده و این واژه به عنوان رابط واژگان و عبارات در متن بسیار پر بسامد است. واژه‌های تیره «u: و o: و» در متن، تولید حزن و اندوه می‌کنند و در القای صدای مبهم و نارسا به کار می‌روند که با موضوع کلی اثر که اسارت و نومیدی است همخوانی بسیاری دارد. این واژه‌ها علاوه بر موارد فوق، برای توصیف اجسام، عناصر یا پدیده‌هایی استفاده می‌شوند که از نظر مادی و معنوی، اخلاقی یا جسمانی زشت و عبوس و ظلمانی‌اند (مختاری، هادی فرد: ۱۳۹۵: ۱۳۰) که با موضوع کلی اثر که اسارت و نومیدی است همخوانی بسیاری دارد.

از نظر گرامون، همخوان سایشی «š: ش» نیز برای بیان شکوه و شکایت به کار می‌رود. همخوان‌های انسدادی «t: ت و d: د» برای بیان و توصیف هیجانات تند و تکان دهنده مانند خشم، آشفتگی ذهنی و درونی به کار برده می‌شوند. (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۶) در این دوبیت، شاعر صراحتاً از آشفتگی و درهم‌شکنندگی سخن می‌راند که تکرار این همخوان‌ها: «t: ت و d: د» در القای این حس می‌تواند تأثیرگذار باشد. هنگام تلفظ همخوان‌های انسدادی نیاز به خروج ناگهانی هوا با فشار به خارج است. پی‌درپی آمدن این همخوان‌ها باعث ایجاد سبک منقطع می‌شود. «با این همخوان‌ها صدایی تولید می‌شود که بریده بریده است در عین حال پیایی ادا می‌شود (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۴-۴۷). همچنین همخوان‌های خیشومی «m: م و n: ن» در زبان فارسی، اصواتی هستند که هنگام تلفظ آنها، هوا از راه بینی خارج می‌شود؛ بنابراین این واج‌ها غالباً صدایی شبیه نق‌نق آهسته دارند؛ یعنی در واقع اصواتی ناشی از ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کنند (قویمی، ۱۳۸۳: ۴۹) که در این ابیات چند بار تکرار شده‌اند. پس می‌توان گفت شاعر برای تأثیرگذاری بیشتر در مخاطب، از توانایی بالقوه آواها برای تداعی‌گری و تلقین اندیشه‌ها غافل نبوده است و آن را به صورت بالفعل درآورده و در متن سروده همواره از آن استفاده کرده است.

۳- نتیجه‌گیری

در این پژوهش، سروده مانوی/نگدروشنان برای بررسی فرمالیستی انتخاب شده است تا بدانیم که آیا سروده‌های باستانی را نیز می‌توان بر اساس مکاتب جدید ادبی بررسی کرد یا نه؟ و پس از بررسی تا چه حد می‌توان آنان را در زمره آثار ادبی بر اساس نظریات این مکاتب دانست؟ هدف از این پژوهش ایجاد پیوندی میان متون باستانی ایرانی و مکاتب نقد ادبی جدید است. هرچند که این سروده را نمی‌توان با آثار شاهکار ادب ایرانی مقایسه کرد. زیرا هر چه که باشد این سروده مربوط به دوره زمانی بسیار کهن‌تری و هدف سراینده به احتمال زیاد تبلیغ دین مانوی بوده است نه صرفاً یک آفرینش ادبی. به همین دلیل عمده آثار ادبی باقی‌مانده از دوران پیش از اسلام، متون دینی هستند که نویسندگان آنان از زبان ادبی برای تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب استفاده کرده‌اند. سروده/نگدروشنان، بر اساس دیدگاه فرمالیستی یک اثر هنری و ادبی است و برخی مؤلفه‌های زبانی در آن بسیار پررنگ است. یک شعر باید یکدست و دارای فرم باشد و میان اجزای اثر ارتباط، هماهنگی و تناسب معنایی و زبانی برقرار باشد. شاعر می‌بایست از کلمات و ترکیباتی استفاده کند که با کلیت شعر متناسب باشد. از ویژگی‌های این سروده، می‌توان به وحدت و انسجام معنایی آن اشاره کرد، وحدت موضوعی که از تناسب میان واژگان و ترکیبات سرچشمه گرفته است و آن را هم در صورت و هم در معنای اثر می‌توان یافت. آنچه‌آنکه از نخستین بند تا پایان، سخن از موضوع واحدی است. سراینده کوشیده است تا تمام هنر خود را برای بیان اسارت و نومیدی روح استفاده کند و عاجزانه به دنبال منجی خویش بگردد. نجات‌دهنده‌ای که در نهایت به سراغ او آمده و بشارت‌بخش نور و روشنایی و رهایی‌ست. او زمان زندگانی را، «نسادیدار: مُردارچهره» می‌خواند. روزهای آشفته زندگی را به دریایی توفانی تشبیه کرده که آشفته و متلاطم، با توده‌های انباشته درد، روح او را در هم می‌شکند. در نگاه او حتی چشمه‌ها به خانی‌های تاریکی می‌مانند که گشوده شده‌اند. اسیری که در جای‌جای شعر ناله‌کنان می‌پرسد: «چه کسی مرا نجات خواهد داد؟ چه کسی مرا نجات خواهد داد؟» و نجات‌بخشی که صدای او را می‌شنود و در اندام‌های پایانی به یاری

او می‌شتابد و با عشق، پاسخ پرسش‌های او را می‌دهد. تمام توصیف‌ها و آرایه‌های به کار رفته در اثر، ترکیب‌های واژگانی و جنبه‌های موسیقایی همسو با محتوا هستند و انسجامی همه‌جانبه به اثر داده‌اند. برای نمونه کافی است تنها به ترکیب‌های واژگانی دیباچه اثر نگاهی بیندازیم تا متوجه پیوند درونی کلمات و ارتباط معانی قوی بین بندها بشویم. تک تک کلمات در کنار هم می‌کوشند که حزن و اندوه روح در بند گرفتار آمده را به نمایش بگذارند: «کالبد‌های فریبکار، زندگانی لاشه دیدار، روزهای آشفته، دریای توفانی، توده‌های درد، آتش افروخته، مه‌های دودین، خانی‌های تاریکی، شاهزادگان خشمگین، خشم انباشته شده، ابرهای ستبر تگرگ‌زا، قایق گرویده به ژرفا، کنده شدن میخ آهنین، نگون شدن درفش‌ها، گرد آمدن ستون‌ها در گرداب، افکنده شدن سکان بر دریا، گریه ناخدایان و راهنمایان دریا و در نهایت روز وحشت و ویرانی». موسیقی درونی و واج‌آرایی‌های به کاررفته در متن نیز، خود باعث تأثیرگذاری بیشتر بر مخاطب شده است.

در سرودنامه/نگدروشنان، هنجارگریزی نحوی و واژگانی نیز به عنوان یکی از راه‌های ادبی کردن زبان وجود دارد. ساخت ترکیبات وصفی نو، اضافات استعاری و اضافات تشبیهی نیز از راه‌های هنجارگریزی واژگانی است که سراینده از آنها غافل نبوده است. تکرار «ā: آ»، و «h: ه» در اندام‌های آغازین این سرود، به القای حس نومیدی در مخاطب کمک می‌کند و یادآور حرکت «آه کشیدن یا هییییی گفتن و گاه دعا کردن» است. در اندام‌های نخستین، سراینده از سستی اندام‌های تنش سخن می‌راند و استخوان‌هایی که از هم گسیخته می‌شوند و کاربرد صداهای واکه تیره «u: u» و «ī: ای» و «ā: آ» با بسامد بالا در این بندها باعث ایجاد نوعی کشیدگی، رخوت، سستی و مکث در خواننده می‌شود. می‌توان گفت شاعر برای تأثیرگذاری بیشتر در مخاطب، از توانایی بالقوه آواها برای تداعی‌گری و تلقین اندیشه‌ها غافل نبوده است و آن را به صورت بالفعل درآورده و در متن سروده همواره از آن استفاده کرده است. مثلاً واکه تیره «u: u» در حرف ربط «ud: و» در آغاز بسیاری از بندها و نیز به عنوان رابط واژگان و عبارات در متن باعث تولید حزن و اندوه شده است که با موضوع کلی اثر که اسارت و نومیدی است همخوانی بسیاری دارد. همچنین کاربرد

بسیار همخوان‌های خیشومی «m: م و n: ن» که ناخشنودی و عدم رضایت را تداعی می‌کنند و همخوان‌های انسدادی «t: ت و d: د» که تداعی‌گر حس آشفتگی‌اند نشان از توجه سراینده به تأثیر القاگرایانه آواها دارد.

کتابنامه

- آذراندا، عباس (۱۳۹۴). «آرایه‌های ادبی در اشعار مانویان ایرانی زبان». *زبان‌شناخت*. شماره اول، صص: ۱-۲۶.
- ابوالحسنی، مهشید (۱۳۹۳). «تحلیل زبانی سرود انگدروشنان مانوی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته فرهنگ و زبان‌های باستانی. دانشگاه علامه طباطبایی تهران.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۸۵). *سرودهای روشنایی*. تهران: نشر اسطوره.
- امامی، نصرالله (۱۳۷۷). *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. تهران: جامی.
- بلوری، مریم (۱۳۹۶). «نظری به ترکیبات نو و معانی برخی واژگان نو در غزلیات شمس». *فصلنامه علمی و پژوهشی زبان و ادب فارسی*. سال نهم، شماره ۳۳. صص: ۳۹-۶۲.
- بویس، مری (۱۳۸۶). *بررسی ادبیات مانوی در متن‌های پارتی و پارسی میانه*. ترجمه امید بهبهانی و ابوالحسن تهامی. چاپ دوم، تهران: بندهش.
- پویان، مجید (۱۳۹۱). «سبک‌شناسی آوایی شعر حافظ شیرازی با توجه به دیدگاه‌های موریس گرامون». *فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی*. شماره ۳، صص: ۳۵-۴۷.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۵). *نظریه ادبیات: متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*. ترجمه عاطفه طاهایی. تهران: اختران.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸). *شعر بی دروغ، شعر بی نقاب*. تهران: انتشارات علمی.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۰). *ساخت‌گرایی، پس‌ساخت‌گرایی و مطالعات ادبی*. چ اول. تهران: سوره مهر.
- سلدن، رمان (۱۳۷۷). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. چ دوم. تهران: طرح نو.
- شجاعی، الهام (۱۳۹۴). «بررسی زبانی و ادبی منظومه مانوی پارتی انگدروشنان با نگاهی به محتوای عرفانی متن». پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

بررسی برخی از مؤلفه‌های نقد فرمالیستی در سروده مانوی آنگدروشنان ۱۸۵

- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸). موسیقی شعر. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳). بیان. تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸). نقد ادبی. تهران: فردوسی.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۳). از زبان‌شناسی به ادبیات. تهران: چشمه.
- ضیف، شوقی (۱۹۵۶). الفن و مذاهبه فی رساله الغفران. بیروت: مطبعة جامعة سوریه.
- قویمی، مهوش (۱۳۸۳). آوا و القا. تهران: هرمس.
- لازار، ژیلبر (۱۳۷۵). «وزن شعر پارسی». ترجمه م. میثمی. فصل‌نامه فرهنگ. سال ۹، شماره ۱. صص ۲۷۷-۳۱۰.
- مختاری، قاسم؛ هادی فرد، فریبا (۱۳۹۵). «القاگری آواها در خطبه جهاد بر اساس نظریه موریس گرامون». پژوهشنامه علوی. شماره اول، صص: ۱۱۱-۱۳۷.
- وامقی، ایرج (۱۳۶۱). «انگدروشنان (یک شعر بلند مانوی)». چیستا. شماره ۱۰، صص: ۱۲۰۱-۱۲۶۸.
- وامقی، ایرج (۱۳۷۸). نوشته‌های مانوی و مانویان. تهران: سوره مهر.

- Boyce, M. (1954). *The Manichaean Hymn Cycles in Parthian*. London: Oxford University press.
- Durkin-Meisterernst, D. (2004). *Dictionary of Manichaean Middle Persian and Parthian*. Belgium: Brepols publishers, Turnhout,
- Henning, W.B. (1977). *Acta Iranica, 15.*, Tehran- Liège: Bibliothèque Pahlavi Sundermann. W. (1990). *The Manichaean Hymncycles Huyadagmān and Angad Rōšnān in Parthian and Soghdian. Corpus inscriptionum Iranicarum*. London: School of Oriental and African Studies
- Reitzenstein, R. (1921). *Das iranische Erlösungsmysterium*. Bonn: Bonn Marcus weber,.
- Lacoue-Labarthe, Philippe (1999). *Poetry as Experience*. translated by Andera Tarnowski. Stanford: Stanford University Press.
- Müller, F. W. K. (1913). *Ein Doppelblatt aus einem manichäischen Hymnenbuch (Mahrnāmag)*. Berlin: Abhandlungen der königlichen Preussischen Akademie der Wissenschaften,.

Study Some Components of Formalistic Criticism in Manichaeon's poem: *Angad Rošnān*

Raziyeh Moosavi khoo*

Abstract

Angadrošnān is one of the long manichaeon poems, which is about the journey of the soul after being freed from the prison of the body to the world of lights. This article tries to survey the meter, rhyme and subject of this poem, and also to criticize it based on formalism to know the possibility to analyze the ancient hymns through the newest schools of literary criticism or not? The research method in this article is the library method. according to formalism, deviation, defamiliarization by using literary techniques, prominence of the word in literature, unconventional expression, non-native and unusual of experience and truth is the way to reach the literariness of the text. By studying the surviving ancient texts of Iran, we simply realize that the beginning of literary and poetic creations in Iran dates back to ancient time and Iranians have long been familiar with literary techniques, deviation, non-normative, imaginative and emotional expression and they use them in their writings and poems. *Angad Rošnān* has 135 hemistich and has unrhymed verses. In *Angad Rošnān*'s hymns, many literary techniques can be seen, including conglobation, invention, simile, personification and exaggeration. Moreover, syntactic and lexical deviation have been used as one of the ways to make a literary text. Making new descriptive and metaphorical compounds are also ways of avoiding the norms of vocabulary that the poet was not unaware of. The poet has also used the induced harmony to induce his thoughts and descriptions in order to have greater impact on the readers.

Keywords: Manichaeon hymns; *Angad Rošnān*; Parthian Manichaeon; linguistic deviation; literary techniques; Ancient Iranian poems.

* Ph.D in Ancient Iranian Culture and Languages of Sciences and researches branch of Tehran, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: humamusavi66@gmail.com