ناشر: دانشگاه تبریز

تاریخ فرهنگ ایران

https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563

مقاله پژوهشی

OPEN ACCESS

Analysis of Iranian Cultural Signs in Reza Baraheni's Daf Poetry

Gholamreza Mastali Parsa[*https://orcid.org/0000-0003-4402-68891*], **Abolfazl Mohebbi**[https://orcid.org/0009-0009-5808-09592]

1. Department of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.

2. PhD in Persian Language and Literature, Razi University, Kermanshah, Iran.

Received: 2025/11/13	**Received in Revised Format**: 2025/12/24	**Accepted**: 2026/02/06	**Published**: 2026/03/21

Abstract

Reza Baraheni is an Iranian poet, writer, and critic from Tabriz. He is a poet who founded postmodern Iranian poetry in the early 1970s with his theorizing and challenging the poetic theory of Nima and Shamloo. There is a misconception about postmodernism, which is that postmodernist works are meaningless. Based on what has been said, the fundamental question in the present research is how Reza Baraheni, as a postmodern poet, undertakes a cultural dissection of his society in his Daf poetry? And by what methods does he do this? And how does the text instill meaning? In this research, we have analyzed Reza Baraheni's Daf poetry with an analytical-descriptive method and based on library and documentary studies, and have identified and explored the signs of Iranian culture in it. The findings show that in Daf poetry, we are dealing with a process of self-knowledge. On the one hand, the narrator tries to recognize his identity by recalling the symbols of Iranian history and culture. This identity is represented in the form of a "daf". On the other hand, the narrator's identity (his daf) encompasses all the symbols of Iranian culture.

Keywords: Reza Baraheni, postmodernism, culture, meaning, poetry, daf.

Cite as: Analysis of Iranian Cultural Signs in Reza Baraheni's Daf Poetry. Iranian History of Culture. 2026; 3(1): 94-112.

Owner and Publisher: University of Tabriz
Journal ISSN (online): 3060-8066
Access Type: Open Access
DOI: 10.22034/IHC.2025.65365.1020

* -*Corresponding Author: Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
mastaliparsa@atu.ac.ir

تاریخ فرهنگ ایران

ناشر: دانشگاه تبریز

https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563

مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴

OPEN ACCESS

مقاله پژوهشی

تحلیل نشانه‌های فرهنگ ایرانی در شعر دف رضا براهنی

غلامرضا مستعلی پارسا[1]*، ابوالفضل محبّی[2]

۱. دانشکده زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران.

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.

دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۲۲ **بازنگری:** ۱۴۰۴/۱۰/۰۳ **پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۱/۱۷ **انتشار:** ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

چکیده

رضا براهنی شاعر، نویسنده و منتقد ایرانی و اهل تبریز است. او شاعری است که در اوایل دهۀ هفتاد با نظریه‌پردازی‌های خویش و به چالش کشیدن نظریۀ شعری نیما و شاملو، شعر پسامدرن ایران را بنیاد نهاد. تصور نادرستی از پسامدرنیسم وجود دارد و آن این است که آثار پسامدرنیستی بی‌معنا هستند. بر این اساس، پرسش بنیادین در پژوهش پیش‌رو این است که رضا براهنی به عنوان شاعر پست مدرن در شعر «دف» چگونه دست به کالبدشکافی فرهنگی جامعۀ خود می‌زند؟ و این کار را از راه کدام روش‌ها انجام می‌دهد؟ و متن چگونه به القای معنا می‌پردازد؟ این پژوهش با روشی تحلیلی ـ توصیفی انجام شده است. در این پژوهش، با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی شعر دف رضا براهنی را تحلیل، نشانه‌های فرهنگ ایرانی را در آن شناسایی و واکاوی کرده‌ایم. یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهند که در شعر دف، ما با فرایند خودشناسی سروکار داریم. از یک‌سو، راوی از راه یادآوری نشانه‌های تاریخ و فرهنگ ایرانی سعی در شناختن هویت خویش دارد. این هویت به صورت «دف» بازنمایی شده است. از سوی دیگر، هویت راوی (دف او) دربرگیرندۀ تمامی نمودگارهای فرهنگ ایرانی است.

کلیدواژه‌ها: رضا براهنی، پسامدرنیسم، فرهنگ، معنا، شعر، دف.

نحوه ارجاع: تحلیل نشانه‌های فرهنگ ایرانی در شعر دف رضا براهنی ". تاریخ فرهنگ ایران. ۱۴۰۵: ۳(۱)،۹۴-۱۱۲.

صاحب امتیاز و ناشر: دانشگاه تبریز

شاپای الکترونیکی: ۸۰٦٦ -۳۰٦۰

نوع دسترسی: آزاد

DOI: 10.22034/IHC.2025.65365.1020

*نویسنده مسئول. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علّامه طباطبائی، تهران، ایران. mastaliparsa@atu.ac.ir

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

مقدمه

رضا براهنی شاعر، نویسنده و منتقد ایرانی و اهل تبریز است. او در سال ۱۳۷۴ برگزیده‌ای از شعرهای خویش را به همراه بحثی مفصل در نظریهٔ شعر، به نام «خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیمایی نیستم» منتشر کرد. براهنی در این کتاب با به چالش کشیدن نظریهٔ شعری نیما و شاملو، جریان شعر پست مدرن ایران یا شعر زبان را بنیاد نهاد.

تصور نادرستی از پسامدرنیسم وجود دارد و آن این است که آثار پسامدرنیستی بی‌معنا هستند. برخی چنین می‌پندارند که آثار ادبی پسامدرن با هدف القای معنا نوشته نمی‌شوند. این اندیشهٔ نادرست در میان برخی از شعرا و نویسندگان وجود دارد. از طرف دیگر، برخی از منتقدان نیز گمان می‌کنند که صرف نشان دادن کاربرد فلان تکنیک در فلان اثر برای نقد و تحلیل آن کفایت می‌کند؛ غافل از آن‌که همیشه پرسش بنیادین در نقد ادبی (نقد هر متنی، چه پسامدرن باشد و چه نباشد) این است که متن مورد نظر چه معنا یا معانی‌ای را با کدام روش‌ها القا می‌کند؟ (پاینده، ۱۳۹۸، ج۲: صص۱۶۷_ ۱۶۹).

خوانش متون ادبی فارسی راهی مؤثر برای پی‌جویی رگه‌های فرهنگ ایرانی است (طایفی و مقتدر پرمهر، ۱۴۰۳: ۳). نکته‌ای که در این‌جا باید توضیح داده شود و از سوءتفاهمی محتمل جلوگیری به عمل آید، این است که هدف ما در پژوهش پیش رو «نشانه‌شناسی» شعر مورد نظر نیست؛ بلکه آنچنان‌که از عنوان مقاله برمی‌آید، هدف این است که نشانه‌های فرهنگ ایرانی در متنی پسامدرن (شعر دف) جست‌وجو و شناسایی، سپس از منظر تاریخ و فرهنگ ایرانی تحلیل و سرانجام نشان داده شود که متن چگونه از راه به‌کارگیری این نشانه‌های فرهنگ ایرانی به القای معنا می‌پردازد.

برپایهٔ آنچه آمد، پرسش بنیادین در پژوهش پیش‌رو این است که رضا براهنی به عنوان شاعر پست مدرن در شعر دف چگونه دست به کالبدشکافی فرهنگی جامعهٔ خود می‌زند؟ و این کار را از راه کدام روش‌ها انجام می‌دهد؟ فرضیهٔ پژوهش پیش رو این است که شاعر در این شعر برخی از نشانه‌های فرهنگ ایرانی را مورد کالبدشکافی فرهنگی قرار می‌دهد و با هم‌نشین کردن این واژه‌ها در کنار دیگر واژه‌هایی که بار اسطوره‌ای، عرفانی و... دارند تلاش در القای معانی فرهنگی دارد.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون دربارهٔ شعر دف پژوهش‌های زیادی انجام نشده و جست‌وجوهای ما در این زمینه نتیجهٔ چندانی در بر نداشته است؛ اما روی هم رفته می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مهدی عباسی زهان و فرزان سجودی در مقالهٔ «تحلیل گرایش‌های پست مدرن در متن دف براهنی» (۱۳۹۲)، گرایش‌های پست مدرنیستی را در شعر دف شناسایی و تحلیل کرده‌اند و در نهایت نتیجه گرفته‌اند که شعر دف را نمی‌توان به صورت قطعی پست مدرن دانست. نگین شهابی و امیر مازیار در مقالهٔ «ویژگی‌های شکلی (فرمی) شعر رضا براهنی در مجموعهٔ خطاب به پروانه‌ها» (۱۳۹۹)، با مرور شکل شعری براهنی در دوره‌های مختلف کاری او و تأکید بر تأثیرپذیری وی از پست مدرنیسم، کوشیده‌اند واپسین نظریهٔ فرم شعری براهنی را بررسی کنند. اسماعیل شفق و بلال بحرانی در مقالهٔ «جریان شعر زبان در دههٔ هفتاد با تأکید بر شعر رضا براهنی» (۱۳۹۸)، پس از بررسی شعر براهنی به عنوان نمایندهٔ شاخص جریان شعر زبان، به این نتیجه رسیده‌اند که میان نظریهٔ شعری براهنی و اجرای شعری آن شکاف‌هایی وجود دارد.

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

همان‌گونه که قابل مشاهده است در این پژوهش‌ها بیشتر تأکید بر مسائل شکلی، جست‌وجوی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در شعر براهنی و بحث‌های نظری درمورد نظریهٔ شعری براهنی و تطبیق و مقایسهٔ آن با شعر اوست؛ اما در پژوهش پیش رو، به مسائل معنایی، فرهنگی و تاریخی پرداخته شده است.

بحث (متن مقاله)

۱. مبانی نظری

پسامدرنیسم نامی است که به اَشکال فرهنگیِ پس از دههٔ ۱۹۶۰ در تاریخ غرب داده می‌شود (مکاریک، ۱۳۹۳: ۸۲). هرچند این تنها درکی نازل از پسامدرنیسم است که به جای فهم نظریه‌های پسامدرنیسم آن را به مقوله‌ای تاریخی فرو بکاهیم (پاینده، ۱۳۹۸، ج۲: ۱۶۲). روی هم رفته، این اصطلاح طیف گسترده‌ای را از معماری و هنرهای تجسمی گرفته تا فلسفه و موسیقی و رقص و سینما و ادبیات در برمی‌گیرد (مکاریک، ۱۳۹۳: ۸۲).

هرگونه کوشش برای به نظم در آوردن و تعریف پسامدرنیسم در تضاد با ماهیت آن است؛ زیرا از ویژگی‌های آشکار نگرش پسامدرنیستی باور به عدم پیوستگی و نامشخص بودن در دنیای معاصر است (مقدادی، ۱۳۹۷: ۱۵۱). هنر و اندیشهٔ پسامدرن طرفدار خود انعکاسی یا خودآگاهی، گسیختگی و ناپیوستگی (به‌ویژه در ساختارهای روایی)، ابهام و تقارن است و بر ذهنیت مرکز زدوده و ساختار زدوده تأکید می‌کند (کلیگز، ۱۳۸۸: ۲۳۱).

معمولاً پسامدرنیسم در تقابل با مدرنیسم تعریف می‌شود. در توضیح تفاوت میان مدرنیسم و پسامدرنیسم می‌توان گفت پسامدرنیسم آرمان استقلال هنر و جدابودگی‌اش از جهان را انکار می‌کند؛ به سخن دیگر، پسامدرنیسم به معنی بازگشت به پیوندهای ضروری میان هنر و پدیده‌های اجتماعی و سیاسی است. پیوندی که در مدرنیسم از میان رفته بود (پین، ۱۳۹۴: ۱۹۰).

اگرچه به دست دادن تعریفی روشن و جامع و مانع از پسامدرنیسم سخت و امکان‌ناپذیر است، صاحب‌نظران این حوزه کوشش‌هایی در این راستا داشته‌اند و تعاریفی هرچند کلی و ناقص از آن به دست داده‌اند. سایمون مالپاس[‡] مجموعه‌ای از تعاریف پسامدرنیسم را که نظریه‌پردازانی چون ایهاب حسن، لیوتار، جیمسون، هاچن و... ارائه کرده‌اند، چنین بیان می‌کند: نوعی شکل‌بندی زیبایی‌شناسانهٔ جدید؛ نوعی وضعیت؛ نوعی فرهنگ؛ نوعی امر مسلط فرهنگی؛ مجموعه‌ای از جنبش‌های هنری که در آن‌ها از شیوهٔ نقیضه‌وار بازنمایی خودآگاهانه استفاده می‌شود؛ دستوری اخلاقی یا سیاسی؛ دوره‌ای که در آن به پایان تاریخ رسیده‌ایم؛ افق جدیدی برای تجربهٔ فرهنگی، فلسفی و سیاسی ما؛ نوعی توهم؛ نوعی شکل‌بندی سیاسی ارتجاعی؛ اشتباهی نسبتاً ناگوار. مالپاس سپس می‌گوید اصطلاح پسامدرن یادآور مفاهیمی چون گسست، تفاوت، بی‌تداومی، بازیگوشی، نقیضه، فزونْ واقعیت و شبیه‌سازی است (مالپاس، ۱۳۹۵: ۱۴ _ ۱۵).

حسین پاینده نیز اصول و مفروضات بنیادین پسامدرنیسم را این‌گونه برمی‌شمارد: ۱. پسامدرنیسم دورهٔ افول فراروایت‌ها و ظهور پاره‌روایت‌هاست (نظریهٔ لیوتار)؛۲. ادبیات پسامدرن پرسش‌های وجودشناختی را برجسته می‌کند (نظریهٔ مک هِیل)؛ ۳. شک‌گرایی افراطی و قائل شدن به سطوح مختلف هستی (نظریهٔ مک هِیل)؛ ۴. توجه به فراداستان (نظریهٔ پتریشیا وو)؛ ۵. عدم قطعیت وجودشناختی (نظریهٔ پتریشیا وو)؛ ۶. شبیه‌سازی از واقعیت به جای خود واقعیت (نظریهٔ بودریار)؛ ۷. ناممکن کردن

‡. Malpas. Simon

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

شناخت واقعیت با ایجاد فوق واقعیت (نظریهٔ بودریار)؛ ۸. چرخهٔ پایان‌ناپذیر تکثیر ایماژها (نظریهٔ بودریار) (پاینده، ۱۳۹۸، ج۲: ۱۷۸ ـ ۱۹۱).

ما در این پژوهش تنها به پسامدرنیسم در ادبیات و به طور ویژه شعر نظر داریم. ویژگی‌های شعر پسامدرنیستی عبارت‌اند از: دوری از شفافیت زبان، جایگزینی مطابقت کلاسیک میان نشانه‌ها و چیزها با تصوری دلبخواه و آزادتر از زبان، تکیه بر ظرفیت‌های خود زبان و قرار دادن هنر فرم‌های باز در برابر هنر فرم‌های بسته. روی هم رفته شاعران پسامدرنیست به دنبال ساختی گشوده هستندکه پذیرای امکان، گزینش و تصادف باشد (رشیدیان، ۱۳۹۴: ۴۱۱ _۴۱۲). به سخنی دیگر، پسامدرنیسم فرجام قطعی را در متن ادبی به سخره می‌گیرد و نبود انسجام را در همهٔ هنرها اصلی طبیعی و مطابق با واقعیت می‌شمارد (صفوی، ۱۳۹۵: ۱۳۶).

۲. تحلیل نشانه‌ها از دیدگاه تاریخ و فرهنگ ایرانی

در شعر دف راوی به نوزده نشانه اشاره می‌کند که همگی نشانه‌هایی در پیوند با تاریخ و فرهنگ ایرانی هستند و به ترتیب حضورشان در شعر عبارت‌اند از: دف، شیرین و فرهاد، کُرد، خورشید، آتش، قاف، تهران، سیمرغ، البرز، اُرموی، مولوی، تبریز، شمس، سبلان، قوم ماد، سهند، الوند، زرتشت و شراب. اکنون می‌کوشیم تا هر یک از این نشانه‌های فرهنگ ایرانی را جداگانه بررسی کنیم.

۲_۱. دف

از میان نشانه‌های موجود در شعر، دف پر بسامدترین‌شان است که بیش از هشتادبار تکرار شده و نامش را هم به شعر داده است. در این آمار، ترکیباتی از گونهٔ «دفدفدف»، «دفدفددف» و... تنها یک واژه به حساب آمده‌اند و این‌گونه نبوده که سه یا چهار بار شمرده شده باشند. این واژه هم به شکل طبیعی خود (دف) و هم به شیوه‌های دیگری چون دفیدن، بدف، دفماه و... به کار رفته است و بخش‌های به ظاهر پراکندهٔ شعر را همچون نخ تسبیح به هم پیوسته و عامل وحدت ساختاری شعر شده است.

ساز دف در فرهنگ ایرانی از قدمت بسیاری برخوردار است. انتخاب این ساز و در مرکز قرار دادن آن در شعر و همچنین گزینش آن برای نام شعر، از دو جهت می‌تواند باشد: نخست، قدمت و دیرینگی این ساز در فرهنگ ایرانی و دوم شکل دایره‌گون آن که دلالت نمادین خاصی دارد و بدان اشاره خواهیم کرد (رک: بخش ۳).

۲_۲. شیرین و فرهاد

این دو شخصیت تنها یک بار در آغاز شعر، در سطر سوم، می‌آیند:

«آری بدف، تلألو فریاد در حوادث **شیرین** دفیدنی است که می‌خواهد **فرهاد**» (براهنی، ۱۳۹۱: ۹).

همان‌گونه که می‌بینیم واژهٔ شیرین در معنای مزهٔ شیرین به‌کار رفته؛ اما با واژهٔ فرهاد ایهام تناسب می‌سازد. شیرین و فرهاد از نمادهای عشق در فرهنگ ایرانی‌اند و در متون ادبی از دیرباز اشاره‌های فراوانی به آن‌ها شده است. از میان سایر نمادهای عشق (لیلی و مجنون، یوسف و زلیخا، ویس و رامین، وامق و عذرا و...) شیرین و فرهاد ایرانی‌ترین نماد عشق و نیز پر نفوذترین در میان جامعهٔ ایرانی است؛ به‌ویژه در دورهٔ معاصر. پس بیراه نیست اگر این عشق (شیرین و فرهاد) به عنوان یکی از نشانه‌های فرهنگ ایرانی به شعر براهنی راه یافته است.

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴
OPEN ACCESS
مقاله پژوهشی

۲_۳. کُرد

واژۀ کُرد دو بار و هر دو بار به صورت ترکیب «کُرد روح» به‌کار رفته است. بار نخست:

«ای **کُرد** روح!

گیسو بلند!

قیقاج چشم!

ابرو کشیده سوی معجزه‌ها، معجر هوس!

خشخاش چشم!

خورشید ـ لب!»

(براهنی، ۱۳۹۱: ۹).

بار دوم:

«ای **کُرد** روح!

کرکوک را به صولت فریاد خود بکوب

بر کوه قاف!» (همان:۱۰).

آن‌گونه که از شواهد متنی بر می‌آید، واژۀ کُرد در دو معنی به کار می‌رفته است: نوعی شیوۀ معیشت و کوچ‌نشینی و نیز به عنوان نام قوم. معنای نخست را در نوشته‌های افرادی چون جاحظ (متوفی ۲۵۵ق)، ابوحنیفۀ دینوری (متوفی ۲۸۲ق)، طبری (متوفی ۳۱۰ق)، اصطخری (متوفی ۳۴۶ق)، حمزۀ اصفهانی (متوفی بعد از۳۵۰ق)، ابن حوقل (متوفی بعد از ۳۶۷ق) و... می‌بینیم. معنای دوم را هم در نوشته‌های یعقوبی (متوفی ۲۸۴ق)، ابوحنیفۀ دینوری (متوفی ۲۸۲ق)، مسعودی (متوفی ۳۴۶ق)، سمعانی (متوفی ۵۶۲ق)، عماد کاتب اصفهانی (متوفی ۵۹۷ق) و... می‌بینیم (عیدی و زرگری‌نژاد، ۱۳۹۶: ۹۷- ۱۰۴).

کُردها از اقوام کهن ایرانی‌اند که از دیرباز در فلات ایران حضور داشته‌اند و نام‌شان در شاهنامه نیز آمده است. برپایۀ اسطورۀ کهنی که در شاهنامه آمده است، ضحاک دستور داده بود تا هر روز مغز دو جوان ایرانی را خوراک مارهای دوش‌اش کنند. دو مرد آزاده که از گوهر پادشاهان بودند، به نام ارمایل و گرمایل برای رهانیدن مردم از ستم ضحاک به آشپزی نزد او رفتند و خورش‌خانۀ ضحاک را در دست گرفتند. آن دو هر روز از دو قربانی، یک تن را می‌رهاندند و به جای مغز سر او مغز گوسفندی را به ماران می‌دادند و در پایان هر ماه، سی نفر را بدین شیوه نجات می‌دادند. سپس چون شمارشان به دویست می‌رسید آشپزان چند بز و میش به آن‌ها می‌دادند و پنهانی به کوه و صحرا روانه‌شان می‌کردند. سپس حکیم توس می‌گوید: «کنون کُرد از آن تخمه دارد نژاد/ کز آباد ناید به دل برْش یاد» (فردوسی، ۱۳۹۲، ج۱: ۴۹ ـ ۵۳). مطابق با این روایت قوم کُرد از ایرانیان نجات یافته از چنگال ضحاک به وجود آمده است.

در شعر دف، راوی از واژۀ کُرد آشنایی‌زدایی می‌کند و آن را نه چونان نام یک قوم، بلکه همچون معشوقی زیبا و فریبا، با گیسوانی بلند و ابروانی کشیده و... به‌کار می‌برد. در واقع، ستایشی که از این معشوق شده، ستایشی از قوم کُرد به عنوان یکی از تکه‌های تاریخ و فرهنگ ایران است. راوی سپس به اعماق تاریخ، جغرافیا و فرهنگ ایرانی نقب می‌زند. زمانی که میان «کرکوک» و «ایران» مرزی وجود نداشت و کرکوک نیز در دایرۀ مفهومی ایران قرار داشت. از طرف دیگر، در این قطعه نشانه‌های «کُرد»، «کرکوک» و «قاف» با یکدیگر همنشین شده‌اند. در این میان واژۀ «قاف» بار مقدس و اسطوره‌ای دارد که در پیوند با عرفان، مینو، ماورا، حقیقت و... است و یادآور داستان منطق‌الطیر و سیمرغ. بنابراین، همنشین شدن واژۀ قاف با

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

«کُرد» و «کرکوک» همهٔ آن بار معنایی را به این دو واژه نیز سرایت می‌دهد. بدین شیوه راوی نگاه اسطوره‌ای و مقدسی را که به این «تکه‌ها»ی تاریخ و فرهنگ ایرانی دارد با مخاطب به اشتراک می‌گذارد.

۲_۴. خورشید

واژهٔ خورشید دو بار شعر به‌کار رفته است. بار نخست همان است که در توصیف معشوق، او را خورشید لب توصیف می‌کند:

«خشخاش چشم!

خورشید ـ لب!» (براهنی، ۱۳۹۱: ۹).

و بار دوم:

«**خورشیدی** از سهند سحرخیز می‌زند چشمک، بر قله‌های منتظر کوه ماد به الوند» (همان: ۱۲).

از روزگاران بسیار کهن خورشید نزد ایرانیان مقدس بوده است. در اوستا خورشید نام یکی از ایزدان است که یشت ششم (خورشید یشت) بدان ویژه داشته شده است و روز یازدهم هر ماه به نام خورشید است. در بخش‌هایی از اوستا خورشید چشم اهورامزداست و در بخش‌هایی دیگر کالبد اهورامزدا مانند خورشید تصور شده است (پورداود، ۱۳۹۹، ج۲: ۲۴۴ ـ ۲۴۸).

خورشید نشانهٔ اقتدار پادشاهی و جاودانگی ایران‌زمین بوده و به عنوان نمودگار مملکت بر فراز چادر شاه و حتی بر روی درفش پادشاهان قرار داشته است (یاحقی، ۱۳۹۸: ۳۳۹). یادآوری این نکته ضروری است که خورشید و مهر یکسان نیستند و دو ایزد مستقل و جداگانه‌اند؛ اما در دوره‌های سپسین خویشکاری‌های نزدیک به هم این دو ایزد آن‌ها را به هم مربوط می‌کند (باقری، ۱۳۹۷: ۱۵۴).

۲_۵. آتش، نور و هاله

در شعر دف به سه نشانهٔ کلیدی و بسیار مهم از فرهنگ ایرانی اشاره شده است: آتش، نور و هاله (= فرّه). از آن‌جا که این سه مفهوم رابطهٔ تناتنگی با هم دارند و حتی می‌توان گفت یکی هستند، آن‌ها را با هم در یک بخش می‌آوریم.

واژهٔ آتش چندبار به‌کار رفته است؛ اما تنها بار نخست است که دلالتمند است و دیگر موارد با آن‌چه مورد نظر ماست تفاوت دارند. راوی پس از توصیف معشوق بلافاصله چنین می‌گوید:

«دزد هزار **آتش** ای قاف! ای قهقههٔ گدازهٔ مس در تب طلا! دفدفدف تنور تنم را بدف! دف خود را رها نکن!» (براهنی، ۱۳۹۱: ۹).

واژه‌های نور و هاله نیز تنها یک‌بار و باهم در قطعهٔ زیر آمده‌اند:

«دف‌های **نور، هالهٔ** سیّاره‌های سر» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۴).

آتش از عناصر بسیار مهم تاریخ و فرهنگ ایران است که پیدایش آن را به هوشنگ نسبت داده‌اند و ایرانیان از دیرباز برای آتش فدیه و نیاز می‌داده‌اند و حتی امروزه نیز در فرهنگ توده به آتش و گاه به چراغ سوگند می‌خورند (یاحقی، ۱۳۹۸: ۱۶، ۲۱). در اوستا آتش پسر اهورامزدا و سپندارمذ است. چکیده و جوهرهٔ آتش موسوم است به «خوارنگهه» که در فارسی بدان خرّه یا فرّ می‌گویند و آن فروغ یا شکوه و بزرگی و قدرت ویژه‌ای است که از سوی اهورامزدا به پیغمبر یا پادشاهی بخشیده می‌شود (پورداود، ۱۲۹۹، ج۲: ۳۵۹، ۳۶۱). به گفتهٔ دقیقی شاعر، زرتشت آتش را از بهشت با خود آورده بود: یکی مجمر آتش بیاورد باز/ بگفت از بهشت آوریدم فراز (یاحقی، ۱۳۹۸: ۱۷). آتش در جشن‌های سده و چهارشنبه‌سوری نیز از اهمیت والایی برخوردار است (همان: ۱۹).

در آیین مزدیسنا «آتش درمانی» یکی از شیوه‌های درمانی بود. در اعتقاد مردمان زرتشتی آتش فساد را نابود و تعفن بیماری را از بین می‌برد و به عنوان یک ضد عفونی کننده مورد استفاده قرار می‌گرفت و حتی از آن به عنوان عنصر و مادهٔ درمانگر بهره می‌بردند که خود مقابل بیماری‌ها و دردها قرار داشت و باعث درمان بیماری می‌شد (ابراهیمی حصاری و گلشننی، ۱۴۰۳: ۱۸۱).

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴
OPEN ACCESS
مقاله پژوهشی

در فلسفهٔ سهروردی که متأثر از حکمت خسروانی ایران باستان است، آتش یا نور جایگاهی والا و مقدس دارد. سهروردی شیء را به دو دستهٔ نور و ظلمت بخش می‌کند و سپس می‌گوید نور یا قائم به ذات است و یا قائم به غیر. او نور نخست را نور جوهری یا نور مجرد می‌نامد و نور دوم را نور عرضی (حلبی، ۱۳۹۲: ۴۷۰).

در زامیاد یشت دربارهٔ فرّه که نوعی نور است چنین آمده است: «فر فروغی است ایزدی، به دل هرکه بتابد از همگنان برتری یابد. از پرتو این فروغ است که کسی به پادشاهی رسد، برازندهٔ تاج و تخت گردد و آسایش‌گستر و دادگستر شود و هماره کامیاب و پیروزمند باشد. همچنین از نیروی این نور است که کسی در کمالات نفسانی رو روحانی آراسته شود و از سوی خداوند از برای راهنمایی مردمان برانگیخته گردد و به مقام پیغمبری رسد و شایستهٔ الهام ایزدی» (اوشیدری، ۱۳۸۹: ۳۶۹). باری، «آن‌که مؤید به تأیید ازلی است، خواه پادشاه و خواه پارسا و خواه نیرومند و خواه هنرمند، دارای فرّ ایزدی است» (همان).

۲_۶. قاف

واژهٔ قاف دوبار در شعر به‌کار رفته است. بار نخست آن چنین است:

«دزد هزار آتش ای **قاف!**» (براهنی، ۱۳۹۱: ۹).

بار دوم با واژه‌های «کُرد» و «کرکوک» همنشین می‌شود:

«ای کُرد روح!
کرکوک را به صولت فریاد خود بکوب
برکوه **قاف!**» (همان: ۱۰).

در اساطیر اسلامی قاف رشته کوهی است که دور تا دور زمین را فراگرفته و از جنس زمرد سبز است و رنگ آسمان انعکاسی از رنگ آن است و در عرفان سرزمین دل و سرمنزل سیمرغ جان و راستی و حقیقت است (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۱۱۵). گذشته از رنگ و بوی اسلامی و عرفانی کوه قاف، این کوه رنگ ایرانی هم دارد؛ چراکه معمولاً آن را با البرز یکی می‌دانند و در ادب فارسی جایگاه سیمرغ است (همان). برپایهٔ برخی نشانه‌ها که در شاهنامه (چاپ فولرس)، معجم‌البلدان، تاریخ داغستان و... آمده است، اساطیر مربوط به این دو کوه به هم شبیه‌اند و از همین رو قاف را همان البرز می‌دانند (یاحقی، ۱۳۹۸: ۶۴۴).

۲_۷. تهران

واژهٔ تهران تنها یک بار به‌کار رفته است:

«یک زن که در سواحل پولاد می‌دوید
فریاد زد خدا خدا تو چرا آسمان **تهران** را از یاد برده‌ای؟» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۰).

اگرچه شهر تهران پیشینهٔ تاریخی چندانی ندارد و تنها در زمان قاجار و پهلوی وارد حافظهٔ تاریخی و فرهنگی جامعهٔ ایرانی شده است، اما در همین دو دوره رخدادهای ملی فراوانی این شهر را به حافظهٔ تاریخی ایرانیان پیوند زده و از آن نشانه‌ای ایرانی و وحدت‌بخش ساخته است. رخدادهایی چون: تبدیل شدن تهران به پایتخت، افتتاح مجلس شورای ملی، امضای فرمان مشروطه توسط مظفرالدین‌شاه، به توپ بستن مجلس، فتح تهران (شمیم، ۱۳۹۸: ۴۰، ۴۸۰، ۵۱۹ و ۵۵۴) و نیز: کودتای ۱۲۹۹، تاج‌گذاری رضاخان و برآمدن سلسلهٔ پهلوی، جنگ جهانی دوم و ورود متفقین به تهران، کنفرانس تهران، حوادث سی تیر، کودتای ۱۳۳۲، وقایع ۱۵ خرداد ۱۳۴۲، سقوط سلطنت در ۱۳۵۷ (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۴۷، ۱۵۰، ۳۳۴، ۳۴۴، ۵۸۳ ،

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

۶۴۷) و... تنها بخشی از رخدادهای مهمی است که از تهران نشانهٔ تاریخی، فرهنگی و سیاسی مهمی ساخته است که کارکرد وحدت‌بخش آن در حافظهٔ تاریخی جامعهٔ ایرانی انکار ناکردنی است.

۲_۸. سیمرغ

واژهٔ سیمرغ دو بار در شعر به‌کار رفته است. بار نخست:

«**سیمرغ** جان بدف! دف البرز را بدف! دفینهٔ ارواح سنگ را بیدار کن! البرز را بیدار کن!» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۰).

بار دوم:

«ارواح سنگ گشتهٔ اجداد خواب را بیدار کن!

سیمرغ جان!

بیداد کن!» (همان: ۱۱).

سیمرغ یکی از مهم‌ترین نشانه‌ها در فرهنگ ایرانی است که هم در پیش از اسلام و هم پس از آن از جایگاه والایی برخوردار بوده است. در اوستا دربارهٔ سیمرغ و نشیمن آن چنین آمده است: «ای رَشْنِ اَشَوَن! اگر تو بر بالای درختی باشی که آشیانهٔ سیمرغ در آن است و در میان دریای فراخ‌کَرت برپاست؛ درختی که دربردارندهٔ داروهای نیک و داروهای کارگر است و پزشک همگان خوانندش؛ درختی که بذر همهٔ گیاهان در آن نهاده شده است، ما تو را به یاری همی خوانیم» (دوستخواه، ۱۳۹۴، ج۱: ۴۰۰). در بندهش نیز همین اطلاعات دربارهٔ سیمرغ آمده است (دادگی، ۱۳۹۰: ۸۷).

سیمرغ در پس از اسلام نیز در متون گوناگونی چون شاهنامه، رساله‌الطیر ابن سینا، رساله‌الطیر احمد غزالی، روضه‌الفریقین ابوالرّجاء چاچی، نامه‌های عین‌القضات همدانی، قصه‌های شیخ اشراق (صفیر سیمرغ)، رساله‌الطیور نجم‌الدین رازی، کشف‌الاسرار عزّالدین مقدسی، نزهت‌نامهٔ علایی شهمردان ابن ابی‌الخیر، بحرالفوائد، منطق‌الطیر عطار و... آمده است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۱۱۳ – ۱۶۸). در *جامع‌التواریخ* سیمرغ نام زاهدی است: «و زال زر، پدر رستم، در ایّام او [منوچهر] متولّد شد؛ و قبل از آن فرزندی که در حال ولادت مویش سفید باشد ندیده بودند. سام از آن متغیّر شد و آن فرزند را به کوه انداخت. زاهدی بود در آن کوه که سیمرغ نام داشت. او را برداشت و بپرورد» (رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۹۲، ج۱: ۱۵۴).

۲_۹. البرز

واژهٔ البرز دو بار به‌کار رفته که هر دو بار آن در پیوند با سیمرغ است و ما در بخش سیمرغ بدان اشاره کردیم:

«سیمرغ جان بدف! دف **البرز** را بیدار کن! دفینهٔ ارواح سنگ را بیدار کن! **البرز** را بیدار کن!» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۰).

نام البرز در یشت‌ها به صورت «هرا» و «هرائیتی» آمده که در ترجمهٔ پهلوی «هربرز» و در فارسی البرز و «بُرز» شده است. برپایهٔ روایات اساطیری، البرز پیش از آن‌که مکانی جغرافیایی باشد، جایگاهی معنوی است و زرتشت در کوه البرز درگذشت (یاحقی، ۱۳۹۸: ۱۵۲ _ ۱۵۳). البرز در اوستا کوهی مینوی و نخستین کوه است که همهٔ کوه‌ها از آن منشعب‌اند. کوهی است بسیار بزرگ و چونان تیرگ میان جهان که هر روز ستارگان و ماه و خورشید بر گرد آن می‌چرخند. جایگاه ایزد مهر و سروش است. آن‌جا نه گرم است و نه سرد و نه شب و نه تاریکی. در بندهش و شاهنامه نیز نام آن آمده است (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۹۱). بنا بر بندهش، همان‌گونه که روشنایی از البرز بیرون و دوباره به سوی آن فرود می‌آید، آب نیز از البرز بیرون می‌آید و به آن فرو می‌رود (اوشیدری، ۱۳۸۹: ۱۲۰).

در شاهنامه نیز چندبار به البرز اشاره شده است که مهم‌ترین آن در داستان زال و ماجرایش با سیمرغ است. در این بند از شعر تلمیحی به همین داستان شاهنامه وجود دارد.

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴
OPEN ACCESS
مقاله پژوهشی

۲_۱۰. اُرمَوی

واژۀ اُرموی دوبار به‌کار رفته است:

«آه ای جوان!
ای **اُرموی!**
ای روح دم زدن!
دفدفدفست که می‌کوبد
بر مولوی». (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۲).

نیز:

«بر دشت‌های شاد برشته نوشته است
تبریز
شمس را
ای **اُرموی!**
ای بابل جوان زبان‌های اولین
روح قدیم قونیه در زیر خاک، آتش گرفته، قونیه بر شانه‌های خاک، چون ارغوان و لاله دمیده‌ست» (همان).

در تاریخ ایران دو کس با نام اُرموی شناخته شده‌اند: قاضی عزالدین اُرموی و قاضی سراج‌الدین اُرموی[§]. به گمان بسیار در این قطعه از شعر سراج‌الدین اُرموی، از نویسندگان و دانشمندان سدۀ هفتم هجری، مورد نظر است. او از مردم ارومیه بود. در منطق، حکمت، فقه و حدیث از دانشمندان مشهور زمان خود بود که در جریان حملۀ مغول از ایران به آسیای صغیر (= قونیه) رفت و در آن‌جا قاضی‌القضات شد و با بزرگان و مشاهیر علم و ادب و تصوف که در قونیه گرد آمده بودند مراوده داشت. از جملۀ این بزرگان مولانا جلال‌الدین محمد بلخی بود. قاضی سراج‌الدین در آغاز با مولانا از در مخالفت و انکار بیرون آمد و سپس با او به دوستی گرایید (صفا، ۱۳۸۸، ج۳ : ۱۲۲۰). از آن‌جا که پس از نام اُرموی به نام مولوی اشاره شده، می‌توان دانست که مراد از اُرموی همان قاضی سراج‌الدین است که که با مولوی صحبت و معاشرت داشت.

چنان‌که می‌بینیم، واژۀ اُرموی با واژه‌های دف (دفدفدفست)، مولوی، تبریز، شمس، بابل، قونیه همنشین شده است. از دید تاریخی هم دیدیم که قاضی سراج‌الدین اُرموی با مولوی و قونیه در پیوند (همنشین) بوده است. همچنان‌که در تاریخ قاضی سراج‌الدین در قونیه با مولوی و دیگر بزرگان مراوده داشته بوده است، در شعر مورد نظر نیز اُرموی، مولوی، شمس بایکدیگر مراوده دارند.

۲_۱۱. مولوی

نام مولوی یک بار به‌کار رفته است:

«آه ای جوان!
ای اُرموی!

[§]. البته صفی‌الدین اُرموی نیز هست. او از نامدارترین نویسندگان در زمینۀ موسیقی و در خدمت آخرین خلیفۀ عباسی در بغداد بود. هلاکو هنگامی که بغداد را تصرف کرد، از صفی‌الدین و خانواده‌اش به سبب مهارتی که در نواختن عود داشت، گذشت کرد (دونزل، ۱۳۹۷: ۳۴۹ و ۳۵۰). برپایۀ تاریخ زندگانی صفی‌الدین و دوری او از محیط زندگی مولانا در قونیه، بعید است که واژۀ اُرموی در شعر، مرتبط با او باشد.

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

ای روح دم زدن!
دفدفدفست که می‌کوبد
بر **مولوی**» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۲).

مولوی در کنار فردوسی، حافظ، سعدی و خیام یکی از پنج شاعر ایرانی شاخص‌نماست که نام‌شان نشانهٔ شعر و شاعری است و «شاعرانگی» ایرانیان را رقم زده‌اند. این اصطلاحی است که داریوش شایگان به‌کار می‌برد. از دیدگاه شایگان شاعرانگی که ویژگی منحصر به فرد ایرانیان است و در دیگر اقوام و ملت‌ها بدین‌سان وجود ندارد، عبارت است از ارتباط عمیق ایرانیان با شاعران بزرگ خویش (همان پنج شاعر) به گونه‌ای که این شاعران حضوری مدام و همیشگی در زندگی آنان دارند. شاعرانگی «به جهان‌بینی ایرانیان هویتی خلل‌ناپذیر می‌بخشد، ضمن آن‌که اعتماد به نفس‌شان را هم تقویت می‌کند» (شایگان، ۱۳۹۸: ۲). در این‌جا اشاره به مولوی به عنوان یکی از این پنج شاعر به روشنی نمایان‌گر نگاه ویژهٔ راوی به ادبیات ایران است.

نقطهٔ معمایی و نقیضی حیات و هستی مولوی در این است که از دو جهت متناقض، اندیشه و احساس، در اوج است. از یک‌سو اندیشمندی بزرگ و از دیگرسو شوریده‌ای عظیم است. از یک‌سو پیچیده‌ترین قوانین هستی را به ساده‌ترین شکلی تصویر می‌کند و از سوی دیگر، هیچ نظم و قانونی را در زندگی ثابت و بردوام نمی‌شمارد و در بینش جدالی خویش برای هیچ سنتی ابدیّت قائل نیست (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۵: ۱۳). شعر مولانا از یک «من برتر و متعالی‌تر» سرچشمه می‌گیرد. آفاق عاطفی شعر او به گستردگی ازل و ابد است و اقالیم اندیشه‌اش سراسر وجود را دربر می‌گیرد. «من» مولانا نتیجهٔ یک جهان‌بینی روشن و پویا نسبت به هستی و جلوه‌های آن است؛ از همین رو، بن‌مایهٔ «تنوع در عین وحدت» در سراسر جلوه‌های شعر او به چشم می‌خورد (همان: ۳۸).

۲_۱۲. تبریز

واژهٔ تبریز تنها یک‌بار در شعر به‌کار رفته است و آن همان قطعه‌ای است که در بخش پیشین (رک: ۲_ ۱۰) آورده شد:

«بر دشت‌های شاد برشته نوشته است
تبریز
شمس را
ای اُرموی!
ای بابل جوان زبان‌های اولین
روح قدیم قونیه در زیر خاک، آتش گرفته، قونیه بر شانه‌های خاک، چون ارغوان و لاله دمیده‌ست» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۲).

در بخش (۲- ۱۰) دربارهٔ این قطعه سخن گفتیم. اکنون از زاویهٔ دیگری بدان می‌پردازیم. راوی در این قطعه با بر هم زدن منطق نحوی زبان که از تکنیک‌های شاعران پسامدرنیست است، زبان را از معنای قراردادی و مرسوم آزاد کرده است. در این قطعه، واژه‌های تبریز، شمس، اُرموی، بابل، قونیه با یکدیگر همنشین شده‌اند. از این میان واژهٔ «بابِل» بار اسطوره‌ای دارد. مطابق با سفر پیدایش در آغاز همهٔ انسان‌ها یک زبان داشتند. آن‌ها بر آن شدند تا برج بسیار بلندی بسازند و در آن گرد هم آیند تا در روی زمین پراکنده نشوند. آن‌گاه خداوند آن برج را خراب کرد و وحدت زبان انسان‌ها را برهم زد و آن‌ها را روی زمین پراکنده کرد (کتاب مقدس، سفر پیدایش: ۹).

راوی با تلمیح به این اسطوره و نقش زبان در وحدت انسان‌ها، تبریز و بابل را از این حیث هم‌ارز قرار داده است. در واقع، تبریز برای راوی همان نقش و اهمیتی را دارد که بابل در کتاب مقدس دارد. راوی تبریز را در مرکز وحدت تاریخی و فرهنگی

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴
OPEN ACCESS
مقاله پژوهشی

ایران قرار داده است. این موضوع نه تنها در بردارندهٔ نگاه عاطفی راوی به تبریز، به عنوان شهر مادری خویش، است؛ بلکه کمابیش از حقیقتی تاریخی نیز برخوردار است. اهمیت تبریز در تاریخ ایران انکار ناشدنی است. شاعران پارسی‌گوی آذربایجان از قطران تبریزی تا ایرج‌میرزا و پروین اعتصامی و شهریار و نیز خود براهنی تأییدی بر نقش مؤثر و شایستهٔ آذربایجان در رشد و اعتلای فرهنگ ایرانی و زبان فارسی است. از سوی دیگر، نقش تبریز در تاریخ مشروطه و مبارزه‌ها و جان‌فشانی‌های مردم آن دیار برای نام ایران مؤید این ادعاست.

۲_۱۳. شمس

واژهٔ شمس تنها یک‌بار در شعر به‌کار رفته است و آن در قطعه‌ای است که در بخش‌های (۲_ ۱۰) و (۲_ ۱۲) آمد.

شمس تبریزی یکی از عارفان تیپیک و شاخص‌نمای ایرانی است و رابطهٔ او با مولوی یکی از معروف‌ترین و جذاب‌ترین ماجراها در تاریخ فرهنگ ایرانی و جامعهٔ معاصر است. «از خُردسالی به حالات غریب دچار شد و در معرض تحولی ژرف قرار گرفت. [...] مردی دانا و کامل و جهان‌دیده بود و در سلوک ظاهر و سیر باطن مقامی بلند داشت و به صحبت بسیاری از مردان بزرگ رسیده بود» (شریفی، ۱۳۹۱: ۹۰۵ ، ۹۰۶).

نام شمس از میان عرفای ایرانی، بیشترین نفوذ را در میان مردم کوچه‌وبازار دارد و حتی آثاری در زمینهٔ سینما و تئاتر نیز دربارهٔ او ساخته شده است؛ مانند اپرای عروسکی مولوی به نویسندگی و کارگردانی بهروز غریب‌پور (۱۳۸۸)، نمایش رستاخیز عشق به کارگردانی حسین مسافر آستانه (۱۴۰۲) و فیلم سینمایی مست عشق اثر حسن فتحی (۱۴۰۳). «اولین و اصلی‌ترین و مهم‌ترین هنر شمس، غیر از خودسازی، متحول کردن و تربیت مولانا بوده است [...] مهم‌ترین اثر هنری ساختهٔ او، خود او بوده و سپس مولانا» (سالاری‌نسب، ۱۳۹۸: ۳۴۵). بنابراین، می‌بینیم که اهمیت شمس در شکل‌گیری مولانا، به عنوان یکی از پنج شاعری که «شاعرانگی» ایرانیان را رقم زده‌اند، تا چه اندازه بوده و از این دیدگاه، اشارهٔ راوی به او اهمیت فراوان می‌یابد.

۲_۱۴. ماد

واژهٔ ماد دو بار در شعر به‌کار رفته است. بار نخست به صورت قوم ماد:

«باد از کمرکش سبلان می‌زند اریب و به دریاچه‌ای که بر آن **قوم ماد** اتراق کرده است فرو می‌ریزد» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۲).

و بار دوم به صورت کوه ماد:

«خورشیدی از سهند سحرخیز می‌زند چشمک، بر قله‌های منتظر **کوه ماد** به الوند» (همان).

ماد یکی از اقوام کهن و ریشه‌دار ایرانی است. آن‌ها از مهاجران اصلی و پرشمار هند و ایرانی بودند که در کوچ سوم اقوام آریایی از میانه‌های هزارهٔ دوم پیش از میلاد همراه و هم‌زمان با پارس‌ها از زیست‌گاه پیشین خود در آسیای میانه و ورارود به سوی غرب حرکت کردند و اندک اندک در شمال و غرب فلات و دامنه‌های شرقی و غربی زاگرس تا آذربایجان ساکن شدند. به گفتهٔ هرودوت مادها شش طایفه بودند: پارتاکنیان، استروخاتیان، آریزانتیان، بوسیان، بودیان و مُغان (عبدلی‌فرد، ۱۳۹۶: ۳۸۷، ۳۹۵، ۳۹۶).

ماد باستان واقع در شمال غربی ایران به دو بخش کوهستانی و دشت تقسیم می‌شد و در هر دو بخش کشاورزی، پرورش اسب و شکار رواج داشت (علی‌یف، ۱۳۹۲: ۶۳، ۶۵). جامعهٔ مادی جامعه‌ای مردسالار بود و دولت‌شان کمی بیش از صدسال عمر کرد و در حدود سه یا چهار دهه در اوج شکوفایی خود بود (همان: ۱۳۹، ۴۰۵، ۴۰۶).

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

مادها سرانجام به دست خویشاندان خود، هخامنشیان، از پای درآمدند و همهٔ تجربهٔ سیاسی و فرهنگی خویش را به آنان واگذاشتند؛ از جمله آداب و اصطلاحات حکومت، ساخت گوردخمه‌ها، خط میخی و... (بهار، ۱۳۸۴: ۱۴۵، ۱۴۶).

۲_۱۵. زرتشت

واژهٔ زرتشت دوبار در شعر به‌کار رفته است. بار نخست:

«**زرتشت** شرق‌های کهن در میان ماست» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۲).

بار دوم در سطر آغاز بخش دوم شعر است:

«دف را بزن! بزن! که دفیدن به زیر ماه در این نیمه شب، شب **زرتشت** شرق‌های کهن در میان ما
فریاد فاتحانهٔ ارواح هایهای و هلهله در تندری‌ست که می‌آید» (همان: ۱۴).

زرتشت یکی از مهم‌ترین نمادها و نشانه‌های تاریخ و فرهنگ ایران پیش از اسلام است. «آنچه به یقین درمورد زندگی زرتشت از متون اوستایی بر می‌آید این است که خاندان او سپیتَمه یا سپیتامه (در پهلوی سپیتمان) نام داشته است. نام پدرش پوروشَسپَه (در پهلوی پوروشَسپ) و نام مادرش دوغذووا (در پهلوی دوغدو) و نام پدربزرگش هیچَتسپه (در پهلوی هیچَتَسپ) بوده است (آموزگار و تفضلی، ۱۳۸۰: ۲۵).

همان‌گونه که در بخش پیشین مورد اشاره قرار گرفت، هرودوت مادها را شش طایفه می‌دانست (رک: بخش ۲_ ۱۳). زرتشت از طایفهٔ مغان و رئیس این طایفه بود. کاهنان قوم ماد از میان آنان برگزیده می‌شدند (عبدلی‌فرد، ۱۳۹۶: ۳۹۶). زرتشت در پانزده سالگی نزد آموزگاری تعلیم یافت و از او «کشتی» ستاند. در بیست سالگی پدر و مادر و همسرش را رها کرد و برای یافتن اسرار مذهبی و پاسخ مشکلات روحانی خویش به سفر در اطراف جهان و گفت‌وگو با دیگران پرداخت به امید این‌که نور اشراق درون او را روشن سازد. مدت هفت سال در غاری به سر آورد و آوازه‌اش به گوش مردم رسید. در نهایت در سی سالگی مکاشفاتی به او دست داد و اهورامزدا او را به پیغامبری برگزید (ناس، ۱۳۹۰: ۴۵۳_۴۵۴).

در شعر دف، راوی در هر دو موردی که نام زرتشت آمده، به این نکته اشاره می‌کند که زرتشت شرق‌های کهن در میان ماست؛ به بیان دیگر، راوی حضور زرتشت را، به عنوان نمایندهٔ گذشتهٔ تاریخی و فرهنگی ایران (شرق کهن)، در فرهنگ ایرانی، حضوری مستمر و مداوم می‌داند؛ تا آن‌جا که در زمان روایت راوی نیز حضوری معنوی دارد.

۲_۱۶. سبلان، سهند، کوه ماد، الوند

واژه‌های سبلان، سهند، کوه ماد و الوند هرکدام تنها یک‌بار در شعر به‌کار رفته‌اند:

«باد از کمرکش **سبلان** می‌زند اریب [...]
دفدفدفست که می‌کوبد
خورشیدی از **سهند** سحرخیز می‌زند چشمک، بر قله‌های منتظر **کوه ماد** به **الوند**» (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۲).

اصولاً کوه در فرهنگ ایرانی جایگاه والایی دارد. در دنیای باستان کوه از آن جهت که کم‌ترین فاصله را با آسمان دارد مقدس است و جایگاه خدایان تلقی می‌شود. درست از همین روست که مکان‌های مقدسی چون مهرابه‌ها در آیین مهر را در بالای کوه یا دامنهٔ آن می‌ساخته‌اند.** در شعر دف، روی هم رفته شش بار به کوه اشاره شده است: کوه قاف، کوه البرز، کوه ماد، کوه سبلان، کوه سهند و کوه الوند. این خود ارزش و اهمیت نمادین کوه را در نزد راوی و آگاهی او را از جایگاه ویژهٔ کوه

** . مهری‌ها معابد خود را در نقاط کوهستانی، در غارها برپا می‌کردند؛ غارهایی که در آن‌ها یا نزدیکی‌شان آب جریان داشت. در شهرها که غار نبود، معابد را مانند غار در زیر زمین می‌ساختند (بهار، ۱۳۹۴: ۶۶).

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴
OPEN ACCESS
مقاله پژوهشی

در فرهنگ ایرانی نشان می‌دهد. کوه نماد ثبات و پایداری، ابدیت و صلابت است (کوپر، ۱۳۹۷: ۳۱۸). نیز نماد اشتیاق و پناه بردن است (جابز، ۱۳۹۵: ۵۱۵). از این رو می‌توان گفت تکرار نام کوه‌های گوناگون در کنار دیگر نشانه‌های فرهنگ ایرانی در شعر، دلالت بر تأکید و پافشاری راوی بر ارتباط معانی گفته شده با فرهنگ ایرانی دارد؛ به سخن دیگر، راوی می‌کوشد از راه تکرار نام کوه، پایداری، جاودانگی و صلابت فرهنگ ایرانی در طول تاریخ و نیز اشتیاق خود را به این فرهنگ و پناه بردن‌اش به آن را یادآوری کند.

۲_۱۷. شراب

واژۀ شراب دو بار در شعر به‌کار رفته است. بار نخست:

شیر شتر
بر بام ظهر
شطح شراب
بر قامت زبان
دفدفدفست که می‌کوبد (براهنی، ۱۳۹۱: ۱۲).

بار دوم:

اشک و عسل!
رطل شراب!
ای آبشار! (همان: ۱۳).

شراب نیز یکی از نشانه‌های فرهنگ ایرانی است که با آیین‌های پیش از اسلام گره خورده است. شراب و شراب‌خواری به مغان منسوب است. مغان آشنایی ویژه‌ای با شراب داشته‌اند، تا آن‌جا که بلعمی شراب نوشی را از آداب زرتشت دانسته است. نیز، در بیان‌الادیان آمده است که مغان شادی کردن و می خوردن به طاعت دارند (یاحقی، ۱۳۹۸: ۷۶۶).

بسیاری از روایات کشف می را به جمشید و برخی هم به کیقباد و دیگران نسبت داده‌اند. در اوستا و کتاب‌های دینی مزدیسنا می‌نوشی تشویق نشده، اما تحریم هم نشده است. از این رو، می‌نوشی از کارهای رایج زرتشتیان به حساب می‌آمده است. در جهان‌بینی ایران باستان شراب نمایندۀ سلطنت و آب انگور مادۀ رمزآمیزی بوده که دو ویژگی متضاد زندگی‌بخشی و مرگ‌آوری داشته است (همان: ۷۹۹ ـ ۸۰۰).

۳. خوانشی از شعر دف

شعر با نواختن دف آغاز می‌شود و با ستایش از آن هم پایان می‌یابد. از همین‌رو می‌توان گفت ساختاری دَوَرانی دارد و پایانش همان آغازش است؛ بنابراین، ما در این شعر با زمان اسطوره‌ای سر و کار داریم؛ زیرا زمان اسطوره‌ای آغازش عین پایانش است (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۴۰). همچنین زمان اسطوره‌ای زمانی ازلی و زمان آغاز همۀ رخدادهای مهم است (همان). پس می‌توان گفت وقایعی که در این شعر رخ می‌دهند برای شاعر وقایع مهمی هستند که در زمانی ازلی رخ داده‌اند؛ به سخن دیگر، شاعر به رخدادهای درون شعر نگاهی اسطوره‌ای دارد.

راوی یا سوژۀ شعر این نشانه‌ها را در فضا و زمانی اساطیری شناور می‌کند و از این راه به آن‌ها دیرینگی و ژرفایی اسطوره‌ای و درنتیجه مقدس می‌دهد؛ چراکه اسطوره «نقل کنندۀ سرگذشتی قدسی و مینوی است» (الیاده، ۱۳۹۲: ۱۴). البته برخی از

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

این نشانه‌ها همچون سیمرغ و قاف و... خود اسطوره‌ای هستند؛ اما روی هم رفته همراه و همنشین با دیگر نشانه‌ها (تهران، تبریز، سبلان و...) در فضایی اسطوره‌ای و مقدس شناور می‌شوند.

همان‌گونه که گفتیم شعر با دف زدن آغاز می‌شود و با ستایش از آن پایان می‌یابد. در میانهٔ آغاز و پایان نیز واژهٔ دف به صورت ترجیع و به شکل‌های گونه‌گون تکرار شده است؛ شکل‌هایی چون: «دفدفددف»، «دفدفدددف»، «دفدفدددفدددفدف» و... که در واقع نوعی «زائوم» است و زائوم «هر نوع شعری است که در آن موسیقی بر معنی تقدم داشته باشد تا جایی که موسیقی بتواند جای معنی را بگیرد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴۰). باتوجه به بافت شعر، فضای کلی شعر و نشانه‌های فرهنگ ایرانی در آن می‌توان گفت تکرار دف و تأکید بر آن، استعاره‌ای از «یادآوری حقیقت» است. راوی با درخواست دف زدن و تکرار پیاپی آن قصد یادآوری حقیقتی تاریخی و فرهنگی دارد. برای این خوانش از «دف»، در متن نشانه‌ای وجود دارد که سخن ما را تأیید می‌کند و آن در سطر چهارم شعر است: «دف را بدف! که تندر آینده از حقیقت آن دایره، دمیده، دمان است و نیز دمان‌تر باد» (براهنی، ۱۳۹۱: ۹). در این قطعه شاعر آشکارا به «حقیقت آن دایره (= دف)» اشاره می‌کند. در این شعر، دایره استعاره از دف است. حتی در فرهنگ ایرانی دایره نام دیگر دف و مترادف آن است. در نمادشناسی نیز دایره نماد تمامیت، خودِ خویشتن و خویشتن غیر آشکار است (کوپر، ۱۳۹۷: ۱۴۸). راوی از «خود»[††] خویش با نام دف سخن می‌گوید؛ به سخن دیگر، دف نماد کهن‌الگوی «خود» است.

شعر بستری شده برای سخن گفتن از «خود». از دیدگاه یونگ، کهن‌الگوی «خود» اصل سازمان دهندهٔ شخصیت است. خود کهن‌الگویی است که در مرکز ناخودآگاهی جمعی قرار دارد و وظیفهٔ نظم‌دهی و اتحاد سایر کهن‌الگوها برعهدهٔ آن است (هال و نوردبی، ۱۳۹۷: ۵۹ _ ۶۰). حال اگر در شعر دقت کنیم خواهیم دید که دیگر نشانه‌های فرهنگ ایرانی که به سبب سبک پسامدرنیستی شعر در سراسر متن به‌گونهٔ پراکنده و بی‌نظم آمده‌اند، به‌وسیلهٔ تکرار پیاپی عنصر دف نظم و سازمان‌دهی یافته‌اند. در این‌جا دف چونان نخ تسبیح عمل می‌کند. راوی با گزارهٔ «دف را بزن» و دیگر بازی‌های زبانی رایج پسامدرنیستی همچون «دفدفدددف» و... عناصر پراکنده‌ای از فرهنگ ایرانی را به صورت سازمان‌دهی شده یادآوری می‌کند و آن‌ها را در همنشینی با دف (کهن‌الگوی خود) قرار می‌دهد. در واقع، همهٔ این عناصر در «خود» راوی جذب و حل شده است و هویت او جدا از این‌ها معنا ندارد؛ به بیان دیگر، در شعر دف، ما با فرایند خودشناسی سروکار داریم. از یک‌سو، راوی از راه یادآوری نشانه‌های تاریخ و فرهنگ ایرانی سعی در شناختن هویت خویش دارد. این هویت به صورت «دف» بازنمایی شده است. از سوی دیگر، هویت راوی (دف او) دربرگیرندهٔ تمامی نمودگارهای فرهنگ ایرانی است.

نتیجه

در این پژوهش شعر دف رضا براهنی بررسی و نوزده نشانهٔ مرتبط با فرهنگ ایرانی در آن شناسایی شد. سپس این نشانه‌ها از دیدگاه تاریخ و فرهنگ ایرانی تحلیل شدند. این نشانه‌ها به ترتیب حضورشان در شعر عبارت‌اند از: دف، شیرین و فرهاد، کُرد، خورشید، آتش، قاف، تهران، سیمرغ، البرز، اُرموی، مولوی، تبریز، شمس، سبلان، قوم ماد، سهند، الوند، زرتشت و شراب. می‌توان گفت راوی مجموعه‌ای از نشانه‌های اسطوره‌ای و واقعی، در پیوند با تاریخ و فرهنگ ایرانی، را در هم می‌آمیزد و با تلمیح و یادآوری آن‌ها به آفرینش روایتی تلویحی و پنهان از تاریخ و فرهنگ ایرانی دست می‌زند.

نشانه‌هایی که راوی به‌کار می‌برد به شش دسته بخش می‌شوند: تعدادی از آن‌ها عناصر طبیعت‌اند؛ مانند: البرز، سبلان، سهند، الوند، خورشید و آتش. شماری نیز داستان‌های اساطیری‌اند؛ همچون: شیرین و فرهاد، قاف و سیمرغ. برخی نیز از

[††]. Ego

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴
OPEN ACCESS
مقاله پژوهشی

مفاخر ایرانی‌اند؛ نظیر: مولوی، اُرموی، شمس و زرتشت. دو مورد نیز نام شهرهای ایران‌اند: تهران، تبریز. (البته نام کرکوک و قونیه نیز در شعر آمده است که امروزه اولی از شهرهای کُردستان عراق است و دومی از شهرهای ترکیه). دو مورد از نشانه‌ها نیز نام دو قوم ایرانی‌اند: قوم ماد و کُرد و سرانجام یک مورد نیز فرآورده‌ای کهن و سمبلیک است که کارکردی دینی و آیینی داشته است: شراب.

شعر بستری شده برای سخن گفتن از کهن‌الگوی «خود». دف چونان نمادی برای اشاره به کهن‌الگوی «خود» به‌کار رفته است. دیگر نشانه‌های فرهنگ ایرانی که به سبب سبک پسامدرنیستی شعر در سراسر متن به‌گونهٔ پراکنده و بی‌نظم آمده‌اند، به‌وسیلهٔ تکرار پیاپی عنصر دف نظم و سازمان‌دهی یافته‌اند. در شعر دف، ما با فرایند خودشناسی سروکار داریم. از یک‌سو، راوی از راه یادآوری نشانه‌های تاریخ و فرهنگ ایرانی سعی در شناختن هویت خویش دارد. این هویت به صورت «دف» بازنمایی شده است. از سوی دیگر، هویت راوی (دف او) دربرگیرندهٔ تمامی نمودگارهای فرهنگ ایرانی است. بنابراین، می‌بینیم که وارونهٔ دیدگاه نادرستی که دربارهٔ آثار پسامدرن وجود دارد و این آثار را فاقد معنا می‌دانند، در شعر دف، به عنوان اثری پسامدرن، متن از راه برخی تمهیدات و روش‌ها که اشاره کردیم به القای معنا دست می‌زند. راوی با کالبدشکافی تاریخ و فرهنگ ایرانی و اشاره به نشانه‌هایی که در طول تاریخ سازندهٔ هویت ملّی بوده‌اند هویت شخصی خویش را در پیوند با هویت ملّی دیده است.

باری، شعر دف به عنوان متنی پسامدرن به کالبدشکافی فرهنگ ایرانی می‌پردازد. براهنی جنون و شیدایی و نیز ژرفا، گستردگی و تنوع فرهنگ ایرانی را در قالب متنی پسامدرن بازتولید کرده است.

تضاد منافع

بدین وسلیه نویسندگان اعلام می‌دارند که هیچ نفع متقابلی از انتشار این مقاله ندارند.

کتابنامه

۱. کتاب مقدس (۲۰۱۲). ترجمهٔ گروهی (مژده برای عصر جدید).
۲. آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹). ایران بین دو انقلاب، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نی.
۳. آموزگار، ژاله و احمد تفضّلی (۱۳۸۰). اسطورهٔ زندگی زرتشت، تهران: چشمه.
۴. ابراهیمی حصاری، مرضیه و سید علیرضا گلشنی (۱۴۰۳). «بازتاب اهمیت آتش درمانی در ایران دوران باستان (با محوریت متون زرتشتی)»، مجلهٔ تاریخ فرهنگ ایران، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۱۷۵ – ۱۸۷.
۵. الیاده، میرچا (۱۳۹۲). چشم‌اندازهای اسطوره، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس.
۶. اوشیدری، جهانگیر (۱۳۸۹). دانشنامهٔ مزدیسنا، تهران: مرکز.
۷. باقری، مهری (۱۳۹۷). دین‌های ایران باستان، تهران: قطره.
۸. بهار، مهرداد (۱۳۸۴). از اسطوره تا تاریخ، تهران: چشمه.
۹. _____ (۱۳۹۴). نگاهی به تاریخ و اساطیر ایران باستان، به کوشش سیروس شمیسا، تهران: میترا.
۱۰. پاینده، حسین (۱۳۹۸). نظریه و نقد ادبی، درسنامه‌ای میان رشته‌ای، ج۲، تهران: سمت.
۱۱. پورداود، ابراهیم (۱۳۹۹). اوستا، یشت‌ها، ج۲ تهران: نگاه.
۱۲. پین، مایکل (۱۳۹۴). فرهنگ اندیشهٔ انتقادی؛ از روشنگری تا پسامدرنیته، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

۱۳. جابز، گرترود (۱۳۹۵). فرهنگ سمبل‌ها اساطیر و فولکلور، ترجمه و تنظیم محمدرضا بقاپور، تهران: اختران.
۱۴. حلبی، علی‌اصغر (۱۳۹۲). تاریخ فلاسفهٔ ایرانی از آغاز اسلام تا امروز، تهران: زوّار.
۱۵. دادگی، فرنبغ (۱۳۹۰). بندهش، به کوشش مهرداد بهار، تهران: توس.
۱۶. دوستخواه، جلیل (۱۳۹۴). اوستا، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، ج۱، تهران: نیلوفر.
۱۷. دونزل، امری وان (۱۳۹۷). فرهنگ‌نامهٔ اسلام، ترجمهٔ پیمان متین، تهران: فرهامه.
۱۸. رشیدیان، عبدالکریم (۱۳۹۴). فرهنگ پسامدرن، تهران: نی.
۱۹. سالاری‌نسب، مهدی (۱۳۹۸). کتاب شمس تبریز، تهران: نی.
۲۰. سعیدی، مدرس و غلامحسین زرگری‌نژاد (۱۳۹۶). «تطور و تکوین معنایی واژهٔ کُرد در منابع دورهٔ اسلامی (قرن اول تا نهم هجری)». مجلّهٔ تاریخ ایران، شمارهٔ ۲۱.
۲۱. شایگان، داریوش (۱۳۸۸). بت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی، تهران: امیرکبیر.
۲۲. ـــــــــــــــــ (۱۳۹۸). پنج اقلیم حضور، تهران: فرهنگ معاصر.
۲۳. شریفی، محمد (۱۳۹۱). فرهنگ ادبیات فارسی، تهران: نشر نو.
۲۴. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱). رستاخیز کلمات، تهران: سخن.
۲۵. ـــــــــــــــــ (۱۳۹۵). در عشق زنده بودن، گزیدهٔ غزلیات شمس، تهران: سخن.
۲۶. شمیم، علی‌اصغر (۱۳۹۸). ایران در دورهٔ سلطنت قاجار، تهران: علم.
۲۷. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۸). تاریخ ادبیات در ایران، ج۳، تهران: فردوس.
۲۸. صفوی، کوروش (۱۳۹۵). فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی، تهران: علمی.
۲۹. طایفی، شیرزاد و مبین مقتدر پرمهر (۱۴۰۳). «نقد الگوی نظم و آشوب در دفترهای شعری طفلی به نام شادی و نامه‌ای به آسمان شفیعی کدکنی، با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان»، مجلهٔ تاریخ فرهنگ ایران، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص۱۸۹-۲۱۵.
۳۰. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۲). شاهنامه، براساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، ج۱، تهران: قطره.
۳۱. فضل‌الله، رشیدالدین (۱۳۹۲). جامع‌التواریخ، تصحیح و تحشیهٔ محمد روشن، ج۱، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
۳۲. عطار، محمد ابن ابراهیم (۱۳۸۸). منطق‌الطیر؛ مقدمه، تصحیح و تعلیقات از محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.
۳۳. عبدلی‌فرد، فریدون (۱۳۹۶). قوم‌های ایرانی پیش از آریائیان و آریائیان، تهران: هیرمند.
۳۴. علی‌یف، اقرار (۱۳۹۲). پادشاهی ماد، ترجمهٔ کامبیز میربهاء، تهران: ققنوس.
۳۵. کلیگز، مری (۱۳۸۸). درسنامهٔ نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ گروه مترجمان، تهران: اختران.
۳۶. کوپر، جین (۱۳۹۷). فرهنگ نمادهای آیینی، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: علمی.
۳۷. مالپاس، سایمون (۱۳۹۵). پسامدرن، ترجمهٔ بهرام بهین، تهران: ققنوس.
۳۸. مقدادی، بهرام (۱۳۹۳). دانشنامهٔ نقد ادبی از افلاتون تا به امروز، تهران: چشمه.
۳۹. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۳). دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۴۰. ناس، جان بایر (۱۳۹۰). تاریخ جامع ادیان، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران: علمی و فرهنگی.
۴۱. هال، کالوین و ورنون نوردبی (۱۳۹۷). مقدمات روانشناسی یونگ، ترجمهٔ شهریار شهیدی، قم: آیندهٔ درخشان.

تاریخ فرهنگ ایران
ناشر: دانشگاه تبریز
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مستعلی پارسا و محبی (۱۴۰۵): دوره ۳، شماره ۱: ۱۱۲-۹۴
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

۴۲. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۸). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.

Resources

1. The Holy Bible (2012). Group translation (Gospel for the New Age).
2. Abrahamian, Yervan (2010). Iran Between Two Revolutions, translated by Ahmad Golmohammadi and Mohammad Ebrahim Fattahi, Tehran: Ney.
3. Amouzgar, Jhaleh and Ahmad Tafazzli (2001). The Myth of Zoroaster's Life, Tehran: Cheshmeh.
4. Ebrahimi Hesari, Marzieh and Seyyed Alireza Golshani (1403). “Reflection on the Importance of Fire Therapy in Ancient Iran (Focusing on Zoroastrian Texts)”, Journal of Iranian Cultural History, Volume 1, Issue 2. 175 -187.
5. Eliade, Mircha (2013). Perspectives on Myth, translated by Jalal Sattari, Tehran: Toos.
6. Oshidri, Jahangir (2010). Encyclopedia of Mazdasena, Tehran: Markaz.
7. Bagheri, Mehri (2018). Religions of Ancient Iran, Tehran: Ghatre.
8. Bahar, Mehrdad (2005). From Myth to History, Tehran: Cheshmeh.
9. _____ (2015). A look at the history and mythology of ancient Iran, by Sirous Shamisa, Tehran: Mitra.
10. Payandeh, Hossein (2019). Literary Theory and Criticism, an Interdisciplinary Textbook, Vol. 2, Tehran: Samt.
11. Pourdavoud, Ebrahim (2019). Avesta, Yashtha, Vol. 2, Tehran: Negah.
12. Payne, Michael (2015). The Culture of Critical Thought; From Enlightenment to Postmodernity, translated by Payam Yazdanjoo, Tehran: Markaz.
13. Jobs, Gertrude (2016). The Culture of Symbols, Myths, and Folklore, translated and edited by Mohammadreza Baghapour, Tehran: Akhtaran.
14. Halabi, Ali Asghar (2013). History of Iranian Philosophers from the Beginning of Islam to Today, Tehran: Zovar.
15. Dadgi, Farnbagh (2011). Bandesh, by Mehrdad Bahar, Tehran: Toos.
16. Dostkhah, Jalil (2015). Avesta, Report and Research by Jalil Dostkhah, Vol. 1, Tehran: Niloufar.
17. Donzel, Emri Van (2018). Dictionary of Islam, translated by Peyman Matin, Tehran: Farhameh.
18. Rashidian, Abdolkarim (2015). Postmodern Culture, Tehran: Ney.
19. Salari-Nasb, Mehdi (2019). Shams Tabriz Book, Tehran: Ney.
20. Saeedi, Modarres and Gholamhossein Zargarinejad (2017). "The Development and Semantic Formation of the Kurdish Word in Islamic Period Sources (First to Ninth Century AH)". Iranian History Magazine, Issue 21.
21. Shaygan, Dariush (2009). Mental Idols and Eternal Memory, Tehran: Amirkabir.
22. _____ (2019). Five Regions of Presence, Tehran: Contemporary Culture.
23. Sharifi, Mohammad (2012). Dictionary of Persian Literature, Tehran: Nahshar No.
24. Shafiee-Kadkani, Mohammad Reza (2012). Resurrection of Words, Tehran: Sokhan.
25. _____ (2016). Being Alive in Love, Selected Poems of Shams, Tehran: Sokhan.
26. Shamim, Ali Asghar (2019). Iran during the Qajar Dynasty, Tehran: Alam.
27. Safa, Zabihollah (2019). History of Literature in Iran, Vol. 3, Tehran: Ferdows.
28. Safavi, Cyrus (2016). Descriptive Dictionary of Literary Studies, Tehran: Elmi.

ناشر: دانشگاه تبریز
تاریخ فرهنگ ایران
https://ihc.tabrizu.ac.ir/3, 1, 2026, 94-112. doi: 10.22034/ihc.2024.18563
مقاله پژوهشی
OPEN ACCESS

29. Tayefi, Shirzad and Mobin Moqtadhar Parmehr (1403). “Criticism of the Pattern of Order and Chaos in the Poetry Notebooks of a Child Named Happiness and a Letter to the Sky by Shafii Kadkani, with Yuri Lotman’s Approach to Cultural Semiology,” Journal of Iranian Cultural History, Volume 1, Issue 2. 189 – 215.
30. Ferdowsi, Abolghasem (2013). Shahnameh, based on the Moscow edition, with the help of Saeed Hamidian, Vol. 1, Tehran: Ghatra.
31. Fazlullah, Rashid al-Din (2013). Jame' al-Tawarikh, corrected and annotated by Mohammad Roshan, Vol. 1, Tehran: Written Heritage Research Center.
32. Attar, Mohammad Ibn Ibrahim (2019). Mantiq al-Tayr; Introduction, corrections and annotations by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, Tehran: Sokhan.
33. Abdolifard, Fereydoun (2017). Iranian Tribes Before the Aryans and the Aryans, Tehran: Hirmand.
34. Aliyev, Iqrar (2013). The Median Kingdom, translated by Cambyses Mir-Baha, Tehran: Qoghnous.
35. Kligge, Mary (2009). The Art of Literary Theory, translated by the Translators Group, Tehran: Akhtaran.
36. Cooper, Jane (2018). The Culture of Ritual Symbols, translated by Roghieh Behzadi, Tehran: Elmi.
37. Malpass, Simon (2016). Postmodern, translated by Bahram Bahin, Tehran: Qoqnoos.
38. Meqdadi, Bahram (2014). Encyclopedia of Literary Criticism from Plato to the Present, Tehran: Cheshme.
39. Makarik, Irena Rima (2014). Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran: Ageh.
40. Nass, John Bayer (2011). Comprehensive History of Religions, translated by Ali Asghar Hekmat, Tehran: Elmi and Farhangi.
41. Hall, Calvin and Vernon Nordby (2018). Introduction to Jungian Psychology, translated by Shahriar Shahidi, Qom: Ayande Derakhshan.
42. Yahaghi, Mohammad Jafar (2019). The Culture of Myths and Fables in Persian Literature, Tehran: Contemporary Culture.