زیبایی‌شناسی هنرهای قومی ایران مبتنی بر قانون آمیختگی؛ نمونهٔ سروده‌های قومی (با تاکید بر قوم بختیاری)

حسین ابراهیمی ناغانی*

چکیده

هنرهای قومی ریشه در زمینه‌ها و ادواری ناشناخته و مغفول دارد. هنرهای قومی ایران ویژگی-های مشخص زبانی و بیانی منحصر به‌فردی را که باید یک دورهٔ هنری داشته باشد، داراست؛ یعنی مصادیق این دورهٔ هنری با آنچه ما به عنوان هنرهای اسطوره‌ای، هنرهای سنتی و هنرهای مدرن می‌شناسیم، متفاوت است. با آنکه ذهنیت حاکم بر آن همان ذهنیت دنیای ابتدایی و اسطوره‌ای است، فرم هنری آن با رمززدایی از جهان اسطوره‌ای که تاریخش به سر آمده، قوام یافته است. «اصل یا قانون آمیختگی» که ساخت اساسی مستقر در ذهنیت ابتدایی و اسطوره‌ای است، در تولید و بازتولید هنرهای قومی نقش اساسی دارد. اگر تاکید هم‌ارزی در هنر اسطوره‌ای بر معناست، در هنرهای قومی، اصل هم‌ارزی بر محور انتخاب و مبتنی بر شکل بوده است. نظر در سروده‌های قومی ایران، تاکید این اشعار بر نمودهای فرم‌گرایانه و توجه دادن به اهمیت وجوه شکلی و فرمی را در جایگاه اولویت نخست نشان می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: هنرهای قومی، تجربهٔ زیبایی‌شناختی، قانون آمیختگی، اسطوره، فرم، زبان و بیان

---

* – عضو هیأت علمی دانشگاه شهرکرد

Email: hossein.ebrahiminaghani@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۷/۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۰/۱۳

۱. مقدمه

در تاریخ هنر ایران بسیاری از مصادیق هنری که دارای زبان و بیان و کارکرد اساسا متفاوتی با هم می باشند، به لحاظ مشکلات پژوهشی و عدم انکشاف دوره‌های هنری؛ با یک عنوان و ذیل یک دورهٔ هنری جمع بسته می‌شوند. مثلا بسیاری از نمونه‌های هنر اسلامی از جمله کاشیکاری زیر طاق مسجد شیخ لطف‌اله دورهٔ صفوی اصفهان، با آن همه رمز و نمادِ برآمده از فرهنگِ سنتیِ اسلام را با فرهنگِ بصری مندرج در قالی‌های روستاییِ بختیاری و قشقایی به طور یکسان و یکجا، زیرمجموعهٔ هنرهای سنتی قلمداد می‌کنند. این درحالی‌است که زبان و بیان و فرم این نمونه‌ها به طور کلی دارای تفاوت ماهوی با یکدیگر است و از دو جهان متفاوت سر برمی‌آورند. دلیل عمدهٔ آن عدم انکشاف یک دورهٔ بزرگ و وسیع هنری از ادوار هنری ایران با نام «هنر قومی» است. بالتبع با ادغام شدن مصادیق نامأنوس در هنر ایران ذیل یک عنوان و دورهٔ هنری، طرح و تبیین این دورهٔ هنری یعنی هنرهای قومی، از ابعاد مختلف همچون تبارشناسی، زیبایی‌شناسی، تاریخ و مختصات جغرافیایی و نیز زبان و بیان و نشانه‌شناسی آن مغفول می‌ماند.

هدف عمدهٔ این پژوهش، به بهانهٔ طرح ویژگی‌های خاص زیبایی‌شناسی در سروده‌های قومی ایران خاصه بختیاری، طرح مختصات عام هنرهای قومی است. ضمن اینکه در این بررسیِ تحلیلی، با مبانی و قواعد جدیدی برای تحلیل گونه‌های هنرهای قومی از جمله «قانون آمیختگی» به عنوان اصل اساسی در تمیز وجوه زیبایی‌شناختیِ هنرهای قومی خواهیم پرداخت. در ابتدا به طرح مختصات عمومی هنرهای قومی می‌پردازیم.

«هنر قومی به صورت یک پدیدهٔ طبیعی در قبال پدیده‌های ساختگی (تصنعی)، با تمام هنرهای دیگر متفاوت بوده و ناشناخته بودن آن به منزلهٔ سندی تلقی می شد برای آفریده شدن خود به‌خود آن توسط اجتماعی مرموز که عاری از فردیت و آگاهی [به معنای مدرنش] بود»(فیشر، ۱۳٤۹: ۸۷). به طور کلی هنرهای قومی فرآورده و تولید منزوی و نامربوط با گروه اجتماعی قومی نیست. این محصولات در جریانی سیال و متحد از حیث میثاق‌های اجتماعی مستقر در نهاد فردِ هنرمند- صنعتگر و اجتماع سفارش‌دهنده و مصرف‌کننده تولید می‌شوند. هنرهای قومی با وجود همهٔ خلاقیت‌ها و شگردهای هنری، به هیچ وجه از زندگی و واقعیت موجود فراتر نمی‌رود و نوآوری‌هایش در همان مسیر و هدفِ میثاق‌های اجتماعی شکل گرفته و متحول می‌شود.

این هنر در خود اندیشه‌های زیبایی‌شناختی جمعی را به مثابهٔ میثاق‌های ارزشی غریزی و ناآگاهانهٔ یک اجتماع منعکس می‌کند و از نیازهای جمعی نیز مایه می‌گیرد؛ لذا اگر هنرهای زیبا را تجلیات اندیشه‌های بیانگرایانهٔ فردی و منفردی قلمداد کنیم که به دنبال انعکاس و تحمیل سلیقهٔ فردی به میثاق‌های جمع باشد، هنرهای قومی را باید به مثابهٔ شکلی از «هنر» تلقی کرد که در آن کمتر وسوسه‌ها و تأثرات

روانشناختی فردی نمود می‌یابد و بدور از تأملات «زيبايي‌شناسي بيانگري» درصدد انطباع و انعکاس تجربهٔ وحدت‌یافتهٔ زیبایی‌شناختی جمع است. آرنولد هاوزر* در خصوص هنر قومي مي‌گويد: «هنر قومي به معني فعاليت‌هاي شعري، موسيقايي و تصويرگرانهٔ قشرهايي از جمعيت به‌كار برده شده‌است كه تحصيل‌كرده و شهرنشين و صنعتي‌شده نيستند. از اجزاي ماهوي اين هنر آن است كه برپا نگه‌دارندگانش نه فقط به طرزي انفعالي پذيراخويند بلكه معمولاً از شركت‌كنندگان خلاق در فعاليت‌هاي هنري‌اند و با اين حال به عنوان افراد منفرد به چشم نمي‌خورند يا هيچگونه ادعاي امتياز آفرينش آثار هنر يادشده را ندارند. ... در هنر قومي، توليدكنندگان و مصرف‌كنندگان را به سختي مي‌توان از همديگر بازشناخت و مرز ميان ايشان همواره در تغيير است»(هاوزر، ۱۳٦۳: ۳۳۷).

این قسم از هنر با تعبیر «هنر روستايي» سر هربرت رید† کاملاً همسوست. وي معتقد است: «هنر روستايي از آنجا سرچشمه مي‌گيرد كه انسان ميل دارد رنگ شادي به اشياء و آلات روزمرهٔ زندگي، مانند لباس و ميز و كرسي و كوزه و فرش و غيره، علاوه كند. كساني كه اين هنر را پديد مي‌آورند، عقيده ندارند كه اين هنر فعاليتي است كه توجيه‌كنندهٔ نفس خويش باشند. ...اين هنر تمايل شگفت‌انگيزي در جهت انتزاع نشان مي‌دهد. ...روستايي ترجيح مي‌دهد كه چيزي به زندگي خود علاوه كند، نه آنكه آيينه‌اي در برابر واقعيت زشت قرار دهد... از ميان همهٔ هنرها، تعيين تاريخ دقيق يك اثر روستايي از همه دشوارتر است. در اين هنر، نقش‌هاي ساده به وجود مي‌آيند و قرن‌ها ادامه مي‌يابند. ذهن روستايي براي تازگي بيقرار نيست.... اما شايد شگفت‌انگيزترين خصيصهٔ هنر روستايي عموميت اين هنر باشد. ...خصايص هنر روستايي با هر بحثي دربارهٔ ماهيت هنر ارتباط مستقيم پيدا مي‌كنند. اين خصايص نشان مي‌دهند كه ميل به آفرينش هنري يك ميل طبيعي است كه حتي در وجود كم‌فرهنگ‌ترين اقوام سرشته است. ...اين نكته را هم بايد علاوه كنيم كه هنر روستايي به ندرت بيان‌كنندهٔ احوال ديني است. البته در هنر روستايي اشياء فراواني هست، مانند ظرف آب مقدس يا شمايل، كه با سمبول‌هاي ديني تزيين شده‌اند؛ اما غرض از ساختن خود اثر هرگز دفع مضرات يا قرباني كردن يا حتي اداي مناسك نيست بل اين غرض كاملاً عادي و انساني است كه رنگ و رويي به شيء مورد بحث داده باشند»(رید، ۱۳۷٤: ٦٤-٦۷).

از دیگر شاخصه‌هاي هنر قومي اين است كه هيچگاه آگاهانه و به قصد و غرض قبلي توليد نشده‌است؛ هم از اين روي قصد رقابت با هنر همسايگان و رقبا را در سر نمي‌پروراند. هنر قومي از آنِ مردمي است كه به‌قصد تجارت و برآوردن نيات سفارش‌دهنده، خلق اثر نمي‌كنند؛ بلكه كوشش آنها صرفاً براساس خلق‌كردن مدام و نيت باز هم خلق‌كردن فارغ از منيّت و تشخص است. براي هنرمندان در هنر

*- Arnold Hauser
†- Sir Herbert Edward Read

قومي، زیبایی در مرتبه‌اي والاتر از امور سودمند و ضروري قرار مي‌گیرد؛ حتی آنجایی که محصولی از صنایع دستی خویش را بزک می‌کنند؛ لذا مي‌توان چنین ادعا کرد که هدف نهایی و غایي آثار ایشان با تمامي آرایه‌ها و فریبندگي ظاهر و نقشمایه‌هاشان جلب نظر مساعد مخاطبشان نیست. بر این سیاق «آنچه هنرمند را برمي‌انگیزد تا زبده یا برشي از انگارهٔ جهاني را بر ما بنمایاند، تنها عشق وي به انگاره است. وي انگاره را از زرّ و زیورهاي خاصیت وجودي پاك و پیراسته مي‌سازد و آن را چون شیيی که نه از لحاظ وظیفه‌اي که انجام دهد بلکه بخاطر خودش [که] پسندیدني است، بر ما عرضه مي‌دارد»(نیوتن، ۱۳۷۷: ۳۵).

مؤلفه‌هاي زیبایي‌شناسي محصولات هنر قومي پیش از آنکه معطوف به معیارهاي بیانگري عواطف و اندیشه‌هاي شهودي سازندگانشان باشد، منحصر به ملاك‌هایي است که در آن هر اعتبار و زیبایی معطوف به نوا، فرم و شکل و رنگ بوده. با امعان نظر به هنرهای صناعی قومی، در اینجا هنرمند اصلي به زعم هربرت رید، «همان دستگاه کار است»(رید، ۱۳۷٤: ٦٦) و چه بسا بسیاري از این انتزاعي‌گري‌ها و پالودگي‌هاي فرمي، نخست ریشه در محدودیت‌هاي تکنیکي و ابزاري دارد. از این‌روی، پرداخت‌هاي ذهني ما در خصوص تبیین ارزش‌هاي موسیقیایی، بصري و زیبایی‌شناسانهٔ هنر قومی باید به‌کلي با ذات-باوري و ماهیت‌انگاري (Essentialism) متفاوت بوده و پس رویکردمان در تشریح این معیارها مي‌باید معطوف به جوهرهٔ فرم و شکل، سازماندهي شود و به تعبیرماله‌ویچ* آنچه را به حساب آوریم صرفاً باید «احساس به عنوان احساس، مستقل از شرایط محیط و نیز حساسیت تجسمي»(کپس، ۱۳۸۲: ۹۷)، باشد. این مهم به تمامه عطف توجه ما در برشماری زیبایی‌های هنرهای قومی خواهد بود.

هنرهای قومی مورد نظر این مقاله سروده‌ها و شعر بختیاری است که جنبهٔ عام و فولک دارد و عمدتا بر رکن آرایه‌ها و تزئینات شکلی و موسیقیایی محض استوار گشته‌اند. این خصلت در هنرهای ابتدایی و بدوی در سویهٔ تمثل تجربهٔ زیبایی‌شناختی است. به این معنی که اگر ذهنیت و انگیزهٔ سرایندگان و سازندگان این آثار را ارزیابی کنیم، به طور محسوس، ساختار شعر و خاصه قانون آمیختگی است که بر شعر حکم می‌راند. بنابر این قانون، در هر وجه شعر، هر عنصر و شکلی قابل ترکیب و جمع‌بستن در یک بیت یا یک زمینه یا یک طرح واحد بصری است و سنخیت‌های معنایی در آن چندان محلی از اعراب نداشته و عمدتا شکل محض است که دارای اهمیت می‌باشد. این خصلت بر ساختار ذهنی انسان ابتدایی بطور عام حاکم است، منتهی سمت‌دهی آن بر خلاف هنر بدوی و هنر اسطوره‌ای، به طور خاص در سویهٔ هنری و زیبائی‌شناسانه می‌باشد.

*- Kazimir Malevich

۱ . ۱. قانون آمیختگی

تبیین عدم وجود منطق در روایت‌ها و معانی عناصر (object) و چینش و ترتیب و به‌هم‌آیی فضاها و روابط و نیز عدم تعهد و تعلق به روابط محتوایی آنگونه که در سروده‌های فولک یا مثلا «داینی*-های» (dāyniha) بختیاری دیده می‌شود و به عبارتی دیگر، عدم تجانس معنایی در اصل همجواری و همنشینی در زبان سروده‌های روستایی و قومی خصوصا بختیاری، به زعم نگارنده ریشه در ذهنیت انسان ابتدایی و بالاصاله در ذهنیت اسطوره‌ای دارد. این ذهنیت، در ادامه، کارکرد رمزی خود را از دست داده و بیشتر در قالب شکل و ارزش‌های فرمی باقی مانده‌است؛ به این معنی که مثلا اگر در ذهنیت اسطوره‌ای شعری یا سروده‌ای معنایی خاص یا رمزی خاص، با آن شکل خاص خودش که هر چیز را بنا به زبان اسطوره در کنار چیز دیگری می نشاند، وجود می‌دارد، در دورهٔ بعدی اثر اسطوره‌زدایی و محتوازدایی گردیده و لذا تنها شکل و ریخت آن باقی مانده‌است. تحلیل این ذهنیت در گرو درک اصل آمیختگی در ذهنیت ابتدایی و اسطوره‌ای است؛ هر چند مجال کافی برای تبیین تمامی جنبه‌ها و زوایای این نظریه در این مقال نیست.

لوسین لوی - برول† (۱۹۳۹-۱۸۵۷) فیلسوف و انسان‌شناس فرانسوی واضع و مؤلف «اصل آمیختگی» ... بر اصل نسبیت در ذهنیت انسان [لااقل در نظریات اولیه‌اش] قائل است. وی اصرار بسیاری در این خصوص داشت که چندین ذهنیت متفاوت در میان انسانها و نه یک ذهنیت و گوهر طبیعی یکسان، وجود دارد که از جامعه‌ای به جامعه‌ای دیگر تغییر می‌کند. این دو ذهنیت عبارتند از: «ذهنیت ابتدائی و پیشامنطقی» و «ذهنیت علمی و منطقی» که بر اساس فرهنگ خِرَدگرا یا بهتر است بگوئیم اندیشه و شناخت علم‌محور صورت پذیرفته‌است. چیزی معادل همان تقسیم بندیی که کاسیرر‡ در «فلسفه صورتهای سمبلیک» آن را به دو شکل «ذهنیت اسطوره‌ای» و «ذهنیت علمی» تقسیم‌بندی کرد. لوی برول این دو نوع ساختار را به طور کلی «ساختار عرفانی» و «ساختار منطقی» نامید. لوی برول بازنمائی‌های انسان‌های ابتدائی را برخلاف بازنمائی‌های انسان‌های متمدن و مدرن که منطقی و عقلانی است، «عرفانی» می‌داند. وی معتقد است: «واقعیتی که انسانهای ابتدائی را احاطه کرده‌است خود سرشتی

---

* - یک نام ماندگار و عجین شده با بیت‌های عاشقانه است که احتمالا از واژهٔ «دا=مادر» به تعبیری و یا به تعبیری دیگر «جانی» مشتق شده است. عمدتا به عنوان فرازبان برای تنظیم قافیه و وزن استفاده می‌شود. مجموعه‌های داینی مجموعه‌های عاشقانه و یا تم‌های مختلفی است که به صورت دوبیتی‌ها و قوالب دیگر نیز عرضه می‌شود.

† - Lucien Lévy-Bruhl

‡ - Ernst Cassirer

عرفانی (یا جادویی) دارد» (برول، ۱۳۹۰: ۹۲). عرفانی بودن بازنمائی‌های ذهنیت ابتدایی یعنی اینکه به شدت با عناصر عاطفی، انفعالی و محرک آمیخته شده‌اند. به طور کلی ذهنیت ابتدائی با تأملات شاعرانه و برداشت‌های حسی بسیار عجین است. به نوعی ذهنیت ابتدایی یا «آگاهی اسطوره‌ای، به تفکیک امور از یکدیگر و لایه‌بندی آنها نمی‌پردازد و اصولا با چنین کارهایی آشنائی ندارد. آگاهی اسطوره‌ای در تأثر بی-واسطهٔ حسی به سر می‌برد و بی آنکه آن را با چیز دیگری بسنجد، می‌پذیرد... تاثر حسی از طریق چیز دیگری فهمیده نمی‌شود...؛ برعکس، تأثر حسی خود را فقط از طریق شدت حضور خویش و نیروی مقاومت ناپذیری که بر آگاهی می‌گذارد، نشان می‌دهد و وجود خویش را به ثبوت می‌رساند» (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۰).

این عدم تفکیک و لایه‌بندی همان ممیزه‌ای‌است که لوی برول از آن به عنوان «قانون آمیختگی» در اندیشه و ذهنیت ابتدائی یاد می‌کند. «انسان بدوی توجه خاصی به پدیده‌های طبیعت داشته و این توجه اساسا جنبهٔ نظری، تأملی و شاعرانه دارد. انسان بدوی وقتی می‌خواهد برای گردش ماه و حرکات منظم ولی متغیر خورشید در آسمان شرح و تفسیری ارائه دهد، در تخیل وی تصویری از رقص‌ها ترسیم می‌شود که مربوط به ماه و آسمان و غیره است و انگار همهٔ این تصاویر در رقصند»(مالینوفسکی، ۱۳۸۹: ۱۲٤). دریافتی حسی-عاطفی، رازآلود و آمیخته با عواطف و هیجانات، ادراک ابتدائی را انتظام می‌بخشد و بدین وسیله‌است که معیارهای منطقی از جمله «تمایز و تفکیک» در آن راهی نداشته و هر چیزی می‌تواند بار و ارزشی غیرباورکردنی از منظر ذهنیت منطقی بیابد. «تایلور* تصریح می‌کند که "مردم ابتدایی" روابط واقعی و تخیلی را یکی می‌گیرند»(فالر، ۱۳۸٦: ۱٦۸). لوی برول می‌گوید: «ذهنیت ابتدایی هرگز پدیده‌ها را متمایز از تفسیرشان [اشکال متنوع انطباعی و تأثری و هیجانات احساسی و هر گونه تحلیل و خلجانات درونی و روانشناختی] درک نمی‌کند»(برول، ۱۳۹۰: ۱۰۱).

قانون آمیختگی به زعم نگارنده بهترین نظریه برای تبیین نشانه‌شناختی و تفسیر کلیت آثار هنری دوران ابتدائی یا همان عصر بدوی و نیز هنر در دوران اسطوره می‌باشد. از آنجایی که شگردهای هنری در هنرهای دیداری قومی ایران خاصه قوم بختیاری را نیز میراث همان اشکال هنری آن دوران و ذهنیت حاکم بر آن دوران می‌دانم، و اصل «قانون آمیختگی» را مولفه اصلی ذهنیت ابتدائی ارزیابی کرده و می‌کنم، توجه ویژه‌ای بر آن نشان خواهم‌داد. آنچه تاکنون گفته شد مقدمه‌ای موجز جهت تبیین حوزه‌های گشوده در مقوله آگاهی از نظریات معطوف بر ماهیت ذهنیت ابتدائی و کردوکار آن خصوصا از نظر لوسین لوی برول بود که اتفاقا با تمرکز بر اصل « قانون آمیختگی» روشنتر نیز خواهد شد.

*- Charles Taylor

«سرشت آمیختگی این است که دوگانگی را از میان ببرد و برخلاف قانون (امتناع) تناقض، شخص (=سوژه) در عین حال هم خودش باشد و هم موجودی که با او آمیخته شده‌است»(برول، ۱۳۹۰: ۵۱۱). همانطور که پیشتر نیز گفته شد قانون آمیختگی عمدتا محصول امتزاج روابط واقعی و تخیلی در ذهنیت ابتدایی است و در شکل عقلی-منطقی آن، غیاب اصل «امتناع اجتماع نقیضین» در ذهنیت ایشان و لذا کارکرد اساسی ذهن انسان ابتدائی است.

برآیند این ذهنیت منهای محتوا و معنای رمززدایی شده‌ی اسطوره، بوجودآورنده‌ی هنری شد که با جلوه‌های فرم‌گرایانه در هنر مدرن همطراز و هم‌عرض می‌باشد. اینجا دیگر وزن، شکل و ریتم و فرم بود که ارزش و کارکرد زیبایی‌شناختی می‌یافت و ملاک عمل بود و نه غایت معنایی و ذهنیتی که به‌تمامه در جهت ابراز و نمایش رمز و نمادی خاص می‌بود. اگر آمیختگی‌ای را که در عناصر موجود بر یک دستبافته‌ی روستایی موجود است، بنگریم و هنوز در متن دنیای اسطوره باشیم، قطع یقین آن اثر یا دارای بار جادویی است و آن را به مثابه نفرین تلقی خواهیم کرد یا به واسطه‌ی رمز تعویذگونه و طلسم و غیره، مقدسش خواهیم یافت. اما آنگاه که در متن دنیای مدرن و امروزی می‌نگریمش، به لحاظ ابعاد غریب‌گونه شکلی و روابط فضایی و فرمی محض، [در شکل ادبیات و شعری آن منهای منطق روابط صرف و نحوی] سراسر شعری است با جلوه های بصری و تزئینی چشم نواز و حیرت‌انگیز از تمهید و شگردهای زیبایی‌شناختی محض.

۱ . ۲. تحلیل آمیختگی در هنرهای اسطوره‌ای؛ دینی و قومی بر اساس اصل «هم‌ارزی معنایی» و «هم‌ارزی شکلی»

«هم‌ارزی» یعنی هم ارزش بودن و هم‌طراز بودن و جفت و جور بودن عناصر چیزی و نیز طراز یکسان داشتن در چیزی است. هم‌ارزی یعنی اینکه دو یا چند واحد دارای ارزشی هماهنگ و همانند شده، متناسب با معیارهایی باشند. به طور کلی اصل هم‌ارزی، ریشه در اولویت‌بندی در تاکید بر وجهی از ساختار و شکل کلی زبان است. هم‌ارزی معنایی و هم‌ارزی صوری، شکلی از یک تحلیل زبانشناسانه است، برگرفته از نظریات رومن یاکوبسن* که دو وجه صورت و معنا یا شکل و محتوا را در تطبیق و مقایسهٔ با هم و رویاروی با یکدیگر می‌نهد†. البته رو در رو نه برای تقابل، بلکه برای درکی بهتر از دو وجه و قسمت

*- Roman Jakobson

† - باید گفت که ترکیب واژهای اصل هم ارزی برای اولین بار در زمینه فیزیک در نسبت انیشتین عرضه شد. «اصل هم‌ارزی یکی از مفاهیم بنیادی در نظریه نسبیت عام است. این اصل دربارهٔ مفاهیمی است که با هم‌ارزی جرم گرانشی و جرم لختی سر و کار دارند و همچنین دربارهٔ ادعای اینشتین مبنی بر اینکه قوانین فیزیک در یک دستگاه مرجع با شتاب یکنواخت، با یک میدان گرانشی یکنواخت، یکسان هستند. (www.fa.wikipedia.org)

عمدهٔ یک شکل زبانی یا هر عنصر ارتباطی و بیانی. هر چیزی که صورتی دارد و معنایی یا شکلی دارد و محتوایی، خصوصا زبان. اما زبان چیست؟ «زبان یکی از وسایل ارتباط میان افراد بشر است که بر اساس آن تجربهٔ آدمی، در هر جماعتی به گونه‌ای دیگر، تجزیه می‌شود و به واحدهایی درمی‌آید دارای محتوایی معنایی و صورتی صوتی، به نام تکواژ*؛ این صورت نیز بار دیگر به واحدهایی مجزا و متوالی تجزیه می‌شود، به نام واج†، که تعداد آنها در هر زبانی معین است و ماهیت و روابط متقابل آنها هم در زبانی با زبان دیگر تفاوت دارد»(نجفی، ۱۳۷۸: ۳۳).

برای درک بهتر اصل «هم‌ارزی» اشاره به مواردی در حیطه زبان‌شناسی لازم است. نخست: «انتخاب» و «ترکیب». «از دید یاکوبسن، گفتار یا نوشتار متعارف و غیرشاعرانه از دو شیوه‌ی آرایش تبعیت می‌کند: انتخاب و ترکیب‡. در جملات یا اشکال زبانی‌ای که عمدتا نقش ارتباطی برای آن مهمتر است، همچون زبان روزمره که ترکیب واژه‌ها برای شکل دادن به جمله "مبتنی بر مجاورت" است؛ اولویت و اهمیت با محور «انتخاب» است. بنابر این وقتی که گفته شود اصل هم‌ارزی حاکم بر محور انتخاب است، یعنی اینکه «برای هر واژه‌ای می‌توانید واژه‌های دیگری بیابید که در معنا مشابه (یا نامشابه) باشند»(همان: ۳٤۱). اما در اشکال زیبایی‌شناختی کلام همچون شعر به مثابه نقش هنری زبان؛ اصل و اولویت هم ارزی، به زعم یاکوبسن از محور انتخاب (جانشینی) بر محور ترکیب (همنشینی) قرار داده می شود§. بر این اساس «در متون غیرشعری "اصل هم ارزی" حاکم بر "محور انتخاب" است»(همان: ۳٤۱). اما اصل هم‌ارزی بر محور ترکیب به این معناست که شاعر در راستای معنای زمینه، به جهت اهمیت ترکیب صوری عبارت یا متن، می‌کوشد کلماتی را ترکیب کند که در شکل آهنگین و صوتی هم‌ارز هم باشند و لذا بر غنای آهنگین و وزنی کلام بیفزاید.

هر گاه که تأکید ما بر معنای کلام و لذا متن باشد، اولویت برای ما «انتخاب» (جانشینی) است و لذا اصل هم‌ارزی بر مبنای انتخاب خواهد بود، و چنانچه اولویت و اهمیت برایمان زیبایی کلام باشد که خود این زیبایی می‌تواند تولید معنایی گیراتر و اثرگذارتر کند، اصل هم ارزی بر محور «ترکیب» (همنشینی) افکنده و لذا اولویت داده می‌شود. بنابراین چنانچه در متنی محتوا و معنا اهمیت اساسی‌تری

---

*- تکواژ کوچکترین واحد معنی دار زبان است...مثلا واژه ی می خندیم سه تکواژ دارد: می-+-خند-+-ایم (نجفی، ۱۳۷۸: ۲۸-۲۹).

†- واج در اصل صورت ملفوظ حرف است و حرف صورت مکتوب واج (نجفی، ۱۳۷۸، ۲۹). تکواژ درد سه واج دارد. د-ر-د. یا تکواژ از دو واج دارد، ا-ز.

‡- یاکوبسن معتقد است: « تنظیم (arrangement) رفتار زباني داراي دوگونه بنیادین است که باید در اینجا بدانها توجه کنیم؛ گزینش(selection) و ترکیب(combination) »(حمدوني علامي، ۱۳۹۰: ۳۱).

§- مراجعه شود به: آلن، ریچارد و ملکم تروی (۱۳۸۳)،و (ویتگنشتاین، نظریه و هنر، ص۳٤۰).

داشته باشد و لذا عناصر زبانی یا تصویری آن به قصد افادهٔ معنا انتخاب و ترکیب شده باشند، هم ارزی‌ها مبتنی بر معنا خواهد بود و اولویت بر معنایی است که تولیدکننده قصد انعکاس آن را دارد.

در هنرهای اسطوره‌ای و دینی چنانچه تاکید بر معنا و محتوای معنایی معطوف است، نشانه های تصویری با وسواس و محافظه‌کاری شدیدی در جهت افادهٔ معنا انتخاب می‌شوند. در تفکر اسطوره‌ای به جهت اینکه تصویر و نشانه با معنی و محتوا یکسان گرفته می‌شود و بر اساس همان اصل «نام، برابر است با نامیده» و «تصویر برابر است با موضع و شیء نمایش داده شده»، در یک ترکیب تصویری، اصل انتخاب عناصر به قدری اهمیت دارد که عدم توجه در انتخاب جزء جزء عناصر تصویری و شکلی، ممکن است منجر به حادث‌شدن رخدادهای زیانباری گردد. چرا که انتخاب نادرست نشانهٔ تصویری که به تولید شکلی جدید منجر می‌گردد، در حکم همان عنصر «ناشناخته*» می‌باشد که ترس از آن در میان جوامع ابتدایی همیشگی است. «هر گونه نوآوری هر قدر هم ظاهراً ناچیز باشد باز هم می‌تواند مخاطره آمیز باشد. زیرا احتمال دارد نیروهای مخاطره آمیز را آزاد کند و سرانجام می‌تواند برای مبدع آن و کسانی که به او وابسته‌اند فاجعه بیافریند »(برول، ۱۳۸۹: ۹۷). قاعدهٔ تکرار و تمرکز بر تکرارگرایی که بعضا باعث عدم پیشرفت در جوامع اسطوره‌ای و ابتدایی می‌گردد، ریشه در همین نگرش دارد.

بنابراین عناصر تصویری در یک اثر هنری اسطوره‌ای می‌باید بر اساس آن چیزی که ما منطبق با بحث هم‌ارزی در زبانشناسی به عنوان «هم ارزی معنایی» استخراج کرده‌ایم، با اولویت هم‌ارزی معنایی و با محور انتخاب بر اساس اینکه چه عنصری معنای مورد نظر را بهتر منعکس می‌کند؛ انتخاب شده‌باشند.

باری به زعم نگارنده، اگر تاکید هم‌ارزی در هنر اسطوره‌ای بر معناست، در هنرهای قومی خاصه نمونه‌های هدف این پژوهش، از آن روی که تأکید بر ترکیب و هم‌نشین کردن اشکال و نقشمایه‌ها بر اساس تحلیل‌های شکلی و فرمیِ محض می‌باشد، یعنی به‌واسطهٔ تاکید عمیق بر شکل و روابط صوری صرف بدون توجه عمیق به ویژگی‌های معنایی این نشانه‌ها و تنها برای تولید زمینه‌ای دلنشین و چشم‌نواز از نظر بصری، اصل هم‌ارزی بر محور انتخاب و مبتنی بر شکل بوده است. در این صورت‌بندی به طور قطع معنایی تولید می‌شود که بیشتر زیبایی‌شناختی است و بر اساس آن چیزی که شکلوفسکی† می‌گوید: «شکل تازه، محتوای [معنای] تازه می‌آفریند»(احمدی، ۱۳۸۰: ۵۳)، این ترکیب شکلی تازه، معنایی تازه ارائه می‌دهد.

---

* – رجوع شود به: برول، لوی (۱۳۸۹)، کارکردهای ذهنی در جوامع عقب مانده، ص۹۶-۹۷.

† - Viktor Shklovsky

این معنا فارغ از علقه، شوخ‌طبعانه و بعضاً رازورانه است که تکانه و التذاذی بی‌غرض را موجب می‌گردد و تأثیرگذارتر است. گویی هنرمند قومی استوار در پی فرمان کلایو بل* می‌رفت که در زمینه هنر گفته بود «تو باید شکل بیافرینی »(آدامز، ۱۳۹۰: ٤٥). بر این اساس می توان اینگونه حکم داد که در هنر قومی به محتوایِ معناییِ زبانی کم‌تر پرداخته می‌شود. «در یک اثر حقیقتاً هنری، جا دارد که محتوا هیچ و شکل همه چیز باشد. چه این شکل است که بر کل انسان تأثیر می‌نهد، حال آنکه محتوا بر نیروهای مفرد اثربخشی دارد...تنها شکل است که آزادی حقیقی زیبایی‌شناختی القا می کند»(شیلر، ۱۳۸۵: ۱٤۱).

در کتاب «ساختار و تأویل متن» بابک احمدی در بخش «روش بیان» جمله‌ای آورده شده که مبتنی بر نظریهٔ «شکل گرایی»، شعر را تعریف کرده و هدف آن را تبیین می‌کند. این تبیین به چیزی که ما در بُعد زیبایی‌شناختی این خصلت‌های برشمرده در هنر قومی گفتیم، بی‌شباهت نیست. وی می‌گوید: «هدف شعر جلب توجه شنونده یا خواننده به گوهر زبان است و پیام و سویهٔ ارتباطی اهمیت ندارد. شعر انتقال معنا نیست. "ساختن بنای شعری در واقع آفرینش معناست"»(احمدی، ۱۳۸۰: ۱۲۵). با این رویکرد و بر مبنای آنچه پیشتر بیان شد؛ باید بگوئیم در هنرهای قومی وجه تزئینی غالب است و این تزئینات نه در خدمت انتقال معنا؛ که آشکارا درصدد انعکاس بازی‌های بصری و شگفتی‌سازی‌های شکلی و دیداری و لذا تولید معانی زیبایی‌شناختی است.

۲ . فرم و آمیختگی در سروده‌های قومی

نظر در سروده‌های قومی ایران خصوصا بختیاری‌ها، تاکید این اشعار بر نمودهای فرم‌گرایانه و توجه دادن به اهمیت وجوه شکلی و فرمی را نشان می‌دهد. تأکید بر ارزش‌های شکلی در سروده‌های قومی خاصه بختیاری‌ها اولویت اول است. اگر از سرایندهٔ نواهای قومی بختیاری بپرسید که چرا مثلا این کلمه یا تکواژه را در اینجای شعرت نهاده‌ای و یا اینکه این واژه‌های نامأنوس از حیث معنایی را ترکیب کرده‌ای، بدون اینکه با شما در خصوص شایستگی معنای آن بحث و جدل کند، با لبخندی طنزوار به احتمال زیاد می‌گوید: «فقط برای اینکه شکل بیتم از نظر وزن و قافیه جور شود». این پاسخ و عطف توجه سرایندگان قومی خصوصا سرایندهٔ بیت‌های معروف «داینی» در بختیاری معطوف است به شکل و ساختار فرمی بیت و سروده که اغلب وزن و آهنگ آن ملاک نظر است؛ خصوصا آنجایی که نوای خواننده که خود عمدتاً سراینده هم می باشد، به اوج می رسد و طنین صدای او در مصرع دوم ضرب‌آهنگ مصرع اول را برجسته می‌دارد. اگر به ساختارِ «نحوی» سروده‌های بختیاری و قومی ایران نظر افکنیم، بعضا معانی خنده‌دار و کم‌اهمیت از نظر محتوا را شاهد خواهیم بود که عدم ارتباط معنایی برخی واژگان آن خصوصا در قافیه‌ها،

*- Clive Bell

سخیف و سست می‌باشد، اما چون در صوت و لحن خواننده، (که در آن از فرازبانهایی چون «کافر»، «عزیزم»، «وای»، «بُوُم=پدرم»، «داینی» و سایر تکواژهای اینچنینی استفاده می‌شود) نظر کنیم آهنگین و دلنشین می‌گردد. سراینده و خواننده ضمن اینکه نیم‌نگاهی به مقصود ابیات عاشقانه، گستاخانه و شوخ-طبعانهٔ خویش دارد، بیشتر به وزن و شکل فرمی بیت و مصرع‌ها نظر دارد. برای نمونه، در این تک‌بیت داینی بختیاری، هیچ ارتباطی از حیث معنایی بین مصرع اول و دوم نیست و تنها فرم و شکل آوایی آن است که اهمیت دارد:

وَردارین کُمیتَنه بهلین سپانه تیه کال بازم برید عهد و وفانه

vardārin komitane behlin sepāne tiye kāl bāzam borid ahdo vafāne

معنی: کمیته [نهاد نظامی در دهه های شصت و هفتاد] را بردارید و سپاه را نگهدارید. چشم-قشنگ (تعبیر عام از تیه‌کال که رنگی سبزگون دارد) باز هم عهد و وفا را برید.

در این بیت، مصرع «برداشتن و یا حذف کمیته و نگهداشتن سپاه» (که احتمالا دستمایه قرار دادن آن با موضوعی اجتماعی در زمان سرایش سروده هم‌زمان بوده)، از نظر مضمونی کمکی به موضوع اصلی که بی‌عهد و وفایی یار است، نمی کند و به نظر می‌رسد کاربرد آن تنها در ضمن ایجاد تقابل و تضادی درونی، در راستای هماهنگی شکل و فرم مستقر در قافیه، مؤثر افتاده‌باشد. «گاهی نه ساخت، بلکه ترکیب کلمات و ترتیب آنهاست که ادراک پذیر است» (تودورف، ۱۳۸۵: ٤٧)؛ یعنی رسیدن به شکلی جدید از ترکیب و بالطبع ادراکی متفاوت از ساخت واژگانی مألوف و آشنا.

در سروده های قومی بختیاری هر تکواژه و کلمه‌ای، هرچند غریب و نامأنوس، تنها اگر شکل هجایی و صوتی آن بتواند وزن و آهنگ بیت را تضمین کند، در سروده قرار می‌گیرد. اگر تازه‌تر و بدیع‌تر و تکان‌دهنده‌تر از وجه شکل و آوایی هم باشد و خبر از باهوشی و به‌روز و آگاه بودن خواننده و سراینده کند، چه بهتر!

عزیز مینه دلم پیرَن زرشکی دانشگاه درس ایخونه رشته پزشکی

azize mine delom piran zereški dānešgāh dars ixone rešte pezeški

معنی: عزیز در دل نشسته‌ام پیرهنی زرشکی دارد؛ در دانشگاه رشته پزشکی هم درس می‌خواند.

پیرهن زرشکی تنها برای هم‌نشین شدن با رشتهٔ پزشکی آمده و اهمیت آن در فرم و شکل آهنگین بیت معنا می‌شود. یا مثلا در این دو بیتی از داراب رئیسی:

جوونی و سوار و اسب نیلِه
ز لالی تا مُنار و کُه لیلِه
بهار و لاله زار و مال به ایلاق

ز عشقت هَی اِکردم گرت و لیله

jevû ni , sovāro asbe nile

ze lāli tā monār , kohe lile

bahāro lālezāro māl be eylāq

ze ešqet hey ekerdom garto lile

معنی: جوانی و اسب زیبا و سفید رنگ. از لالی (شهری عشایرنشین در مسجدسلیمان) تا منار (کوه بلندی در بختیاری) و کوه لیله (کوهی در بختیاری) بهار و لاله‌زار شد و ایل به ایلاق رسیده است.من از عشقت گرد و خاک می‌کردم) (رئیسی، ۱۳۷۵: ٤۹).

در این دو بیتی زیبا و عاشقانه نیز به نظر می‌رسد عمدتا هم‌نشینی و ترکیب کلمات برای زیباتر کردن شکل و آهنگ کلام دلیل انتخاب و ترکیب بوده‌است؛ مثلا «گرت و لیله» که وضع عاشق در فراق را نشان می‌دهد بیشتر از وجه هم‌طرازی شکلی و فرمی کلام و وزن با قافیه‌هاست که انتخاب شده؛ هرچند «گرت و لیله» استعاره‌ای برای از پی چیزی دوان شدن و به تک رفتن نیز می‌باشد.

این تأکید مضاعف بر شکل و صورت آهنگین کلام، خود را در خوانش همراه با موسیقی بهتر نشان می‌دهد. هر کلمه و تکواژه‌ای چنانچه شکل و هجایش با شکل کلی بیت جور درآید، برای نشستن در متن کافی است و معنا را می‌شود هرگونه که دلمان خواست تغییر بدهیم و «جور» کنیم؛ تنها می‌باید فرم و ظاهر کلام در نسبت با نوای تکراری و شناخته‌شده (خاصه در جمع‌خوانی و آواز) (به مثابهٔ ساختار) هماهنگ باشد. مثلا در این دو بیتی گیلکی، به زعم نگارنده شکل کلام و وزن و آهنگ واژگان است که به آن ارزشی مضاعف می دهد و نه الزاماً معنای آن. هدف اصلی سراینده احتمالا جورکردن واژگان از نظر وزنی و فرمی بوده‌است؛ هرچند که محتوای عاشقانه آن از طریق همین شکل و صورت آهنگین واژگان، به خوبی کیفیت ساده و بی آلایش عشق روستایی را منعکس می‌کند. بنگرید به این دو بیتی گیلکی:

«ریزه ریحان بکاشتم دور تی خانه

تی مرغکه بدام من دستی دانه

همه شو را ببرم من به لانه

همه تی آشنا من تی بیگانه

rize reyhān bekāštem dowre ti xāne

ti morqake bedāme man dastiye dāne

hame show rā bebaram man be lāne

hame ti āšna man ti bigāne

معنی: اطراف خانه‌ات گل ریحان کاشتم؛ با دست‌هایم به مرغ تو دانه دادم؛ همه شب آنها را به لانه بردم؛ حالا همه آشنای تواَند و من بیگانه شدم.» (خودزکو، ۱۳۸۱: ۷۳). به نظر می‌رسد استفاده از خانه، لانه، دانه و بیگانه در این دوبیتی به‌واسطهٔ تاکید بر فرم و شکل آهنگین باشد تا الزاما معنایی که عمق محتوایی سخنی را مد نظر داشته باشد. به طور کلی، فرم و وزن و آهنگ بر محتوا چیرگی دارد و بیشتر از آنکه سراینده در صدد انعکاس بی کم و کاست منظور و مضمون سروده‌اش باشد، همّ خویش را بر وزن و فرم آهنگین آن معطوف می‌کند.

در سروده‌های قومی، بی‌پردگی بی‌شرمانه و شوخ‌طبعانه و شیطنت‌های جنسی و غریزی نیز دیده می‌شود

گل سرخ و سفید مرواری گردن
تی ره اولاد نبود چه وایه کودن
بیجاری پر زور آوی فراوان
برزگر ناتوان چه وایه کودن

gole sorxo sefid morvāri garden
te reh ovlad nabû d čі vaye kû dan
bijari por zû r āvi faravû n
barzagare nātavān če vaye kû dan

معنی: گل سرخ و سفید من که رشتهٔ مروارید بر گردن داری! تو صاحب فرزند نشدی، چه باید کرد [افسوس]. زمین مزرعه پر زور و بازو و آب هم فراوان است؛ حال اگر برزگر ناتوان باشد چه باید کرد؟) (رک. همان: ص۷۲). هر چند که در این دو بیتی استعاره حضوری قوی دارد، چشم‌گیرتر از همه، ملاحت و روانی وزن و شکل فرمی شعر است.

مضمونی مشابه در یک بیت بختیاری اینگونه آمده‌است:

چی کُلتِ آمریکای کَس بِت نَوَنده دادنت چنگ کُخی نُمرته کَنده

če kolt āmrikāy kas bet navande dadenet čang koxi nomrate kande

(همچون کُلت آمریکایی کسی با تو شلیک نکرده است [بکر بودن]. تو را به دست چنک کُخی [انسان نالایق] داده‌اند نمره‌ات را کنده‌است [از باکرگی درآورده است].

در بیتی گستاخانه‌تر در گویش بختیاری آمده:

پَلَلِت بور و بلند سرِ دو شونِت چی برنو تیر ایخوره مینجا دو رونت

Palalet bû r o boland sare do šû net či berno tir ixore minjā do rû net

معنی: موهایت بور و بلند روی دو شانه‌ات ریخته. به‌مانند تفنگ برنو میان دو رانت تیر می‌خورد. (بیت از ابیات رایج در افواه است.)

در ابیاتی اینچنین، استفاده از تعبیر برنو لزوما برای تاکید بر تشبیهی مرسوم و شناخته‌شده نیست؛ بلکه بیشتر بر تشابه آوایی «برنو» با واژهٔ «بور» نظر شده؛ چیزی که موازنهٔ شکلی و آوایی دو مصرع را موجب شده‌است. این نوعی «واج‌آرایی» (Alliteration) و تکرار موسیقیایی واج های هم هجا و هم-صداست. در سرایش‌های تک‌بیتی و دوبیتی بختیاری این نمونه‌ها فراوان یافت می‌شود.

در بسیاری موارد، تنها برای جور شدن بیت از وجه فرمی و آوایی صرف است که واژه‌ای نامأنوس اختیار می‌شود. سرایشگر قومی در اتخاذ این رویکرد هیچگونه تردیدی به خود راه نمی‌دهد. مثلا واژهٔ «پاریس» در این دو بیتی قشقایی همین حکم را دارد:

«بویول گئدر پاریسه
قرشی دوران یارایسه
دوردگونو یارا قربان!
بئیش گون عمروم وارایسه

boyul gaeder pārise
gerŠi dovrān yārise
dû rdgû nû yārā gorbān
beis gû n omrû m varāise

معنی: این راه به پاریس می رود و آن مسافر که در برابرش ایستاده، اگر یار است، بگذار اگر پنج روز عمر دارم، چهار روز را نثار او کنم» (یونان، ۱۳۸۷: ۲۵).

چنانچه دیدیم سراینده از ترکیب واژه‌ها و اسامی ناهمگون معنایی در شعرش ابائی ندارد و هر چیزی را با هر چیز دیگری می‌آمیزد؛ فقط بدین شرط که محدودیتی از حیث وزنی و شکلی در بیت و سروده‌اش ایجاد نشود؛ یعنی تنها خط قرمز شکل و قافیه است؛ از آوردن «موتور روسی» در این دو بیت بلوچی تا «موبایل» در سرودهٔ بختیاری:

«روسِیا سوارِ چَ سَرا شیوگ من ترا دیست گی مَنا گریوگ

ruseyā savār ča sarā Šiyû g man torā diset gi manā geryû k

معنی: سوار بر موتور روسی فرو می‌آیی سرازیری را. تو را دیده‌ام و گریه امانم نمی‌دهد)» (مؤمنی، ۱۳۸٤: ۲۷).

روسیا سوارن بر هوا رفت بلبلی اَپسوز منی دلا مَنت

ruseya savāren bar havā raft/ bolboli apsû z mani delā mant

معنی: بر هوا می‌گذرم سوار بر روسی. افسوس دلبرم افسوس مانده بر دلم »(همان، ۱۲۳).

در سروده‌ای بختیاری می‌خوانیم:

«هر کُری خوس ار خووه مر وِه موبایله- هر که چی دوست خووی گرهد همو ز باله

Har kori xos ar xû ve mar ve mobāyle - har ke ci dû ste xû vi gerehd hamo ze bāle

معنی: هر پسری که خودش خوب است، این خوبی چه ربطی به موبایلش [دارایی‌اش] دارد؟ هر کسی که دوست خوبی گرفت، آن حساب است.) (سرودهٔ رایج در افواه).

هم‌چنین است کاربرد «قالیچه ابریشمی» در این بیت قشقایی:

«کهر آتینگ یالییام- اوستو اپیک قالیام- اوغول! منه جان دئمه- من اوزگه‌لر مالییام!

Kahar āting yāliyām û stû ipik qaliyām-āqû l mane jān daeime man û zgelār māliyām

معنی: من یال اسب کهرم و قالی ابریشمی. هی پسر! دوستم نداشته باش! از آن دیگری هستم» (یونان، ۱۳۸۷: ۸۱) .

این واژگان و اسامی با اسامی ابزارها و دست‌ساخته‌ها و نیز موجوداتِ بااهمیت در زندگی روزمره، درجای نمادهایی ارزشمند، در سرایش‌ها تکرار می‌شوند. اسب، تفنگ، قالیچه، بلوط، داس، کبک، چوقا (بالاپوش مردان بختیاری)، پازن، کلوس (کرفس کوهی)، یال اسب، قالیچهٔ ابریشمی، شتر، پژو ۲۰۶، ماشین سمند، موتور روسی و بسیاری از این دست واژه‌ها و اسامی هر جا که تأکیدی ایجاد کند و بتواند قافیه را تمام کند، بی محابا استفاده می‌شود.

قالی گپه آ فلونی ونده بی یلا دولا یه سرس به دشت موری یه سرس به کربلا

gali gape ā felû ni vandebi yalā dolā - ya sareš be dašt movri ya sareš be karbelā

معنی: قالی بزرگ فلانی...یک لا و دولا انداخته بود. یک سرش به دشت موری (منطقه‌ای در بختیاری) و یک سرش به کربلا است.

رساندن پیام و مضمون ساده و بی آلایش با استفاده از نشانه‌ها و واژه‌های روزمره، اسامی و نام‌های کم‌اهمیت از حیث ارزش زبانی، شگردی است جذاب و تکان‌دهنده که چون گویشور زبان بختیاری باشی، شوری زیبایی‌شناختی در تو ایجاد خواهد کرد؛ خصوصا آنگاه که با مضامین کودکانه و بی ریا، وصف حال و عاشقی می کند و اندوه از دست دادن یار و فراق وی را با نشانه‌هایی غیرمترقبه اظهار می نماید.

ار دیدی زنگ وِت نزیم خط نداد موبایلت

ar didi zang vet nazeym xat nadād mobāylet

معنی: اگر می بینی بهت زنگ نزدم، از آن روست که موبایلت خط نمی‌داد.

نکنی وای بی وفایی جونم زِ خیالت

nakoni vāy bivāfai jû nom ze xiyālet

معنی: بی وفایی نکنی و من را از خیالت بیرون بیندازی.

ار ایخوی دوست خو گری، چارباغ دِوونی

ar ixoy dû st xû geri čarbaq devû ni

معنی: اگر می خواهی دوست دختر خوب بگیری، برو چارباغ پائین [خیابانی در اصفهان].

دورگل دانشگاهی دارن جوونی

dorgale dānešgāhi dāren jevû ni

معنی: دخترهای دانشگاهی که از آنجا گذر می کنند، جوانی و برومندی دارند.

ار ایخوی دوست خو گری، چارباغ بالا

ar ixoy dû st xû geri čarbaq bala

معنی: اگر می خواهی دوست دختر خوب بیابی، برو چارباغ بالا [خیابانی در اصفهان].

دورگلِ دانشگاهی خوش قد و بالا

dorgale dānešgāhi xoš qad o balā

معنی: دخترهای دانشگاهی خوش قد و بالا از آن جا گذر می کنند.

یادُمه وایک رهدیم سر چشمه پینه

yādome va yak rahdim sar čašme pine

معنی: یادم است با هم رفتیم سر چشمه پونه

تو ز چشمه او بخور مو ز سینه

to ze čašme ov boxor mo ze sineh

معنی: تو از چشمه آب بخور تا من هم از سینه‌های تو بنوشم.

چه وِ ای دلم کنم خیلی دردمنده

če ve iy delom konom xeili dardmande

معنی: چکار به این دل دردمندم بکنم؟

چی کنار لوه ره پر بِس نمدنه

či konare love rah par bes namandeh

معنی: که همچون کُنار سر راهی برگ و بار بهش نمانده.

تی یَلِت لِیتِ موتور بُرگات تلیفون

tiyalet leyte motor borgat telifoon

معنی: چشم‌هایت همچون چراغ‌های موتور می‌درخشند و ابروانت همچون انحنای تلفن هستند.

آخی بوستِ قیمت بکن.....

āxey bû set qeymat bokon ....

معنی: بوسه‌هایت را قیمت کن تا ..... [ادامهٔ صوت ضبط‌شده مخدوش است.])

از آنجایی که در فرهنگ بصری و نیز سروده‌های قومی، عمق محتوی و نمادها کمتر اهمیت داشته، جلوه‌های شعری در سطح، برای تنبه و انبساط خاطر می‌باشد و کمتر درصدد انعکاس اندیشه‌ای غنی از حیث معانی است، سراینده بی پرده واژه‌ها و نام‌ها و اسامی خوش‌رنگ و لعاب را به متن سروده‌اش می‌افزاید و تنها دغدغهٔ وی در ترکیب آنها، شکل هجایی و وزنی آنهاست.

آن چیزی که در آمیختگی شوخ طبعانه به صور زیبایی شناختی تبدیل می‌شوند؛ عمدتاً به تزئین کلام و عشق‌بازی‌های کودکانه و دغدغه‌های روزمره و محسوس زندگی معطوف است. شعر و سروده‌های قومی به رنگ زندگی مردم و تودهٔ عام است با دغدغه‌هایی کم‌توقع، عشق‌بازی‌های بی‌پرده و شوخ‌طبعی-های بعضا بی‌شرمانه. با این‌حال، سراینده همچنان به ساختار وزنی و نوایی شناخته شده و تکراری پایبند است. این ممیزه‌ها به شکلی محسوس در سروده ها و ابیات عاشقانه و کوچه بازاری بختیاری‌ها و حتی در نمونه‌های «برزگری» دیده می‌شود.

شعر برزگری نمونهٔ نوعی شعر قومی است که کارکردی هدفمند در تشویق به انجام رساندن کار و پیشه‌وری دارد. این شعر به گونه‌ای دیگر، سادگی، بداهه‌بودن و غنای آوایی و شکلی سرایش قومی بختیاری را منعکس می‌کند. «شعر برزگری از اقسام سخن عاشقانه با درونمایهٔ ترانه‌های شغلی و میهنی است و زبان حال کشت‌کارانی است که برای جمع‌آوری محصول بهاره در قشلاق مانده‌اند و خانواده، همسر، نامزد یا معشوق آنها به ییلاق کوچ کرده‌است. شب هجران و فرقت یار موجب پیوند او با عناصری چون جو، گندم، داس، خرمن، گرما، تشنگی، عطش و... می شود...

برزگر زشت و پلشت چندی بد اندوم چی تیپ هزار سوار وَستن به گندُم

barzegar zešt o palašt čandi bad andom-či tipe hezar sovār zeyden be gandom

سرازیر وابیده بی به فاشِ گینه تعجیل به کَوش کُنه مینا کُزینه

sarāzir vābide bid be fāše gine - ta'jil be kauš kone meynā kozine

دُهدری که اِکشی سر مونِ بُورچال مالمون ره بال رو جا وارگه هر سال

dohdari ke ekeši sarmû ne bû rčāl- malemû n rah bāle rû jā vārge harsāl

آوار به داس بده بلکُم بیایی رفیقونت آزَونِ خُت نو دوایی

āvār be dās bede balkom biyāyi- rafiqunet āzaven xot nû dovāyi

معنی: برزگران زشت و پلشت چقدر بداندام، مثل تیپ هزار سوار به گندم هجوم آوردند. به گل-های گَوَن سرازیر شدند، دختر مینا [سربند زنانه] قشنگ به کفشش تعجیل می کند؛ دختری که افسار مادیان زرد و چال را در دست داشت. مال ما کنار آب رود جای هر سال رفت. به دستت سرعت بده شاید بیایی، رفیقان تو مجردند و تنها تو نودامادی» (قنبری، ۱۳۹۱: ٦۳-٦٥).

اشعار موسم غله‌چینی و خرمن‌کوبی نیز بر همین منوال است. در سرایش‌های این هنگامه، ریتم و سرعت و وزن، ملاک عمل است. بنابراین محتوا کمتر اهمیت داشته و فرم و شکل هجاها بیشتر از حیث تناسب و ضرب‌آهنگ اهمیت می یابد. در این مورد خاص چون ریتم و حرکت سریع برای خرمن‌کوبی لازم است آرایهٔ «واج آرایی» که به نظر نگارنده معیار تأکید بر زیبایی شکل و فرم سرایش است، غالب می-گردد.

«هی پری پری سُم زری hey pari pari som zari

هی پری پری نال نُرقه سُم زری hey pari pari nāl norqe som zari

هی پری پری سُم زری hey pari pari som zari

هی پری پری نال طلا میخ زری hey pari pari nāl tela mix zari

هی پری پری صد من دون (دوو) hey pari pari sad man dû n

هی پری پری یه من که hey pari pari ya man kah

هلی ها هلی ها holey ha holey hā

(ای قاطر کناری، سم زرین، نعل نقره‌ای، میخ زرین، ای کناری سم زرین، نعل طلا، میخ زرین، ای کناری صد من دانه یک من کاه می‌خواهم، هُلِی ها هلی ها...(همان ٦۹)».

۳ . نتیجه گیری

سروده‌های قومی با وجود آنکه از ذهنیتی اسطوره‌گرا و ابتدایی می‌آید و از قوانین حاکم بر آن ذهنیت تبعیت می‌کند، بهرهٔ وافی از زیبایی‌های موزون و ریتمیک و تناسبات ارزشی ملحوظ در تجربهٔ زیبایی‌شناختی برده است. قانون آمیختگی که مستقر در ذهنیت بدوی و ابتدایی و اسطوره‌نگر است، در سویهٔ هنری و زیبایی‌شناسانه هم کارکرد می‌یابد. درست است که استخوان بندی هنر قومی ساختار شکلی هنر اسطوره‌ای‌ست و بر همین اصل آمیختگی در ذهنیت اسطوره‌ای استوار است و رسوب آن در حیات و

ذهنیت روستایی و عشایری فرهنگ قومی هنوز پای برجاست. اگر تاکید هم‌ارزی در هنر اسطوره‌ای بر معناست، در هنرهای قومی خاصه نمونه‌های هدف این پژوهش، از آن روی که تأکید بر ترکیب و هم‌نشین کردن اشکال و نقشمایه‌ها بر اساس تحلیل‌های شکلی و فرمیِ محض می‌باشد، یعنی به‌واسطهٔ تاکید عمیق بر شکل و روابط صوری صرف بدون توجه عمیق به ویژگی‌های معنایی این نشانه‌ها و تنها برای تولید زمینه-ای دلنشین و چشم‌نواز از نظر بصری، اصل هم‌ارزی بر محور انتخاب و مبتنی بر شکل بوده است. نظر در سروده‌های قومی ایران خصوصا بختیاری‌ها، تاکید این اشعار بر نمودهای فرم‌گرایانه و توجه دادن به اهمیت وجوه شکلی و فرمی را نشان می‌دهد. تأکید بر ارزش‌های شکلی در سروده‌های قومی خاصه بختیاری‌ها اولویت اول است.

کتاب‌نامه

- آدامز، لوری، (۱۳۹۰)، **روش شناسی هنر**، ترجمه علی معصومی، تهران، نشر موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، **ساختار و تأویل متن**، تهران، نشر مرکز.
- احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، **حقیقت و زیبائی**، تهران، نشر مرکز.
- برول، لوسین لوی، (۱۳۹۰)، **کارکردهای ذهنی در جوامع عقب مانده**، ترجمه یدالله موقن، تهران، انتشارات هرمس.
- تودورف، تزوتان، (۱۳۸۵)، **نظریه‌ی ادبیات (متنهایی از فرمالیستهای روس)**، ترجمه عاطفه طاهایی، تهران، نشر اختران،.
- خودزکو، الکساندر، (۱۳۸۱)، **ترانه های محلی ساکنان کرانه های جنوبی دریای خزر**، ترجمه جعفر خمامی زاده، تهران نشر، سروش.
- رید، هربرت، (۱۳۷٤)، **معني هنر**، ترجمه نجف دریابندري، ، تهران، انتشارات علمي و فرهنگي.
- رید، هربرت، (۱۳۵۲)، **هنر و اجتماع**، ترجمه سروش حبیبی ، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- رئیسی، داراب، (۱۳۷۵)، **دوبیتی های بختیاری**، شهرکرد، نشر ایل.
- شیلر، فردریش، (۱۳۸۵)، **آزادی و دولت فرزانگی**، ترجمه محمود عبادیان، تهران، نشر اختران.
- فالر، راجر و دیگران، (۱۳۸٦)، **زبانشناسی و نقد ادبی**، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده، تهران، نشر نی.

- فیشر، ارنست، (۱۳۸٦)، **ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی**، ترجمه فیروز شیروانلو، تهران، انتشارات توس.
- قنبری عدیوی، عباس (۱۳۹۱)، **فولکلور مردم بختیاری**، شهرکرد، نشر نیوشه.
- کاسیرر، ارنست، (۱۳۷۸)، **فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک (جلد دوم: اندیشه ی اسطوره-ای)**، ترجمه یدالله موقن، تهران، انتشارات هرمس.
- کپس، جئورگی، (۱۳۸۲)، **زبان تصویر**، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، انتشارات سروش.
- لینچ، دیوید (۱۳۵۰)، **لوی استروس**، ترجمه حمید عنایت، تهران، انتشارات خوارزمی.
- مالینوفسکی، برانیسلاو، (۱۳۸۹)، **سه گزارش از زندگی اجتماعی مردم بدوی (ابتدایی‌ها)**، ترجمه اصغر عسکری خانقاه، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- مؤمنی، منصور (۱۳۸٤)، **صد لیکو (سروده های بلوچی)**، تهران، نشر مشکی.
- نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸)، **مبانی زبان شناسی و کاربرد آن در زبان فارسی**، تهران، انتشارات نیلوفر.
- نیوتن، اریك، (۱۳۷۷)، **معني زیبائی**، ترجمه پرویز مرزبان، تهران، انتشارات علمي و فرهنگي.
- هاوزر، آرنولد (۱۳٦۳)، **فلسفه تاریخ هنر**، ترجمه محمدتقي فرامرزي، تهران، انتشارات نگاه.
- یونان، رسول (۱۳۸۷) **صد آساناک (سروده های ترکی قشقایی)**، نشر مشکی، تهران.